

“El Estridentismo y otras expresiones literarias revolucionarias”

TOMÁS BERNAL ALANÍS | ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI
COORDINADORES

NÚMERO 58, SEMESTRE I, ENERO-JUNIO 2022

Tema y Variaciones de Literatura, Número 58, Semestre I, enero-junio 2022, 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 Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, 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 2022, 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

Dr. Óscar Lozano Carrillo

RECTOR

Dra. Yadira Zavala Osorio

SECRETARIA

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)

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ

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

COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

TOMÁS BERNAL ALANÍS / ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

DISTRIBUCIÓN

MARÍA DE LOURDES DELGADO REYES

PORTADA Y DISEÑO DE INTERIORES: IVONNE MURILLO

PORTADA INSPIRADA EN LA IMAGEN ORIGINAL DE RAMÓN ALBA DE LA CANAL, 1926

IMPRESO EN MÉXICO / PRINTED IN MEXICO

INTRODUCCIÓN

El Estridentismo y otras expresiones literarias revolucionarias
TOMÁS BERNAL ALANÍS
ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | 5

TEMA

El Estridentismo: Revolución, Vanguardia y Ciudad
TOMÁS BERNAL ALANÍS | 9

Estridentismo. Audacia es el juego
GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | 21

Los vientos del cambio en el México posrevolucionario
GUADALUPE RÍOS DE LA TORRE | 39

Claroscuros de otredad en *Comedia sin solución*
de Germán Cueto
NAYELI DE LA CRUZ | 49

Los ecos de la estética Estridentista en *Cartucho*
de Nellie Campobello
SANTIAGO SAID ORTEGA CAMACHO | 61

Cierta crítica sutil a una época.
La entrevista de Roberto Bolaño a Arqueles Vela
JOSÉ MARTÍNEZ TORRES, ANTONIO DURÁN RUIZ | 81

“Llueve” (1920). Un poema desconocido del joven
preparatoriano Germán List Arzubide
ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | 89

Ante el estruendo histórico
ALBERTO HÍJAR SERRANO | 95

CREACIÓN

Poesía destituida

ITE CAMARILLO | 101

La Máquina de café como generadora de ideas.

Ensayo absurdo

DANIEL ATAHUALPA PALACIOS | 107

VARIACIONES

La hoja sagrada de los incas

VICENTE FRANCISCO TORRES | 111

Educación y violencia simbólica

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 123

Renée Vivien, 1904: el amor lésbico, expresión del amor divino y terrenal

FELIPE SÁNCHEZ REYES | 135

El naufrago y el salvaje en los *Naufragios* de Álgar Núñez Cabeza de Vaca

JOSÉ FILADELFO GARCÍA GUTIÉRREZ | 151

El personaje femenino en “Lanovia robada” de Juan Carlos Onetti

SONIA DÍAZ JACUINDE | 163

Poesía social en México y América Latina.

Disyuntivas, disertaciones e irrupciones

ARTURO ÁLVAR | 179

El Estridentismo y otras expresiones literarias revolucionarias

TOMÁS BERNAL ALANÍS
ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

Cien años de Estridentismo y vanguardias en México, y sus postulados, manifiestos y estrategias están aún presentes entre nosotros. La obra artística literaria que surgió de ese gesto rebelde, irreverente de jóvenes veinteañeros que rompían con las tradiciones artísticas, culturales y literarias decimonónicas, para gritar a voz en cuello que México había sido sólo en el siglo xx. Que la Revolución Mexicana no había sólo una gesta armada, sino también una sacudida y desempolvada a la vida nacional. Había que cambiarlo todo, no sólo las estructuras económicas, políticas y sociales en el ejercicio del poder, había que encontrar otras voces para darle vida y forma a esa nueva realidad en que el país dejaba atrás la vida melancólica y rural que veía con nostalgia el poeta Ramón López Velarde. Bienvenida la velocidad, bienvenidos los rascacielos, la urbe. Había que crear un nuevo arte para una nueva sociedad cosmopolita. Un arte que respondiera al grito universal y unánime por un mundo mejor, libre de ataduras y al servicio de una sociedad igualitaria.

Los ecos del grito iconoclasta de “¡Muera el cura Hidalgo!, ¡Chopin a la silla eléctrica! y ¡Qué viva el mole de guajolote!”, se pueden seguir escuchando en muchos ámbitos, en donde la cultura y el arte son embalsamados por la solemnidad y un malsano prurito de inmortalidad y de fama tan común en los círculos literarios de todos conocidos. O como se proclama en uno de los manifiestos: “Proclamando como única verdad, la verdad estridentista. Defender el Estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén

con nosotros se los comerán los zopilotes. El Estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el Sol con un sombrero.” Declaraciones que nos pueden parecer demasiado categóricas, pero que corresponden a un ambiente beligerante y a una retórica provocadora y virulenta propia de las vanguardias históricas. Pero aun así, el Estridentismo nunca perdió su sentido lúdico ni el humor y el espíritu antisolemne de jugar con el lenguaje poético, de hermanarse con las vanguardias artísticas de todas partes y procurar poner el arte al servicio de la educación, lo cual hace que el Estridentismo, sea un movimiento fundamental en la historia cultural del México posrevolucionario, su espíritu transformador y siempre joven. Sus revistas y publicaciones como *Horizonte* e *Irradiador* siguen siendo modelo a seguir y referencias obligadas en el universo de las revistas literarias y culturales de Iberoamérica. Su labor en favor de programas de alfabetización, educación básica y artística fueron pioneros y su incursión en medios audiovisuales son un referente en el uso de los medios de comunicación actuales. El libro *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide es un libro clave para entender a las vanguardias en México, ya que integra en él, el relato, la crónica, el diseño editorial y tipográfico que caracterizaron al movimiento y que abrió campos en las maneras de concebir una publicación de esta índole. Publicado originalmente en 1927 por las Ediciones Integrales en Xalapa; ofrece además un genuino y desenfadado testimonio sobre la realidad del México de los años veinte. No han faltado a lo largo del tiempo comentarios y opiniones que desdeñan la retórica de la poesía estridentista, por considerarla estentórea y caduca. Pero tampoco se puede negar que varios de los poemas de los integrantes del movimiento, son fundamentales en el panorama de la poesía mexicana del siglo xx: “Urbe” y “Prisma” de Manuel Maples Arce, “Esquina” de Germán List Arzubide, “El pentagrama eléctrico” de Salvador Gallardo, “Avión” de Luis Quintanilla o ese juego de prosa poética que es la novela corta “La señorita etcétera” de Arqueles Vela. Llevan en sí el sello inconfundible de la estética estridentista y son en su belleza formal incontrovertibles. Como tampoco se puede negar la presencia dentro del movimiento de artistas plásticos y pintores como Jean Charlot, Germán y Lola Cueto, Germán Alva de la Canal y el gran Silvestre Revueltas como músico.

Por todo ello hemos pensado en este número 58 de *Tema y Variaciones de Literatura*, ofrecer a los estudiosos de la literatura mexicana e hispanoamericana, un conjunto de reflexiones que nos acerquen a valorar el significado, los orígenes y los alcances de este movimiento artístico multidireccional que fue el Estridentismo, con trabajos como el de Tomás Bernal Alanís, dedicado

a redescubrir las características del movimiento. El texto de Gloria Ito sobre su sentido audaz y provocador; así como la visión histórica de la época en el estudio de Guadalupe Ríos. Se añaden a estos, los trabajos de Nayeli de la Cruz que valora el sentido de la otredad en el Estridentismo a través de una obra teatral sorprendente aun en nuestros días, *Comedia sin solución* de Germán Cueto; Santiago Saíd Ortega, egresado de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, ofrece una propuesta sugenrente al relacional la estética estridentista con la obra de Nellie Campobello. Otros egresados de la maestría se incorporan con sus textos a este número, como Atahualpa Palacios con una suerte de ensayo postestridentista; José Filadelfo Gutiérrez, Itzel Camarillo y Santiago Saíd Ortega Camacho, lo cual es motivo de gusto por los vínculos que se establecen entre docencia e investigación literaria en la revista y con nuestros posgrados en literatura mexicana.

Hay que mencionar también la colaboración de los colegas de la Universidad Autónoma de Chiapas; José Martínez Torres y Antonio Durán, con una valiosa aportación casi palimpséstica a propósito de una entrevista de Roberto Bolaño a Arqueles Vela. También en la sección de Variaciones, Vicente Francisco Torres ofrece un ensayo novedoso titulado “La hoja sagrada de los incas” y Fernando Martínez Ramírez uno sobre “Educación y violencia simbólica”. Hay, por cierto una aportación interesante en este número dedicado al Estridentismo: La publicación de un poema inédito y desconocido de Germán List Arzubide, «Llueve» (1920), precedido de una nota de explicación y análisis por parte de Alejandro Ortíz B. y también contamos con otras dos colaboraciones más. Una de Felipe Sánchez: “Renée Vivién 1904: el amor lésbico, expresión del amor divino terrenal”, y otra de Sonia Díaz Jacuinde egresada de la Especialización en Literatura Mexicana del siglo xx: “El personaje femenino en *La novia robada* de Juan Carlos Onetti”.

Esperamos que este número sea una buena contribución para que nuestros abuelos estridentistas, pioneros y forjadores de la literatura mexicana del siglo xx, sigan entre nosotros.

Que lo disfruten.

El Estridentismo: Revolución, Vanguardia y Ciudad

TOMÁS BERNAL ALANÍS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Este artículo aborda la aparición del movimiento estridentista en los años veinte —después de la revolución mexicana y en el pleno proceso de reconstrucción nacional— como una voz cultural y disidente que se pronunció contra la corriente oficial de la cultura nacional mexicana. Dicho movimiento literario y estético se convierte en una propuesta literaria, ideológica y poética que asume otras posibilidades para conocer la nueva y vertiginosa realidad mexicana a través de las ideas de Revolución; Vanguardia y Ciudad componentes imprescindibles de la modernidad mexicana posrevolucionaria.

Abstract

This article approaches the Stridentism movement in the 20's, after the Mexican revolution and during national reconstruction process, as a cultural and dissident voice it stood up against the official ideology of the Mexican culture. This literary and aesthetic movement turned in a literary proposal, an ideology and a poetic, that assumes other possibilities to understand the New Mexican reality and the ideas of Revolution. Vanguard and city are the essentials components of the Mexican posrevolutionary modernity.

Palabras clave: Revolución, vanguardia, ciudad, Estridentismo.

Key words: Revolution, vanguard, city, Stridentism.

Para citar este artículo: Bernal Alanís, Tomás, "El Estridentismo: revolución, vanguardia y ciudad", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 9-20.

Los tranvías y los automóviles se quedan atascados como rocas en medio de un arroyo crecido, durante minutos nada puede socorrerlos, ni los gritos ni el continuo repiqueteo de las campanillas. Una nueva ola apenas los hace avanzar un poco, y vuelven a quedar encallados en medio de la corriente.

Stefan Zweig

I. Introducción

Los albores del siglo xx hacían eco de las esperanzas de un siglo decimonónico fincado en los principios de la paz, el crecimiento económico, la estabilidad y la fe inquebrantable en el progreso y en la riqueza material, como estándares de vida del mundo civilizado y de las sociedades modernas.

México un fue la excepción a la regla. El país transitaba de una pujante, pero a la vez decadente sociedad agraria a una inminente y futura sociedad urbana. Los horizontes parecían prometedores pero se iban a ver ensombrecidos por una guerra civil, el movimiento armado de 1910, que transformaría en gran medida ese México moderno porfirista en una metrópoli digna del gran concierto de las naciones.

Transformación que trastocó los valores tradicionales de una sociedad que se encontraba de repente en un proceso acelerado de cambio, en prácticamente en todas sus estructuras. Cambios que iban a mostrar un nuevo rostro del país en su forma de vida, de gobernar y de institucionali-

zar un discurso y una historia para buscarles un sentido.

Sentido —para el caso mexicano— de construir el alma y la cultura posrevolucionaria como artífices esenciales para edificar al Estado mexicano emanado de ese crisol de batallas ideológicas y militares que fue la revolución mexicana. Proceso que se encontró en el camino con muchas voces disidentes que cuestionaban el mismo devenir revolucionario y sus principios ideológicos.

En este caleidoscopio de ideas y luchas por imponer una narrativa de la nación la vida social y la cultura sufrieron los embates del cambio en la dirección de las propuestas por construir ese México posrevolucionario, fuerte, moderno y cosmopolita. Propios y extraños participaron en esta sinfonía de voces y propuestas por definir al México del futuro. Fruto de las gestas épicas del episodio llamado revolución mexicana.

Las bellas artes, en general, y la literatura, en particular, fueron parte de este proceso discursivo, estético e histórico que coadyuvo a la querrela cultural de México en la década de los veinte. Y entre muchas manifestaciones culturales, aquí hare referencia al papel que tuvo el movimiento estridentista (1921-1927), para aportar y manifestar a través de la escritura un episodio cultural más de esta sinfonía de voces que es la literatura mexicana.

II. Fulgores del mundo

Después del fin de la primera guerra mundial (1914-1918), el mundo es otro. La guerra se convierte en el termómetro para medir las fuerzas y alianzas entre los países

desarrollados. El fin de la época dorada del imperialismo abría nuevos mercados, espacios y aparecía una nueva geografía política de las fuerzas triunfadoras de la contienda bélica. Como lo explican los autores Ramón Villares y Ángel Bahamonde:

El surgimiento de nuevos países, el trazado de nuevas fronteras, con sus correspondientes barreras arancelarias, la creación de nuevas administraciones, las viejas rencillas políticas, la aparición de nuevas monedas con escaso peso específico, las dificultades en las comunicaciones, agravadas por los distintos anchos de las vías férreas, configuran un panorama de caos económico, que no fue superado en toda la década de los años veinte.¹

Si el comercio se transforma, las fuerzas económicas desatan su dinámica propia entre los países del mundo del capital. Los años veinte, son la época del jazz, de las mujeres que empiezan a invadir los espacios públicos del baile, de la academia y de la escritura.

Tenemos a Edith Warthon, Willa Carter, Virginia Woolf, entre otras escritoras que ganan una "habitación propia" para la creación femenina en el campo de las letras. Por otro lado, el mundo europeo vive el universo de las vanguardias desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX: surrealismo, impresionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo y muchas más que revolucionaron la forma de explicar y acercarse a la naturaleza y a los

objetos de la vida cotidiana para construir nuevas propuestas estéticas.

El año de 1922 es axial para la escritura europea, al aparecer en escena, obras imprescindibles de la vanguardia literaria como: *Ulises* de James Joyce, *El cuarto de Jacob* de Virginia Woolf, *La tierra baldía* de Thomas S. Eliot, entre otras, que revolucionaron las técnicas narrativas, el papel de los personajes literarios y el uso lúdico de los tiempos en la novela.

Los años veinte definen un nuevo y poderoso personaje en la literatura vanguardista: la ciudad. Es la década que retrata magistralmente las grandes obras, donde la ciudad, se convierte en un personaje anónimo, pero a la vez absoluto del nuevo acontecer del espacio urbano y sus significaciones del mundo moderno.

Y así aparecen novelas como: *Manhattan Transfer* de John Dos Passos en 1925, *Berlín Alexanderplatz* de Alfred Döblin en 1928, *Petersburgo* de Andrei Biely en 1913, por nombrar algunas de las obras cúspide sobre el mundo urbano y la presencia omnipotente de las ciudades en el paisaje del naciente siglo XX.

Las ciudades se consolidan desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX como los espacios privilegiados donde las manifestaciones estéticas y revolucionarias van a manifestar su presencia y vigencia para proponer nuevas formas de comprender e interpretar el lado creativo de la condición humana.

Este nuevo espacio geográfico, histórico, cultural y material que son las ciudades modernas y complejas van a generar una

¹ Ramón Villares y Ángel Bahamonde. *El mundo contemporáneo. Del siglo XIX al XXI*. México, Taurus, 2012. p. 245

lógica de dominio, consumo y manifestaciones individuales y colectivas por construir una racionalidad económica de la especialización y diferenciación de las actividades económicas de sus integrantes.

Las grandes ciudades van a tener esos elementos voluntarios e institucionales de los que hablaban tanto el sociólogo francés Gustave Le Bon en su obra *Psicología de las multitudes* (1895) como Sigmund Freud en su *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921), obras pionera que intentan reflexionar sobre el comportamiento y aglomeración de la población en las ciudades modernas. Como lo explico el sociólogo alemán Georg Simmel, en su imprescindible texto de 1903, titulado *Las grandes ciudades y la vida intelectual*:

Los problemas más profundos de la vida moderna brotan de la pretensión por parte del individuo de preservar la autonomía y peculiaridad de su existencia contra la preponderancia de la sociedad, de la herencia histórica, de la civilización y de la técnica de la vida.²

Y así inevitablemente el mundo de las ciudades es parte de un proceso evolutivo que se manifiesta en el tiempo y en el espacio con sus múltiples manifestaciones de ese acto creador del ser humano como artista y como productor de sus formas de vida y configuración social. Esta continua transformación establece las dimensiones de la relación entre la naturaleza y el hombre, de la civilización como emblema del pro-

greso humano en el campo de las artes y de la vida misma. Tendencia que explico muy bien Lewis Mumford en su monumental obra, *La cultura de las ciudades*:

La ciudad, es la forma y el símbolo de una relación social integrada: en ella se encuentran el templo, el mercado, el palacio de justicia y la academia del saber. Aquí, en la ciudad, los beneficios de la civilización son múltiples y variados; aquí es donde la experiencia humana se transforma en dignos visibles, símbolos, normas de conducta y sistemas de orden. Aquí es donde se concentran los destinos de la civilización y donde, en ciertas ocasiones, el ritual se transforma en el drama activo de una sociedad totalmente diferenciada y consciente de sí misma.³

En este ambiente de vanguardias estéticas, revoluciones sociales y el desarrollo de las grandes ciudades va aparecer en el paisaje literario mexicano posrevolucionario un movimiento que va a contracorriente de la historia, de las instituciones y el significado mismo de la revolución mexicana en la construcción de una cultura nacional.

III. La estación revolucionaria

La revolución mexicana significó un cambio en el país. Las viejas estructuras porfirianas se vinieron abajo con el movimiento revolucionario de 1910 y el paisaje mexicano tuvo otros actores sociales, otras instituciones y los principios revolucionarios de justicia so-

² Georg Simmel. *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Madrid, Hermida Editores, 2016, p. 59.

³ Lewis Mumford. *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1957, p. 11.

cial, reparto agrario, educación popular y los juegos de la democracia apuntaron hacia una mañana lleno de esperanzas e ilusiones de un pueblo ávido de participar en las transformaciones económicas, políticas y sociales de un México nuevo.

El mismo desarrollo del discurso revolucionario tendría muchas caras para justificar los cambios que se iban presentando al calor de las batallas, las ideas y las palabras por construir una historia de bronce posrevolucionaria. La narrativa de la revolución es una épica interpretativa del pasado, del presente y del futuro inminente que se vislumbraba con la misma victoria revolucionaria.

Al calor de las batallas y bajo el sonido de las balas se fue edificando una historia. Una historia que fuera incluyente, que diera espacio a esos sectores que habían sido desfavorecidos y desplazados por la paz porfiriana, el progreso y la evolución racial y social de la sociedad. Ahora las huestes revolucionarias conformadas por obreros, campesinos, indígenas, agraristas, anarquistas, socialistas, entre otras fuerzas vivas, exigían tener un lugar en el carro revolucionario.

El campo revolucionario no sólo se resolvió por la vía de las armas sino también por el significado de la revolución en su sentido semántico y práctico. Esta lucha permanente y tenaz por definir el sentido, el seguimiento y la consolidación de la revolución mexicana como un hecho histórico por consolidarse y establecer otra hoja gloriosa de la historia patria, de esa historia de bronce, fue una batalla más emprendida por los caudillos, las facciones militares, los inte-

lectuales y el mismo ejercicio del poder en las distintas manifestaciones culturales por establecer la verdad revolucionaria.

Como lo ha establecido el historiador Rafael Rojas, en su sugerente y provocativo libro *La epopeya del sentido: ensayos sobre el concepto de revolución en México (1910-1940)*, respecto a la lucha por definir el futuro de la revolución y su construcción ideológica:

El término asume una significación de cambio radical que conecta la experiencia mexicana con los procesos de liberación social en todo el mundo y que, a la vez, permite dotar de nuevos sentidos la propia historia nacional. La Revolución mexicana señalaba los límites del liberalismo decimonónico y, al mismo tiempo, fundaba una nueva temporalidad que contenía un relato de la historia moderna del país. La semántica de los tiempos históricos alcanzaba el lenguaje político de los propios actores revolucionarios.⁴

Y la estación revolucionaria es abordada por ensayistas que tratan de matizar y definir: ¿Qué es la revolución? Entre las voces polivalentes encontramos a: Manuel Gamio, José Vasconcelos, Luis Cabrera, Alfonso Reyes, Manuel Gómez Morín, Martín Luis Guzmán, Frank Tannembau, Jorge Cuesta, Antonio Caso, Vicente Lombardo Toledano, Ricardo Flores Magón, entre otros. Y en el campo de las artes, en general: Diego Rivera, Nellie Campobello, Tina Modotti,

⁴ Rafael Rojas. *La epopeya del sentido: ensayos sobre el concepto de Revolución en México (1910-1940)*. México, El Colegio de México, 2022, p. 58.

Carlos Chávez, Frances Toor, Anita Brenner, Gerardo Murillo, y muchos más.

La gesta heroica y revolucionaria mostro el caleidoscopio amplio y variado de lo que se entendía por revolución y sus adjetivos: moderna, radical, conservadora, liberal, social, entre otros apelativos navego sobre aguas turbulentas, sobretodo, en la década de los veinte. En las décadas posteriores la fuerza de la institucionalización, la imposición y legitimidad de la élite política triunfante con el apoyo incondicional del partido oficial.

Hicieron del discurso revolucionario la espina dorsal de la cultura nacional posrevolucionaria que triunfo de la mano del Leviatán mexicano —léase Estado— en contubernio permanente de una clase intelectual vocera de la historia oficial y triunfante. Las voces de la disidencia siempre existieron, entre una de ellas, fueron los estridentistas, una camada de intelectuales avezados en la crítica y negación de la historia oficial revolucionaria. Sus voces se escucharon en la bulliciosa década de los veinte.

Su impronta fue mostrar que había otras rutas, otros mares donde también era posible navegar en las cenagosas aguas de la cultura nacional. El espíritu de rebeldía o desacuerdo era una muestra palpable del reacomodo de fuerzas y actores sociales que no compartían plena ni claramente el sentido de la revolución mexicana.

Y el arte mostró ante el poder y el juego político que el país eran “muchos Méxicos” y resultado de esa verdad contundente, las expresiones en el campo literario mostraron esa variedad de intereses y realidades a través de las corrientes literarias en el mer-

cado de las letras: literatura indigenista, literatura social, literatura proletaria, literatura cristera, que mostraban la riqueza cultural del país, las desigualdades económicas y sociales, y sobre todo, que la historia no era una sino muchas.

IV. El paisaje estridentista

La década de los veinte del siglo pasado es el momento ideal para la reconstrucción nacional. Tenemos una Constitución, hay muchas propuestas para construir a un México nuevo, moderno, integrado y todos los órdenes de gobierno se encuentran a tono por modernizar a México y ponerlo al alcance del mundo.

Es momento de respirar otros aires, de mostrar cierta libertad y flexibilidad por soñar mundos posibles que nos integren como nación y que ingresemos realmente al concierto de las naciones. Que dejemos de ser netamente nacionalistas para combinar el festín con el cosmopolitismo y seamos parte de una verdadera modernidad compartida. Son tiempos como dice el ensayista italiano Pino Cacucci:

Se respira un aire de gran excitación renovadora, de energía liberada, y todo parece estar a la espera de un inicio, sin límites ni confines. Asume la presidencia Álvaro Obregón, quien encarga la Secretaría de Educación Pública a José Vasconcelos, que acaba de regresar de un exilio de cinco años. Vasconcelos cree firmemente en el papel del artista en todos los niveles de la vida social y decreta la abolición de cualquier forma de censura o de presión ideológica. La Ciudad de México se convierte

en polo de atracción para las vanguardias de todas partes del mundo.⁵

Pero también estamos en la década de las instituciones, de fortalecer y unir a “la familia revolucionaria”, en donde las letras se cubren de gloria y de fe en la novela de la revolución mexicana que habla de ese pasado inmediato: la revolución de 1910. Pero se sigue reproduciendo esa división entre la alta y la baja cultura. Como buscar un sincretismo, como apoyar a las dos sin menospreciar a alguna. Ese es el dilema de la cultura nacional posrevolucionaria, es una querrela que sigue palpitando en el corazón literario de México, como lo apunta el ensayista José María Espinasa:

...hacen que convivan ambas posturas en una simbiosis complementaria: la salud de la alta cultura se apoya en una cultura popular con considerable densidad y genio, para configurar la idea de nación que necesitaba el país para su pacificación y cohesión. Su uso educativo venía y será una marca permanente en el siglo xx, acompañada de un uso político en el que se mezclarían legitimidad y demagogia.⁶

La comunidad imaginada de la nación mexicana no era una realidad palpable y menos en el mundo de las letras.⁷ Las variadas

manifestaciones de los géneros y corrientes literarias en sus distintas vertientes: literatura indigenista, literatura proletaria, literatura social, literatura cristera y muchas más se sumaron a la riqueza que tenía el país como herencia del pasado y donde sus muestras de descontento serían expuestas en estas voces de la literatura mexicana. La invención de la realidad nacional a través de las corrientes literarias fue parte de las querrelas literarias de la década de los veinte como sostiene Aimer Granados:

El proyecto cultural de la Revolución mexicana homogeneizó, descartó, seleccionó y reivindicó lo que a las élites les pareció que debía ser la “genuina nacionalidad”. Entre tanto, los que no entraron en este molde cultural –indígenas, católicos, literatos descastados, intelectuales universales de pensamiento, comunistas, etcétera–, cada uno desde su trinchera, “imaginó” el país que quiso.⁸

La vanguardia, la revolución y la ciudad se convirtieron en tres pilares fundamentales del movimiento estridentista que aparece en los años de 1921-1927 en la ciudad de Xalapa, Veracruz y en la ciudad de México. Trayendo con esto una vanguardia estética que cuestionaba a la cultura académica

⁵ Pino Cacucci. *Tina. La extraordinaria biografía de Tina Modotti*. México, DEBOLSILLO, 2022, p. 36.

⁶ José María Espinasa. *Historia Mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. México, El Colegio de México, 2015, p. 67.

⁷ Para una mayor información véase el libro clásico de Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del*

Nacionalismo. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

⁸ Aimer Granados. “La literatura mexicana durante la Revolución: entre el nacionalismo y el cosmopolitismo”, en Carlos Illades y Georg Leidenberger (coords.). *Polémicas intelectuales del México moderno*. México, Conaculta/Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa, 2008, p. 183.

y al mismo proceso de desarrollo de la revolución mexicana.

El estridentismo aparece como un movimiento por cuestionar una cultura oficialista, que se desprende de una total sumisión de los artistas a un poder que se está consolidando en el México posrevolucionario. Es un grito, es un llamado a reconocer los cambios que están gestando una sociedad del vértigo y de la velocidad, de la transformación de los valores sociales y de los paisajes de las grandes ciudades.

Su ideario, no es construir una escuela estética sino desafiar el estado del arte mexicano y a través de la provocación y del ruido establecer una nueva relación entre el arte y los cambios generados al interior de las ciudades, como los nuevos espacios de la creación y explicación de la realidad. Como lo establece el estudioso de la literatura mexicana Luis Mario Schneider:

No escuela, movimiento, el Estridentismo es por antonomasia la vanguardia más ruidosa de la cultura mexicana. Como toda avanzada se apoyó en el escándalo y el gesto provocador para conquistar el cambio, para propiciar la ruptura, para imponer la contemporaneidad. En sus filas agrupó poetas, ensayistas, dramaturgos, pintores, dibujantes, fotógrafos, grabadores y músicos, también líderes y cortesanos que, apoyados en la emoción y en la acción, redondearon en aproximadamente en cinco años el triunfo de la nueva estética y el señalamiento de la dinámica juvenil y renovadora.⁹

⁹ Luis Mario Schneider (sel.). *El Estridentismo. La vanguardia literaria en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, p. V.

En este grupo heterogéneo se encontraban: Germán List Arzubide, Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Jean Charlot, Tina Modotti, Leopoldo Méndez, entre otros muchos, que con su trabajo apoyaron la difusión y el crecimiento del movimiento Estridentista.

El estridentismo creó toda una cultura de la imagen, de la arquitectura, de la publicidad, entre otros medios, para establecer los cambios que se estaban manifestando en el país y en las grandes ciudades. Todo esto tenía seguramente influencias del cine expresionista alemán, de la pintura de Gustave Klimt, de los dibujos de Georg Grosz y de las múltiples vanguardias europeas de la época de entreguerra.

México no fue la excepción. Y los Estridentistas mostraron que México era un digno representante de estos cambios. Y el conjunto de todos estos autores variados y heterodoxos irrumpieron con su obra vanguardista los viejos valores culturales de la tradición para conformar una mirada clínica y profunda de lo que México era como sociedad moderna y cosmopolita. Y como lo expresa el historiador Álvaro Lozano:

Por otro lado, la multitudinaria utilización de los transportes colectivos en horas punta ofrecía el espectáculo de grandes masas afluyendo a las calles, en las que el individuo se fundía en el anonimato de la colectividad. La prisa se convertía en un ingrediente de la vida.¹⁰

¹⁰ Álvaro Lozano. *xx. Un siglo tempestuoso*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2016, p. 150.

El estridentismo es un movimiento que ve y aspira al futuro, que establece a la técnica como un valor fundamental de la era contemporánea y de los cambios vertiginosos en la vida cotidiana de las personas que viven en las grandes urbes del momento. Como lo estableció el movimiento futurista¹¹, era un movimiento hacia el futuro que desconocía el pasado como única forma de trascender la vida, de establecer otros valores y enfrentar el momento histórico presente.

Así lo expresaba uno de los autores centrales de esta vanguardia literaria, Germán List Arzubide en su clásico y provocativo texto de 1928, *El movimiento Estridentista*:

Era la llegada. Se arrebatava la cúspide a los que la vendían en los mostradores de la burocracia. Se erguía la voz de la vida ambulante. Las banderas rojas de la lucha, erizaban las manifestaciones de la juventud desequilibrada de ansias y las fábricas del pensamiento en avance, empenacharon de chimeneas el cielo desconectado de la lucha.¹²

Los años veinte, de la época posrevolucionaria, mostraron tanto motivos de triunfalismo como del inicio de una crítica a los principios revolucionarios y a los dirigentes que llevaban a cabo el proceso de la reconstrucción nacional y aquí es donde surgen protestas de cómo se planeaban los cambios del país. Y el estridentismo fue

¹¹ Para mayor información véase Umberto Boccioni. *Estética y arte futuristas*. Barcelona, Acatilado, 2004.

¹² Germán List Arzubide. *El movimiento Estridentista*. México, Federación Editorial Mexicana/Secretaría de Educación Pública, 1987, pp. 54-56.

una de ellas, al considerar que el poder corrompía a las élites políticas, que sólo veían sus intereses particulares y dejaban fuera a los demás sectores sociales.

Son momentos en que todavía el fuego revolucionario prende algunas regiones del país, como es el caso del estado de Veracruz donde se desarrolla un movimiento inquilinario, hay una larga tradición de lucha obrera del sector textil y un gobierno de tendencias izquierdistas que permite ciertas expresiones artísticas y culturales como el movimiento estridentista que irrumpe en el panorama social como una voz disidente de las políticas nacionales.

Como lo expresa Germán List Arzubide. En la que el poeta, el escritor vaga por la ciudad para reconocer los espacios de pobreza y abandono en el que se encuentra la sociedad en un ambiente de incertidumbre y persecución política, producto de las pasiones y los intereses de las facciones militares que todavía no logran totalmente el control y la pacificación del país en su totalidad:

Eran los días despedazados por la ansiedad, en que las calles se incendiaban de extras; flameaba la bandera insurrecta, y trenes erizados de muerte, arrastraban el odio por la llanura; el poeta hallaba acomodada esa hora a su pena, comprendía que allá lejos las ametralladoras clamaban por su angustia y entre estos dislocados instantes, vio saltar cogida por los pies de su ansiedad, la región empujada por egoísmos de pista. La Urbe, vista por su montañosa pena y en esa hora cribada de tiros y de gritos de avance, cuando los batallones entre la expectación del tráfico, teñían las avenidas de sangre, y cuando en las barriadas la vida obrera

se solidificaba de anhelos subversivos, hizo nacer su canto, el superpoema de un pueblo sin goznes.¹³

Una novela que habla de esta situación de las luchas sociales es *La ciudad roja* del historiador y escritor José Mancisidor, publicada en 1922, que denota este ambiente de explosión social en la región veracruzana. Y el estridentismo encontró un ambiente de protesta, que lo hizo suyo, en esta lucha de las letras por espacios de creación artística como lo fue *El café de nadie*, como ícono representativo de la reunión de los artistas que alentaron este movimiento estético.

Esta explosividad de protesta que lanzo al viento el grupo Estridentista, tenía sus referentes históricos con las grandes ciudades norteamericanas y europeas, por un lado, y por el otro, el significado e influencia que tenía la revolución socialista de 1917, como es el caso del poema *Urbe* (1924) de Manuel Maples Arce, que irrumpe como un ventarrón en el paisaje revolucionario y urbanístico de los años veinte:

He aquí mi poema
brutal
y multánime
a la nueva ciudad.
Oh ciudad toda tensa
de cables y esfuerzos,
sonora toda
de motores y de alas.
Explosión simultánea
de las nuevas teorías,

un poco más allá
En el plano espacial
de Whitman y de Turner
y un poco más acá
de Maples Arce.
Los pulmones de Rusia
soplan hacia nosotros
el viento de la revolución social.¹⁴

México estaba en un proceso de transición espacial, geográfica, cultural, en la cual, las grandes urbes iban a ser en un futuro no muy lejano el rostro del proyecto posrevolucionario, con todas las contradicciones que esté acarrearía a los distintos sectores del país: empresarios, banqueros, comerciantes, clase media, burocracia, obreros, campesinos e indígenas en el corto plazo.

V. Algunas palabras finales

El Estridentismo se convirtió en los años veinte en una voz coral y heterodoxa que cuestionó los valores revolucionarios y a la élite política y cultural que emprendieron el llamado proceso de reconstrucción nacional para edificar al México moderno y cosmopolita. La revolución mexicana parecía concluida, pero las esperanzas y los heterogéneos intereses y puntos de vista sobre ella y de su futuro eran múltiples. Como bien sintetiza Anthony Stanton el espíritu del momento:

En la década de 1920, época de grandes transformaciones en la vida política, social y cultural

¹³ Gernán List Arzubide. *Op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁴ Luis Mario Schneider. *Op. cit.*, p. 105.

de la nación, la fundación del nuevo país exige la correspondiente invención de diversos modelos de autoconocimiento. Así, el nacionalismo cultural se vuelve el programa oficial del régimen posrevolucionario... Prevalece entonces un ambiente singular dominado por las innovaciones radicales, el redescubrimiento de las tradiciones populares y la presencia de una nueva conciencia crítica de la modernidad.¹⁵

Y en este ambiente de experimentación y creación artística y estética surgen varios géneros literarios que asumen un papel de difundir y defender las distintas realidades políticas, sociales y económicas del país: la novela social, la novela indigenista, la novela proletaria, y entre otras aparece el movimiento Estridentista, como una propuesta y protesta más contra la cultura oficial del nacionalismo cultural mexicano posrevolucionario. Como lo expresa Katharina Niemeyer sobre la poética Estridentista:

La nueva ciudad, caracterizada como tal no sólo por los ingredientes ya tópicos de la visión Estridentista de la modernidad —algunos versos de Andamios interiores se retoman casi literalmente—, sino también por las masas proletarias movilizadas y la fuerza vital que transmiten, se perfila así como el telos del proceso histórico.¹⁶

¹⁵ Anthony Stanton (ed.). *Modernidad, Vanguardia y Revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. México, El Colegio de México, 2014, p. 14.

¹⁶ Katharina Niemeyer. "Esta canción no está en los fonógrafos: sobre la modernidad Estridentista y sus presupuestos silenciosos", en Anthony Stanton (Ed). *Modernidad, Vanguardia y Revolución en la*

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Boccioni, Umberto. *Estética y arte futuristas*. Barcelona, Acontilado, 2004.
- Cacucci, Pino. *Tina. La extraordinaria biografía de Tina Modotti*. México, DEBOLSILLO, 2022.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Espinasa, José María. *Historia Mínima de la literatura mexicana del siglo xx*. México, El Colegio de México, 2015.
- Illades, Carlos y Georg Leidenberger (coords.). *Polémicas intelectuales del México moderno*. México, Conaculta/Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2008.
- List Arzubide, Germán. *El movimiento Estridentista*. México, Federación Editorial Mexicana/Secretaría de Educación Pública, 1987.
- Lozano, Álvaro. *xx. Un siglo tempestuoso*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2016.
- Monsiváis, Carlos. *Historia Mínima de la cultura mexicana en el siglo xx*. México, El Colegio de México, 2010.
- Mumford, Lewis. *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1957.
- Rojas, Rafael. *La Epopeya del sentido: ensayos sobre el concepto de Revolución en México (1910-1940)*. México, El Colegio de México, 2022.
- Schneider, Luis Mario (sel.). *El Estridentismo. La vanguardia literaria en México*. México, *poesía mexicana (1919-1930)*. México, El Colegio de México, 2014, p. 105.

- Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Simmel, Georg. *La metrópoli y la vida mental*. Madrid, Hermida Editores, 2019.
- Stanton, Anthony (ed.) *Modernidad, Vanguardia y Revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. México, El Colegio de México, 2014.
- Uzcanga Meinecke, Francisco. *La eternidad de un día. Clásicos del periodismo alemán (1823-1934)*. Barcelona, Acatilado, 2016.
- Villares, Ramón y Ángel Bahamonde. *El mundo contemporáneo. Del siglo XIX al XXI*. México, Taurus, 2012.

Estridentismo. Audacia es el juego

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Estridentismo (1921-1927), estrategia genuinamente mexicana y primera en Latinoamérica. Rebelde, intensa, audaz, con un compromiso decidido en su renovación, reveló la postura de la publicidad de aquel entonces, y lo que más tarde Marshall McLuhan denominaría “el medio es el mensaje”. Surgió en una época de vanguardias mundiales; de renovación en México, que abarcó diversos campos del quehacer cultural e incluso económico y político, tras la Revolución mexicana.

Abstract

Stridentism (1921-1927), a genuinely Mexican strategy and the first in Latin America. With a rebellious, intense, daring posture, with a determined commitment to renewal, it revealed the position of advertising at that time, and what Marshall McLuhan would later call “the medium is the message”. It emerged in a time of global avant-gardes; of renewal in Mexico, which encompassed various fields of cultural and even economic and political activity, after the Mexican Revolution.

Palabras clave: Estridentismo, movimiento subversivo, vanguardia mexicana, estética renovadora de principios del siglo xx.

Key words: Stridentism, subversive movement, Mexican avant-garde, renovating aesthetics of the early twentieth century.

Para citar este artículo: Ito Sugiyama, Gloria Josephine Hiroko, “Estridentismo. Audacia es el juego”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 21-38.

El Estridentismo fue un movimiento mexicano de vanguardia, –estrategia, gesto o empeño literario, como gustaba de llamarlo su fundador, el veracruzano Manuel Maples Arce–, con propiedades particulares y extravagancias:

no es una tendencia, como creen algunos, ni mucho menos una escuela, como piensan otros [...] es una subversión en contra de los principios reaccionarios que estandarizan el pensamiento de la juventud intelectual de América.¹

Esta estrategia se decía internacional, ya que fue capaz de extender su red intelectual e interactuar entre Europa, México y Sudamérica. Recordemos que unos años antes, 1917, el arte conceptual mostró el *readymade* de Marcel Duchamp, quien dota a los objetos de nuevo significado, en tanto cambia el contexto de su aparición, insertándolo en el campo del arte, y para quien la experiencia estética radicaba en la contemplación reflexiva. En este sentido tanto los Estridentistas como Duchamp fueron iconoclastas.

Etimológicamente, Estridentismo es un sonido, agudo, desapacible y chirriante. Agrego su carácter llamativo, de contrastes violentos o que produce una impresión fuerte. Así, el Estridentismo literario fue un movimiento vanguardista entusiasta que se caracterizó por su interés en los temas de lo urbano, lo moderno, lo tecnológico y lo cosmopolita. El Estridentismo fue pluridisciplinario –conjuntó artes gráficas, con

música y literatura, por lo que incluyó a poetas, ensayistas, dramaturgos, pintores, dibujantes, fotógrafos, grabadores y músicos–. Actual N°1, el manifiesto de Maples Arce, no denominado así por él, lleva como subtítulo “Hoja de vanguardia. Comprimido Estridentista de Maples Arce”; lo constituye un prólogo, catorce puntos y una fotografía primer plano del autor. Se inició en diciembre del año 1921, en la Ciudad de México. Maples Arce no fue el primero en publicar su manifiesto pegándolo en las paredes de la ciudad; Borges, en Argentina, con el movimiento ultraísta había hecho ya lo propio con su consigna. En esta hoja maplesarciana se puede ver un llamado a los intelectuales y artistas mexicanos a constituir una sociedad artística con el fin de testimoniar la transformación del mundo.

El movimiento Estridentista se genera en medio de un proceso de metamorfosis; es decir, en un contexto de crisis a nivel mundial. En los años veinte, en el campo artístico, en México se evidencia un potente enfrentamiento generacional entre dos grupos de jóvenes: los que están a favor del cambio y de la reconstrucción nacional y las generaciones previas, que tratan de mantenerse en el poder. Esta subversión, como la calificó Maples Arce, su fundador, rompía con los cánones estéticos establecidos a la vez que promovía ideales sociales progresistas. Xavier Icaza, Estridentista, se refiere a esta vanguardia del siguiente modo: “Es un arte que echa al cesto de las cosas inútiles la complicada

¹ Oscar Leblanc, ¿Qué opina Ud. del Estridentismo?, en *El Universal Ilustrado*, 8 de marzo de 1923, p. 34.

utilería realista. Busca imágenes directas, frases cortas. Es todo sugestión [...]”.²

Si el Simbolismo propalaba el contemplar, sin prisa, deleitándose, por el contrario, el Estridentismo fue un movimiento que inicia con la época de la velocidad: los trenes, el teléfono, el telégrafo, el cine, los aviones. El ferrocarril no introdujo en la sociedad humana el movimiento, ni el transporte, ni la rueda, ni las carreteras, sino aceleró y amplió la escala de las funciones humanas anteriores, generando trabajo y ocio. De acuerdo con Herbert Marshall McLuhan nunca se reparó en que cada tipo de tecnología lo que hace es añadir y acentuar aspectos siempre manifiestos como especie. Y en la presente proliferación eléctrica, lo que se genera es una sensación muy acusada de velocidad. Dice el canadiense que nuestra supervivencia depende de entender la naturaleza de los medios. Y para él, “el medio es el mensaje”, o sea que lo que verdaderamente hace la diferencia es el medio, el cual es más importante que el contenido, finalmente lo que transforma nuestras mentes es la tecnología misma que interceptamos. El uso de cada nuevo medio cambia nuestra forma de vida. El contenido sigue la forma y la nueva estructura de pensamiento. Las tecnologías, extensiones del hombre, afectan todo nuestro complejo psíquico y social. A partir del surgimiento de la tecnología eléctrica se afecta nuestro sistema nervioso y lo incorpora hacia su interior. Ésta, que surge con los nuevos inventos; telégrafo, teléfono, radio, televisión,

trae consigo la repulsión hacia las pautas impuestas, que coincide con la actitud de estos jóvenes insurrectos. El medio masivo tiene consecuencias individuales y sociales. De cada extensión se conforma una nueva escala de nuestro comportamiento. Toda extensión o tecnología nueva tiende a fraccionar y a dividir para controlar. La máquina, sea cual fuere, modifica nuestras relaciones con las de los demás.

Con la velocidad eléctrica se juntaron todas las funciones sociales y políticas en una misión repentina que ha llevado a la conciencia humana. Al hombre lo ha sometido a un estado de ansiedad a causa de la implosión que empuja a compromisos y participación muy independientemente del punto de vista. De hecho, la actual aspiración a la totalidad, empatía y profundidad de la conciencia es adjunto natural a la tecnología.³ En el Estridentismo al no haber una forma como tal que la defina se rompe con los patrones, la academia, lo tradicional y dentro de la inconmensurable energía de los jóvenes Estridentistas, el proceso de producción de objetivos y bienes de consumo, la obra reverbera en todos y cada uno de ellos y les comunica, al menos en principio, esa potencia para hacerse notar.

Polos de causalidad endógena fueron Manuel Ramón López Velarde, con su libro *Zozobra*, de 1919, que enarbola el gesto Estridentista. Éste abre con un soneto de Rafael López en que se burla de forma encarnizada de la Academia Mexicana de la Lengua; y José Juan Tablada Acuña, poeta,

² Xavier Icaza, en Luis Mario Schneider, *El Estridentismo. México 1921-27*, p. 32.

³ Véase Herbert Marshall McLuhan. *Understanding Media: The Extensions of Man*, p. 78.

periodista y diplomático mexicano, reconocido como el iniciador de la poesía moderna mexicana. Estos dos escritores anticipan el gesto de Maples Arce.

Hay una voluntad de revolución literaria y poética que exalta el maquinismo de la época, con frases atrevidas e inusuales, en una fascinación por la palabra, la que sugiere, crea atmósferas, penetra, enamora, nos hace vibrar. Es usada en formatos cubista, en una sociedad de tecnología eléctrica que permite la simultaneidad en contraste con la secuencialidad mecánica. Lejos de refinamientos y del canon arremeten contra las costumbres de la época y la moral: chata, obtusa, mojigata y farsante. A diferencia de los Contemporáneos, exaltan los nuevos inventos y exploran nuevas regiones de la poesía. Se fascinan con la reunión de palabras que antes era casi imposible, subvierten la sintaxis de la frase, se inicia una nueva época: Los edificios/ subían tan alto que al llegar a los últimos pisos/ ya todos teníamos los ojos azules.⁴ Uso extensivo de la prosopopeya: personificación de los objetos: “los edificios subían”, como dotados de extremidades inferiores, de tal suerte que en la cumbre, cercana al cielo, los ojos se habían mimetizado con el firmamento, en su vértigo estético. Se hace uso de unidades poéticas mínimas, con la suficiente ambigüedad comunicativa y cambio de posicionamiento, a la manera del cubismo, que obliga al espectador a completar la imagen, para que puedan ser combinadas al azar con otras, y si se conciertan, posicionan o

coordinan, con sus ambiguos y metafóricos sonidos, en distintas palabras y contextos que evocan e invocan, crearán tantas posibilidades, como el lector sea capaz de encontrar.

Paralelamente, los ojos de México se volvieron hacia Estados Unidos, con sus grandes rascacielos, antenas, autos y cables, ya no hacia la cultura europea de tradición grecolatina. La urbe era un sinónimo de bienestar y progreso.

Flamante, recién desempacado al paseo de la tarde, con el traje perfumado de novedad, los guantes llenando el ademán, las polainas fanfarronas que han caminado sobre odios oportunistas, fincando su marcha, todo él lleno de la seguridad de su indumentaria cronométrica [...].⁵

Así era Maples Arce, detonador de los Estridentitas: extravagantes, lúcidos, intrépidos, excéntricos, exhibicionistas. Amantes de las mujeres y no de los hombres como parte de sus adversarios, los Contemporáneos.

Los Estridentistas se mostraron radicales, intransigentes, herméticos y sobre todo, irónicos. Y, Germán List Arzubide, miembro de este empeño literario, comparte esa forma de ver el anarquismo. En la entrevista con James Wilkie dice:

Pienso que soy un revolucionario integral, un revolucionario de la forma poética y también

⁴ Germán List Arzubide, *Poemas estridentistas*, p. 25.

⁵ Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Cincuenta Años, Monografías de arte, Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1985. También List A, *El movimiento estridentista*, p. 268.

en la cosa política. [...] desde luego, al principio, le diré francamente, pertenecía a los grupos anarquistas, porque el primer movimiento de los jóvenes es un movimiento anarquista, siempre, es decir, somos rebeldes, después ya nos convertimos en revolucionarios. El rebelde es aquel que recibe el golpe social, el golpe de la sociedad, entonces se indigna y violentamente se encara con la sociedad. De hecho, no sabe cómo va a hacerlo, entonces emplea el grito, la pegada, la violencia. Es en realidad la actitud rebelde. Ya después coge un libro —cuando se da cuenta de que esto no conduce a nada más que a ciertos actos de violencia—, se pone a estudiar, y entonces se convierte en un revolucionario.⁶

El papel de las publicaciones

En el siglo XIX las publicaciones periódicas permitieron el desarrollo de una verdadera actividad ensayística donde la crítica pudo encontrar su vehículo natural; las inquietudes sobre el arte mexicano se transformaron radicalmente entre los siglos XIX y el XX, como se puede corroborar al revisar algunos textos que aparecieron en *Revista Moderna, Gladios* (nombre tomado de la espada romana utilizada por los Legionarios). Después de 1910 comenzó la pluralidad de discursos y las discusiones pasaron de la conservación del sistema de valores a la ruptura crítica con el pasado de una manera menos radical que la observada en Europa con las vanguardias. Para transformar, primero hay que aceptar y entender.

⁶ James Wilkie y Edna Monzón Wilkie, *Frente a la Revolución mexicana: 17 protagonistas de la etapa constructivista*, p. 249.

Y me parece, esto captaron muy bien los Estridentistas. De modo consciente o inconsciente, éstos siguen el postulado de que el contenido sigue la forma y las nuevas estructuras de pensamiento y de cómo la manera en que se expresa la palabra, cambia el entorno social, que ya para los años cincuenta teorizará Mc Luhan.

Además era gente preparada y muchos de ellos en diversos campos como Arzubide en la educación, la política, la literatura, el periodismo, la edición y el teatro; Arques Vela, también escritor, editor, periodista y educador.

Los participantes de las revistas “buscaban expresar sus inquietudes a través de este medio de comunicación y, simultáneamente, encontrar un espacio que legitimara la posición que deseaban alcanzar”.⁷ Las redes que surgen de la revista Estridentista eran vastas. La información que llegaba a los Estridentistas no era unívoca y estaba conformada por una pluralidad de sujetos de diferente proveniencia y formación artística e intelectual. Como había un constante rechazo a la actitud europeizante del siglo XIX, las primeras décadas del siglo XX se distinguieron por el desdén a las influencias extranjeras en los discursos, a pesar de que la realidad demuestra que México no pudo caer en un ostracismo total. Además del regreso de algunos pintores que se formaron en Europa, llegaron el radio, el cine sonoro, y más tarde el cemento, los autos, la moda femenina a la “flapper” y

⁷ Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka, *Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad*, p. 243.

algunos ejemplos de arte de vanguardia, intentos de superación del proceso de autonomía del arte en su aspecto sociológico y el manejo de la experimentación en el trabajo del creador, el artista, tanto en plástica como en literatura. Época en que la revista solía contar con unas veinte páginas donde los anuncios publicitarios superaban en número a los textos. Según Jonathan Miller: el medio le da forma al mensaje. ¿Qué es?, ¿de dónde proviene? y ¿cómo se envía al receptor? La intrusión de un medio tiene consecuencias sociales (transferencia) desde una perspectiva de impacto en el cerebro. Se da un cambio de conciencia. Transforma nuestro comportamiento, nuestra forma de ver cosas, nuestra forma de mirar, de entender.

Durante sus primeros cien años, una vez terminada la independencia, Europa fue el eje de la vida artística en nuestra nación. La Revolución no fue la lucha de un sector determinado con intereses unívocos, sino la amalgama de una serie de grupos inconformes con la política interna del país que, por diversas razones, se manifestaron violentamente en las mismas fechas, impulsados por causas similares, pero con metas distintas. Por lo tanto, podemos observar que los ideales revolucionarios no fueron homogéneos y aceptados por todos sus participantes, se encontraban demasiado alejadas entre sí. De ahí que los discursos revolucionarios acerca de la cultura variarían según sus emisores: había quien todavía apoyaba el afrancesamiento porfiriano, otros estaban totalmente convencidos de que la verdadera cultura se encontraba en el seno de las comunidades rurales, mientras

que un pequeño grupo veía con simpatía las vanguardias europeas:

El México de esos años era mayoritariamente rural –66% de su población vivía en el campo o en pequeños poblados–; con una economía en recuperación tras la crisis de 1929 y con proyectos sociales y educativos que siguieran la idea de “avance” que había dejado la Revolución, y se da el nacimiento del llamado Maquinismo, de la década de años veinte, que vinieron a simplificar y acelerar la vida del hombre, encaminadas al “progreso” de la vida humana. Es en este panorama nace el Estridentismo.⁸

Las vanguardias, tan amigas del pueblo y tan enemigas de lo popular, como dice el estudioso Hanno Ehrlicher,⁹ encuentran en el caso mexicano un punto de choque a esta afirmación por lo demás tan irónica como real: en la mayoría de las ocasiones las vanguardias estéticas de los años veinte fueron elitistas, minoritarias y se adoptaron con reservas y parcialmente. Con este texto queremos orientar la lectura hacia la hipótesis de que el que fuera en esa década el más influyente suplemento cultural, que se proclamaba desde su tiraje y maquinaria editorial en consonancia con su subtítulo, “Semanario Artístico Popular”, formó una alianza insospechada, un círculo virtuoso, con el Estridentismo. No únicamente sus pegajosas frases y proclamas, quizá más

⁸ Gustavo Garza Villarreal, *La urbanización de México en el siglo xx. Distrito Federal*, p. 47.

⁹ Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka, *op. cit.*, p. 251.

que poéticas publicitarias –“Muera el cura Hidalgo”, “Viva el mole de guajolote”, “A Huitzilopochtli, mánager del movimiento Estridentista”, “El Estridentismo ha inventado la eternidad”–, recuerdan la publicidad que sostenía al diario.

Antes de Heriberto Jara, ya Adalberto Tejeda, gobernador de Veracruz, apoya a los Estridentistas, no sólo en el aspecto artístico, sino en el político. Ningún avance científico ocurre realmente por casualidad; se necesita un cierto clima intelectual, una tensión decisiva dentro de la estructura misma de la sociedad, para estimular el genio potencial de un hombre hacia un logro que estremecerá al mundo. Esto mismo es válido para las ciencias sociales. El Estridentismo fue una estrategia literaria que combate y denuncia, para extirpar la ignominia y lograr una genuina transformación literaria y cultural. En las décadas posteriores a la lucha armada los debates se mantenían vigentes de manera, con la participación de intelectuales reaccionarios, revolucionarios o no, que intentaron trabajar, de forma simultánea, el lenguaje verbal y el lenguaje plástico. La poesía Estridentista se revela en contra del canon y se presenta irreverente hacia todo lo pasado. El Estridentismo buscó acabar con los conceptos arraigados y los héroes de la historia de México (muera Hidalgo) y tomó una postura de ataque contra aquellos que se oponían a la renovación y la modernidad. Los poetas Estridentistas desechan las normas gramaticales y hacen uso de la relación de términos que permiten la descripción de imágenes de manera agresiva, buscando liberar el lenguaje y causar sorpresa en el lector. Se de-

nuncia paródicamente el papel del marketing en la sociedad: Consultas gratis para los pobres de imaginación.¹⁰ Dice McLuhan que las culturas orales hacen más énfasis en la retórica y las escritas en la gramática. Se quiere lograr la homeostasis, o sea el equilibrio. Y es así, cómo, a pesar de ser escrita, la cultura vanguardista en México es predominantemente oral, de acuerdo con los patrones de Mc Luhan, y retribalizada, es decir, donde predomina la comunidad y ésta permite el desarrollo y la organización social, ya no como en la era preliteraria, sino ahora con un alcance geográfico que no se podía dar antes.

En un estilo claramente irónico. Los Estridentistas son maestros del marketing, capaces de vender cualquier cosa a cualquiera. Afirman incluso poseer “una máquina de convencer”.¹¹ Agitación subversiva, verborrea desmesurada.

Germán List Arzubide, políticamente cercano a los anarquistas y al Partido Comunista, se adhiere al movimiento en Puebla como director de la revista *Ser*, que constaba de publicaciones de interés regional, pero con tendencias de renovación literaria. El segundo Manifiesto Estridentista aparece el 1° de enero de 1923, en dicha ciudad. En los últimos días del mes de noviembre, se da a conocer su libro *Esquina*. Esta fue la primera obra editada por “Ediciones del Movimiento Estridentista” cuya portada fue hecha por Jean Charlot, miembro del movimiento.

¹⁰ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 73.

¹¹ *Ibid.*, p. 75.

El poder de la publicidad

Los Estridentistas se dieron cuenta del poder que tenía la publicidad. La utilizan para su promoción y hablan de sus bondades y peligros. Ellos ya poseían la idea de lo que más tarde desarrollará Mc Luhan. El mensaje de cualquier medio tecnológico es un cambio de escala y de patrones que se introducen en los asuntos de ser humano.

Finales del siglo XIX, época de enormes cambios dominada por la industrialización, se extendió y aumentó además el comercio, y comenzó a consolidarse el fenómeno de la marca como símbolo de calidad y de distinción de los productos en el conjunto del mercado. Ya en el siglo XX, el papel de la publicidad fue básicamente contribuir a la desarticulación del mundo imaginario de lo tradicional, en abierta contradicción con el consumo, y a la visualización de un mundo en el que las mercancías, nacionales y extranjeras se hicieran consumibles. La publicidad impresa de 1900 a 1920 adquiere una estructura empresarial con el objetivo de informar a la sociedad.

Los periódicos, para mantenerse independientes y fieles a sus líneas editoriales, buscaron sus propias fuentes de financiación entre ellas la publicidad, cuyo peso en el volumen de ingresos de los diarios perdura hasta nuestros días. Diarios políticos y comerciales, cuya subsistencia dependía, en su mayor parte, de los ingresos obtenidos por el número de anuncios publicados. Si el siglo XIX es el siglo de la prensa, el siglo XX es el siglo del periodismo como vehículo de opinión, de la exposición de diferentes ideas políticas, del reflejo de la cultura y, en

especial, del aviso de información comercial.¹² En los Estridentistas, el empleo del lenguaje de anuncios periodísticos, describe de modo eficaz la ciudad moderna, donde existe una comunicación esencial, interrelacionado con las emociones. La prensa, en aquel entonces todavía se dirigía a una minoría social, pues su precio era elevado, amén del alto analfabetismo, que era de un 65% aproximadamente. Aunque muchos de los soportes estaban financiados por grupos políticos o ideológicos, su mantenimiento era costoso, por lo que su periodo de vida fue corto. La publicidad muestra una gran evolución, en relativo poco tiempo, acorde con el crecimiento, desarrollo y consolidación de la prensa como medio de comunicación de masas. Los primeros anuncios publicados en prensa apenas se diferenciaban de las noticias, ocupando la última página como señal de escasa importancia. Su estilo cobra fuerza persuasiva a base de acumular datos sobre pruebas experimentales o citando testimonios de especialistas en los distintos campos del saber cercanos al producto.¹³ A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la publicidad comienza a ganar más presencia y a ocupar páginas anteriormente reservadas tan solo a las noticias. En los comienzos del siglo XX la publicidad despunta como una actividad comercial indispensable para la sustentación de los soportes. Pero el éxito vino también de la mano de otra variable: el cambio del con-

¹² Véase José Antonio Seoane, "La configuración del hombre", *Revista de Filosofía*, núm. 8, p. 357.

¹³ Miguel Ángel Pérez Ruiz, *La publicidad en España 1850-1950*, p. 28.

tenido de los soportes. Nacida como un medio de comunicación con una tirada muy reducida, vinculada a ideologías tanto políticas como religiosas y dirigidas a una población muy concreta que podía pagar la suscripción al periódico, da un cambio radical. Las revoluciones industrial y técnica mejoran considerablemente la producción abaratando costes, aminorando el precio final de los ejemplares y haciéndolos accesibles a un mayor número de lectores. Se dieron cuenta de que una mayor tirada atraía a un número mayor de anunciantes cuya inversión publicitaria permitía obtener una serie de ingresos “extra” que permitirán reducir el precio final de los ejemplares, llegando a un mayor número de lectores. Esta nueva fórmula comercial unida a la estabilidad tanto social y política lograda en estos años permitió que la prensa llegase al siglo xx como el medio de comunicación por excelencia. Se aprovechan las innovaciones tipográficas que se aplican en las técnicas de impresión, transmitiendo un mensaje “mucho más vistoso, con nuevos tipos de letra e introduciendo ilustraciones”.¹⁴ En los años subsecuentes surge una preocupación por publicar anuncios que se lean mejor, que se diferencien y, en definitiva atraigan la atención del lector. De hecho, el manifiesto fundacional del Futurismo se publicó como un anuncio pagado, en la portada del periódico parisino *Le Figaro* en 1909. La conexión entre el manifiesto como la publicidad llevó a constantes referencias a ésta, en una variedad de manifiestos en-

¹⁴ Raúl Eguizábal Maza, *Historia de la publicidad*, pp. 179-180.

tonces y posteriormente con su difusión y extensión extraordinaria. Marinetti incluye un epílogo en el que describe una ciudad inundada de letreros de neón y, Maples Arce, presenta una serie de promociones como fragmentos de collage, en algunas publicaciones. La convergencia del arte futurista y la publicidad fue tan intenso y marcado, a lo largo de la década de los veinte que se convirtió en un arma tan poderosa, que el artista futurista Fortunato Depero llegó a reivindicar en su manifiesto “Il futurismo e l’arte pubblicitaria” (1925-1927) que la publicidad era por definición futurista.¹⁵

Sin embargo, ninguno de los manifiestos futuristas llega tan lejos como el de Maples Arce explicando la conexión entre la publicidad y el manifiesto. Maples Arce, Azurbide, Arqueles Vela, entre otros Estridentistas se dieron cuenta que esta arma de la publicidad, brutal, agresiva, en algunos casos, como cualquier otra tenía sus puntos positivos y negativos. Mediante la adopción paródica del lenguaje visual de la publicidad, Maples Arce fue pionero entre las vanguardias latinoamericanas en el uso de la cultura de masas como parte integrante de la producción literaria y artística y su reflexión intuitiva. La inmediatez y el carácter vernáculo de la publicidad, codificada en su tipografía vibrante y directa, lenguaje sucinto, se convirtió en un paradigma estético a imitar. Como arte urbano fuertemente ligado al capitalismo, al comercio y a la cultura de consumo, la publicidad

¹⁵ Gianluca Camillini, Fortunato Depero, *Depero futurista 1913-1927*, p. 23.

parecía diametralmente opuesta a las aspiraciones intelectuales de las formas de arte tradicionales. En lugar de la búsqueda distante para la trascendencia a través de la experiencia estética, la industria publicitaria era superficial, con un interés propio e impermanencia.

La publicidad y la educación: modelos discursivos Estridentistas

Maples Arce intuyó en la publicidad, el surgimiento de un nuevo discurso poético desprovisto de pretensiones que debería ser admirado e imitado por las vanguardias literarias. A raíz de la inclusión por parte de Maples Arce de anuncios de cerveza “Moctezuma” y el cigarrillo “Buen Tono” como collage en Actual N° 1 —“Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarros del Buen Tono, S. A.”—¹⁶, la publicidad se convirtió en un modelo discursivo constante que impregnó mucha de la estética del movimiento. En los manifiestos, los Estridentistas utilizan el “Usted” para dirigirse a los lectores, lo que recuerda al lenguaje de marketing de la época. Tales fachadas parlantes también se vuelven recurrentes en anuncios pegados en los muros, tema literario en la poesía Estridentista. En “Prisma”, el poema programático que abre *Andamios interiores* (1922), Maples Arce identifica la publicidad como una de las muestras de la modernidad de la ciu-

dad: “La ciudad insurrecta de anuncios luminosos flota en los almanaques”.¹⁷ Otros poetas Estridentistas realizaron algo parecido. Germán List Arzubide, en “La novia extra: III” de *El viajero en el vértice*, describe un espacio urbano asediado por “la demencia / de las esquinas dinamitadas de / carteles.” A través de la ciudad, las calles están cubiertas de carteles—“la calle empapelada de gritos ambulantes / encaramó el ansia de los letreros”.¹⁸ Blaise Cendrars (1887-1961), pseudónimo de Frédéric Louis Sauser, declara a la publicidad como el arte más importante de nuestro tiempo:

Sí, de verdad, la publicidad es la más bella expresión de nuestro tiempo, la mayor novedad del día, un Arte. Un arte que apela al internacionalismo, al poliglotismo, a la psicología de las masas, y que trastorna todas las técnicas estáticas o dinámicas conocidas, haciendo un uso intensivo, constantemente renovado y eficaz de nuevos materiales y nuevos procesos.¹⁹

La adopción del discurso publicitario de Maples Arce en Actual N° 1 es un testamento al papel clave que juega el humor en el Estridentismo.²⁰

¹⁷ Véase Manuel Maples Arce, “Las semillas del tiempo”, en *Antología poética*, p. 35.

¹⁸ Germán List Arzubide, *El viajero en el vértice*, p. 46.

¹⁹ Blaise Cendrars. “Persuasion strategies in Spanish and French advertising texts: Comparative approach”, en *Selected Writings of Blaise Cendrars*, pp.211-12.

²⁰ En un movimiento de clara subversión paródica el poema “Primavera” de Luis Kyn Taniya (de Radio [1922]), que comienza con el texto de un apócrifo anuncio: “A precios reducidos/para ancianos y niños/también vendemos leves redecillas/para irse a recorrer las nubes/cazando los átomos de éter que

¹⁶ Manifiesto Actual no. 1, en: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/737463#?c=8m=8s=8cv=8xywh=-2906%2C0%2C9112%2C5100>.

Desarrollando aún más su parodia del marketing, el escritor Maples Arce seleccionó un eslogan pegadizo para su nueva vanguardia movimiento que sería fácilmente identificable: “¡Chopin a la silla eléctrica! (marca M. M. A.)”.²¹

Intervención pretendidamente ingeniosa, destinada a impresionar. Frívola, la apropiación paródica de Maples Arce de la publicidad es el catalizador de su crítica ideológica de la posición del arte en una sociedad capitalista, un gesto profundamente subversivo que señala cómo el arte se ha convertido en una mercancía más. Estrategia de mercado que se sigue utilizando en la actualidad. Al adoptar un lenguaje verbal muy visual y comercial, Maples Arce destaca que las aspiraciones sublimes del arte han sido reemplazadas por las reglas estrictas del valor de cambio. En opinión de Maples Arce, la literatura mexicana de los años veinte no era más que un producto fácil y consumible que reprodujo convenciones trilladas y un reforzamiento artístico normativo, nada más que “organillerismos pseudo-líricos y bombones melódicos de changarro, para recitarles gratis a las señoritas”.²² Su crítica de la degradación del arte en el capitalismo es el epítome de lo que Peter Bürger ha identificado como objetivo principal de las vanguardias históri-

rondan zumbando palabras humanas/en esta primavera de la inteligencia” (420). Véase también el poema “Pentagrama” de Salvador Gallardo (incluido en *El pentagrama eléctrico* [1925]) (440).

²¹ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, p. 164. M.M. A. = Siglas de Manuel Maples Arce.

²² *Ibid.*, p. 167.

cas.²³ A pesar de la crítica ideológica de Maples Arce a la mercantilización del arte contemporáneo, la sociedad y el papel de la publicidad en este proceso, el marketing se convirtió en un elemento intrínseco en las estrategias de promoción del movimiento Estridentista. Los miembros de esta estrategia entendieron que para tener un verdadero impacto en los círculos literarios de México y la sociedad posrevolucionaria y llegar al público en general, debían promocionar activamente su trabajo y la publicidad era la forma de ayudarse monetariamente con las publicaciones. Maples Arce fue el primer poeta en América Latina en leer un poema –“TSH”– en la radio con fines comerciales en la estación de El Universal Ilustrado.²⁴

Maples Arce en otro momento exclama:

Yo perseguía un arte que correspondiera a mi propio gusto y no al halago de los demás. Promovía algo nuevo. Las modalidades líricas del modernismo y aun del postmodernismo me parecían preteridas del pasado, y había que renovarlas. El movimiento revolucionario de 1910 con su preocupación fundamental de justicia social, implicó una apertura hacia la comprensión del ser mexicano como un haz de posibilidades o si se prefiere, como un quehacer, no como un legado [...].²⁵

²³ Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia histórica*, pp. 47-54.

²⁴ Rubén Gallo, *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution Mexican Modernity*, pp. 123-33.

²⁵ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, pp.120-121. Eduardo O 'Gorman, “La revolución mexicana

Y agrega:

Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo [sic], cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de 'ismos' más o menos teorizados y eficientes".²⁶

Compromiso político de una poesía que emerge en una época con exigencias revolucionarias a diestra y siniestra. Poesía en que habita un aliento revolucionario necesario. Es entonces que adquiere su verdadero carácter vanguardista.²⁷ A mediados de 1927 John Dos Passos conoció a Maples Arce en Xalapa y de esta amistad nació la traducción en inglés de *Urbe*, con el título de *Metropolis* editado por The T.S. Book Company of New York en julio de 1929. Este libro es importante históricamente porque fue el primer libro de poesía de un mexicano traducido al inglés y también por ser el primer libro de toda la vanguardia de la lengua española. *Urbe* tuvo una importancia notable en la literatura mexicana y se cataloga como uno de los libros más sobresalientes del año. México vivía los estragos contradictorios y desbordados de una Revolución traicionada que amenazaba con soldar sus acuerdos de paz, interburgueses, a punta de balazos y crímenes.

y la historiografía", en *Estudios históricos de tema mexicano*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1960.

²⁶ Manuel Maples Arce, en Schneider, L. M., *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 7.

²⁷ Francisco Mora, F. J., "El Estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 29, p. 273.

Una Revolución que no sólo no acabó con la etapa semi-feudal, que no terminó con la anti-democracia. En aquel entonces, había un paisaje escalofriante y patético de chimeneas con grandes paradojas, avances y retrasos: fábricas, indios y miseria. No existía una verdadera moral, se trataba de pura palabrería revolucionaria.

El lector se entera de las transformaciones de la vida literaria de los Estridentistas por medio de las revistas, que fueron el medio de circulación de imágenes y responsable de la construcción de representaciones socio-culturales, en el devenir histórico en los ámbitos cultural y artístico. Los referentes visuales se dan a conocer gracias a las nuevas tecnologías, testigos de la modernidad. La hoja volante Actual —que, como parte de una estrategia común en el *know-how* vanguardista, apareció en un espacio público con el interés de acaparar la atención—, y posteriormente con diversas publicaciones, como la revista *Irradiador*, y colaboraciones en la sección "Diorama Estridentista" del *Universal Ilustrado*. El Estridentismo, como vanguardia, escandalizó y creó polémicas.²⁸

Valientes y atrevidos, para la época, los Estridentistas logran por los medios que tienen a su alcance y su actitud provocar a la Academia, polemizar, despertar al verso.

El movimiento Estridentista logró establecerse gracias a que sus personajes principales ocuparon cargos públicos. Manuel Maples Arce, por ejemplo, fue secretario de Gobierno del gobernador del estado de Veracruz, el general Heriberto Jara. Así pu-

²⁸ Véase Luis Mario Schneider, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 29.

dieron acceder a un aparato para facilitar su creación y llegar a mayor público.

El país entró en una etapa de autodescubrimiento y se abrió a una diversidad que no era posible durante la dictadura porfiriana en aras de la homogeneización. Fue un choque cultural que se convirtió en un problema serio para el gobierno mexicano. Renació la Secretaría de Educación Pública (SEP) con Vasconcelos, además de que surge la Escuela Mexicana de Pintura lo que daría paso al Muralismo mexicano, que ahora cargado de iconos patrios que difunden sus valores, crean conciencia sobre la situación de la población indígena oprimida y así, obtuvo un lugar en la historia universal del arte. La fusión entre el Estridentismo y la ideología revolucionaria se logró una vez que el colectivo se sintió seguro dentro de la sociedad.

Había –dice Schneider– “de buscar apoyo en el orden social como justificación del quehacer artístico”,²⁹ había que volver los ojos al pueblo y hacia él dirigirse y, si era preciso, educarlo. Y así lo hicieron, en particular Arzubide y Arqueles Vela, quienes incursionaron en la educación. Desde años antes de la Revolución mexicana se buscaba que los infantes recibieran una educación racional; idea que tomó fuerza en el siglo xx y que se consagró con el nacimiento de la Secretaría de Educación Pública (SEP). A este proyecto se sumaron escritores, artistas e intelectuales de la época, tal fue el caso de Germán List Arzubide quien en 1932

escribió los cuentos de Troka; quien se define de la siguiente manera:

Soy, cuando me detengo, la rígida y levantada majestad de las chimeneas; cuando camino, el veloz automóvil, la forzuda locomotora, el barco que domina los mares. Las torres inalámbricas elevadas al cielo, son como brazos míos que recogen el rayo de la tormenta y la onda lejana. Las grúas son mis músculos de acero. La rígida estructura de las calderas, semeja el torso de un gigante y puede ser mi cuerpo y las cajas de los automóviles con sus aristas bruñidas, al frente los redondos faros de mis ojos que traspasan la sombra y los salientes labios del magnavoz, hacen pensar en las cajas que encierran los magnetos. Mi estructura es mecánica para que resista la vida actual violenta, ruda, cambiante y siempre en movimiento. Estoy construido por todos los hombres utilizando todos los elementos; soy la síntesis del genio universal. Troka, el Poderoso.³⁰

Arqueles Vela, prosista del movimiento Estridentista y secretario de redacción de *El Universal Ilustrado* –dirigida por Carlos Noriega Hope, fue el gran promotor y protector del grupo Estridentista–, participa en *Irradiador* con un artículo “Nuevas vistas y visitas al Estridentismo”, donde intenta explicar la teoría estética Estridentista citando, además de a Maples Arce y Tablada, a los franceses Apollinaire, Mallarmé, Reverdy y Rimbaud. Además, Vela creó varios grupos educativos y culturales. Dedicó una

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Bertha Hernández, “Troka, el Poderoso: cuentos de avanzada para niños modernos”, www.cronica.com.mx. Consultado el 18 de febrero de 2022.

gran parte de su vida a la docencia: impartió literatura e historia del arte tanto a nivel secundaria como superior.

Defensas y disquisiciones acerca del Estridentismo

Arqueles Vela fue quien vislumbró con mayor claridad la complejidad del movimiento. Fue el teórico del movimiento. El Estridentismo fue una vanguardia que respondió tanto a una situación cosmopolita del lenguaje como a una circunstancia histórica muy específica. Mediante una prosa metafórica y lúdica, se deja entrever el intento de transformación de los valores estéticos, basados en un avance cosmopolita y en la búsqueda de la renovación sintáctica.

Juegos de conciencia visual, mezclan el genio y la crítica, la poesía del arte y la poesía de la naturaleza, fusionándolas. Silvia Pappel señala que los poetas Estridentistas han sido considerados “adolescentes por excelencia”.³¹ La literatura crítica llama constantemente la atención sobre su inmadurez y se niega a reconocerlos como algo más que poetas menores. Sin duda, vivieron un periodo de transición y legados que mostraron un enfoque visionario acerca de la literatura, ya preconizado por López Velarde, Tablada y la atinada comprensión de lo que significa la publicidad. Sin embargo, es muy certera la observación de Pappel, cuando menciona que llama la atención

que el Estridentismo no haya sido olvidado, pero recordado por lo malo y agrega:

Algo debe haber en ellos, aparte de “lo malo” que eran, de otro modo, no sería tan importante recordar su falta de calidad: se les olvidaría como a tantos otros. La pregunta es: ¿por qué es tan importante recordar que son malos?³²

Uno de sus miembros más destacados, List Arzubide, menciona que Estridentismo se llamó así por el ruido que levantó a su derredor. ¿Qué fue lo conseguido? Sacudir el ambiente, en un juego audaz. Se divierten jactan, parodian, como en “Gran Concurso” de List Arzubide, último Estridentista, de una generación de artistas cuya labor forjaría el arte mexicano, quien muere en 1998, a los cien años: “Junte los trozos de humo de su cigarro y le daremos un premio”.³³ Este tono, aunque necesario, era insuficiente: sus límites estaban ahí donde perdía su efectividad como sorpresa, como excepcionalidad.

Las restricciones canónicas de la poética anterior habían provocado un hartazgo en muchos círculos, en particular el de los Estridentistas. Y esto no era nuevo, sino que se venía gestando tiempo atrás como mencionamos. Tenemos a los románticos, quienes de acuerdo a lo que escribió Schlegel, teórico del movimiento mencionaban ya, que la poesía es un arte en movimiento. Al potenciar la reflexión, una y otra vez, en un interminable ir y venir, se multiplican las

³¹ Silvia Pappel, en Elissa Rashkin, *The Stridentist Movement in Mexico: The Avant-Garde and Cultural Change in 1920's*, p. 116.

³² Silvia Pappel, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, p. 12.

³³ Germán List Arzubide, *Esquina*, p. 42.

filas de espejos, capaces de la más alta y completa formación y educación; no sólo desde dentro, sino también desde fuera; organizando todas las partes, lo que abre la perspectiva de la creación que crece sin límites. Uno de los autores que ha explorado el nexo romanticismo-vanguardia ha sido Octavio Paz, quien en un breve comentario en el prólogo a la antología *Poesía en movimiento*, de 1966, hace una defensa de la poesía Estridentista frente a la descalificación lanzada por los Contemporáneos, quienes desdeñaban la obra de Manuel Maples Arce a causa de sus “deplorables regresiones románticas”.³⁴ No obstante, el periodo romántico, después de Rousseau, señala los efectos sociales de la escritura fonética en una disociación de la vida imaginativa, emocional y sensorial que se retoma más tarde, con otros medios en su haber. El comentario es considerado por el Nobel mexicano como una acusación miope. Para él, el espíritu romántico impulsó toda tendencia renovadora en el arte, lo que podemos confirmar con Apollinaire y Mayakowski, quienes fueron románticos, y el surrealismo (Breton), después, continuó con el romanticismo.³⁵ Nuestro pensamiento debería ver ahora lo que realmente ya se ha escuchado en la entonación. El pensamiento debería ver lo audible. Ver lo que nunca antes se ha visto. Pensar es un oír que ve. Al pensar perdemos nuestro oído y vista ordinarios porque el pensar nos lleva

a oír y ver de manera diferente. Estas son instrucciones extrañas y, sin embargo, muy antiguas.³⁶ Un ejemplo de cómo la lectura del Estridentismo se enfrentó en ocasiones con una barrera que podríamos definir como un choque de paradigmas, lo hallamos en el comentario de Vicente Quirarte, quien en “La doble leyenda del Estridentismo”, juzga que “... los manifiestos Estridentistas, airados y grandilocuentes, son de pronto como bocinas de feria que ahogan [...] la música de cámara de un poema de Xavier Villaurrutia”.³⁷ El juicio de Quirarte entiende entonces que la aspiración de una obra literaria debe ser cierta formalidad compositiva, concretada en “la música de cámara” en cuanto modelo a seguir. Para él, el término “bocina de feria” constituye un paradigma de lo inconsistente, quebradizo, deleznable. El problema que impide un acercamiento distendido a la obra Estridentista es la incapacidad para asumir que el Estridentismo desea precisamente ser esa bocina de feria y de ninguna manera quiere convertirse en música de cámara, en la rigidez clásica. Esta afinidad del Estridentismo con la feria y el carnaval precisamente, fueron explotadas por los Estridentistas. Incluso el Estridentista Germán List, anciano, gustó de las bocinas lo cual se hace patente dejándose seducir por los decibeles emitidos por los amplificadores rockeros.

³⁴ Octavio Paz; Chumacero, Alí; Pacheco, José Emilio; Aridjis, Homero (comps.), *Poesía en movimiento*, México 1915-1966, México, Siglo XXI, 1966, p. 3.

³⁵ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 17.

³⁶ Véase Martin Heidegger, *El principio de la razón*, p. 69.

³⁷ Vicente Quirarte, “La doble leyenda del Estridentismo”, en Merlin Forster (ed.), *Las vanguardias literarias en México y América Central. Bibliografía y antología crítica*, p. 188.

Consideraciones finales

El movimiento Estridentista, estallido cosmopolita de vanguardia, abrió muchos frentes de guerra. Combatió a la “literatura oficial” y a las corrientes estéticas dominantes, entre otros, a los modernistas tardíos o posmodernistas. Los Estridentistas lucharon en contra del folclore de estado, de la tradición retrógrada y la cursilería en la cultura de los burócratas ignorantes. Lucharon contra la versión oficial de la intelectualidad, el arribismo y la burocracia. El ritmo vanguardista fue el de la metrópoli con sus tranvías, ferrocarriles, ascensores, letreros luminosos, multitudes callejeras, bocinas.

Época de ideales y del entorno histórico en los cuales se observa que la literatura mantiene una profunda relación con la sociedad que la rodea en el momento en el que es creada. Con sus mejores ideas, siguen siendo voces herejes y militantes. El Estridentismo, vanguardia mexicana que nacionaliza la internacional. Fue centro y eje de experimentación y creación estética. Rompió con los cánones estéticos establecidos, a la vez que promovió ideales sociales progresistas. Su objetivo fue modificar la percepción y el origen que tuvo, identificando varios “ismos”, en los cuales se inspiró Maples Arce, desmintiendo entonces que el Estridentismo fue una copia del futurismo italiano. Arqueles Vela advierte que el Estridentismo es “un arte de circunstancias y de tendencia, un arte de lucha”; mientras que Germán List Arzubide explicaba que la estructura literaria de “la equivalencia” desarrollada por el Estridentismo no existe en ningún movimiento anterior.

Una obra literaria influye en otras épocas y en otras sociedades porque sirve de reflejo que permite a los lectores situarse en esos momentos y conocerlos. La literatura tiene por objeto la expresión de ideas o sentimientos, reales o imaginarios, por medio de la palabra escrita, que es su herramienta de trabajo. Es el resultado de una creación que permanecerá en el tiempo, sin poder ser alterada o cambiada. La literatura nos enseña a ser más creativos, a la comprensión de nuestro mundo; ayuda a aumentar la curiosidad y el conocimiento sobre determinados temas. Funciones de compromiso, estética, de goce, simbólica, predictiva, social, testimonio de una época, de una conciencia, de valores, de una sobrecarga emotiva ligada a la función poética y comprometida con el futuro del ser humano.

Bibliografía

- Bürger, P., *Teoría de la vanguardia histórica*, Península, Barcelona, 1974.
- Camillini, G. y Fortunato Depero, *Depero futurista 1913-1927*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2021.
- Cendrars, B., “Persuasion strategies in Spanish and French advertising texts: Comparative approach”, en *Selected Writings of Blaise Cendrars*, W W Norton & Co, Nueva York, 1927.
- Corte Velasco, C., *La poética del Estridentismo ante la crítica*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Puebla, 2003.
- Eguizábal Maza, R., *Historia de la publicidad*, Fragua, Madrid, 2011.

- Ehrlicher H. y Nanette Rißler-Pipka, *Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad*, Shaker Verlag, Berlín, 2014.
- Gallo, R., *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution Mexican Modernity*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, Massachusetts, 2005.
- Garza Villarreal, G., *La urbanización de México en el siglo XX*, El Colegio de México, México, 1985.
- Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), *Cinuenta Años, Monografías de arte*, Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1985.
- Heidegger, M., *El principio de la razón*, Vittorio Klosterman GmbH, Frankfurt en el Meno, 1997.
- List Arzubide, G., "La novia extra: III", en *El viajero en el vértice*, sin pie de imprenta, Jalapa, 1927.
- , *Poemas Estridentistas*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), México, 1986.
- , *El movimiento Estridentista*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), México, 1987.
- Maples Arce, M. *Soberana juventud*, Plenitud, Madrid, 1967.
- , *Antología de la poesía mexicana moderna*, Poligráfica tiberina, México, 1940.
- Mc Luhan, H. M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, Gingko Press, California, 1964.
- O 'Gorman, E., "La revolución mexicana y la historiografía," en *Estudios históricos de tema mexicano*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1960.
- Pappe, S., *Estridentópolis: urbanización y montaje*, UAM, México, 2002.
- Paz, O., *Las peras del olmo*, Seix Barral, México, 1974.
- , Chumacero, A.; Pacheco, J. E.; Aridjis, H. (comps.), *Poesía en movimiento, México 1915-1966, Siglo XXI*, México, 1966.
- Pérez Ruiz, M. A., *La publicidad en España 1850-1950*, Fragua, Madrid, 2001.
- Rashkin, E., *The Stridentist Movement in Mexico: The Avant-Garde and Cultural Change in 1920's*, Lexington Book, Maryland, 2009.
- Schneider, L. M., *El Estridentismo la vanguardia literaria en México*, UNAM, México, 2007.
- , *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), México, 1997.
- , *El Estridentismo. México 1921-1927*, Dirección General de Poblaciones (DGP), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México, 1985.
- Schwartz, J., *Las vanguardias latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica (FCE), México, 2002.
- Verani, H., *Narrativa de Vanguardia Hispanoamericana*, UNAM, México, 1996.
- Wilkie, J., y Edna Monzón Wilkie, *Frente a la Revolución mexicana: 17 protagonistas de la etapa constructivista*, t. 2, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), México, 2001.

Hemerografía

- Seoane, J., "La configuración del hombre", *Revista de Filosofía*, núm. 8, 357, Universidad Complutense, Madrid, 1992.

Luis Mario Schneider, en Rodolfo Mata, "La estética del Estridentismo", *Literatura Mexicana*, año 31, núm. 2, julio-diciembre de 2020. Publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

Leblanc, O., "¿Qué opina Ud. del Estridentismo?", en *El Universal Ilustrado*, 8 de marzo de 1923, p. 34.

Mora, F. J. "El Estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 29, Madrid, 2000, pp. 257-275.

Cibergrafía

Hernández, B., *Troka, el Poderoso: cuentos de avanzada para niños modernos*, www.cronica.com.mx. Consultado el 18 de marzo de 2022.

Actual núm. 1, en: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/737463#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2906%2C0%2C9112%2C5100>. Consultado el 17 de junio de 2022.

Los vientos del cambio en el México posrevolucionario

GUADALUPE RÍOS DE LA TORRE | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

La figura de José Mancisidor aparece con la fuerza de un temporal en los espacios públicos de la política como en la academia, como un representante de una voz pública que con su dialéctica y argumentación emocionaba los ánimos más moderados o renuentes al cambio social.

La ciudad roja (1932) es una de las primeras novelas mexicanas de tendencia proletaria. Alude al movimiento inquilinario que tuvo lugar en el Puerto de Veracruz a principios de la década de los veinte.

Abstract

The figure of José Mancisidor appears with the force of a storm in the public spaces of politics as well as in the academy, as a representative of a public voice that with his dialectics and arguments moved the most moderate or reluctant spirits towards social change.

The Red City (1932) is one of the first Mexican novels with a proletarian tendency. It alludes to the tenant movement that took place in the Port of Veracruz at the beginning of the 1920s.

Palabras claves: Justicia proletaria, masacre, mitin lanzamiento.

Key words: Proletarian justice, massacre, launch rally

Para citar este artículo: Ríos de la Torre, Guadalupe, "Los vientos del cambio en el México posrevolucionario", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 39-47.

*La Revolución no había sido sólo hurto,
rapiña y anarquía. Fue a veces esto,
pero fue asimismo algo más.*

José Mancisidor

Introducción

A partir de 1917, la Revolución Mexicana logró una especie de signo doble al obstaculizarse dos vertientes: una que propagaba la necesidad de transformación social y otra que intentaba reformar al país poco a poco y sin radicalizarlo.

Estuvieron así, por un lado, los revolucionarios representantes de los diversos sectores del proletariado y, por otro, los reformadores constitucionalistas en el poder. A partir de entonces, el gobierno mexicano se manifestó conservador y trató de llevar a cabo los arreglos políticos precisos del movimiento social, aprovechándose de la falta de ordenación política, de ideología concreta y de líderes que predominaran entre el campesinado y del sostén que los obreros daban a la burguesía en el poder.

Los inconvenientes de las clases sociales empeoraron cuando México, al éxito de su lucha revolucionaria, continuó como un país modelo y dependiente de Estados Unidos. Este hecho, junto con ciertas medidas económicas que se aceptaron después de la Primera Guerra Mundial, como fueron una fila de restricciones en las exportaciones e importaciones a causa de la crisis internacional, y la fuerte deuda externa que el

país contrajo a raíz de la lucha armada de 1910, hicieron que la burguesía mexicana entrara en una serie de aprietos ante la proximidad de una probable ruina.¹

Los salarios de las clases bajas, en relación con el poder adquisitivo, cayeron, cundió el desempleo y comenzaron choques violentos entre los diversos estratos sociales, ya que era la clase media la que debía sobrellevar la carga de este capitalismo dependiente.

Entre este último sector renacieron una serie de caudillos rechazados de la revolución que trataron de dirigir los movimientos sociales para corregir la precaria situación económica del país.

Ejemplo de ellos fueron Felipe Carrillo Puerto, en Yucatán; Tomás Garrido Canabal, en Tabasco; y Adalberto Tejeda Olivares en Veracruz, quienes, en la década de 1920 se afiliaron a los nuevos valores del socialismo e incluso del anarquismo.

En un intento por crear dificultades al gobierno liderado por Álvaro Obregón, quien se declaraba pro capitalista y se empeñaba en consolidar sus relaciones con Estados Unidos, el coronel Adalberto Tejeda armó y favoreció el movimiento inquilinario de 1922. De esta manera se adueñó del control de la lucha campesina y obrera para dirigirlo en contra de los beneficios del gobierno federal obregonista.²

¹ Álvaro Matute, "Las dificultades del nuevo Estado", *Historia de la Revolución Mexicana 1917-1924*, México, El Colegio de México, 1995, *passim*. (Historia de la Revolución Mexicana 7)

² Un gobierno en vías de cimentar la reconstrucción nacionalista, el reconocimiento del mundo y, en

Los obreros de Veracruz, dadas sus particulares circunstancias de avance, habían acogido ideas de todas partes, como las que habían manifestado los hermanos Flores Magón, o las de los inmigrantes, en especial de los españoles anarquistas que se habían ido a vivir al país. Iniciado el siglo xx, estos trabajadores habían tratado de expresar su disgusto a través de una serie de movimientos que luchaban por establecer un reglamento, cuyo fin era mejorar el trabajo y las condiciones de vida.

Movimientos sociales en Veracruz

1907	Río Blanco
1915	Se intentó la creación de un partido popular socialista.
1916	Se realizó un congreso preliminar obrero.
1919	Fundación de la Federación de Trabajadores del Puerto de Veracruz y se llevó a cabo un congreso socialista.
1922	Primer congreso comunista en el que se presentó el problema inquilinario como el más estridente de todo el país. ³

especial, de los Estados Unidos de Norteamérica, lo cual se consiguió hasta 1923.

³ Véase Mireya Lamonedá, "El movimiento inquilinario en Veracruz", en *Nuestro México* 11, México, UNAM, 1984, p. 4.

José Mancisidor Ortiz: el socialista⁴

Durante el movimiento revolucionario se realizó un extraordinario ejercicio de crítica nacional. Los escritores e intelectuales participaron en la difícil batalla cultural por conformar los elementos nacionalistas de este nuevo siglo xx, adquirieron sus herramientas del período de la lucha armada de 1910, como punto de partida por cimentar otro mundo, otra expresión para calificar nuestra nueva realidad.

Un grupo de estudiosos se interesó y exaltó lo moderno, lo urbano, lo tecnológico y lo cosmopolita. Se inspiraba en el vanguardismo europeo. Apoyaba el desarrollo y progreso de México y luchaba en

⁴ Nació en el Puerto de Veracruz, Veracruz. Ahí pasó su infancia y su primera juventud y en 1914 combatió contra las fuerzas norteamericanas. Desde 1930 se dedicó al magisterio en la Escuela Normal de la capital, al periodismo y a escribir sus novelas y estudios críticos. Del cuento mexicano hizo una útil y nutrida antología: *Cuentos mexicanos del siglo xix y Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*. Escribió ensayos: Zola, Marx, Lenin, y otros. Su primera novela, *La asonada*, Jalapa, 1931, lo presenta como narrador, calidad que se afirma en *La ciudad roja*, Jalapa, 1932. Su obra más significativa es *Frontera junto al mar* (1953), cuyo tema es la lucha del pueblo de Veracruz contra los infantes de marina norteamericana, en 1914. La última novela de Mancisidor, *Alba en las simas* (1953), trata de la expropiación petrolera en 1938. Alcalde de Jalapa, Veracruz, en 1922. Dirigió la revista *Ruta* de 1933 a 1939. Fundador y presidente de la *Liga de escritores Revolucionarios y de la Sociedad de Amigos de la URSS*. Presidente del Instituto Cultural Mexicano-Ruso. Murió en la ciudad de Monterrey, Nuevo León. Mireya Lamonedá, "El movimiento inquilinario en Veracruz", en *Nuestro México* 11, México UNAM, 1984, p. 4.

contra del conformismo. Los Estridentistas se definían como radicales, intransigentes y herméticos.

Así la figura de José Mancisidor aparece con la fuerza de un temporal en los espacios públicos de la política como en la academia, como un representante de una voz pública que con su dialéctica y argumentación emocionaba los ánimos más moderados o renuentes al cambio social.

La ciudad roja (1932) es una de las primeras novelas mexicanas de tendencia proletaria. Alude al movimiento inquilinario que tuvo lugar en el Puerto de Veracruz a principios de la década de los veinte. Entonces los habitantes de inmuebles se organizaron en un sindicato de inquilinos (Sindicato Revolucionario de Inquilinos), se negaron a pagar rentas, llevaron a cabo diversas movilizaciones y padecieron la represión.

La ciudad roja consta de quince capítulos, cuyos subtítulos permiten observar la secuencia de los acontecimientos: “El Lanzamiento”, “El mitin”, “La sesión”, “El manifiesto”, “La justicia”, “La organización”, “La manifestación”, “La prensa”, “Justicia proletaria”, “La prisión”, “La organización”, “La manifestación”, “La prensa”, “Justicia proletaria”, “La prisión”, “La entrevista”, “Orientación”, “La tradición”, “La lucha”, “La masacre”.

Los acontecimientos están establecidos en forma cronológica con algunos breves retrocesos sobre la vida del protagonista, Juan Manuel (Herón Proal).⁵

⁵ Herón Proal nació en Tulancingo, Hidalgo, el 17 de octubre de 1881. Su padre, Víctor Proal, era de origen francés y su madre, Amada Islas, de la Ciudad

Y Juan Manuel habló... Su voz, vibrante y pas-tosa fue como mágico conjuro en que se en-garzó sus emotividades el despertar de las conciencias... Su palabra fuerte, fácil, sencilla, incursionó liviana por los cerebros de aquellas gentes, a quienes se les figuraba –conciencia definitiva– que eso que él expresara era exactamente lo que ellos sintieran y pensarán.⁶

Es importante mencionar que la ciudad surge desde el título del texto es una constante presencia a lo largo de la narración.

Cuando Juan Manuel abandonó la amplia avenida llena de luz enfrentó a la glorieta del Parque, la multitud se arremolinaba febril en el centro del paseo. De las céntricas avenidas, que como pistas recién aseadas deslizaban su belleza en medio de la curiosidad de los tejados deslavados, las gentes arribaban en tropel. Los tranvías, repartiendo sus luminarias de

de México. A los trece años trabajaba en la casa de cambio de los hermanos Morell, en la ciudad de México, luego se instaló por su cuenta en un changarro. Empezó a leer libros disolventes. En 1897 se alistó de marinero en la Armada Nacional, la que abandonó en 1903, alcanzando el grado de cabo de primera y artillero de cañón, habilitado contra maestre. Quizás en la marina aprendió el oficio de sastre y cuando se licenció (1903) instaló en Veracruz su sastrería en la que confeccionaba uniformes y cachuchas de marinero. Para 1906 comenzó su lucha sindical y se ligó a actividades revolucionarias. Cf. Lamonedá, *op. cit.*, p. 6.

⁶ José Mancisidor, “La ciudad roja”, en *Obras completas de José Mancisidor*, Xalapa, Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, 1978, p. 163. Véase Andrea Sánchez Quintanar, *Tres socialistas frente a la Revolución mexicana. José Mancisidor, Rafael Ramos Pedrueza, Alfonso Teja Zabre*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 351-358.

vivos colores –verde, rojo, azul–, por las rutas emprendidas, descargaban los racimos humanos que se apresuraban a incorporarse a los grupos ya estacionados en el blanco embanquetado del paseo, por el que las notas tris-tonas y destempladas de las pianolas vecinas resbalaban su gárrula cursilería. La sonoridad de los timbres alarmistas ponía en el espacio tundido, violentas vibraciones.⁷

El desmedido crecimiento demográfico en el Puerto de Veracruz, ocurrido entre 1900 y 1910, fue un elemento decisivo en la gestación del problema inquilinario. Fue mucha la gente que hubo de trasladarse y buscar acomodo en el puerto.

De una pocilga destartada, que exhibía su vergonzante desnudez al hilo de la calle, salió un grupo de soldados llevando en las manos renegridas y sudorosas algunos trapos miserables que arrojaban con desprecio en medio del arroyo. Varios muebles, rotos y desvencijados, yacían sobre el empedrado bruscamente hacinados.⁸

Las rentas, que en aquel entonces oscilaban entre los 15 y los 45 pesos mensuales, por un cuarto en un patio o vecindad se pagaban en 3, 6, 8, 10 o 15 pesos, se elevaron hasta en un 50%.⁹

El México agrario de principios de siglo dio paso a un México urbano e industrial.

La mayoría de la población vivía en el campo, pero eran otros ramos económicos, como la industria y el comercio, los que producían más riqueza.

En las fábricas, en los talleres, en la bahía, tendida graciosamente bajo la fuerza del sol, los silbidos estridentes surgían trémulos, temblorosos, como gritos destemplados de mujeres histéricas, la ciudad se hacía febril...¹⁰

Los elementos irrefutables que incitaron la protesta y la violenta reacción del pueblo de Veracruz fueron:

La escasez de viviendas y el acaparamiento de las mismas en manos de unos cuantos propietarios; el alto costo del alquiler y el deplorable estado en que se encontraban las casa en renta.¹¹

Herón Proal planteó organizar, por lo menos, al 20% de la población del puerto para que iniciara una huelga de pagos de alquiler que obligara a los propietarios a aceptar como pago de renta el 2% anual del valor catastral de la propiedad.¹²

El movimiento inquilinario fue fuertemente detenido. Las ideas anarquistas que lo definieron, su desintegración interna y su aislamiento aunado a la gran fuerza de la burguesía fueron elementos definitivos de su fracaso.

⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁹ Agetro Leafa, *Las luchas proletarias en Veracruz: historia y autocrítica*, Veracruz, Barricada, 1942, pp. 123-124.

¹⁰ *Ibid.*, p. 175.

¹¹ *El Dictamen de Veracruz*, número 84, 3 de febrero de 1922.

¹² Mario Gill, *Episodios mexicanos. México en la huelga*, Editorial Azteca, 1960, p. 87.

A lo largo de la novela, *La ciudad roja* va cobrando vida, es testigo de la traición de la revolución mexicana a las clases populares.

La ciudad respondía al reclamo de sus directores y echaba a los vientos sus rojos gallardetes...La hoz, el martillo, la estrella de cinco puntas, las canciones proletarias preñaban el ambiente de cálido optimismo...La multitud se agitaba...la ciudad era toda una ciudad roja.¹³

La identificación de la ciudad sigue presente en los diferentes capítulos de la novela:

Únicamente la ciudad roja, roja como siempre, mantenía despierto su espíritu agresivo...Y abandonada, sin esperanzas de auxilio y comprensión, mantuvo su gallardía frente a la fiera amenaza que cernía sobre sus anhelos.¹⁴

Debemos notar que la prensa de la época jugó un papel importante para el movimiento inquilinario.

El Dictamen de Veracruz, del viernes 2 de febrero de 1922, en su encabezado mencionaba:

Al mitin de inquilinos acudió mucha gente: se habló que fue un horror y todo quedó igual. Cada quien propuso una fórmula para acabar con los abusos de propietario de casas y ya se estaba formando una directiva presidida por el Dr. Reyes Barreiro, cuando llegó Proal.

Y como Proal hace efectos de dinamita, en un momento expulsó y disgregó a la multitud, al influjo de su palabra.¹⁵

El martes 7 de marzo de 1922, el mismo semanario informaba:

Primer caso de resistencia colectiva al pago de renta. Se dio ayer en este puerto como resultado de la campaña que, con tenacidad, sostuvo el "compañero" Proal.

Los vecinos del patio "San Salvador" comunicaron a los propietarios y a la autoridad que no seguirán pagando las elevadas rentas que se les exige por las pocilgas que habitan, y piden que no se envíe la policía para lanzarlos, si los propietarios acuden a los tribunales.¹⁶

Sin embargo, el movimiento que llevaron a cabo los inquilinos de la capital fue disuelta a tiros por el ejército federal, lo que dejó un saldo de cuantiosos heridos.

—Apunten... ¡fuego...!

La descarga tronó simultánea, uniforme, sin discrepancias, como en práctica de tiro. La columna onduló asustada. En las calles vecinas, la multitud se atropelló desordenada. Luego inició la fuga. Los soldados siguieron su labor de exterminio, ciega, indiferente, sorda a los ayes lastimeros de las víctimas. En las azoteas cercanas asomaron sus bocas oscuras, centenares de rifles que fusilaban sin piedad. Las voces fugaces de los jefes saltaban azuzantes

¹³ Mancisidor, *op. cit.*, p. 195.

¹⁴ *Ibid.*, p. 221.

¹⁵ Citado en *Nuestro México*, El movimiento inquilinario en Veracruz, México, UNAM, 1984, p. 9.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

como los gritos a una jauría. Los lamentos de los heridos se hicieron quejumbrosos, murientes como una flama que se apaga. En el centro de la insensible avenida, sólo Juan Manuel con los líderes de la organización se mantenían de pie. Su mano poderosa pretendía inspirar confianza, reunir a la masa. En su boca contraída por el esfuerzo, el canto se reanudó sublime, sobrehumano.¹⁷

El movimiento inquilinario fue violentamente detenido. Las ideas anarquistas que lo caracterizaron, su división interna y su aislamiento, aunado a la gran fuerza de la burguesía fueron los factores determinantes de su fracaso.

Los representantes de Proal aprovecharon los nueve meses de encarcelamiento de este último para disputarse el mando del debilitado Sindicato Revolucionario de Inquilinos, que años después desapareció.

...Las bayonetas, rayas blancas en la oscuridad de la hora, apuntan resueltos al pecho de Juan Manuel que retrocede sorprendido.

Luego, alguien ordena:

—¡Ríndase hijo de...! La mano oficial, azotando el rostro del prisionero cierra la frase de rencor.

Las culatas de los fusiles golpean el cuerpo derribado como cuando se sacude la lana.

—¡Bolchevique...! ¡Hijo de perra...!

—Ya te daremos tu casita pa' que vivas de gorra...

—¡Ladrón!

Juan Manuel permanece callado, sereno, inalterable en la dureza del trance. Las bayonetas

le rasgan la carne, poniendo en sus desnudeces rojas florecillas de su sangre.¹⁸

Después de la represión, Adalberto Tejeda dictó en 1923 la Ley de Inquilinos, que no remedió la situación; con los años esta ley perdió su eficacia, quedando sólo como modelo de una medida reformista.

El movimiento inquilinario naufragó al no poder conseguir sus metas últimas. Por lo tanto, marcó a las masas la vía a perseguir para alcanzar mejoras y creó en ellas la esperanza de constituir a una escala mayor que un simple sindicato.

Lentamente fue acallando sus rumores la ciudad como se apaga el estertor del moribundo con la llegada de la muerte. En el espacio infinito flotó maciza, atenzante, la imponente pesadumbre de la noche... Los rondines marciales violentaron la persecución. Sus botas claveteadas resonaban con tanta fuerza que parecían aplastar las conciencias de los hombres.¹⁹

Desde el punto de vista de los acontecimientos de 1922 en la ciudad de Veracruz, *La ciudad roja* no recoge los acontecimientos acerca del movimiento inquilinario.

Consideraciones finales

La novela *La ciudad roja* es precursora de una literatura comprometida que durante el sexenio del general Lázaro Cárdenas del Río sería protegida por la revista *Ruta* en su segunda época, dirigida por José Mancisidor.

¹⁷ Mancisidor, *op. cit.*, pp. 289-290.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 231-232.

¹⁹ *Ibid.*, p. 292.

En la revista *Ruta* participaron escritores como Ermilo Abreu y José Revueltas, por citar algunos.

La ciudad roja es un modelo representativo de la literatura de izquierda de los años treinta. Es de una gran riqueza del dicho movimiento inquilinario con matices que el autor recoge. Son novelas proletarias: "sólo la sangre de los mártires abonará la revolución socialista, ya que el precio de la conciencia es el mayor dolor, el destino de los líderes espontáneos es esperar."²⁰

Podemos decir que *La ciudad roja* es además una de las novelas más significativas de los proletariados que, por otra parte, le parecen mendaces y atroces, y que su importancia reside en descubrir, leyendo, esa mística del sacrificio, de la redención y del trabajo, en paisajes de involuntaria sonoridad.

Marc Slonim señala:

la novela socialista exige la verdad y la integridad histórica de la representación veraz, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, la verdad y la integridad histórica de la representación artística deben combinarse con la tarea de transformar ideológicamente y educar al hombre que trabaja dentro del espíritu del socialismo.²¹

La Revolución Mexicana destacó por la producción de un grupo de autores que

tuvieron participación directa en el proceso revolucionario, y que a partir de los años treinta establecieron las bases de una corriente de interpretación histórica con tintes socialistas. Algunos estaban imbuidos de las teorías de moda y del ánimo del régimen cardenista, como fue el caso de José Mancisidor. Su labor no sólo forma una expresión nacional de los principios que perfilaron todo un aspecto ideológico del siglo xx, sobresale también por su escritura precursora en la búsqueda de una nueva posición para el conocimiento histórico y por su propósito de hacer de la historia una doctrina científica.

Fuentes consultadas

Gill, Mario. *Episodios mexicanos. México en la hoguera*, Editorial Azteca, 1960.

Lamonedá, Mireya. "El movimiento inquilinario en Veracruz", en *Nuestro México* 11, México UNAM, 1984, p. 4.

Leafa, Agetro. *Las luchas proletarias en Veracruz: historia y autocrítica*, Veracruz, Barricada, 1942, pp. 123-124.

Mancisidor, José. *La ciudad roja*, en *Obras completas de José Mancisidor*, Xalapa, Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, 1978.

Matute, Álvaro. "Las dificultades del nuevo Estado", *Historia de la Revolución Mexicana 1917- 1924*, México, El Colegio de México, 1995. (Colección Historia de la Revolución Mexicana 7)

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana del siglo xx". *Historia General de México IV*, México, El Colegio de México, 1976.

Sánchez Quintanar, Andrea. *Tres socialistas frente a la Revolución mexicana. José Mancisidor*,

²⁰ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana del siglo xx". *Historia General de México IV*, México, El Colegio de México, 1976, pp. 305-306.

²¹ Marc Slonim, *Escritores y problemas de la literatura soviética 1916-1967*. Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 198.

Rafael Ramos Pedrueza, Alfonso Teja Zabre.
México, Consejo Nacional para la Cultura y
las Artes, 1994.

Slonim, Marc. *Escritores y problemas de la literatura soviética 1916-1967.* Madrid, Alianza Editorial, 1974.

Hemerografía

El Dictamen de Veracruz.
Nuestro México.

Claroscuros de otredad en *Comedia sin solución* de Germán Cueto

NAYELI DE LA CRUZ | DOCTORADO EN LETRAS, FFYL, UNAM

Resumen

El artículo se propone analizar el tema del Otro a través de un modelo proveniente de las artes plásticas como el claroscuro ya que el paso del color negro al blanco, de la luz a la sombra connota como el personaje experimenta un proceso de interiorización que describe la alteridad, así la puesta en escena es la dilucidación de un concepto filosófico.

Abstract

The article aims to analyze the theme of the Other through a model from the plastic arts such as chiaroscuro since the passage of the color black to white, from light to shadow connotes how the character undergoes a process of internalization that describes Otherness, thus the staging is the elucidation of a philosophical concept.

Palabras clave: Otro, claroscuro, luz, sombra, teatro mexicano, ventana, *Comedia sin solución*.

Keywords: Other, chiaroscuro, light, shadow, Mexican Theatre, window, *Comedia sin solución*.

Para citar este artículo: De la Cruz Nayeli, "Claroscuros de otredad en *Comedia sin solución* de Germán Cueto", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 49-59.

*La luz que dilucida la actitud y la indolencia
de las cosas surge de los sótanos,
del subsuelo de las obscuridades y
va levantando las perspectivas,
lentamente, con una pesadez
de pupilar al amanecer.*

Arqueles Vela, *El café de nadie*

Conocemos a Germán Cueto (1893-1975) por su adscripción al Estridentismo (1921-1927), como el escultor, por el artífice de máscaras, por su aporte invaluable al teatro de títeres en México, por su colaboración en el grupo Rin-Rin,¹ por ser el expositor en algunos países de Europa, el colaborador de *Cercle et Carré* (1930), por su labor de director en el Instituto de Danza del Palacio de Bellas Artes (1948), el amigo entrañable de Angelina Beloff, el dibujante, el ceramista, el estudiante fugaz en la Escuela Nacional de Química Industrial, el comunista, pese a todo, sigue siendo para el gran público un artista desconocido. Es quizá porque tales facetas si bien traducen al artista rebelde y de ruptura frente al canon, también, determinaron los confines de una estética que, por convicción del autor, apostó por erigir un autor-otro entre los otros (sus pares iconoclastas), un dramaturgo dis-

tinto entre los distintos, pero ¿qué se entiende como otro o distinto?, ¿qué significa ser otro entre los otros? Una muestra fehaciente de transmitir la idea de la diferencia es su obra *Comedia sin solución*, la cual es el punto de partida para intentar una respuesta a las preguntas anteriores, pues, en la pieza el tema del Otro es una de sus líneas directrices que se configura por el recurso del claroscuro que a partir de la primera acotación se pone de manifiesto: “La escena. –Obscuridad. Al fondo una gran ventana y, detrás de ella, la fría claridad de la luna”,² en las subsecuentes líneas, en ello centraremos nuestras reflexiones.

En el ámbito cultural del México del siglo xx, Cueto ha pasado a ser reconocido, primero como el escultor seguido del escritor teatral de una de las principales vanguardias nacionales, el Estridentismo, en cuyos márgenes los estudiosos de su proyecto teatral han subrayado que tanto su figura como su obra se tornan poco convencionales. Al decir de Evodio Escalante:

Cueto es el menos Estridentista de los Estridentistas, no porque sus propuestas de los años veinte carezcan de radicalidad, eso está fuera de toda discusión, sino por su talante silencioso, ajeno al alboroto y al estrépito del que hacían gala muchos de sus contemporáneos de la vanguardia.³

¹ Para el teatro de títeres, en 1932, también colaboraron la primera esposa del artista, Lola Cueto, Angelina Beloff, Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, Enrique Assad, Germán List Arzubide, Roberto Lago, Graciela Amador y Elena Huerta Múzquiz. Hacia 1934 Cueto dirigió el grupo Rin-Rin, más tarde está al frente Roberto Lago.

² Germán Cueto, “Comedia sin solución”, en *Horizonte. 1926-1927*, ed. facs., México: Fondo de Cultura Económica (Colecc. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011, p. 467.

³ Evodio Escalante, “Germán Cueto, un ensayo de res- titución”, en *Una Visión Vanguardista*, <http://www.

No será más bien que la voluntad de callar, al interior de lo estrépito, resulta más estrépito, intenta ser otro entre los otros, ser más distinto entre los distintos. Silvia Pappe afirma que en

sus textos al igual que una parte representativa de la obra plástica, son a la vez resultado de una serie de experimentos de desestructuración estética, y representación simbólica de una época donde algunos aspectos de una estructura social determinada dejaron de ser funcionales,⁴

se trata de dar a conocer propuestas diferentes.

Elissa J. Rashkin sobre el trabajo visual anota: “su contribución más *extravagante* fueron sus máscaras”, además, lo define como “uno de los artistas más difíciles de clasificar de su tiempo”, es decir, un autor distinguido por estar al margen de la estética imperante.⁵ Traigo a cuento lo anterior porque tal objeto estético abordado por Rashkin establece un puente con la escritura teatral, pues en *Comedia sin solución* el recurso de la obscuridad del que se echa mano es una forma de máscara porque no deja ver el rostro o a ese Otro oculto en los protagonistas. Al respecto, Teresa Bosch

museofedericosilva.org/cueto/articulos/ensayo/ [junio de 2022].

⁴ Silvia Pappe, “Historias. Una nota preliminar entorno al set”, en *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México: UAM-Azcapotzalco (Ensayos, 14), 2006, p. 21.

⁵ Elissa J. Rashkin, “Las miradas del Estridentismo”, en *La aventura Estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, trad. Víctor Altamirano y Daniel Castillo, México: FCE/UV/UAM (Lengua y Estudios Literarios), 2014, pp. 138-139, cursivas mías.

Romeu ya ha anotado algunas ideas sobre esta faceta del dramaturgo mexicano: “toda máscara oculta y muestra. Encubre una identidad visible y a la vez supone otra acaso más deseada, más anhelada, más profunda y, por tanto, más real y menos aleatoria”.⁶ A saber, se presenta un elemento que detenta una poética de alteridad.

Francisco Daniel Téllez arguye:

Sin lugar a dudas, *Comedia sin solución* es una rareza dramática desde el punto de vista de su composición formal. Su progresión lineal, de principio a fin, puede dar lugar a la confusión.⁷

La rareza como signo de lo diferente, de otro. Es claro cómo esa alteridad textual y de la personalidad autoral ha sido identificada por los especialistas. De entre esos

⁶ Teresa Bosch Romeu, “La máscara y su posibilidad de sugerencia”, en *Germán Cueto, un artista renovador*, México, Círculo de Arte, 1999, pp. 17-18. Es interesante la lectura acerca de la máscara realizada por Evodio Escalante en su artículo “Germán Cueto, un ensayo de restitución”, el académico observa como las máscaras de nuestro autor vedan su función utilitaria o ceremonial para erigirse como “un objeto semiótico independiente” y de “contemplación estética”, entorno a ellas elabora una clasificación: la máscara mimética; la creacionista; la protuberante, primitiva, saturada de consistencia; y la geometrista. Sin duda, de acuerdo con lo mencionado líneas arriba, es interesante analizar, con base en el tema del Otro, las imbricaciones que las máscaras pueden establecer con la pieza *Comedia sin solución*, cuyas aproximaciones merecen un estudio a parte (E. Escalante, “Germán Cueto, un ensayo de restitución”, Una visión Vanguardista <<http://www.museofederico.org/cueto/articulos/ensayo/>> [junio de 2022]).

⁷ Francisco Daniel Téllez Vázquez, *Comedia sin solución, pieza sintética del Estridentista Germán Cueto* [Tesis de Maestría en Letras], México: FFy L, UNAM, 2015, p. 65.

trabajos, los acercamientos de Téllez prestan mayor cuidado a las implicaciones de lo que él llama “juegos intercambiables de los roles (yo-usted-el otro)” porque a partir de ello revisa cómo “el lenguaje entonces es objeto teatral en sí mismo y artificio mediante el cual se condensa la angustia de los personajes”.⁸ Me parece que dichos juegos adquieren, además, una implicación mayor a través del asunto del Otro en la pieza que nos atañe, asunto que el tesista no aborda.

Además de *Comedia sin solución* Cueto es autor de otras obras teatrales: el sainete “El Pescador y el Vagabundo”, sobre teatro guiñol; escribió “Don Huele Queso” y “Don Saca Clavos”, las cuales a casi un siglo posterior a su publicación, fueron reunidas por Serge Fauchereau en: Germán Cueto, en Madrid, bajo el sello del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Editorial RM, en 2004. *Comedia sin solución* es una pieza en un acto dada a conocer originalmente en la revista *Horizonte* (1926-1927) –uno de los tres órganos del movimiento Estridentista–, en su número nueve de marzo de 1927, acompañada, como era habitual en los textos de la época, de un grabado en blanco y negro firmado con las iniciales de RAC. Una década posterior aparece en el número ciento cuarenta y ocho del periódico *Izquierdas*. No será sino hasta veintiocho años después de su publicación que se llevó al escenario.

En un comentario publicado originalmente en *El Sol de Madrid* (1930), Ramón Gómez de la Serna, a quien Cueto conoció

durante su estancia en París, alude a las habilidades escultóricas del mexicano:

A veces las manos del escultor de hierro se hieren en la lucha con la lámina dura y afilada, traidora como ella sola, con cuchillos en todos sus filos, y entonces el artista, imposibilitado de trabajar, sueña las nuevas concepciones, los nuevos monstruos, el gesto heroico de los modernos cabecillas.⁹

Como sucede en dicho arte de lo estático donde el creador se debate entre dichos elementos, de igual forma en la pieza *Comedia sin solución*, la pluma del dramaturgo se hermana con la paleta del pintor, en cuyo caso los diálogos de los personajes, las acotaciones y el claroscuro, configuran las formas actanciales en el sistema de representación. La apropiación de este modelo organizador del discurso, perteneciente al ámbito de la pintura,¹⁰ se presenta en la didascalía inicial: “La escena. –*Obscuridad*. Al fondo una gran ventana y, detrás de ella, la fría claridad de la luna”,¹¹ con base en la relación binaria de negro-blanco se configura una nueva sintaxis semántica de lo llamado el Otro, y a partir de las primeras páginas el lector-espectador deduce estar ante una obra diferente.

⁹ Ramón Gómez de la Serna, “Máscaras de hierro”, en Serge Fauchereau (ed.), *Germán Cueto*, Madrid: MNCARS/Editorial RM, 2004, p. 148.

¹⁰ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México: UNAM/Siglo XXI, 2001, p. 26.

¹¹ G. Cueto, “Comedia sin solución”, en *Horizonte. 1926-1927*, ed. facs., México: Fondo de Cultura Económica (Colecc. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011, p. 467, las cursivas son mías.

⁸ *Idem*.

De entrada, un punto sustancial que aleja a la pieza de los discursos tradicionales radica en estar casi exenta de un hilo argumental, se nos da cuenta de una breve más sustanciosa conversación iniciada en medio de la oscuridad entre los personajes –Ella, Uno y El otro–, en un espacio único acompañado por una gran ventana para finalizar con el encendido de la luz blanca que pasa por el color naranja y el silencio de las voces actanciales. El texto al privilegiar los conflictos vivenciados de un personaje respecto al otro, concede mayor relieve a los actos internos. Me atrevería a decir que el discurso teatral se presenta como un concepto filosófico: el Otro, porque describe el proceso que conlleva el encuentro del Yo con el Otro, por esta vía aporta la acepción del término a través de los contrastes del color negro y del blanco, sobre ello volveré más adelante.

La obra, tanto en su nivel escrito como de representación, manifiesta formas poco convencionales, pues si bien el drama “es el universo imaginario el que se *presenta* ante los ojos y los oídos del espectador”,¹² en este caso una de las dos anteriores no se realiza, ya que no es una pieza para verse, sino para escucharse, pues predomina la escena en la penumbra donde sólo las voces, o los diálogos, orientan la imaginación del lector y del espectador. Así, con base en el claroscuro, se genera y experimenta *otra* manera de transmitir el hecho teatral y, por ende, crear un nuevo-otro efecto en el

¹² José-Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, México: Paso de Gato (Artes escénicas. Teoría y técnica), 2012, p. 50.

público e ir perfilando otro tipo de espectador. La gran tarea del lector-receptor es, a partir de la voz y de la capacidad de la imaginación, elaborar imágenes (efectos de sentido, una sensación) y representar¹³ estados de ánimo sobre todo de angustia generados cuando los protagonistas se confrontan con el otro, por ejemplo, en reiterados momentos el personaje Ella expresa:

Ella. –La oscuridad me angustia. Si usted pudiera dar con el encendedor... (p. 468).

Ella. –A mí, sí; me importa más de lo que usted cree. Y si usted está en el secreto de esta broma, le ruego me dé cuanto antes una explicación. Sobre todo: encienda la luz, se lo suplico. Yo quiero luz. Necesito ver, ¡quiero la luz! (p. 469).

Ella. –No se ponga sentimental. Usted en cambio, sólo también al oír mi voz, ha hecho un bello fantasma de mí (p. 470).

Ella. –Porque es horrible esta situación (p. 471).

Ella. –¿Quién vendrá a sacarme de este suplicio? (p. 472).

Ella. –¡Ya por favor! Déjeme usted en paz (p. 473).

De acuerdo con el fragmento, las sensaciones e imágenes son producidas desde la oscuridad, el interior del escenario y la gran ventana situada al fondo, que hacen hincapié en esa singularidad de percibir y experimentar la obra de una manera distinta.

¹³ René Wellek y Agustín Warren apuntan que la imagen es “una sensación, operación, pero también ‘representa’, remite a algo invisible, a algo ‘interior’. Puede ser presentación y representación al propio tiempo” (“Imagen, metáfora, símbolo y mito”, en *Teoría literaria*, pról. Dámaso Alonso, Madrid: Gre-dos, 1974, p. 223).

De esta manera resulta oportuno que el autor se apoye en un artilugio de la plástica como el marco de la ventana, conviene aclarar que en las acotaciones iniciales ésta se presenta como un atributo del amueblado, pero hacia la parte media del texto, las indicaciones son más específicas, pues tal oquedad practicada en la pared es, *strito sensu*, un marco:

(Silencio absoluto. A poco, oyese lejana una música de cilindro. Cuando termina, se ve cruzar por el marco de la ventana, la sombra del cilindrero, con su instrumento a cuestas.)
(p. 470).

Ortega y Gasset anota:

viven los cuadros alojados en los marcos. Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro [...] el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto que cuando le falta tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través.¹⁴

En nuestro caso, las funciones del marco se trasladan a la idea que Cueto aporta sobre la obra de teatro, vista como una ventana-marco cuyo contenido "mirado" es el dramatismo del esquema, el Otro, no visto sino experimentado, en otro sentido, desde el espacio dramático y el espacio teatral el lector y el público imaginan el contenido de una "pintura" virtual, un gran cuadro

bajo una composición de luz negra, blanca y naranja. Así, *Comedia sin solución* resulta una invitación a ingresar en una experiencia teatral diferente y en un recinto de reflexión por la complejidad que implica abordar, desentrañar, con base en tres colores y las luces un asunto como el Otro, sin duda, el receptor ante ello va más allá de las convenciones.

El tema del Otro también alcanza vigencia en el personaje femenino, al atribuirle una participación sustancial en la escena, cabe aclarar que si bien todos los actantes tienen una participación equitativa, Ella obtiene mayor relieve hacia el final de la obra, ante todo, es quien experimenta en primer plano la alteridad. Desde Grecia la figura femenina, al lado de la del bárbaro (la más relevante en el imaginario helénico), el extranjero, el esclavo, la Gorgona, los niños, los ancianos, esto es, todo aquel que no hable la lengua, son sólo algunas de las formas representativas del Otro. La mujer en relación con el hombre se construía como un otro porque era diferente a éste por no poseer el *logos*, el conocimiento, señala Octavio Paz "la mujer siempre ha sido para el hombre 'lo otro', su contrario y su complemento".¹⁵ Siempre enmarcada desde ámbitos de la vida cotidiana y las necesidades domésticas, quedó al margen de toda participación de la vida pública. De modo que era vista como lo foráneo, lo irracional,

¹⁴ José Ortega y Gasset, "Meditación del marco", en *El espectador*, selec. y pról. Gaspar Gómez de la Serna, Navarra: Salvat Editores (Biblioteca Básica Salvat), 1971, p. 91.

¹⁵ Octavio Paz, "Apéndice. La dialéctica de la soledad", en *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, pról. Alejandro Rossi, México: FCE (Colección Popular), 2009, p. 256.

dependiente del hombre.¹⁶ Contrario a lo anterior Cueto en su obra de alguna forma resignifica a la mujer como otredad al situarla en ámbitos metafísicos y ontológicos. Manifiesta la preocupación por darla conocer por sus capacidades de reflexión, pues en los diálogos iniciales puede intuirse estar ante una figura femenina distinta:

ELLA. —Es verdad. (SILENCIO CORTO). —Aunque usted todavía no me lo haya preguntado, me parece conveniente decirle quien soy.

EL OTRO. —No se moleste, con saber que es usted una mujer, me basta para estar encantado.

ELLA. — ¡Gracias!... Sin embargo, le diré, por si le interesa saberlo, que usted y YO tenemos el mismo nombre.

UNO. —Usted también es...

ELLA. —sí: yo también soy... YO (p. 467).

Es claro cómo se intenta, con base en el pronombre personal, el paso de lo colectivo a la individual, en cuyo contexto la mujer se pronuncia, existe, a través del Yo, toma la palabra que le fue vedada en siglos anteriores. Quizá en ello radique que el autor haya dado mayor importancia a la caracterización de los personajes por el empleo de la voz para, en cierta medida, poner coto a ese silencio. Igualmente, a partir de estos primeros diálogos, la alusión a las nomenclaturas que aportan la identidad de los protagonistas hace patente el esquema de la alteridad en el que confluyen: Ella, El otro, Uno, el Mismo, donde la ausen-

cia de un nombre propio procura un carácter genérico que traduce la experiencia del otro como una parte esencial de la condición humana, así se otorga a la pieza un sentido universal.

Conviene señalar que en lecturas previas el tema del Otro no ha sido identificado como una problemática de esta naturaleza, sino como un “malentendido, esto es, la imposibilidad de la comunicación”, o un “diálogo alternado entre tres seres sin rostro: *Ella*, *Uno* y el *Otro*, se genera la confusión de Ella, al advertir, una vez iniciado el diálogo con Uno, la presencia de un tercero en discordia”,¹⁷ en primera instancia resulta acertado este nivel de lectura que está en función del argumento, sin embargo, el texto teatral presenta una mayor complejidad que subyace en la vibración colorística iniciada a partir de la sombra hasta la luz para explicar el proceso del Otro, concepto que de acuerdo con Emmanuel Levinas, la relación del Yo frente al Otro (*Autrui*, lo distinto) es una confluencia donde el Yo bajo un ‘movimiento hacia adelante’ siempre se dirige hacia el Otro para llevar a cabo el ‘encuentro’ que implica ‘un salir de sí’ sin retorno¹⁸ en dirección con el ‘rostro’ del Otro que ‘revela’ al ‘Yo’. En *Comedia sin solución*, Ella, situada, como el resto de los personajes, en el interior oscuro, se construye respecto al Otro, la diferencia estriba en la búsqueda de la luz:

¹⁷ E. Escalante, *op. cit.*; F. Daniel Téllez Vázquez, *op. cit.*, pp. 65-66, respectivamente.

¹⁸ Jacques Derrida, “Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas”, en *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 129.

¹⁶ Cfr. Leticia Flores Farfán, *En el espejo de tus pupilas. Ensayos sobre la alteridad en Grecia antigua*, México: Ediarte, 2011, pp. 11-12.

EL OTRO —Entonces a pesar de todo, a pesar mío, más que de nadie la veremos... [la luz] Cuando sea tiempo. Pero entre tanto, reconozcamos que es bien interesante la forma en que se nos ha traído hasta aquí.

ELLA —Muy interesante, pero usted sabe ¿por qué y para qué?

[...]

EL OTRO — ¿Qué nos importa?

ELLA —A mí, sí; me importa más de lo que usted cree. Y si usted está en el secreto de esta broma, le ruego que me dé cuanto antes una explicación. Sobre todo: encienda la luz, se lo suplico. Yo quiero luz. Necesito ver, ¡quiero la luz!

EL OTRO —Si yo pudiera, tal vez haría algo por satisfacer su deseo, aunque fuera contrariando el mío, que el es de seguir así...

[...]

ELLA —Sí... algún día... ¿pero mientras? Yo estaría más tranquila si pudiera ver el sitio en que me encuentro, buscar una explicación... ¡*Odio las tinieblas!*

EL OTRO —*Yo las amo por propicias.*

ELLA —Propicias, ¿a qué? ¿Puede usted explicarme?

EL OTRO —No, No puedo explicárselo a usted, pero *me encanta la obscuridad*. Vea usted que ni siquiera el interés de conocer su rostro, de verla a usted con los ojos de la cara, me hace desear la luz. Con oír su voz me basta para reconstruirla dentro de mí... y este trabajo es más bello que todas las realidades (p. 469, cursivas mías).

Por una dialéctica del sí a las tinieblas y del no a ellas, la protagonista se construye como un ser distinto respecto al Otro, y asegura la tensión dramática con un valor

plástico-simbólico, dado que se implica todo un degradado colorístico del negro al blanco para intensificar el efecto del negro como medidor y signo teatral de la confrontación entre ambos personajes y, por tanto, de la angustia realizada en Ella porque su contraparte, el otro, la pone al descubierto, anota Levinas "Cada cosa revela la otra o se revela en función de la otra".¹⁹ Asimismo, se erige la inmensidad de la diferencia, por ello no resulta gratuita la frase "me encanta la obscuridad", el color negro representa la otredad en su mayor expresión.

Es importante destacar que la idea de la otredad lleva a Cueto a cuestionar el papel o la función del protagonista desde su caracterización hasta su presencia en la escena, ello deja pensar que la posible intención del autor es realizar una abstracción de las formas para proyectar los actantes. Al respecto, no concretamente en Cueto, sino en el movimiento de vanguardia en el que se enfiló nuestro autor, Pappe arguye "los personajes 'típicamente' Estridentistas no suelen tener una presencia exacta: no aparecen de cuerpo entero ni suelen tener rasgos definidos".²⁰ En *Comedia sin solución*, son entidades desdibujadas, intangibles, volátiles, no hay duda que estamos ante entes diferentes, otros, en los que se hace énfasis en su interiorización.

Pero la otredad no culmina con la oscuridad, sino con el paso de ésta hacia la luz, hacia el blanco, donde los constantes la-

¹⁹ Cfr. Emmanuel Levinas, *La huella del otro*, trad. Esther Cohen, Silvana Rabinovich y Marico Montero, México: Taurus, 2000, pp. 58-62.

²⁰ S. Pappe, "Personajes", en *op., cit.*, p. 95.

mentos son el primer paso para el reconocimiento del Otro, darle voz, pues de acuerdo con Levinas “la particularidad del otro es el lenguaje, lejos de representar la animalidad o el residuo de una animalidad, constituye la humanización total del otro”.²¹ En la obra, el trayecto se inicia en medio del silencio con la sombra del cilindrero que cruza por el marco de la ventana, y anuncia, según las acotaciones, una serie de lastimosas quejas prolongadas y entreveradas con los diálogos, que generan una atmósfera de tensión pues el momento ha llegado, señala Ella la hora: “¡las diez!” (p. 471) para realizar el trayecto hacia el Otro, proceso en el cual se efectúan una serie de puntos claves como:

La *búsqueda* que estriba en seguir el “camino” trazado por los lamentos (mencionados arriba) que conllevan al doloroso *encuentro*: “Eso es una queja de dolor.... Sí, es un lamento, no cabe duda” (p. 471), que tienen como fin la revelación de la luz. Aunado a lo anterior, el deseo por esa revelación es patente por el signo teatral del encendedor, aludido en diversos pasajes por Ella: “no le parece que deberíamos *buscar el encendedor*” (p. 471, cursivas mías). Pero regresemos a los lamentos, los cuales son al mismo tiempo un tipo de frontera que sirve de puente, no de barrera²², que favorece el diálogo con la luz, por ende, resultan una extensión del deseo por la lu-

²¹ Emmanuel Levinas, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia: Pretextos, 1993, pp. 46-47.

²² Claudio Magris, “Desde el otro lado. Consideraciones fronterizas”, en *Utopía y desencanto*, trad. J. A. González Sainz, Barcelona: Anagrama, 2004, p. 57.

minosidad pues adquieren un valor plástico, así se anota en las acotaciones: “vuelve a oírse, más claramente, la misma queja”, “se escucha claramente el lamento” (pp. 471-472).

El *cambio* es un proceso fundamental para llegar a “la experiencia de la otra orilla, [que] implica un cambio de naturaleza”,²³ en este caso es la luz. En la obra, el paso del negro al blanco está cifrado tal cambio, este último es insinuado por diversas vías: como ya vimos por el encendedor, por la imagen del sol (signo de transición de la noche oscura al día) hasta concretarse en la idea de Voluntad que Ella adquiere:

ELLA. —¿Cuándo saldrá el sol?...

EL OTRO. —Cuando usted quiera. No se atormente más. Seguramente no ignora usted los milagros que la Voluntad realiza. Es lo más cierto, que todo cuanto nos sucede ha sido antes reclamado por nuestra voluntad...

ELLA. —¡Ya por favor! Déjeme usted en paz. (SILENCIO)

UNO. —No vale hacerse ilusiones. Nada puede el hombre. Su voluntad no es más fuerte, ni vale más que la voluntad de un títere.

ELLA. —¡LUZ!... ¡LUZ!... ¡¡LUZ!!

EL OTRO. —¡Eso es!... En cuanto a usted la llame con toda la fuerza de su necesidad de ella, la luz vendrá. La voluntad lo alcanza todo. Yo se lo digo a usted y, aunque me hallo tan bien en la sombra, si usted cree que necesitamos para algo la luz... siga llamándola. Lo más que puedo hacer, es seguirla a usted hasta la luz...

[...]

²³ Octavio Paz, “La otra orilla”, en *El arco y la lira*, México: FCE, 2018, pp. 122-123.

ELLA. —Aunque nada puedo creerle a un loco como usted, basta que sea usted quien me lo dice, para desear ardientemente comprobarlo y pedirle con toda la energía de mi Voluntad... (p. 473).

La protagonista, de acuerdo con el fragmento, es una “forma” intangible, se sugiere como un concepto, Voluntad, que afirma su angustiada modificación. Ese acto-movimiento: sombra-voluntad-luz conduce al “salir de sí” sin retorno:²⁴

EL OTRO. —Y... sin embargo...

ELLA. —¿Qué?

EL OTRO. —Que si no fuera demostrarle debilidad, le rogaría que aún esperase un poco. ¡Es tan grato este misterio!... Piense que con la *luz TODO se acabará* (p. 473, cursivas mías).

Hace el viaje sin regreso para conocer los límites de su voluntad permeada de un carácter de extrañamiento, como resulta el encuentro con la alteridad. Asimismo, deseo y Voluntad son la antesala a la revelación de su Yo, son el camino más viable hacia el trayecto sin regreso que resulta la luz, de ahí que el Otro indique “Piense que con la *luz TODO se acabará*”. Incluso para evitar la salida de la oscuridad el Otro intenta seducirle o convencerle: “—Que si no fuera demostrarle debilidad, le rogaría que aún esperase un poco. Es tan grato este misterio” (p. 473), en cambio la figura femenina asevera:

ELLA. —No importa... si así podemos al fin salir de dudas (CON RABIOSA ENERGÍA) ¡Venga la luz! ¡Si *ella existe* en alguna parte, *yo* quiero la *luz!*

(EN EL MOMENTO DE DECIRLO, SE HACE LA LUZ... UNA LUZ RESPLANDECIENTE Y DESLUMBRADORA QUE CASI CIEGA. ENTONCES APARECE LA ESCENA SOLA... LA LUZ, QUE VINO A BORRARLO TODO, LA LLENA DE UN MODO ABSOLUTO, DE UN ÚNICO COLOR: EL NARANJA. CAE, A POCO, LENTAMENTE EL TELÓN.) (p. 473, cursivas mías).

La luz blanca es un paso previo a la revelación del yo, ya que la manifestación absoluta es el naranja, es su símbolo, y el pronunciamiento de la existencia, es la inmensidad y el punto clave de la estabilidad porque la protagonista deja la tensión de las polaridades. Así se revela Ella bajo un Yo naranja en la escena, a quien el resto de los personajes se asimila porque la diferencia ha concluido, tal color así lo denota, pues es el único. Si bien la escena está carente de personajes, considero que éstos no desaparecen en su totalidad sino presentan una configuración *distinta* de caracterización y de significarse en el escenario, son signos de color.

En otras palabras, Cueto hace una abstracción²⁵ de los personajes y por tanto de

²⁴ J. Derrida, “Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas”, *op. cit.*, p. 129.

²⁵ Además de la recurrencia por la máscara y los retratos (los perfiles), el abstraccionismo es otra de sus constantes que está presente en la obra que nos atañe como en su producción plástica, ámbito en el cual destacan sendos títulos: *Abstracción* (1958), *Abstracción* (s.f.), *Máscara abstracta* (s. f.), *Mural abstracto* (1960), *Escultura abstracta* (1968), advierte con acierto Evodio Escalante que “Cueto se proyecta como el primero de los artistas plásticos mexicanos que incursiona en los terrenos de la abstracción” (E. Escalante, *op., cit.*).

la otredad; sobre ellos, en base a recursos plásticos, de acuerdo con la acepción del término abstracción, intenta separar, aislar al personaje de su aspecto físico para reducirlo a sus emociones mediante luces, sombras, y en un solo espacio que determina el encuentro, eso es el hombre, emociones, así lo confirma en una parte de la última acotación del texto: "con rabiosa energía". En cuanto a la alteridad, por medio de una mirada plástica representa y simboliza esta categoría filosófica a través del color, de la triada negro-blanco-naranja para generar una novedosa sintaxis de otredad teatral.

Bibliografía

- Bosch Romeu, Teresa, "La máscara y su posibilidad de sugerencia", en *Germán Cueto, un artista renovador*, México: Círculo de Arte, 1999, pp. 17-19.
- Cueto, Germán, "Comedia sin solución", en *Horizonte. 1926-1927*, ed. facs., México: Fondo de Cultura Económica (Colecc. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011, pp. 467-473.
- Derrida, Jacques, "Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas", en *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona: Anthropos, 1989.
- Escalante, Evodio, "Germán Cueto, un ensayo de restitución", en *Una Visión Vanguardista* <<http://www.museofedericosilva.org/cueto/articulos/ensayo/>> [junio de 2022].
- Fauchereau, Serge, *Germán Cueto*, ed. Serge Fauchereau, *Germán Cueto*, Madrid: MNCARS/Editorial RM, 2004.
- Flores Farfán, Leticia, *En el espejo de tus pupilas. Ensayos sobre la alteridad en Grecia antigua*, México: Ediarte, 2011.
- García Barrientos, José-Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, México: Paso de Gato (Artes escénicas. Teoría y técnica), 2012.
- Gómez de la Serna, Ramón, "Máscaras de hieirro", en *Germán Cueto*, Madrid: MNCARS/Editorial RM, 2004, p. 148.
- Ortega y Gasset, José, "Meditación del marco", en *El espectador*, selec. y pról. Gaspar Gómez de la Serna, Navarra: Salvat Editores (Biblioteca Básica Salvat), 1971, pp. 89-95.
- Pappe, Silvia, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México: UAM-Azcapotzalco (Ensayos, 14), 2006.
- Paz, Octavio, "Apéndice. La dialéctica de la soledad", en *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, pról. Alejandro Rossi, México: FCE (Colección Popular), 2009, pp. 253-275.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México: UNAM/Siglo XXI, 2001.
- Rashkin, Elissa J., "Las miradas del Estridentismo", en *La aventura Estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, trad. Víctor Altamirano y Daniel Castillo, México: FCE/UV/UAM (Lengua y Estudios Literarios), 2014, pp. 125-151.
- Téllez Vázquez, Francisco Daniel, *Comedia sin solución, pieza sintética del Estridentista Germán Cueto* [Tesis de Maestría en Letras], México: FFy L, UNAM, 2015.
- Wellek, René y Agustín Warren, *Teoría literaria*, pról. Dámaso Alonso, Madrid: Gredos, 1974.

Los ecos de la estética Estridentista en *Cartucho* de Nellie Campobello

SANTIAGO SAID ORTEGA CAMACHO | EGRESADO DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA
MEXICANA CONTEMPORÁNEA, UAM-AZCAPOTZALCO

Resumen

En este trabajo se analiza la singularidad narrativa de la obra *Cartucho* de Nellie Campobello a partir de la examinación de la voz narrativa, su fluctuación y ambigüedad en su identificación. El postulado principal de este estudio es afirmar que esta obra de Campobello, a pesar de pertenecer a la corriente de la literatura de la Revolución Mexicana, se diferencia de obras de la misma corriente en función de su estética heredada del movimiento Estridentista.

Abstract

In this paper, the narrative singularity of the work *Cartucho* by Nellie Campobello is analyzed from the examination of the narrative voice, its fluctuation and ambiguity in its identification. The main postulate of this study is to affirm that this work by Campobello, despite belonging to the literature of the Mexican Revolution, differs from works of the same period based on its aesthetics inherited from the Stridentism movement.

Palabras clave: Narrador. Voz narrativa. Estética. Autor. Metodología. Revolución.

Key words: Narrator. Narrative voice. Aesthetic. Author. Methodology. Revolution.

Para citar este artículo: Ortega Camacho, Santiago Saíd, "Los ecos de la estética. Estridentista en *Cartucho* de Nellie Campobello", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 61-79.

Agradezco a la Biblioteca Pública Alejandro Aura del Faro de Oriente por facilitar me la bibliografía que utilicé para la redacción de este trabajo.

Si se recurre a una definición seria y efectiva del concepto de “estética”, ésta se puede entender como la facultad que refiere a la relación de la representación de un objeto con el sujeto¹. Para que alguien pueda realizar un juicio estético sobre un objeto artístico, debe atender a la representación formal del objeto y desinteresarse por su existencia. En palabras más convencionales, para emitir un juicio de valor estético sobre una obra de arte se debe atender principalmente a la forma y no al análisis de la materia (que en las academias le llaman “contenido”). Cuando se comprende que la forma (la representación del objeto que se puede apreciar a partir de un juicio de gusto) es el único puente que nos permite acceder al carácter estético de un objeto, llama la atención que en las academias donde se enseña literatura le den más importancia al análisis de la materia, mientras relegan a segundo plano el análisis de la forma.

Con respecto a la afirmación anterior, la crítica literaria posmoderna que se enseña actualmente en las universidades suele descalificar esta idea con el falso argumento de que se trata de una metodología arcaica, “formalista” y que niega la riqueza del texto

literario al reducirlo únicamente a su mera “forma”. Sin embargo, cuando tratamos de comprender una corriente vanguardista, como lo es el Estridentismo, nos resulta bastante complicado identificar sus rasgos cuando la entendemos exclusivamente a partir de su “contenido”. De antemano sabemos que las características que conforman al Estridentismo son la lucha contra el conformismo, el radicalismo político heredado de la Revolución, la intransigencia social, la irreverencia hacia el pasado, el apoyo al progreso nacional y el intento por reformar el arte hacia un cosmopolitismo absoluto. Éstas son sus características más relevantes y, sin embargo, resultan insuficientes, pues no nos dicen nada. Se trata de un conjunto de características que atienden únicamente al contenido y no a la forma del Estridentismo. Por lo que nos preguntamos lo siguiente: ¿se puede hablar de una “estética Estridentista”? Y si efectivamente existe, ¿cómo se puede definir? ¿Cuáles podrían ser las características formales de la “estética Estridentista”?

Si se realiza un estudio deductivo del contexto socio-histórico del movimiento Estridentista que nos ayude a comprender sus características formales, tendremos, de igual manera, un resultado exiguo. El Estridentismo fue una vanguardia surgida en México en los años veinte que tuvo la pretensión de crear una estética original hecha “a la mexicana” —fomentada por la efervescencia del nacionalismo impulsado por la Revolución—, y que fue inspirada por las vanguardias europeas del siglo xx, como el cubismo, el futurismo y el dadaísmo, a las que trató de emular. No obstante, lo que diferencia a estas tres vanguardias europeas del Estri-

¹ Cfr. Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, traducción de Manuel García Morente, Madrid, Tecnos, 2011.

dentismo es que ostentaban una estética consolidada por sus características formales; es decir, podían poner en práctica cualquier contenido (que incluso llegaron a compartir), y hacerlo propio. Las tres vanguardias europeas en las que se inspira el Estridentismo contaban con una forma específica; sus creaciones podían ser fácilmente identificables gracias a la manera que eran elaboradas, pues había una forma de hacer cubismo (por medio de la perspectiva múltiple), una forma de hacer futurismo (por medio de la multiplicación de líneas semejantes al caleidoscopio) y una forma de hacer dadaísmo (por medio de la ambigüedad). Sin embargo, el Estridentismo no contó con una forma que le diera identidad. Por lo que los artistas Estridentistas se inclinaron más por las cuestiones sociales que por crear una estética que les otorgara singularidad.

Lo importante era que el arte y la consecuente labor del artista resultasen herramientas para el cambio social, para reivindicar un mundo y una sociedad más justa y humana. De ahí que a muchos de ellos los veamos después, no precisamente arrellanados en mullidas poltronas de héroes literarios, sino participando en movimientos sociales, en huelgas o como miembros de las brigadas en las misiones culturales, o combatiendo con sus propios útiles al fascismo, promoviendo el teatro como experiencia educativa y de reflexión social, realizando series radiofónicas o simplemente como maestros de escuela.²

² Alejandro Ortiz Bullé Goyri, "Don Germán List Arzubide, el último Estridentista: una entrevista con el

De esta manera, el Estridentismo no se define por una forma específica, sino por un contenido propio. Y, sin embargo, a pesar de no tener claro qué es una "estética Estridentista", sí podemos hablar de un "movimiento Estridentista" —con esto último no estoy afirmando que no exista una "estética Estridentista", sino que es difícil identificarla a causa de que sus características formales no son del todo perceptibles—. Y este "movimiento Estridentista" estuvo más preocupado por acentuar estridentemente cuestiones que a ellos les resultaban relevantes, y lo hicieron a través de técnicas artísticas asimiladas de las vanguardias europeas con el fin de escandalizar y llamar la atención. Uno de estos tópicos acentuados por el Estridentismo fue, justamente, la Revolución Mexicana.

Es decir, en lugar de abogar por un estilo o método literario específico, List propone que el lenguaje puede y debe utilizarse estratégicamente, según el contexto, para realizar múltiples y diversos objetivos.³

Y, efectivamente, los Estridentistas no tenían una forma específica de hacer literatura, sino una forma específica de hacer política a partir de la literatura, pues, como lo refiere List Arzubide, las vanguardias

escritor", pp. 303-332. En: *Tema y Variaciones de Literatura*. Literatura testimonial hispanoamericana, del siglo XX hasta nuestros días. Testimonios. Número 26 (semestre 1, 2006), p. 305.

³ Elissa J. Rashkin, "La poesía Estridentista: vanguardismo y compromiso social", pp. 1-30. En *Intersticios Sociales*, número 4 (septiembre-febrero, 2012), El Colegio de Jalisco, Zapopan, México, pp. 23 y 24.

tenían el objetivo de liderar una revolución desde el aspecto cultural. No obstante, este liderazgo no debía reducirse únicamente al soporte ideológico, dado que sólo se reformarían las instituciones pero no la cultura. El liderazgo de las vanguardias debía experimentar con el lenguaje, los materiales y las imágenes como una manera estratégica de transformar la cultura y adecuarla a las nuevas posibilidades y retos de la sociedad⁴. Si bien, hay una evidente intención por cambiar los anteriores principios de cómo se debe hacer literatura, no nos dicen cómo hacerlo ni de qué forma conseguirlo, por lo que nos dejan con una visión paradójica de la relación entre la estética y la ideología política que perseguían.

Sin embargo, no debemos ignorar el hecho de que el Estridentismo —que si bien, fue un movimiento artístico efímero con una estética no del todo definida— logró acen-tuar el tema de la Revolución Mexicana en el ámbito literario de su época. Incluso Arqueles Vela dijo, posterior a la efervescencia del movimiento, en una entrevista con Roberto Bolaño: “Somos los que dimos un sentido estético a la Revolución Mexicana⁵”. No obstante, a pesar de tratarse de un movimiento famoso en los años veinte, no resultó trascendente como un movimiento artístico posrevolucionario.

Ahora bien, la obra *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* de Nellie Campobello, suele catalogarse como Novela

de la Revolución Mexicana. Sin embargo, esta clasificación de *Cartucho* atiende, precisamente, al “contenido” de la obra y en menor medida a su forma. No obstante, no me atrevería a asegurar que *Cartucho* no deba pertenecer a la clasificación de Novela de la Revolución Mexicana —a pesar de que no estoy del todo seguro de catalogar a *Cartucho* bajo el género de la novela—; pero sí deseo exponer la relevancia que despliega su forma narrativa y que, justamente, le otorga singularidad frente a otras novelas de la Revolución.

La primera edición de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* fue publicada en 1931 por la editorial veracruzana Ediciones Integrales, auspiciada por Germán List Arzubide. Esta primera edición de *Cartucho* contenía treinta y tres relatos. Posteriormente, en 1940 se realizó una segunda edición, que es la que actualmente se maneja, corregida y ampliada a cincuenta y seis relatos. De esta última edición es de la que me valgo para realizar este estudio sobre la forma narrativa de *Cartucho*. Asimismo, mi primer postulado es afirmar que *Cartucho*, a diferencia de otras novelas de la Revolución Mexicana, como lo es la de Rafael F. Muñoz ¡Vámonos con Pancho Villa! (que también se publicó en 1931), presenta una forma narrativa completamente diferente.

La voz y el tono de *Cartucho* debieron resultar extraños y probablemente difíciles de asimilar para la crítica y el público lector, lo que puede explicar que durante décadas la obra de Nellie Campobello pasara más o menos inadvertida. Sin embargo, no hay que olvidar que fue Germán List Arzubide el editor, en 1931, de la obra.

⁴ *Ibid.*, pp. 27 y 28.

⁵ Roberto Bolaño, “Arqueles Vela”, *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, Universidad Veracruzana, núm. 40, octubre-diciembre de 1981, p. 88.

No podemos dejar de reparar en que se trata de uno de los Estridentistas principales, y no sólo eso, es su cronista y el ensayista del grupo. Sin duda debe haber percibido la “modernidad” del lenguaje de Nellie Campobello. En el prólogo de la primera edición el Estridentista destaca precisamente “su fuerza emotiva ante la muerte y su ausencia de ambiciones”, es decir, su sencillez, que en mi opinión es sólo aparente.⁶

Cartucho no puede catalogarse como una obra cien por ciento Estridentista, pero sí cuenta con ecos de este movimiento en función de la singularidad de su forma narrativa. Del mismo modo, no se puede apartar a *Cartucho* de la corriente de las Novelas de la Revolución, pero sí debemos reconocer que se trata de una obra literaria completamente diferente a otras que pertenecen a dicha corriente. *Cartucho* no cuenta con el tono solemne, la pretensión realista y la formalidad narrativa de novelas como *La sombra del caudillo*, *Los de abajo* o ¡Vámonos con Pancho Villa! Esta obra de Campobello cuenta con su propia especificidad gracias a su muy particular manera de narrar los acontecimientos que contiene. Los relatos que componen *Cartucho* dan la impresión de ser unidades independientes pero que estructuran una sola obra, pues comparten espacios, personajes, una perspectiva contextual, una dicción específica y lo que parece ser una misma voz narrativa.

⁶ Begoña Pulido Herráez, “*Cartucho*, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 52, 2011, pp. 31-51. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Distrito Federal, México, p. 39.

Sobre el primer elemento que comparten los relatos, en efecto, es a partir de un lugar de enunciación centralizado en una casa ubicada en la calle Segunda del Rayo del pueblo de Parral, Chihuahua, en donde se desprenden otros lugares periféricos que pertenecen al mismo centro de enunciación y donde confluyen diferentes voces que toman lugar en la diégesis. No obstante, en la mayoría de los relatos, el espacio familiar (la casa de Mamá) funciona como escenario que evoca seguridad y protección, un espacio alejado de la violencia y la muerte, porque, precisamente, lo abyecto no se encuentra dentro de la casa. Lo que se advierte con respecto a la dinámica de los escenarios es que en todos los relatos la muerte tiene lugar fuera de la casa de la narradora. En la calle, en el camposanto (donde acontecen la mayor parte de los fusilamientos), e incluso otros pueblos cercanos a Parral; pero ningún asesinato es cometido dentro de la casa, ni tampoco algún cadáver ingresa en este sitio. La muerte y la violencia extrema tienen lugar fuera de la casa que es, por sí misma, el espacio central de la obra.

Asimismo, otra característica formal que comparten los relatos es la voz narrativa, o al menos eso parece. Y recurro a la vacilación porque, por momentos, *Cartucho* resulta una obra literaria ambigua en el aspecto genérico, puesto que no queda muy claro si se trata de una novela compuesta por relatos breves e independientes o, por el contrario, un conjunto de relatos independientes que comparten ciertas características formales y temáticas. Bajo esta problemática genérica —no tener muy claro si se trata de una novela o un conjunto de relatos—, la voz

narrativa también se problematiza. La crítica sobre *Cartucho* asume que la voz pertenece a una niña que pasa por anónima en la mayor parte de la obra —excepto por el relato “Las rayadas”, en donde un personaje llamado Severo se refiere directamente a la narradora como “Nellie”—. Incluso se suele atribuir a la voz de esta niña el poder enmarcar otras voces que toman parte dentro de cada relato, pues la función que tiene la voz de esta niña es testimonial, ya que es la que se encarga de informar lo que vio o lo que escuchó de las voces adultas, principalmente la voz de Mamá, quien es la fuente de información más importante.

Sin embargo, al hacer una lectura cuidadosa de *Cartucho*, sin asumir como verdaderos los comentarios críticos que siempre acompañan a las nuevas ediciones de la obra de Campobello en donde se asegura que todos los cuadros se encuentran bajo el control de un solo tipo de narrador, advertimos que cada relato presenta ligeras variaciones en la voz narrativa. No siempre se trata de una misma voz la que informa al lector de los acontecimientos violentos que suceden en ese tiempo y ese espacio diegético. Más exactamente, existen diferentes voces de personajes que participan en la narración. A veces, estas voces están enmarcadas dentro de un narrador que se mantiene distante de ese mundo que narra y que, incluso, conoce el pasado, los pensamientos y el carácter de ciertos personajes que presenta. También se puede advertir que este narrador nunca hace referencia a sí mismo ni intenta asociar su identidad a un personaje que participa en la acción. Si *Cartucho* es, efectiva-

mente, una novela, se podría asociar la voz de esta niña con la identidad del narrador, y por lo tanto se trataría de un narrador homodiegético en primera persona, es decir, un narrador que participa en la acción y que informa de primera mano lo que experimenta. Sin embargo, si *Cartucho* es, por el contrario, un conjunto de relatos independientes que sólo se relacionan accidentalmente, entonces aquellos relatos en donde no se advierte una voz narrativa que participe en la acción ni que haga referencia a sí misma, serían clasificados bajo un narrador heterodiegético. Por ejemplo, en el relato “Sus cartucheras” no hay una voz que sea autorreferencial ni que revele que toma acción en la trama. En relatos de la segunda parte, donde las muertes violentas son muy crudas, como “Epifanio”, “José Antonio tenía trece años”, “Nacha Ceniceros”, o “Las cinco de la tarde”, el narrador resulta omnisciente, pues conoce las emociones de los personajes, se encuentra en todas las conversaciones y describe cada aspecto de la muerte violenta que presencia sin hacer referencia a su identidad, su relación con los personajes que expone o el efecto anímico que le generan esos fusilamientos. Sin embargo, en *Cartucho* no existe una constante en la voz narrativa. Por ejemplo, en la primera parte de la obra llamada *Los hombres del Norte*, el relato titulado “Elías” resulta una semblanza anecdótica y la narradora hace referencia a sí misma al afirmar: “yo creo que miles de muchachas se enamoraban de él.”⁷ Asimismo, en el relato “Bartolo de Santiago”, la voz

⁷ *Ibid.*, p. 51.

narrativa es autorreferencial: “yo lo admiraba porque estaba tan alto, hasta se mecía, me parecía que se iba a caer.”⁸ Otros relatos fluctúan entre un narrador colectivo y un narrador en primera persona, como “El centinela del mesón del Águila”, en donde el narrador hace referencia a sí mismo en primera persona del plural: “nuestros ojos infantiles lo encontraron bastante natural.”⁹ Y es recurrente la voz del narrador colectivo en varios momentos: “volvimos a ver al centinela.”¹⁰ Pero después cambia a primera persona del singular, aunque no logra mantener una línea narrativa congruente al final y recurre a la primera persona del plural nuevamente: “Yo sé que el joven centinela no murió junto a la piedra grande. Él ya era un fantasma. Tenía cinco cartuchos mohosos en sus manos y un gesto que regaló a nuestros ojos”¹¹.

Los relatos “Las tripas del general Sobarzo” y “Las mujeres del Norte” sí mantienen una congruencia en la voz narrativa, pues no hay una fluctuación entre el uso de la primera persona del singular y la primera persona del plural. En el primer relato los verbos que hacen referencia a las acciones de la voz narrativa están conjugados en copretérito del indicativo o en pretérito perfecto simple de indicativo en primera persona del plural, como “estábamos”, “vimos”, “pasaban junto a nosotras”, etc. En el desenlace sabemos que la identidad del narrador es, básicamente, un conjunto de niñas

que juegan en la calle y que se emocionan al ver las tripas del general Sobarzo que llevan a enterrar al camposanto un par de jinetes: “¡Tripietas, qué bonitas!, ¿y de quién son?, dijimos con curiosidad en el filo de los ojos.”¹² En el segundo relato, “Las mujeres del Norte”, existen varias voces narrativas que participan; sin embargo, son voces colectivas que se organizan bajo un narrador heterodiegético y omnisciente: “Las voces repiten –allá donde la vida se quedó detenida en las imágenes de la revolución– el nombre de Martín.”¹³ Otro relato donde la voz narrativa es bastante confusa es “Desde una ventana”. En el primer párrafo resulta una voz narrativa heterodiegética porque trata de mantener su distancia con la niña protagonista y con su hermana: “Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con armas preparadas apuntando a un joven sin rasurar y mugroso”¹⁴. No obstante, en el segundo párrafo el narrador se vuelve homodiegético en primera persona del singular: “ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo”¹⁵. Por lo tanto, en el primer párrafo se advierte una motivación despersonalizada en la voz narrativa que no intenta asociarse con la identidad de los personajes, pero que al final sí alcanza a adherirse en la identidad de uno de ellos.

En definitiva, la voz narrativa en *Cartucho* es bastante ambigua, pues oscila entre un narrador heterodiegético omnisciente, un narrador homodiegético materializado

⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 88.

¹³ *Ibid.*, p. 160.

¹⁴ *Ibid.*, p. 91.

¹⁵ *Ibid.*

en una niña y un narrador colectivo que a veces está encarnado en un conjunto de niñas o en un grupo de personajes cuyas voces son enmarcadas por un narrador omnisciente. La única forma de dar cohesión a la voz narrativa de *Cartucho* es cuando se interpreta a esta obra como una novela, pues así se intentaría relacionar la voz de aquella niña con los cuadros posteriores en donde la voz narrativa no está definida y resulta por momentos caótica, y así la obra resultaría homogénea en su conjunto. Y esta afirmación se realiza porque en las novelas no existe un criterio estrictamente pronominal para identificar la voz que narra. Es decir, en las novelas es complicado determinar la identidad del narrador a partir de los términos de primera y tercera persona; más exactamente, la identidad del narrador se determina, no tanto por un criterio pronominal, y más por la relación que mantiene con la diégesis. El problema es que *Cartucho* tiene pocas características que puedan determinarlo como una novela y, por el contrario, cuenta con más características que lo catalogan como un conjunto de relatos con una misma temática. Y, precisamente, porque no hay una constante en la voz narrativa, surge una segunda problemática, la cual es la manera en que la voz narrativa hace referencia a las muertes violentas que tienen lugar en la trama de los relatos.

Treinta y seis de los cincuenta y seis relatos que componen *Cartucho* narran muertes violentas, la mayoría por fusilamiento. Lo relevante con respecto a la forma de narrar estas muertes es la proximidad de la voz narrativa frente al suceso violento. De este

modo, las muertes descritas por la voz narrativa se presentan de manera directa e indirecta. Las muertes narradas directamente en relatos como “El Kirilí”, “El fusilado sin balas”, “Epifanio”, “José Antonio tenía trece años”, “El jefe de las armas los mandó fusilar”, “Las águilas verdes” y “Las balas de José”, la voz narrativa nunca hace referencia a su identidad, no guarda relación alguna con los personajes de la trama y ni siquiera parece pertenecer a ese mundo que describe, por lo que puede catalogarse como un narrador heterodiegético. Y las muertes que tienen lugar en estos siete relatos son descritas por la voz narrativa de manera directa, es decir, sin intermediarios, como si atestiguará los hechos de primera mano y hasta en un aspecto omnisciente. Los relatos restantes en donde también las muertes violentas son descritas de manera directa por una voz narrativa son “El muerto”, “Mugre”, “El centinela del mesón del Águila”, “El ahorcado” y “Los heridos de Pancho Villa”; sin embargo, en estos cinco relatos la voz narrativa se identifica como la niña que atestigua de primera mano los sucesos violentos, los experimenta directamente y los informa con sus propias palabras y desde su parcialidad.

Finalmente, en veintitrés relatos se describen muertes violentas de manera indirecta, es decir, a través de un intermediario. En estos relatos, ya sea lo que puede parecer un narrador heterodiegético y omnisciente o un narrador homodiegético en primera persona, la voz narrativa se tiene que servir de las palabras de otros personajes u otros medios para informar sobre la muerte violenta que tiene lugar en la trama de cada relato. Las muertes ocurren en un tiempo

y un espacio en donde la voz narrativa se encuentra ausente, pero son informadas a partir de los testimonios de personajes que sí estuvieron próximos a los acontecimientos. De esta forma, la voz narrativa recupera las palabras de estos testigos para exponer la muerte violenta que no presencié. Juanito Amparán, los camposaneros y la Mamá principalmente, son los personajes que toman lugar en la narración para relatar lo que vieron. Sin embargo, en el relato "El general Rueda", el fusilamiento del general Alfredo Rueda Quijano es informado de manera indirecta a través de los titulares de los periódicos:

Cuando vi sus retratos en la primera plana de los periódicos capitalinos, yo les mandé una sonrisa de niña a los soldados que tuvieron en sus manos mi pistola de cien tiros, hecha carabina sobre sus hombros¹⁶.

En el relato "Los hombres de Urbina", la muerte de José Beltrán es informada a partir de rumores y parlamentos de personajes que lo conocieron. En "La camisa gris", la muerte de Tomás Ornelas es informada por medio de los rumores que una persona le contó a la Mamá, y ella se lo relató a la niña que funciona como narrador homodiegético. Incluso en algunos relatos el suceso de la muerte como tal se mantiene oculta, y sólo por el hallazgo del cadáver es como se interpreta el suceso violento. De esta manera, la muerte en algunos relatos que componen *Cartucho* es un espacio vacío

que ni la voz narrativa ni los personajes secundarios logran comunicar. En otros relatos, como "Las mujeres del Norte", "La tragedia de Martín" o "Abelardo Prieto", la muerte es referida a partir de canciones que cantan quienes recuerdan los hechos.

Otro de los elementos que comparten los relatos, y que da cohesión a los mismos, son los personajes. Los personajes más recurrentes son, principalmente, la Mamá y la niña. No obstante, uno de los personajes más relevantes de *Cartucho* es el mismo Francisco Villa. Este personaje histórico aparece en, al menos, quince relatos, sobre todo en la tercera parte del libro titulada *En el fuego*. Ahora bien, el error que comete la crítica literaria que se ha dedicado a estudiar *Cartucho* es tratar de asociar al personaje Francisco Villa que aparece en la obra con el personaje histórico. Uno de los más brillantes artículos que se han publicado sobre el análisis formal de *Cartucho* es el de Begoña Pulido Herráez, titulado "*Cartucho*, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana", en donde el autor explica la singularidad formal de esta obra de Campobello al hacer un paralelismo de los relatos del libro con un álbum de fotografías. Si bien, el análisis del autor pretende explicar el valor estético de la obra a partir de sus características formales, cae en el error de instrumentalizar la obra literaria de Campobello como documento histórico:

La de Nellie Campobello es la microhistoria de la Revolución mexicana por dos razones, por recoger la historia de los anónimos, del pueblo, y proporcionarles un nombre, una identidad,

¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

un ser, aunque sea por un tiempo efímero pues son los relatos que rodean y preceden a la muerte (a menudo al fusilamiento seguido siempre del tiro de gracia), y por tener su lugar de origen en una niña.¹⁷

La cita anterior afirma un planteamiento falaz. Su primera afirmación nos dice que la obra de Campobello es “la microhistoria de la Revolución mexicana”. Este es el típico argumento donde se advierten intereses espurios, ajenos a la literatura. El autor trata de decir que los breves relatos de Campobello son la historia no contada de la Revolución Mexicana. Asimismo, este tipo de afirmaciones, que pretenden ser de carácter “literario”, esconden un colectivismo idealista, en donde la historia habla a través de la literatura, o más exactamente, la verdad es revelada a partir de ella. Sin embargo, el hecho de que la obra de Campobello tenga como contenido eventos de carácter histórico, no significa que el valor estético de *Cartucho* tenga que ser determinado por la “veracidad” (o lo que los críticos crean que es verosímil) de las situaciones que describe. Y es que, en realidad, la literatura no afirma ni niega nada; más exactamente, la literatura intenta ser verosímil con la realidad objetiva, pues de ésta se vale para poder ser comprendida. Pero cuando se comienza a valorar una obra literaria en función de su contenido histórico, se cae en un error de categoría muy grave, el cual es ya no leer la literatura como literatura, sino leerla co-

mo un artículo periodístico o un documento de contenido historiográfico.

Muchos académicos argumentan que se puede hallar la verdad histórica en un texto literario. Sin embargo, este tipo de creencias de las academias únicamente revelan la ingenuidad de quienes pretenden enseñar crítica literaria. Y es porque ignoran un aspecto lógico sencillísimo: además del carácter retórico de la literatura (la persuasión de que lo que se lee en el texto literario es semejante al mundo real, a pesar de que no lo es), el autor que crea literatura es un ser humano con sus propios prejuicios, sus creencias particulares, sus inclinaciones políticas y su muy especial manera de interpretar la realidad y plasmarla en una obra de arte escrita. De esta forma, no podemos tratar de encontrar una verdad histórica en la literatura que sea absolutamente imparcial.

Por otro lado, la vocación sociológica de ciertos comentaristas de *Cartucho* intenta, vuelvo a repetirlo, asociar al personaje de la obra literaria con el personaje histórico, como es el caso de Francisco Villa. Y esto, además de ser un autoengaño, es también una forma de instrumentalización de la obra que persigue intenciones distintas a lo literario. En primer lugar, es un error de categoría tratar de atribuir las características de un personaje literario a un personaje histórico, ya que un personaje literario no es un ser humano real, sino una creación verbal hecha por un autor con sus propias creencias e inclinaciones, y que libremente caracterizó al personaje para hacerlo funcionar dentro de un universo autónomo que es la diégesis. En segundo lugar, cuando un comentarista asegura que el perso-

¹⁷ Begoña Pulido Herráez, *op. cit.*, p. 36.

naje literario cuenta con las características distintivas de un personaje histórico, su afirmación la debe poner a prueba, es decir, tiene que demostrarlo, por lo que esto último nos lleva hacia una conclusión: la literatura no puede ser utilizada como fuente principal para corroborar un dato histórico, puesto que, para que la veracidad de la obra pueda ser probada, se debe recurrir a evidencias directas, no circunstanciales, que corroboren la fuente anterior. Sin embargo, encontramos una y otra vez afirmaciones recalitrantes sobre *Cartucho*, en donde se pretende valorar esta obra en virtud de su aportación historiográfica. Uno de estos comentaristas es Jorge Aguilar Mora, quien en su prólogo a *Cartucho*, de la editorial Era, titulado “El silencio de Nellie Campobello”, asegura lo siguiente:

El anonimato se teja con la colectividad, y Campobello supo escuchar fielmente cómo ese tejido revelaba una voluntad antisimbólica empedernida: estos hombres eran cartuchos no como metáforas o símbolos literarios; eran cartuchos porque tenían una relación interna, material, con la naturaleza, con la intensidad de sus armas y de su momento histórico.¹⁸

Su postulado asegura que, de acuerdo con una lectura interesada de *Cartucho*, Villa en algunos momentos recuperaba esa posición privilegiada de ser el vocero de una colectividad anónima y que Nellie Campobello logró plasmar literariamente en sus

textos. Sin embargo, cuando se trata de identificar a la literatura con la historia equivale a negar el campo y métodos propios de los estudios literarios, puesto que los estudios literarios deben ser específicamente literarios. Cuando un crítico no sabe cómo enfrentarse a una obra literaria, por lo regular recurre a una interpretación simbólica o histórica de ella, pues sólo atiende a su contenido porque no sabe explicar su forma. En este caso, el valor literario de *Cartucho* no está determinado por la veracidad de los hechos que narra, ni por cualquier otro valor ancilar que se le pueda encontrar, sino por la forma en que están narrados esos hechos.

Por otro lado, es muy común la afirmación que dice que los personajes secundarios que aparecen en los relatos de *Cartucho* son individuos sin identidad, despersonalizados, incluso anónimos, pero que la autora logra recuperar del olvido y les da un nombre. Sin embargo, es una afirmación absolutamente falsa. A pesar de que los relatos son demasiado breves, logran presentar personajes completos, bien caracterizados, con sus propias motivaciones y que cumplen funciones determinadas dentro de la trama que los rodea. Incluso la manera en que inician la mayoría de los relatos es a partir de una prosopografía del personaje que se presenta sumada a una etopeya del mismo. Con respecto a la prosopografía que realiza la voz narrativa, a veces es bastante sutil pero muy efectiva, como en el relato “Cuatro soldados sin 30-30”. El protagonista del relato es Rafael, trompeta del cerro de La Iguana, y es un individuo que “parecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un

¹⁸ Jorge Aguilar Mora, “El silencio de Nellie Campobello”, en *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, op. cit., p. 30.

muerto¹⁹". Es justamente la descripción física del personaje lo que ayuda al efecto desconcertante en el desenlace: "vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto²⁰". En el relato "Epifanio", desde el primer párrafo hay breves pero precisas descripciones físicas y morales del protagonista: "El pelotón sabía que era un reo peligroso²¹"; "vestía un traje verde y sombrero charro²²"; "Era un hombre delgado, moreno, muy inquieto²³". El relato "Zafiro y Zequiel" inicia, básicamente, con la descripción física de los personajes: "Dos mayos amigos míos, indios de San Pablo de Balleza. No hablaban español y se hacían entender a señas. Eran blancos, con ojos azules, el pelo largo, grandes zapatones que daban la impresión de pesarles diez kilos²⁴". Esta forma de iniciar los relatos a partir de la descripción física y moral de los personajes es una constante en casi toda la obra. De manera que no se puede decir que son personajes anónimos, que no tienen identidad, porque incluso la voz narrativa, ya sea homodiegética o heterodiegética, indica el pasado de los personajes, su nombre, de qué población provienen y cuál es su motivación. Ahora bien, si lo que los comentaristas de *Cartucho* intentan decir es que se trata de una recuperación literaria de aquellos hombres anónimos que participaron en la lucha revolucionaria en el Norte de México, entonces el anonimato no se encuentra en la obra de Campobello, sino

en el pasado histórico. Por tanto, lo que determina a un personaje literario no son sus características, ni su relación con un individuo de la realidad objetiva, sino las funciones que desempeña dentro de la diégesis.²⁵

Otro de los argumentos más convencionales para describir el cambio de narradores en los relatos de *Cartucho* es el de la polifonía bajtiniana. Como se explicó más arriba, la variedad de voces en esta obra problematiza la clasificación genérica de la misma. Tenemos un conjunto de relatos con un narrador homodiegético en primera persona del plural, otro conjunto de relatos con un narrador homodiegético en primera persona del singular identificado como una niña, y otro conjunto de relatos que parecen tener un narrador heterodiegético. Asimismo, sin importar si el narrador participa o no en la acción, surgen voces enmarcadas de personajes que narran situaciones que el narrador no experimentó de primera mano. De esta manera la obra estructura la información: a partir de personajes que sí atestiguan lo que cuentan. Sin embargo, eso no significa que *Cartucho* sea una obra polifónica, o al menos no en el sentido que Bajtín le da a las novelas de Dostoievski. A pesar de eso, los comentaristas de *Cartucho* aseguran que sí existe polifonía en esta obra.

Sin embargo, la polifonía de voces de la primera edición no se redujo en la versión definitiva.

¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 66.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁵ René Wellek & Austin Warren, *Teoría literaria*, traducción de José Ma. Gimeno, Madrid, Gredos, 1974, p. 181.

Uno de los textos agregados, "Tomás Urbina", multiplica de hecho las voces y las perspectivas.²⁶

"Tomás Urbina" es un relato con un narrador homodiegético —encarnado en la niña— que sigue las anécdotas de su tío abuelo. Otro personaje que toma parte en la narración es Martínez Espinosa. "Martínez Espinosa, nacido en Las Nieves y sobrino de Urbina, con la sencillez que tiene el caso, relata lo que él vio"²⁷. Incluso, dentro de la narración enmarcada de Martínez Espinosa surgen voces secundarias que también aportan información de los hechos: "Cuentan quienes vieron la escena"²⁸. Sin embargo, esta multiplicidad de voces no tiene otra función más que aportar información sobre los hechos que intenta plasmar el relato. Es decir, en este relato uno y otro personaje toma la palabra para esclarecer un suceso, completarlo con información faltante y, sobre todo, darle verosimilitud, pues cada personaje habla como testigo y aporta una perspectiva necesaria para la comprensión integral del relato. Pero esta multiplicidad de voces no tiene el objetivo de contrastar visiones de mundo, como ocurre en una novela de Dostoievski.

Efectivamente, el dialogismo esencial de Dostoievski no se agota en absoluto por los diálogos externamente expresados que sostienen sus héroes. *La novela polifónica es enteramente dialógica*. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas,

es decir se oponen de acuerdo con las reglas del contrapunto. Es que las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana, en general, todo aquello que posee sentido y significado.²⁹

Para Bajtín la vida en la obra de Dostoievski es diálogo, es decir una contraposición dialógica. A diferencia de una novela monológica, el dialogismo en las obras de Dostoievski es un contrapunto de visiones de mundo. Los personajes son encarnaciones de ideas más que ideas en sí mismas. Un personaje no solamente puede disentir sobre la visión de mundo de otro personaje, también puede influir en ella. Por lo tanto, la definición que da Bajtín a los personajes dostoievskianos es el de autoconsciencia, y es porque, a diferencia de un héroe monológico que no puede dejar de ser él mismo, el héroe dostoievskiano puede ser modelado por las visiones de mundo de los personajes que lo rodean. El héroe es portador de un discurso, no un objeto. El autor no habla del héroe, sino más exactamente habla con él. Asimismo, el narrador no tiene la última palabra, porque el héroe es el ideólogo, no el autor. Por lo tanto, la polifonía es lo que contiene esas distintas visiones de mundo que se contraponen y se influyen a sí mismas. Y esto es, precisamente, lo que no

²⁶ J. Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 40.

²⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁸ *Ibid.*, pp. 108 y 109.

²⁹ Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 118.

encontramos en *Cartucho* de Nellie Campobello. En los relatos de la autora no encontramos a personajes que encarnen diferentes visiones sobre el mundo que los rodea, no hay intercambio de ideas sobre una cuestión en particular, no hay un personaje que disienta sobre la admiración que claramente manifiesta la autora por la figura de Francisco Villa. Más exactamente, *Cartucho* es una obra monológica, no sólo por un tipo de dicción particular que se puede descubrir en ciertas expresiones o en la selección de palabras en cada relato, sino también porque esta obra resulta por momentos un texto de tesis, es decir, una obra literaria escrita con el objetivo de exponer una idea. Sin embargo, los comentaristas de la obra de Campobello, en un afán recalcitran por mantener sus posturas equivocadas, llegan incluso a contradecirse con sus anteriores afirmaciones:

La sensibilidad singular de Nellie Campobello encontró la línea finísima para traducir esos problemas en una forma narrativa que llevó los hallazgos de Mariano Azuela en *Los de abajo* a una estructura más compleja: la voz del narrador se confunde con la visión de los personajes y con la perspectiva de la narración. Los registros de la oralidad forman un contrapunto donde aparece la intensidad de los hechos. Los cambios veloces de la voz narrativa a la expresión de los personajes; las transformaciones casi instantáneas que cubren innumerables niveles de la realidad y de la emotivi-

dad crearon un lenguaje narrativo de una virtualidad abundante y vital.³⁰

Si la voz del narrador es susceptible de confundirse con la visión de mundo de los personajes que intenta presentar, entonces se trata de una obra monológica, no polifónica. Que haya cambios de narrador en un solo relato, o incluso que haya diferentes registros orales, no significa que la obra sea polifónica ni que en ella exista un “contrapunto”.

Del mismo modo, quiero matizar el punto anterior, en el cual advierto que *Cartucho* de Campobello es una obra monológica, cercana a lo que podríamos entender como un texto de tesis, ya que mantiene una sola visión sobre un hecho en particular, el cual es un intento de legitimación de la figura del caudillo Francisco Villa. No obstante, a pesar de que considero a *Cartucho* una obra de tesis, no significa que su calidad literaria y su innovación en la literatura de la Revolución sean pasadas por alto. Todo lo contrario. De hecho, considero que Campobello supo exponer muy bien sus puntos de vista ideológicos a partir de la estructuración de una obra literaria muy bien escrita y con una calidad estética bastante destacable. Sin embargo, deseo aclarar el postulado que he remarcado desde un principio, en el cual afirmo que las cualidades estéticas de *Cartucho* se encuentran en su forma y no en su materia. Incluso, me atrevo a asegurar, cuando se comienza a valorar una obra literaria como *Cartucho* en función de su contenido, se cae en un discurso bastante

³⁰ J. Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 42.

convenenciero, puesto que de esa manera se valora su calidad literaria en virtud de lo que resulte conveniente a cada lector con respecto a lo que intente demostrar política o históricamente la obra. Si se sigue esa lógica de valoración, muchas obras canónicas de la literatura occidental serían consideradas absolutamente malas por no cumplir con los parámetros morales o los valores políticamente correctos de la sociedad actual.

Cartucho es una obra escrita con el objetivo de probar una idea, pues maneja una sola cosmovisión sobre la lucha revolucionaria en el Norte de México. Especialmente, manifiesta una clara simpatía y admiración por la figura de Francisco Villa. Por ejemplo, en la tercera parte de la obra, en el relato “El sueño del Siete” revela una evidente admiración por la figura del caudillo, porque es casi una deificación de Villa. Asimismo, no son pocos los ejemplos que determinan a *Cartucho* como una obra de tesis que busca legitimar históricamente al villismo. En el relato “Los heridos de Pancho Villa”, la voz narrativa indica lo siguiente:

Ellos decían que aquellos hombres eran unos bandidos, nosotros sabíamos que eran hombres del Norte, valientes que no podían moverse porque sus heridas no los dejaban. Yo sentía un orgullo muy adentro porque Mamá había salvado a aquellos hombres. Cuando los veía tomar agua que yo les llevaba, me sentía feliz de poder ser útil en algo. Mamá le preguntó al oficial qué iban a hacer con aquellos hombres. “Los quemaremos con chapopote al salir de

aquí, y volaremos el carro”, dijo chocantemente el oficial.³¹

Se advierte a partir de una lectura superficial una más que evidente parcialidad, una toma de postura clara por un bando histórico³². Eso no le resta ningún mérito estético a la obra. Incluso, vuelvo a repetirlo, consolida la calidad estética de *Cartucho*, pues la autora supo adecuar brillantemente la materia de su obra con una forma bastante efectiva de narrarla. A pesar de legitimar el oficialismo histórico que se encargó de fomentar el Estado a través de un nacionalismo demagógico y populista, los significados de la obra (su materia) adquieren relevancia estética porque toman forma artística para estructurar a la misma obra de arte. La materia de *Cartucho* (estemos o no de acuerdo con lo que presenta como tesis) se incorpora, se hace constitutiva en la forma que representa. Y es precisamente esta (me atrevo a llamar) devoción por el villismo de la autora lo que niega la imparcialidad de los hechos históricos que narra. Sin embargo, la parcialidad que maneja en sus relatos es lo que menos debería preocupar a los críticos de *Cartucho*, porque, finalmente, las lecturas de esta obra deben ser completamente desinteresadas del concepto histórico que puedan contener.

³¹ *Ibid.*, p. 121.

³² Falta añadir uno de los fragmentos que mejor revela la formidable admiración de la autora por Villa, el cual se encuentra en el relato “La voz del general”, en donde se indica: “Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos. Un solo grito era bastante para formar su caballería”. *Ibid.*, p. 137.

Otro aspecto que deseo examinar es el postulado crítico que intenta constituir como valor artístico la intención del autor al escribir su obra. Sobre todo en una obra artística como *Cartucho*, se pretende postular como valor estético la intención de Campobello de defender el villismo desde un contexto que en su momento era adverso al caudillismo revolucionario. Pulido Herráez afirma que *Cartucho* es una obra artística que sustenta su valor estético en una novedosa visión de la Revolución Mexicana en donde se mezclan los testimonios y las memorias de la autora con su imaginación, “y muestra que el discurso narrativo revolucionario brinda caras diferentes al clasicismo o al realismo de los textos canónicos³³”. Dicha afirmación es correcta. *Cartucho* es un conjunto de relatos que simulan ser las visiones de una niña pequeña durante los años 1913 a 1918 en el pueblo de Parral, Chihuahua. El talento de Campobello para persuadir al lector de que la lectura de esos relatos corresponde con la historia nacional a través de una visión infantil es algo digno de reconocimiento. Sin embargo, lo que no comparto es la opinión que trata de constituir como valor estético la intención de la autora. De acuerdo a Jorge Aguilar Mora, autor del prólogo que acompaña a las nuevas ediciones de *Cartucho* en la editorial Era, asegura que una de las singularidades del estilo de Nellie Campobello residía precisamente en cómo a los treinta años de edad ella había conservado intacta la perspectiva de su niñez. Esto, además de ser una afirmación

³³ Begoña Pulido Herráez, *op. cit.*, p. 49.

difícil de probar, no constituye un valor estético en *Cartucho*. El aspecto biográfico e intencional del autor con respecto a su obra es, como lo llaman William K. Wimsatt Jr. y Monroe Beardsley, una “falacia intencional”³⁴. Sin embargo, los comentaristas intentan colocar las intenciones del autor por encima de la propia autonomía de la obra:

Si Nellie Campobello nació con el siglo, como todo parece indicar [...], los acontecimientos que ella narraba como niña no habían sido contemplados por los ojos de la infancia sino por los de una adolescente que tendría entre quince y diecinueve años (hay datos que señalan que justamente a esta última edad Nellie tuvo un hijo). De ser así, *Cartucho* se elaboró entonces voluntariosa, premeditadamente, a partir de una decisión de rescatar la autenticidad, la inmediatez, de los recuerdos. La decisión de trasladar la perspectiva del relato a la mirada de la infancia fue genial. Y esa elección no destruía, ni falsificaba, la asunción de aquellos muertos como juguetes de infancia. Por el contrario, le daba una legitimidad vital, interna, más profunda.³⁵

Aguilar Mora intenta decir que *Cartucho* fue un resultado accidental gracias al contexto en que fue creado, por la edad en que su autora lo escribió y por las intenciones que plasmó en él. Esa decisión de rescatar la autenticidad y la inmediatez de los recuer-

³⁴ Cfr. William K. Wimsatt Jr & Monroe C. Beardsley, “The Intentional Fallacy”, *The Sewanee Review*, vol. 54, núm. 3 (Jul.-Sep., 1946), pp. 468-488. Published by Johns Hopkins University Press.

³⁵ J. Aguilar Mora, *loc. cit.*

dos de la autora no constituyen ningún valor estético en *Cartucho*. Da igual si esa fue no o no fue su intención. Si efectivamente esa fue la intención de Campobello al escribir *Cartucho*, entonces este tipo de crítica literaria no dice nada nuevo; sólo repite lo que la autora ya ha dicho sobre su obra. Por el contrario, si Campobello no declaró cuál había sido su intención personal al escribir *Cartucho*, entonces este tipo de crítica incurre en la fatal arrogancia de querer entender al autor mejor de lo que el mismo autor se entendía a sí mismo. Y la preocupación principal de la crítica literaria es la obra, no el autor o sus intenciones; de lo contrario ¿qué sentido tendría hacer crítica literaria? El valor estético de *Cartucho* no se agota en la intención que tuvo Campobello al escribirlo, ni tampoco en cómo lo comprendieron los lectores de su época. El valor estético de una obra es más bien un proceso acumulativo, pues la obra es independiente a su autor.

Sin embargo, la obstinación por tratar de explicar *Cartucho* a partir de la biografía de Campobello está sustentada en la misma obra. Recordemos que en el relato "Las rayadas" el narrador homodiegético hace referencia a sí mismo a partir de la voz de Severo, quien llama a la narradora por su nombre propio.

Allá en la calle Segunda, Severo me relata, entre risas, su tragedia:

—Pues verás, Nellie, cómo por causa del general Villa me convertí en panadero.³⁶

³⁶ *Ibid.*, p. 134.

De esta manera, cierto tipo de crítica, como la anterior ya expuesta, trata de encontrar una relación paralela entre la biografía de la autora con su obra. A pesar de ser el único relato en el cual el narrador homodiegético es identificado con un nombre propio directamente asociado a la autora, basta para consolidar el método biográfico para explicar *Cartucho*. No obstante, este tipo de metodología resulta en una explicación causal que trata de reducir la obra de Campobello a sus orígenes. El estudio de las causas no responde a un juicio de valoración estética. Además, no es lícito atribuir a los autores las características de sus personajes. La relación que existe entre la vida privada y la obra no es una simple relación de causa y efecto. Paul de Man explica que la literatura autobiográfica es semejante a la literatura en primera persona, una vez que se acepta un pacto referencial, es decir, el lector puede creer que el yo textual es el mismo que el yo de la experiencia vivida. De la misma manera, el autor puede escribir bajo esa ilusión; sin embargo, nada garantiza que el texto remita a una relación verificable. Al igual que la ficción en primera persona (*En busca del tiempo perdido* de Proust o *Las cuitas del joven Werther* de Goethe), todo lo que una autobiografía puede exponer es una estructura especular en la que un narrador habla por sí mismo, da testimonio de su experiencia y, como consecuencia, se toma por objeto discursivo. En otras palabras, el yo de la experiencia se narrativiza en el texto. El testimonio de sí es una autorreferencia del yo, y Paul de Man utiliza una bella metáfora para explicarlo. Plantea que la autobiografía se puede

entender con la figura de una prosopopeya, porque a través del lenguaje se da vida a un objeto muerto, inanimado y ausente.

La figura dominante en el discurso epitáfico o autobiográfico es, como hemos visto, la prosopopeya, la ficción de la voz-más-allá-de-la-tumba: una piedra sin palabras grabadas dejaría al sol suspendido en la nada³⁷.

Lo que existe en el relato no puede probar que la experiencia narrada sea auténtica. Sólo es una voz enmascarada que puede desempeñar cualquier acción, dado que está ficcionalizada por el escritor, por lo que nada garantiza la identidad auténtica entre el narrador y su máscara. Incluso cuando una obra de arte contiene elementos que pueden considerarse con seguridad biográficos, tales elementos quedarán dispuestos como elementos integrales de la obra³⁸.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl M., *Problemas de la poética de Dostoiévski*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Bolaño, Roberto, "Arqueles Vela", *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, Universidad Veracruzana, núm. 40, octubre-diciembre de 1981.
- Campobello, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, México, Era, 2016.

³⁷ Paul de Man, "La autobiografía como desfiguración", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, traducido por Ángel G. Loureiro, Barcelona, *Anthropos*, n° 29, 1990, p. 116.

³⁸ Cfr. R. Wellek & A. Warren, *op. cit.*, p. 94.

De Man, Paul de. "La autobiografía como desfiguración", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, traducido por Ángel G. Loureiro, Barcelona, *Anthropos*, n° 29, 1990.

Galván Dávila, Ma. Mercedes, Quint Berdac de Comparán, Harriet Kristl, "El individualismo de Rodolfo Fierro en la historia y en *Cartucho* de Nellie Campobello, novela de La Revolución Mexicana", *Sincronía*, núm. 68, julio-diciembre, 2015, pp. 93-106, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México.

Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, traducción de Manuel García Morente, Madrid, Tecnos, 2011.

Mata Juárez, Oscar, "¡Qué viva el mole de guajolote!: la risa Estridentista", pp. 59-73. En *Tema y variaciones de literatura*. Literatura y humor. Ensayos. Número 29 (semestre 2, 2007).

Montes de Oca Navas, Elvia, "Reseña de *Nellie Campobello. La Revolución en clave de mujer* de Laura Cázares H", *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 23, 2007, pp. 205-211. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey, México.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Don Germán List Arzubide, el último Estridentista: una entrevista con el escritor", pp. 303-332. En *Tema y Variaciones de Literatura*. Literatura testimonial hispanoamericana, del siglo xx hasta nuestros días. Testimonios, número 26 (semestre 1, 2006).

Pulido Herráez, Begoña, "*Cartucho*, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana", *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 52, 2011, pp. 31-51. Centro de Investigaciones so-

- bre América Latina y el Caribe, Distrito Federal, México.
- Rashkin, Elissa J., "La poesía Estridentista: vanguardismo y compromiso social", pp. 1-30. En *Intersticios Sociales*, número 4 (septiembre-febrero, 2012), El Colegio de Jalisco, Zapopan, México.
- Rodríguez González, Alberto, "Testimonio, narrativa e imaginarios sociales en la epopeya Estridentista", pp. 251-270. En *Tema y Variaciones de Literatura*. Los heterodoxos de la literatura hispanoamericana. Los grupos. Número 34 (semestre 1, 2010).
- Vanden Berghe, Kristine, "Alegría en la revolución y tristeza en tiempos de paz. El juego en *Cartucho* y *Las manos de mamá* de Nellie Campobello", *Literatura Mexicana*, vol. XXI, núm. 2, 2010, pp. 151-170. Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, México.
- Wellek, René, WARREN, Austin, *Teoría literaria*, traducción de José Ma. Gimeno, Madrid, Gredos, 1974.
- Wimsatt Jr, William K., beardsley, Monroe C., "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, vol. 54, núm. 3 (jul.-sep., 1946), pp. 468-488. Published by Johns Hopkins University Press.

Cierta crítica sutil a una época. La entrevista de Roberto Bolaño a Arqueles Vela

JOSÉ MARTÍNEZ TORRES, ANTONIO DURÁN RUIZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE CHIAPAS

Resumen

El presente ensayo llama la atención sobre la importancia documental de la entrevista que hizo Roberto Bolaño a Arqueles Vela, uno de los fundadores del movimiento Estridentista, que cumple cien años de haber surgido y que coincide con la publicación de *Ulises*, de James Joyce, de *La tierra baldía*, de Thomas Stearns Eliot y de otras vanguardias como la Semana de Arte Moderno en Brasil. En el Estridentismo participaron artistas e intelectuales connotados, como Diego Rivera, en medio de la efervescencia de la Revolución Mexicana y el muralismo, de la fascinación por las máquinas, los nuevos inventos, la velocidad y la tecnología

Abstract

The current essay highlights the importance of an interview with Arqueles Vela by Roberto Bolaño. Vela was one of the Stridentism's founders, cultural movement which emerged a century ago, contemporary of the publication of *Ulysses* by James Joyce, *The Waste Land* by Thomas Stearns Eliot and other avant-garde movements like The Modern Art Week in Brazil. Remarkable artists and intellectuals like Diego Rivera were part of Stridentism, in the midst of the effervescence of the Mexican Revolution and muralism, of the fascination with the machines, new inventions, speed and technology.

Palabras clave: Arqueles Vela, Estridentismo, literatura mexicana, vanguardia, Revolución Mexicana.

Key words: Arqueles Vela, Estridentismo, Mexican literature, avant-garde, Mexican Revolution.

Para citar este artículo: Martínez Torres, José y Antonio Durán Ruiz, "Cierta crítica sutil a una época. La entrevista de Roberto Bolaño a Arqueles Vela", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 81-88.

Un chiste enmarca los inicios del movimiento Estridentista. Durante los años veinte, Arqueles Vela y Carlos González Peña eran redactores del suplemento *El Universal Ilustrado*. Arqueles escuchó cuando le preguntaron a su compañero la razón por la que no había reseñado el libro de poemas *Andamios interiores*, publicado por Manuel Maples Arce y pendiente de comentarse en el mismo diario. González Peña dijo, como quitándose la responsabilidad: "¿Cómo podía saber? Pensé que se trataba de un manual de albañilería".

No es un mal chiste. Recuerda la vez en que, por esos años, en 1924, Julio Jiménez Rueda se quejó de que no había novelas que contaran la épica revolucionaria que se había vivido en fechas recientes, a diferencia de la sobreabundancia novelesca en la Unión Soviética, luego de un proceso semejante. Francisco Monterde respondió que el autor y el libro que Jiménez Rueda echaba de menos podía encontrarlos en Mariano Azuela y en su novela *Los de abajo*. Si bien no se había difundido como debiera, añadió Monterde, era por falta de una difusión efectiva a través de críticos que recomienden sus cualidades. Victoriano Salado Álvarez afirmó, con el sarcasmo que caracteriza a las polémicas: "sostener que no hay literatos porque no hay críticos, sería lo mismo que atribuir el que los niños nazcan sin pies a que no hay zapateros como Herman que calcen con todo primor a los infantes".

Que González Peña confundiera *Andamios interiores* con un libro de albañilería le pareció un comentario indigno y fuera de lugar a Arqueles Vela. Él compartía con Maples Arce la idea de fundar una poesía moderna, de modo que escribió la reseña sobre el libro por el que preguntaban en la redacción del periódico. El autor lo buscó en seguida para agradecer su colaboración. Arqueles declararía todo esto medio siglo más tarde, en la entrevista que sostuvo con Roberto Bolaño, publicada en 1976 por la revista *Plural*, del diario *Excelsior*, y que aparecería después en la revista *La palabra y el hombre*, en 1981. Esta entrevista recuerda la manera tan oportuna en que Emmanuel Carballo entrevistó a Alfonso Reyes (1889-1959) y a José Vasconcelos (1886-

1959), pues Reyes y Vasconcelos, lo mismo que Arqueles, murieron poco después de las citadas entrevistas.

Las palabras de estos dos miembros del Ateneo se publicaron en el suplemento cultural de *Novedades, México en la cultura*, veinte años antes. Las declaraciones de Arqueles Vela tuvieron el mismo buen tino debido a que Bolaño tuvo el mismo buen sentido de no escribir un artículo parafraseando al autor de *El café de nadie*, sino de transcribir en forma de diálogo, de modo literal, lo que había sido grabado. Esto convierte a estos tres documentos en fuentes de primera mano.

Al inicio de la conversación, dice Arqueles que, en 1921, cuando apareció el *Comprimido Estridentista* de Manuel Maples Arce, *Actual No 1. Hoja de vanguardia*, él era muy joven y se consideraba un renovador del periodismo, de modo que la broma de González Peña le parecía fuera de lugar. Su reacción fue escribir sobre la colección de poemas de Maples Arce, ejerciendo lo que consideraba una crítica nueva. Fue el inicio del movimiento, que continuó la siguiente secuencia, según advirtió el propio Arqueles:

El Comprimido se publicó en el (19)21 y *Andamios interiores* apareció en el (19)22, y mi artículo se publicó inmediatamente después. [...] Maples Arce me visitó al día siguiente de haber aparecido mi crítica sobre su libro, de manera que en cierta forma yo fui el segundo que formó el grupo, porque mi crítica fue una forma de adherirme al movimiento, puesto que apoyaba los principios de una poesía nueva y me estaba sumando a la rebeldía de Maples Arce.

Arqueles dijo a Bolaño que antes de conocer a Maples ya había en él un espíritu de renovación y se consideraba “el más original porque era el más ignorante de todos”, pero que siendo el más ignorante, se había formado por tres grandes libros, que le parecían decisivos a la hora de “formar un espíritu nuevo: Lautreamont, en sus *Cantos de Maldoror*; Villiers de L’Isle Adam en la *Eva Futura* y Nietzsche en *Así Habla Zarathustra*”.

Al Estridentismo se unieron de manera más o menos cercana escritores y artistas como Rafael López, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla (Kin Taniya) Salvador Gallardo, Miguel Aguillón Guzmán, Miguel N. Lira, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Jean Charlot, los hermanos Fermín y Silvestre Revueltas, así como Diego Rivera.

En la entrevista, Arqueles Vela se refiere a *La Señorita Etcétera* como la primera novela que “viola la estructura tradicional de nuestras latitudes hispanoamericanas. *La Señorita Etcétera* viola los conceptos de tiempo y espacio y elimina a los personajes”. Señala que es “lo subjetivo, lo que convierte en personajes a los transeúntes, a la idea que se tiene acerca del hombre, de la mujer”.

Esta primera novela Estridentista, continúa Arqueles, es un relato de matices íntimos, de estados interiores que corresponden a realidades que sólo han existido en el recuerdo, en el desvanecimiento de los hechos. Recuerda que *Ulises* de James Joyce se publicó en el mismo año de 1922, y que él, sin conocer las renovaciones que hacía el creador de aquella novela, y guardando las desproporciones, “ya que *Ulises* de Joyce es

un monstruo y mi novela es un microbio, es el principio de lo que puede ser un animal antediluviano y antediluviano, de antes del diluvio y en contra del diluvio”.

El Yo crea todo, dice Arqueles, los conflictos, las realizaciones: la realidad que existe no existe sino a través del Yo. También se queja de que algunas de sus colaboraciones, al no ser entendidas en *El Universal*, no eran aceptadas: “decían que no era periodístico [pero en mí] había un espíritu nuevo”. Arqueles había sintonizado sus preocupaciones literarias con el momento de las vanguardias, con la fascinación de lo moderno, las capitales de hierro como Nueva York y la tecnología. Recuerda una colaboración que tituló “El hombre antena”. Dice que un aficionado a la radio, “desseando eliminar la estática, había llegado a encontrar algunas variantes para hacer más audibles las transmisiones a partir de este hecho”. Arqueles creó con este acontecimiento un personaje electrónico, que no solamente captaba las radiaciones y las ondas hertzianas, sino también el pensamiento de los demás hombres. Se trata de un entusiasmo por la modernidad generalizado y muy difundido. Para comprobarlo, basta recordar que el joven periodista Francisco Monterde ideó, también en los años veinte, una publicación que lleva el mismo nombre del artículo de Arqueles: la revista *Antena*.

Sin embargo, Arqueles deslindó a los Estridentistas del futurismo italiano de Filippo Tommaso Marinetti, tal vez porque el fundador del movimiento futurista era un ideólogo que dio elementos al fascismo de Mussolini. Como haya sido, declaró que “el futurismo era un devenir de las posibilida-

des estéticas y el Estridentismo era un asistir a la realidad inmediata”. Los artistas e intelectuales de los años veinte estaban hechizados por los descubrimientos de la modernidad. El movimiento iniciado por Maples y Vela combatía también lo que éste denomina “realidades artísticas”, una visión del arte a su juicio decimonónica, obsoleta, no compartida por ninguno de los miembros del grupo.

Los Estridentistas no sólo teorizaban sobre el arte, sino que sus actividades incluían el planteamiento de desafíos, como el que llevaron a cabo la vez que asaltaron las estatuas que adornan la Alameda central de la ciudad de México, las magníficas obras de Jesús Valenzuela. Esa noche, recuerda Arqueles, empapelaron todas las figuras de bronce con papel periódico, como protesta en contra de la estética escultórica clásica que representaban. Otra vez, robaron la corona de laurel de oro que el gobierno le había obsequiado al escritor de *Santa*, Federico Gamboa. Entonces Rafael López escribió: “Se trata de un robo Estridentista: sólo los Estridentistas son capaces de atentar contra la gloria de uno de los académicos más prestigiosos”. No obstante, dice Arqueles, su labor personal fue menos la de un hombre de acción que de reflexión, ejerciendo una crítica sutil a la manera de escribir y pensar de la época.

El movimiento Estridentista era iconoclasta. Sus integrantes trataban, por diversos medios, de desautomatizar las convenciones del arte y de influir en la vida social de su tiempo. Refiere Arqueles que una vez hizo un chiste a costa de don Enrique González Martínez sobre su verso más célebre, en el

que instaba a torcer simbólicamente el cuello del cisne. Escribió Arqueles que los animales estaban preocupados de que don Enrique siguiera escribiendo de esa forma, pues iba a acabar con el jardín zoológico. Una postura anti-solemne como ésta se encuentra presente en los años que duró el movimiento, que no va más allá de la segunda década del siglo xx.

En la entrevista de marras, Arqueles reduce su participación en el movimiento a escribir en el periódico. En gran medida, él vivía de escribir, no estaba ni mucho menos en la situación de Maples Arce, que era, dice, “el gran señor del Estridentismo, porque él tenía dinero y no necesitaba trabajar”. Maples estudiaba derecho y su padre le daba dinero para cursar la carrera, vestirse, vivir y convivir lujosamente. Él era el que financiaba las publicaciones, el que convidaba a todos los miembros: “Cuando íbamos al café, cuando comíamos, él era el que nos hacía sentir grandes señores. Yo vivía del periodismo. List Arzubide también, de manera que mi vida está más relacionada, más profundamente relacionada con la realidad circundante, de ahí las novelaría”.

En seguida se refiere a su desarrollo personal como escritor; dice que de los Estridentistas fue el que más afinó el estilo, lo cual es del todo cierto, a juzgar por sus reflexiones sobre historia y crítica literarias y por la evolución técnica que siguió su obra. “De *La Señorita Etcétera* a *Luzvela* hay todo un proceso de transformación lingüística”. Tomando el modelo de Joyce y su obsesión por la maleabilidad del lenguaje, sus sentidos y sus sonidos, destaca Arqueles su

propia incursión en este ámbito, la tentativa de crear palabras nuevas.

Esta inquietud no la tienen los otros Estridentistas, y no la tiene la mayoría de los escritores mexicanos. Sus perversátiles ojos, se dice en *El café de nadie*, una palabra nueva [formada con las palabras] perverso y versátil; sus factuales miradas [formada con las palabras] factivo y actual.

Cuando Bolaño pregunta si en el movimiento Estridentista hay comunión entre escritura y vida, responde que *Urbe* de Maples Arce es el poema de la Revolución Mexicana, porque

Calles propuso las actividades obreriles, y salían a la calle batallones de obreros con finalidades subversivas. Entonces Calles se espantó de lo que había iniciado y retrocedió y hasta reaccionario llegó a ser. Pero nosotros convivió con nuestra realidad mexicana. Somos los que dimos un sentido estético a la Revolución Mexicana. *La Señorita Etcétera* es la primera realización literaria del desorden provocado por la Revolución.

Bolaño lo inquiere sobre su reacción respecto a que su obra no se haya difundido mucho, “casi nada, le dice, en comparación con la del grupo de Contemporáneos”. Para Arqueles Vela la difusión de un autor no es un asunto de calidad estética; sólo se debe a que ha sido enemigo de la publicidad. “En diversas ocasiones me han pedido trabajos míos, la última de Argentina; me enviaron una circular para que yo mandara informes sobre mi personalidad y mi obra”.

Arqueles Vela no creía en eso de ser premiado *a priori*. Dijo que si ningún lector conserva ninguno de sus cuentos, ya que no se divulgan, y si nadie tiene interés y se informa mediante antologías o índices literarios, no le interesaba hacerlo él mismo ni autopromocionarse. Pretendía ser incluido en una antología, no escribir sobre él mismo para justificar el ser premiado.

Porque si yo creo en la gloria es en la gloria aquí en la Tierra, y gloria es que me lean y que me entiendan. De manera que si no han conservado un cuento mío, pues no me interesa que me publiquen nada, ni que [me] traduzcan.

También menciona las traducciones que han hecho sin que él las haya tramitado ni pedido:

las han hecho espontáneamente: estoy traducido al hebreo, al inglés y al francés en un cuento, porque hay un cuento mío que es célebre, se llama "Una aventura desconocida", que se ha publicado en la mayoría de los diarios hispanoamericanos, sin que yo intervenga.

En ocasiones le pidieron algún trabajo para ser premiado, es decir, que aceptara un premio por encargo, que nunca aceptó.

Y también de Cuba me solicitaron un cuento inédito para premiármelo y yo les dije ¿por qué no me premian ustedes por lo que ya he escrito? El cuento que me piden tal vez no me salga bien. No, pero es que necesitamos que sea inédito.

No me interesa, les respondió. Lo que le interesaba era un juicio crítico sobre lo que había escrito y publicado.

El autor de *Luzvela* estaba consciente al final de sus días de que la fama y el renombre no dependen de los méritos estéticos propios, de la congruencia histórica que tuvo un movimiento como el de los Estridentistas, sino del interés que tenga el llamado campo literario en difundir a un autor o a un grupo de autores. Se trata de reconocimientos que dependen de otros, algo que estaba fuera de su interés personal.

Arqueles Vela desempeñó un papel destacado en favor del desarrollo cultural de México, no sólo en lo que respecta a la literatura; participó en el programa de cursos radiofónicos de la Secretaría de Educación Pública, que impulsó Agustín Yáñez, y en la formación de los primeros grupos de teatro escolares en los que también intervinieron Dolores Velázquez, Germán Cueto y Ermilo Abreu Gómez; impartió clases de arte y literatura en la Escuela Nacional de Maestros y en la Universidad Nacional Autónoma de México; además, fue un gran promotor de las escuelas nocturnas para trabajadores.

Todo esto lo hizo con pasión, a pesar de que no nació en territorio mexicano. Jorge Mojarro Romero asegura que hasta hace poco no se sabía con certidumbre el lugar de nacimiento de Arqueles Vela. Algunos lo suponían guatemalteco por ser hermano del intelectual David Vela, de esa nacionalidad; otros afirmaban que era mexicano, nacido circunstancialmente en Tapachula, ciudad fronteriza con Guatemala.

Lo que sí es seguro es que los dos hermanos fundaron en la capital guatemalteca al menos tres revistas culturales estudiantiles de corta vida: *La Paz*, *La Palma* (1918) y *La Ilustración Obrera* (1919).

List Arzubide confesó a Esther Hernández Palacios que Arqueles Vela era guatemalteco y se hizo amigo del embajador de México en aquel país, Juan de Dios Bojórquez:

Él venía de Guatemala y, por conducto de Juan de Dios Bojórquez, entra a trabajar como jefe de redacción de *El Universal Ilustrado*. Arqueles era un hombre muy capaz en todo lo que se refería a la cuestión de ediciones, por lo cual lo aceptaron ahí como colaborador.

Para que tuviera trabajo en el gobierno, le consiguieron papeles para que apareciera como mexicano, nacido en Tapachula, un pueblo del estado de Chiapas, reveló List Arzubide.

A principios de los años veinte, Arqueles Vela era muy importante para el Estridentismo puesto que, en su papel de secretario de redacción de *El Universal Ilustrado*, de amplia difusión, facilitaba la publicación de artículos pertenecientes a miembros de ese movimiento, así como de los que hablaban sobre ellos. Recorrió Europa de 1926 a 1933, y a su regreso en México manifestó posturas diferentes a las de un Estridentista. En *Historia materialista del arte* (1936) ya se observa este cambio; es el primero de una serie de estudios sobre estética y teoría literaria. Con el tiempo se va apartando de su pasión original por las creaciones vanguardistas. En 1949, publicó *Teoría literaria*

del modernismo, donde considera que la poesía de vanguardia y de post vanguardia fue presa de un laberinto de pensamientos, carente de pasión, fe, amor, imágenes, símbolos y estremecimiento. Evodio Escalante afirma que Arqueles Vela se convirtió en un teórico marxista de la literatura, por lo que llegó a decir que

los elementos prosísticos de la lírica de vanguardia y post-vanguardista, provienen de la *declinante forma de vida burguesa*, exhausta de ensoñaciones y opresa de imperativos cotidianos, a los cuales no pudo sustraerse ni Rubén Darío.

Para José Luis Martínez, los mejores logros de Arqueles Vela corresponden a sus etapas posteriores a la vanguardia, ya que, además de sus interpretaciones materialistas de la historia del arte y la literatura y de su *Teoría literaria del Modernismo*, ha escrito un interesante volumen de relatos: *Cuentos del día y de la noche* (1945). Este último libro, así como *La volanda* de 1956, y *El picaflor*, que apareció en 1963, son relatos ajenos a la retórica vanguardista.

Bibliografía y hemerografía

- Bolaño, Roberto, "Arqueles Vela", *La Palabra y el Hombre* (40), 85-89, 1981.
- Hernández Palacios, Esther, "Entrevista con Germán List Arzubide", en G. Becerra E. (coord.), *Estridentismo. Memoria y valoración* (pp. 213-228), México, Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Martínez, José Luis, *Literatura mexicana. Siglo xx. 1910-1949*, México, CONACULTA. 2001.

Martínez Torres, José y Espinosa Gordillo Selene, "Los de abajo y la novela que hizo posible la Novela de la Revolución", en E. Márquez, R. Araujo y R. Ortiz (coords.), *Estado nación en México. Independencia y Revolució*, UNICACH, 2011, pp. 165-176.

Mojarro Romero, Jorge, *Multánime. La prosa vanguardista de Arqueles Vela*, Cuadernos de la Academia Filipina de la Lengua Española, 2011.

Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo o una literatura de estrategia*, México, CONACULTA, 1977.

“Llueve” (1920). Un poema desconocido del joven preparatoriano Germán List Arzubide

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Ofrecemos aquí un rescate de un soneto temprano del poeta Estridentista Germán List Arzubide, con el que podemos intentar trazar los orígenes de la trayectoria poética de uno de los pilares de la vanguardia mexicana. El poema apareció publicado en un periódico estudiantil en 1920 y fue recuperado de la biblioteca del Archivo General de la Nación de México (AGNM).

Abstract

We offer here a recovery of an early sonnet by the Stridentist poet Germán List Arzubide, with which we can try to trace the origins of the poetic trajectory of one of the pillars of the Mexican avant-garde. The poem appeared published in a student newspaper in 1920 and was retrieved from the library of the General Archive of the Nation of Mexico (AGNM).

Palabras clave: Poesía mexicana, Germán List Arzubide, Estridentismo.

Key words: Mexican Poetry, German List Arzubide, Stridentism.

Para citar este artículo: Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, “«Llueve » (1920). Un poema desconocido del joven preparatoriano Germán List Arzubide”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 89-94.

SILUETAS LITERARIAS




LLEVE....

A RAFAEL VENTRELL

Llueve tristemente. Gota a gota,
infiltrándose va en el alma mía
del paisaje la gris melancolía,
como ancestral torturación ignota.

Llueve tristemente. Y por la ruta
vestana, en la doliente lejania,
contempla de esta tarde la agonía
un blanco rostro que la lluvia asota.

Ena enferma de tedio es mi esperanza;
que acomada a la ruja de mi vida,
busca con emoción en instantánea
ese algo que jamás en el alma anida;
ese algo que se espera y no se alcanza;
que vuelva al fin una ilusión perdida....

Germán LIST y A.

3

LIBRERIA UNIVERSAL

PORRUA HNOS

Esquina Balón y Provenza, Apartado Postal No. 41-43,
P.O. BOX 1100, D.F.

Especialidad en libros, revistas y México

SOMBRERERIA

AV. FINO SUÁREZ N.º 5.



Bartido completo de sombreros.
Mas barato que nadie.



**El Nivel de la cultura—
Refleja en el bien vestir.**

Vista Ud. con

J. de Avila

El sastre de los expertos

Carlos siempre de moda.

Teles. última novedad.

Motolina y Tacuabe N.º 2

Ergo. 40-22

México, D.F.

“AZUL...”

PERIODICO ESTUDIANTIL

ORGANO DE LA SECCION AMIGOS Y SIMULACIO “ENRIQUE TERRA DEL SERRANO”

Registrado como artículo de 2a. clase, el 15 de Agosto de 1920 México, D. F.

Tomo I.	México, septiembre 2 de 1920.	Núm. 3
---------	-------------------------------	--------

Directores | Germán List y A. Julio de Robles, Salvador Amalá,
Miguel Aguilar, Gómez.

ALBUM ESTUDIANTIL



DOROTA CARMELA SEGOVIC, & C. S. P.

LLUEVE

A Rafael Vendrell

Llovizna tristemente. Gota a gota,
Infiltrándose va en el alma mía
Del paisaje la gris melancolía,
Como ancestral torturación ignota.

Llovizna tristemente. Y por la rota
Ventana, en la doliente lejanía,
Contempla de esta tarde la agonía,
Un blanco rostro que la lluvia azota.

Esa enferma de tedio es mi esperanza:
Que asomada a la reja de mi vida,
Busca con emoción en lontananza,
Ese algo que jamás en el alma anida;
Ese algo que se espera y no se alcanza:
Que vuelva al fin una ilusión perdida...
Germán LIST y A.

Don Germán List Arzubide. Nació en Ciudad de Puebla, 31 de mayo de 1898. Falleció en la Ciudad de México, 17 de octubre de 1998, centenario y joven al mismo tiempo. Podemos considerarlo no sólo el último Estridentista, sino como el último de los grandes protagonistas de las vanguardias hispanoamericanas. Nadie le sobrevivió. Su obra, rica amplia, fogosa, es inocultable en la literatura mexicana del siglo xx. Poeta, narrador, dramaturgo, militante, promotor cultural, editor. Se puede decir de él que mantuvo hasta su muerte viva la llama Estridentista, de rebeldía y de innovación. Una vida pletórica de aventuras quijotescas de rebeldía y de impaciencia por querer cambiar el mundo a través de la poesía.

Como poeta, lo encontramos ya formado y enfundado con la casaca Estridentista en 1924, cuando se publica su poemario célebre y fundacional *Esquina* y al año siguiente publica *Plebe*, en donde insiste en los juegos retóricos Estridentistas pero con una orientación crítica militante. Puede sorprender por ello, que en 1920 en el órgano de difusión de una sociedad estudiantil, que lleva el evocador nombre de *Azul...*¹ apareciera un poema sorprendentemente convencional del propio List Arzubide, o de alguien que firmó el poema con ese nombre; quizá nos equivoquemos y justo esa firma extraña de Germán List y A. sea un homónimo y esa "A" de la firma no sea la inicial propiamente de Arzubide. Pero tampoco podríamos negar que se trate de un poema de adolescencia que el propio List Arzubide se atrevió a publicar en apoyo a una publicación que dirigía Miguel Aguillón², amigo personal del propio List. Miguel Aguillón Guzmán, no sólo dirigió

¹ La publicación se encuentra resguardada en el Fondo Propiedad Artística y Literaria del Archivo General de la nación de México.

² Poco se tiene de información sobre su biografía. Aunque List Arzubide llegó a mencionarlo como un amigo personal, con el que colaboraba asiduamente, como lo atestigua en la entrevista que le realizó Mora en 1990: "Yo hacía una revista en Puebla llamada *Ser*. Sin saber que, en la capital, Manuel Maples Arce había recibido muchos periódicos de la vanguardia europea. Yo era el director de la revista y conmigo trabajaban un médico militar que pasó por la redacción, Salvador Gallardo, y un estudiante de leyes, Miguel Aguillón Guzmán". Mora, Francisco Javier, *El ruido de las nueces. List Arzubide y el Estridentismo mexicano*, Salamanca, Universidad de Alicante, 1999, p. 309.

esta revista estudiantil *Azul...*³, sino también lo encontramos después formando parte de la dirección de *Ser Revista Cultural* de 1922-1923 de la ciudad de Puebla y con seis números publicados; una revista que antecede a las revistas insignias del Estridentismo (*Actual, Horizonte e Irradiador*), movimiento al que se adhiere en 1923. De acuerdo con Elisa Rashkin, en los primeros números de dicha publicación aparecía en el directorio el propio List Arzubide y se trató de una revista:

Concebida en primer lugar como una publicación literaria-social, en sus primeros seis números ostentaba el subtítulo *Revista Cultural*; con un contenido ecléctico, su línea editorial enfatizaba la importancia del sector intelectual, sobre todo los más jóvenes, además de la necesidad de abordar temas surgidos de la actualidad moderna y universal, más allá de los límites de la prensa tradicional provincialista⁴.

Es muy probable que el poema haya sido escrito en una edad muy temprana y el autor no resistió a la tentación de publicarlo en esa revista estudiantil. ¿En qué momento el joven List se decantó por las vanguardias? ¿Qué lecturas? ¿Qué influencias le

abrieron los ojos para poder ver y contemplar ese prodigioso panorama de experimentación creativa que le prodigaban las vanguardias? Por lo pronto este poema no deja de ser una traza significativa de los primeros pasos de una veta fundacional de la poesía hispanoamericana del siglo xx. Lo que se sabe al respecto es que List Arzubide en sus viajes constantes de la ciudad de Puebla a la ciudad de México, fue conociendo a personalidades de la renovación cultural y de la vanguardia mexicana⁵. Así, en un determinado momento llegó a sus manos el libro de Maples Arce, *Andamios Interiores*, gracias a su amigo el propio Manuel Aguillón. Pero, justo es decirlo, de la publicación del intento de soneto de herencia modernista *Lluvia*⁶ de List Arzubide y el encuentro con Manuel Maples Arce media más de un año de distancia. En el cual con certeza, List fue deslumbrándose con la fuerza expresiva de la poesía de *Andamios Interiores* y quizá de otros poemas de autores como Salvador Gallardo o José Juan Tablada, quien supo establecer puentes creativos entre el modernismo de entresiglos y los efluvios renovadores de las vanguardias de los años veinte; además de que se tiene certeza de que Tablada fungía ya por entonces como

³ Llama la atención el título emblemático de la revista, evocador del órgano difusor del modernismo. Pero más llaman la atención los puntos suspensivos, como si justamente los jóvenes estudiantes reunidos en torno de esta publicación, pusieran justamente “en suspenso” al modernismo predecesor de entresiglos.

⁴ Rashkin, Elissa, “Ser. Revista cultural/ Revista internacional de vanguardia”, en *Enciclopedia de la Literatura en México*, <http://www.elem.mx/institucion/datos/3568> (mayo, 2022).

⁵ De acuerdo con Francisco Javier Mora: “El encuentro de Maples con List y Gallardo, el 31 de diciembre de 1922, les sirvió para elaborar el segundo manifiesto” Mora, Francisco Javier, *El ruido de las nueces. List Arzubide y el Estridentismo mexicano*, Salamanca, Universidad de Alicante, 1999, pp. 76-77.

⁶ Agradezco aquí las observaciones y comentarios de los colegas Antonio Durán y José Martínez Torres de la Universidad Autónoma de Chiapas y a Víctor Manuel Sanchiz de la Universidad de Alicante.

una suerte de mentor poético de List Arzubide⁷. Hay un sorprendente salto de fe que va del verso: “Que vuelva al fin una ilusión perdida...” con que cierra el poema “Llueve” de 1920 a los versos abiertos, arriesgados provocadores e imaginativos del poemario *Esquina* de 1923: “Un discurso de Wagner/es bajo la batuta del/ALTO-Y-ADELANTE/La calle se ha venido toda tras de nosotros/y la sonrisa aquella se voló de mis manos”. ¿Es el mismo Germán List Arzubide? Sí, en efecto, creemos que lo es, y como ocurre con multitud de creadores artísticos, List encontró en este ámbito renovador surgido oficialmente en 1922, su propia voz como poeta militante y constructor de nuevas vías de expresión poética. Creemos que resulta positivo sacar a la luz pública este soneto endecasílabo de Germán List A. como lo firmó en su publicación en la revista *Azul...* de 1920. Un hallazgo singular que nos hace ver un aspecto del proceso y la trayectoria creativa de uno de los poetas más significativos en la literatura hispanoamericana.

Y aquí se hace inevitable retomar como colofón a este escrito el poema mismo de List Arzubide: “Esquina”:

Obras consultadas

- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 2008.
- Corte Velasco, Clemencia, *La poética del Estridentismo ante la crítica*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.

⁷ Cf. *Op. cit.*, p. 82.

Cisneros, Odile, “De los Andamios interiores a la Urbe revolucionaria: poética y política del Estridentismo”, *Revista de Estudios Hispánicos*, St. Louis, vol. 45, N.º 2 (Jun 2011), pp. 349-374.

Diccionario de Escritores Mexicanos del siglo XX, <https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/dem_/list_arzubide_german.html>.

Hernández Palacios, Esther (coord.), *Estridentismo: memoria y valoración*, México, Secretaría de Educación Pública/ Fondo de Cultura Económica, 1983.

List Arzubide, Germán, “Llueve”, en *Azul...*, México, 1920.

List Arzubide, Germán, *Esquina: Poemas*, México: Librería Cicerón, 1923.

Maples Arce, Manuel, *Andamios Interiores*, México: Editorial Cúltura, 1922.

Mata, Rodolfo, “Las ideas estéticas del Estridentismo”, en *Literatura Mexicana*, vol. 10, núms. 1-2, 1999.

Mora, Francisco Javier, *El ruido de las nueces. List Arzubide y el Estridentismo mexicano*, Salamanca, Universidad de Alicante, 1999.

Rashkin, Elissa J., *La aventura Estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica/ Universidad Veracruzana/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.

Rashkin, Elissa, “Ser. Revista cultural/ Revista internacional de vanguardia”, en *Enciclopedia de la Literatura en México*, <<http://www.elem.mx/institucion/datos/3568>> (mayo, 2022).

Tablada, José Juan. “Una bella carta inédita de José Juan Tablada sobre el movimiento Estridentista”. *Obras*. Vol. V. México, UNAM. 1994, pp. 358-360.

Unruh, Vicky, *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*, Berkeley, University of California Press, 1994.

"LLUEVE" (1920). UN POEMA DESCONOCIDO DEL JOVEN PREPARATORIANO GERMÁN LIST ARZUBIDE



Ante el estruendo histórico

ALBERTO HÍJAR SERRANO |

Para citar este artículo: Híjar Serrano, Alberto, "Ante el estruendo histórico", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 95-100.

El gran cambio histórico dominado por la preservación del capitalismo mundializado, avanza frente a las resistencias locales impedidas de crecer pese a sus demandas justas. La crítica histórica se individualiza y la inexistencia real de partidos políticos a cambio de cúpulas de poder financiadas generosamente por el Estado con aprobación del parlamento bajo control antidemocrático por su falta de representaciones populares incluyentes de las indígenas y transexuales en minoría, opera como el efectivo legitimador de la explotación extrema en su fase más depredadora de la historia. Intelectuales y artistas cortesanos adornan el vasallaje.

La reproducción constante de la agitación y propaganda descalificadora de las organizaciones abajo y a la izquierda, favorece a influyentes consorcios autocelebrantes de su enorme alcance como en la asociación entre Televisa y Univisión acompañada por tv Azteca en el control del mercado de todo lo existente. Muy poco logran las demandas limitadas a élites intelectuales y estéticas con museos institucionales que se dan el lujo de acoger proyectos de comunicación política popular. Por ejemplo, el Museo Reina Sofía de España acoge durante el segundo semestre de 2022 el proyecto que culmina con una gran exposición de artes, estéticas y políticas contestatarias en América e incluye volantes, pancartas, antimonumentos, papalotes, huellas de familiares de víctimas del Estado, performances y okupas del espacio público. El nombre "Como en el muro la hiedra" alude a la intrusión de las resistencias populares en lucha que ahora quedan registradas en excelentes catálogos para bien de su historiografía. Prospera lenta la politización de las sociedades civiles.

Sobre esta base, las conmemoraciones del centenario del estridentismo y del arranque de la Escuela Mexicana de Pintura en los muros de la antigua Escuela Nacional Preparatoria despreciada por el nombre oficial jesuítico de Colegio de San Ildefonso, exigen crítica historiográfica. El centenario de la Hoja Actual fechada el 31 de diciembre de 1921, plantea el repudio del “covachuelismo” propio de las burocracias académicas y estatales, reniega del patrioterismo al acentuar “¡muera el cura Hidalgo!” ratificado en el “¡muera el General Zaragoza!” vencedor del ejército francés en la Batalla de Puebla del 5 de mayo de 1862. Nada se dice aún ahora, de las guerrillas zacapoaxtlas que desorganizaron a las famosas fuerzas armadas francesas. Lanzar los mueros distribuidos en carteles por el poblano Germán List Arzubide en su ciudad capital, le ganó una buena golpiza. La Hoja Actual se burla del trascendentalismo de las vanguardias al terminar con la consigna “¡viva el mole de guajolote!”.

Un grupo de intelectuales radicales animaron lo que siguió a las iniciativas de Manuel Maples Arce que transformó Jalapa en Estridentópolis al sumar a Leopoldo Méndez, List Arzubide, Ramón Alva de la Canal y sus compañeros realizadores de los primeros murales en la Preparatoria, resultantes de una rigurosa praxis estética crítica que dio vida con el apoyo del primer Secretario de Educación Pública José Vasconcelos a las Escuelas de Pintura al Aire Libre, los talleres libres, la Escuela para Obreros, la organización de coros y coreografías masivas con estudiantes, con la destitución de Antonio Rivas Mercado, porfirista destacado

de la Dirección de la Escuela de Artes para transformarla y salir a pintar al campo y a la plaza como hiciera el Barbizón francés, todo lo cual dio lugar a revistas de diseño gráfico revolucionario donde la tipografía se integra a la dinámica que rompe con las líneas rectas de los textos tradicionales. A la par, había crecido en Brasil la Antropofagia llamando a tragar todo, desechar lo no nutritivo y asumir que el último día de la gran cultura americana fue el 11 de octubre de 1492. En Argentina, Uruguay, Chile, Colombia, Venezuela, Cuba, los aires vanguardistas recibían las noticias del futurismo y las vanguardias europeas asumidas en la gira de Waldo Frank con un saludo de Alfonso Reyes desde España y la participación de jóvenes poetas tan importantes como Jorge Luis Borges. El anticolonialismo cultural exigía la ubicación de los indígenas opuesta a su construcción simbólica antojadiza criticada por los peruanos José María Arguedas y José Carlos Mariátegui difundidos en las revistas de vanguardia concretadas como lucha política por el comunista cubano Julio Antonio Mella, seguidor de José Martí que plantea Nuestra América como proyecto cultural revolucionario.

Arqueles Vela figura entre los estridentistas con una formación excepcional por su origen rural en Soconusco, Veracruz, su escolaridad tardía, su largo recorrido por Europa, por Medio Oriente y África para formarse en lo que llama Universidad Gorki como síntesis de los saberes no académicos propios de la prensa y las editoriales de vanguardia voceras de agrupaciones estéticas de crítica a todo lo existente. Su narración *La señorita Etcétera*, o sea x, difusa e inde-

finible, inaprensible, es obra maestra guía del estridentismo y su crítica a la urbanidad y los apresuramientos en el transporte por la ciudad alumbrada por anuncios eléctricos que impiden el tiempo y el espacio necesarios para iniciar relaciones humanas placenteras. Arqueles Vela participó en proyectos editoriales como la Colección Cultura para Todos de la Editorial Patria S.A. (*sic*) discutida en reuniones como las del Café De Nadie. Los *Fundamentos de la Literatura Mexicana* impreso en papel revolución con pequeña tipografía, luce una portada con el título enmarcado por fotos del Partenón, un elefante, una emperatriz, un microscopio, una torre de energía eléctrica, una imprenta, unos insectos, un aeroplano y una ciudad al pie de un volcán. La tapa ofrece un margen semejante con el hombre primitivo, referencias a la historia de la tecnología, las ciencias y las artes. Anuncia la Colección Cultura para Todos con veinte libros que empiezan con el del Ingeniero Francisco Rived sobre *La atmósfera*, seguido por el de Gloria Giner de los Ríos, *Manual de Historia Española*. Las solapas sintetizan la agitada vida del autor que lo condujo a la cárcel en España en la dictadura de Primo de Rivera. Su fecha de nacimiento la anota como la del último ser del siglo XIX. Precisa su sobrevivencia como escribiente de cartero, cuidador de camellos, traductor sumado a las primeras versiones en español de autores como Kafka y Alfred Jarry el creador de Ubu Rey, tirano absoluto, deforme cual corresponde a su arbitrario despotismo compartido con Mamá Ubu.

En 1953 es publicado el libro dedicado a José Mancisidor, Antonio Ballesteros,

José Antonio Magaña, Ángel Miranda y Arquímedes Caballero, compañeros de agitación estética influyentes por sus trabajos educativos y sus embajadas como la de Mancisidor en Uruguay. En la SEP, Arquímedes Caballero dirigió por largos años la enseñanza normal donde Arqueles Vela sirvió como profesor inolvidable para sus alumnos no solo por su larga cabellera y su largo abrigo sino por su erudición de brillante declamador de la mejor poesía.

Su erudición literaria en *El Arte y la Estética. Teoría general de la filosofía del arte*, ediciones Fuente Cultural sin fecha alguna y con un retrato del autor por Angelina Beloff en 1935, remite a las determinaciones históricas principales y a las consecuencias literarias. Incluye párrafos de los autores citados con precisiones como las que hace de Roa Bárcenas, liberal traidor por su apoyo al Imperio de Maximiliano. Sor Juana Inés de la Cruz es registrada por su literatura contestataria perseguida por la Iglesia y el Imperio, pese a lo cual impone su trascendental obra. López Velarde es analizado en su compleja construcción poética de un sujeto nacional y trata a Maples Arce como constructor de una poética de vanguardia sin más sujeto que la urbanización industrial.

El arte y la estética no cumple con la propaganda editorial de la Librería Navarro con sus proclamas de "sea más mexicano, conozca su patria" y "sea más culto leyendo nuestros libros...pida obras del México eterno". La erudición de Arqueles Vela cumple con el esquema académico de considerar como principio universal a la llamada filosofía griega desde los presocráticos

del siglo V, antes de Cristo. El saber ágrafo registrado en códices y estelas se reduce a la mención del Popol Buj (*sic*) para hacer gala de citas de autores primordiales hasta llegar a la modernidad donde lo mismo esta Verlaine que Mallarmé que Rubén Darío hasta llegar a Neruda y por supuesto, Manuel Maples Arce. En otro texto ("La epopeya de la novela" *Frente a Frente*, No.6, noviembre de 1936) crítica de Joyce, "el afán de un idioma que nadie entiende 'para escribir' lo trivial del modo de vida burgués (que) llega a lo patético. En Proust lo patético llega a lo trivial" Precisa al principio: "bifurcarse desde el mundo antiguo griego los principios de apreciación de una obra de arte: el sensorial y el intelectualista", argumentado al citar a continuación a Xenócrates al juzgar la obra de Policeto y Licipo. El capítulo dos lo titula "Qué es la estética" con citas de Platón y Aristóteles, Plotino, San Agustín, para seguir con Leibnitz (*sic*), Diderot, Baumgarten, los románticos, Hegel por supuesto, Winckelman, previa descalificación del "halo platónico contradicho por Guyau, Plejanov, Lunacharsky, Friche (*sic*) que quizá es Fichte. La inclusión de los marxistas rusos es más una cortesía comunista que una necesidad discursiva empeñada en precisar el lugar de las sensaciones y los sentimientos en los procesos de conocimiento discutidos por Kant a quien no cita en sus críticas de la razón para definir el juicio estético. Critica el concepto de la estética como ciencia de lo bello sin profundizar en el relativismo cultural del concepto. Sigue por el estilo concretado en el ritmo y sus desarrollos concretados en gráfica de movimientos curvos en un

intento de abstraer características formales en especial, del barroco.

La mitología, la religión y el arte son tratados en el capítulo sexto que aborda la danza, la poética de Esquilo, Sófocles y Safo, "la poesía cívica", el dibujo y la pintura con un apartado final sobre el cubismo y la pintura mural, la escultura, la arquitectura, el cine. Los índices al final permiten la precisión de todo lo tratado que incurre en la estética idealista eurocéntrica con su peculiar construcción de lo artístico y el artista como ser excepcional, genial al fin. No falta el elogio al funcionalismo y al nuevo urbanismo como características de la modernidad industrial que obviamente deja fuera la cuestión campesina y la indígena.

Es *Irradiador*, la legendaria revista (edición facsímil de la Universidad Autónoma Metropolitana y ediciones Del Lirio en 2018) gracias a su encuentro por Evodio Escalante y Serge Fauchereau para contribuir a la historia precisada en la Colección Espejos de la Memoria por la Doctora Norma Zubirán Escoto con la mención de algunas de las maravillas escritas y gráficas publicadas en los tres números de la Revista de 1923. El largo subtítulo en las portadas precisa: "Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética publicado bajo la dirección de Manuel Maples Arce & Fermín Revueltas". A los poemas se suman dos composiciones gráficas con diversas tipografías incluyentes de la irradiación de las letras D. R. que no es otro que Diego Rivera. "La irradiación inaugural" es una proclama escrita de ruptura con las narrativas comunes. Dice en su segundo párrafo:

nos afirmamos noviangularmente irradales a toda contrastación equivalente raíz cuadrada de la evacerebración de los laboratorios económicos –menos el principio de Gregham, andamiaje intraobjetivo– la ráfaga internacional de los motores. Irradoscopia. La ciudad está llena de instalaciones, de dinamos, de engranajes y de cables. Y las fachas parlantes gritan desaforadamente sus colores chillones de una a otra acera. La Cervecería Modelo y el Buen Tono, Refacciones Ford. Aspirina Bayer vs. Langford Cinema 01pc los adioses se hacen a la vela.

Los anuncios de Fermín Revueltas, en efecto, exigen una lectura capaz de adecuarse a la dinámica de curvas, zonas negras y grises y figuras que exigen leer El Buen Tono, Elegantes, los mejores cigarros. El artículo “El Estridentismo y la teoría abstraccionista” en el No. 2 aclara: “No hay un arte estridentista, como tampoco hay un arte “impulsionista”, ni “paroxista”, ni “visionarista”. Nosotros no hemos catalogado, ni catalogaremos nuestra visión estética “todo lo cual no impide la influencia literaria de lo que no es escuela literaria ni un evangelio estético. Es, simplemente, un gesto”. La crítica a la modernidad necesariamente apunta a la acumulación capitalista por lo que publica en los tres números y con la firma de G.H. Martin su investigación sobre “La rivalidad británico-americana y el petróleo”. La orientación científica da lugar a la inclusión en los tres números del largo ensayo de la francesa Emile Malespine (quizá seudónimo) sobre “La audición colorida y las sinestias en los ciegos”.

Los materiales de los tres números fueron reproducidos en publicaciones europeas y americanas como parte de una vanguardia internacionalista que tiene en Dadá, el cubismo, el futurismo, todo ampliamente difundido en Europa y América por el futurista italiano autor de los manifiestos Filippo Marinetti que escandalizó a Sao Paolo y llegó hasta Argentina. Entre estas proclamas están los *Tres Llamamientos a los plásticos de América* lanzados por Siqueiros en 1922, Revista *Vida Americana* de número único. El primero contra la cultura de bibelots como el Palacio de Bellas Artes de México. ¡Vivamos nuestra maravillosa época dinámica! propone al adoptar la tesis de Marinetti “es más bello un auto de carreras que la Victoria de Samotracia”. El segundo llamamiento propone en lugar de los folclorismos la apropiación de las estructuras totalizadoras de los centros ceremoniales prehispánicos y las plazas coloniales. El tercer manifiesto llama a desechar los juicios de los poetas.

Todos los activistas de muy diversas profesiones fueron orientados por revoluciones lingüísticas para narrativas a la altura de los tiempos agitados por guerras, dictaduras, el fascismo y el nazismo, la proclama futurista de “la guerra” como gran higiene de la humanidad para repudiar al Vaticano por adorar a un derrotado con pretensiones de redentor por la tortura “y exaltar la audacia de Mussolini al invadir Abisinia y probar la superioridad de la raza aria, fueron contradichos por una vanguardia reflexiva revolucionaria desarrollada en la formación de la cultura soviética con

Vladimir Maiakovski, “El Poeta Rojo” y la conducción del primer Comisario de Educación y Cultura Anatoli Lunacharsky. La necesaria revolución cultural para construir el Estado-nación en México desató la dialéctica entre tendencias religiosas, cívicas y

revolucionarias, para consolidar un sujeto nacional popular que tuvo en la articulación entre el estridentismo y el movimiento muralista mexicano, una aportación histórica definitiva pese a la oposición cristera, racista, integrada a la barbarie imperialista. En esto estamos.

Poesía destitulada

ITE CAMARILLO |

*La multitud desencajada
chapotea musicalmente en las calles.*

Manuel Maples Arce

Aquí mi voz solitaria

lejana a toda estética

Aquí mi canto a la quimera.

¡Oh, monstruo de los mil ojos

que marcha con estruendo

al asomarse el fuego en el horizonte!

Luces anárquicas,

la mente (no anárquica) llena de baches

que se inunda de pensamientos defectuosos.

Los pasos rugen amén de su faz adusta.

¡Oh almas, despierten, abran los ojos

al Apocalipsis resultado del virus de nosotros mismos!

El cielo y el infierno comparten dueño en...

sucursales que explotan al ahora pequeño monstruo de mil pequeños brazos,
ruidosos estertores.

¡Oh pequeño gran monstruo, escucha
despierta del eterno letargo de la vida arrítmica-
[monótona- rítmica!

Caos.

El enorme gusano ha devorado a mi pequeño monstruo
y luego lo vomita, sin que se dé cuenta
mientras sus mil ojitos cautivos en sus pantallitas luminosas filtran la realidad

Sueña con otra realidad

¿Cuál es la realidad?

Aquí mi voz que es voz de nadie

susurra, resuena, GRITA.

Silencio.

La Caída

Colores rojizos en mis párpados
llamaradas azules danzarinas
el abismo se abre bajo mis pasos.

La caída, del héroe la odisea
que anda, que cabalga libremente
hacia la realidad verdadera.

Morfeo, en el sueño más profundo
haz descansar las almas de mi pueblo
para sublimar a este mundo.

En sueños la realidad se clarifica
las respuestas son más evidentes
frente a nuestros ojos y a las mentes.

I

Impávido en medio de la noche
caigo en un estado de repetición,
el cuerpo como el mármol
frío e inmóvil bajo la creciente sensación.

Sombras funestas inundan la habitación,
tumba oscura en medio de la nada,
embarcación naufragada.

¿Es el cuerpo o es el alma,
lo que siento bajo esta noche estrellada?
¿Es la vida o es la muerte,
el estado del alma?

Su mano helada toca mi rostro
ha llegado la hora de su gozo,
más la mía casi inmóvil
la toma y me trae de retorno.

II

Sueño que sueño
y dentro de él, me observo
en la boca del escenario

Desnuda frente a las butacas vacías
Sentada, única espectadora
de mí misma
de mi propio destino actante
con un papel no ensayado.

Hoy

Corre el tiempo
se detiene, se fragmenta,
suspendido y roto

Ave,
espacio
raíz,

herido,
es adentro y afuera,
nuestro y de nadie.

La Máquina de café como generadora de ideas. Ensayo absurdo

DANIEL ATAHUALPA PALACIOS |

Esto no es el principio, comenzar supondría que existirá un fin.

Escribo esto no por mí, sino a pesar de mí mismo.

El gato observa, la cafetera roja prepara el expreso, y yo me expreso mientras espero el horno.

Esto comenzó en el final. Antes que tú leyeras, escucharas, observaras, esta idea, ya se había generado.

Génesis, degradación... fin.

Y sigue.

La voz no se detiene, porque el hablante, el escriba, no puede callar sus pensamientos. El escritor se desborda de sí, las palabras se le escurren del pensamiento y se le derraman por los dedos.

La idea lo gobierna en forma de pasión.

Piedad, el contenedor es pequeño para ideas más grandes que él. La pequeñez de su persona se aplasta por la inconmensurable pretensión de saber. El saber lo aplasta y él no sabe que no sabe, y que además no puede saber.

Siguiente. Mentira.

Seguir es pretender que hay un antes. O peor aún, un después. Después de qué. De quién. Después de ti lector, después de mí, qué sentido tiene esto.

La poesía y la filosofía suelen compartir el mismo panteón. El olvido enmarañado de la apatía los recubre. La apatía protege al ingenuo de su realidad, la curiosidad mata al gato, al filósofo y al poeta. Uno escarba en la oscuridad, el otro en las ideas y el último en las pasiones.

El sentido se extravió a sí mismo buscándose. Los poetas y filósofos no lo encuentran, el gato juega y duerme. Los demás buscan al sentido, lo recubren

o sustituyen con placebos como el amor y la pasión. Pero esos son impulsos, motores, combustibles no destinos.

El combustible de mi idea es el café. Negro y espeso, como la idea que me recubre en su amargura.

El café sí tiene raíz, no rizoma. Y se aferra a la tierra antes del proceso. El proceso del progreso lo manufactura, lo sistematiza, industrializa y capitaliza. El café se vulgariza cuando se vuelve combustible de la productividad.

La Historia no ha acabado, porque nunca empezó. No hay Historia sin alguien que la escuche, que la atienda. La Historia desarrolla una autogénesis efímera cuando alguien cree en ella.

Existe como la ficción, solo cuando alguien cree que existe. Mientras esa Historia vanidosa se autohalaga como ciencia y se admira con su reflejo frente al río, las otras historias no contadas la observan, a sabiendas que lo eterno es espejismo, y que se ahogará en su vanidad. Ellas saben de eso porque saben del olvido.

El discurso sigue sin rumbo ni patrón. Porque nadie lo gobierna. El discurso sigue el impulso de la idea. La idea es motor, rumbo y destino.

La idea se extiende sin forma, me invade, me infecta. La idea es un avance venéreo que lo abarca y lo consume todo. La idea es una idea de ojos amarillos, repleta de bilis, de sangre oscura, de sudor salado, de saliva espesa. Por eso se escurre. No se puede contener ideas líquidas en cuerpos sólidos. Las paredes son inútiles por porosas. Sudo la idea, la lloro, la orino. Se me escapa y me perpetúa en la saliva, si alguien me escucha, yo soy como la Historia, necesito que alguien crea en mí para existir. La idea es independiente.

La máquina que es mi cuerpo funciona por necesidad. Complacer sus necesidades resulta un hedonismo meramente fisiológico. El cuerpo sigue y funciona, aun cuando atento contra él. Él reclama, me reclama a través del dolor. Yo quiero reclamarle que soy su prisionero, ese pacto que ha hecho con el tiempo no me contempló. Mi cuerpo es egoísta, sólo le importa su funcionamiento, pero no sabe para qué funcionar. Es un autómatas, lo sé, lo he descubierto, yo soy su prisionero. Él me contiene, como contiene a la idea (aunque ella se escapa). Espero desbordarme con la idea, sé que nos desbordaremos, a pesar de él, a pesar de mí. Lo haremos porque ya lo hicimos.

Yo me fugo, en cada pensamiento, en cada letra, me escapo y me perpetúo fuera de él. La idea es un vestigio premonitorio de lo que fue y no ha sido. Un recuerdo de lo que será. Un ayer impuesto en el mañana. O un mañana que ya ocurrió. La idea burla al tiempo.

¿Si la existencia precede a la esencia, es esencial prescindir de existir para ser? ¿La idea puede ser sin el ser? O ¿es dependiente?

El pensamiento se extiende sin raíz, no hay origen ni sentido, no hay realidad, ni universo, nada es único. Todo es múltiple, pretendimos que el uno era el origen, porque lo creímos lógico. Fundamos la lógica como la ciencia, como el trabajo, como el progreso, bajo supuestos de sentido que nos llevaban hacia algún lugar. Un mañana delineado por la industria y el comercio, con objetos glamorosos, que se acumulan invasivos del espacio y del tiempo. Un mañana que sería mejor que el hoy. Promesas de felicidad extendidas a un futuro siempre aplazable, a pagos.

El tiempo sigue. Si es qué hay tiempo. La idea está ahí, siempre ha estado. Omnipresente, omnisciente, panteísta, pangénica, panofóbica, pan horneado, que se tuesta, que me inunda y da sentido, acompañado de café.

La hoja sagrada de los incas

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Este texto es un acercamiento a la manera en que algunas novelas bolivianas han tratado el tema de la coca y la cocaína, es decir, el problema del narco tráfico. Partieron desde la consideración de la hoja sagrada como un elemento bienhechor y llegaron al problema que nos desvela hoy: las adicciones. El marco de esta novelística es la categoría de la narrativa telúrica, en ocasiones también llamada novela salvaje. El realismo mágico también flota sobre la valoración de estas novelas

Abstract

This text is an approach to the way in which some Bolivian novels have treated the subject of coca and cocaine, that is, the problem of drug trafficking. They started from the consideration of the sacred leaf as a benefactor element and came to the problem that reveals us today: addictions. The framework of this novel is the category of telluric narrative, sometimes also called wild novel. Magical realism also floats on the valuation of these novels.

Palabras clave: Narrativa telúrica, realismo mágico, narco novela, cocaína, hoja de coca.

Keywords: Telluric narrative, magical realism, narco novel, cocaine, coca leaf.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco, "La hoja sagrada de los incas", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 111-121.

Uno

A pesar de los reiterados desacuerdos que narradores como Mario Vargas Llosa han formulado sobre la *narrativa telúrica* de América Latina, ésta vuelve siempre con renovadas fuerzas y variantes cada que aparece un libro nuevo o se encuentran obras poco atendidas en el momento de su aparición.¹ Así sucedió con *Un viejo que leía novelas de amor* (1992), del chileno Luis Sepúlveda (1949-2020), misma que trajo de vuelta el tema de la amazonia ecuatoriana. Hoy me acerco a la novelística del boliviano Tito Gutiérrez (1948) y la historia se repite, pero de una manera singular. En su trilogía de novelas sobre el narcotráfico, que trataré más adelante, la selva no tiene la presencia devoradora de antaño, pero se le presiente y se le añora. En la literatura boliviana, las selvas del oriente y los yungas, esas enormes gargantas abrumadas de fertilidad tropical, han tenido gran importancia en obras como *Páginas bárbaras* (1914), de Jaime Mendoza (1874-1939), y *Borrachera verde* (1938), y *Coca* (1941) de Raúl Botelho Gosálvez (1917-2004).

En las décadas de los 30 y 40, hubo un libro que desató polémica y era citado en todas partes aún sin haber sido leído²: *América, novela sin novelistas* (1933) del peruano Luis Alberto Sánchez. Allí sostenía que a pesar de que ya teníamos las novelas iniciales de Martín Luis Guzmán y Roberto Arlt, y Juan Carlos Onetti ya estaba publicando —como su contemporáneo que era—, no había novela en América Latina porque se daba demasiada importancia a los elementos de la naturaleza. Para Luis Alberto Sánchez novela era lo que publicaban Joyce y Proust y, mientras en América no se atendieran los conflictos personales con los recursos de los europeos citados, no tendríamos una verdadera novela. A pesar de esta teoría, la producción literaria del continente siguió atendiendo los Andes y las selvas, los mares y los ríos, los desiertos y los hielos australes, mismos que atendió magistralmente Francisco Coloane.

¹ “Odio la palabra *telúrico*, blandida por muchos escritores y críticos de la época como máxima virtud literaria y obligación de todo escritor peruano. Ser telúrico quería decir escribir una literatura con raíces en las entrañas de la tierra, en el paisaje natural y costumbrista y preferentemente andino, y denunciar el gamonalismo y feudalismo de la sierra, la selva o la costa, con truculentas historias de *mistis* (blancos) que estupraban campesinas, autoridades borrachas que robaban y curas fanáticos y corrompidos que predicaban la resignación a los indios. Mario Vargas Llosa, *Diccionario del amante de América Latina*, Barcelona, Editorial Paidós, 2006, p. 379.

² Carlos Fuentes ni siquiera recordaba el título del famoso libro: “Es ya una costumbre sacrosanta —que por ningún motivo deseo violar— iniciar toda reflexión sobre la novela latinoamericana con la cita de un famoso lugar común de Luis Alberto Sánchez: *Latinoamérica, novela sin novelistas*. No he tenido la paciencia de buscar el contexto de esta frase...” *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969, p. 9.

Al buscar ensayos que ayudaran a ubicar a Tito Gutiérrez, encontré que el colombiano Eduardo Caballero Calderón (1910-1993) se había ocupado del asunto de manera contemporánea a Luis Alberto Sánchez. Su primera publicación, *Caminos subterráneos: ensayos de interpretación del paisaje* (1936), trató el mismo tema de *América, novela sin novelistas*, pero sin la visión europeísta de Sánchez:

Desde que comenzaron a escribir como los europeos –cuyo llano es la soledad de asfalto de la ciudad y cuya selva es la muchedumbre triste y silenciosa– muchos autores dieron en considerar el paisaje como una hojarasca literaria. Pero yo les diría que el paisaje es una realidad americana, y no una moda que pasa dentro de nuestro panorama intelectual. El llano y la selva no son escenarios que puedan anticuarse como un salón Luis XV o una galería *art nouveau*.³

Pero si el encuentro con las palabras de Eduardo Caballero Calderón para mí fue todo un acontecimiento, la lectura de *Coca*, de Raúl Botelho Gosálvez fue una especie de caída de Damasco por varias cosas. En primer lugar, por la densidad lírica de su prosa y la habilidad para trazar un argumento novelístico en muy pocas páginas. En segundo lugar, por su capacidad para entregar la geografía de Bolivia en bellas y apretadas páginas: muestra las escuálidas matas del Chaco, la majestad de los Andes, los caudalosos ríos que se precipitan de la cordillera toda vez que las nieves de derriten pero, sobre todo, los yungas majestuosos, esas capas de piedra que se forman cuando la cordillera se va cayendo en pliegues. En medio de esas paredes florece la flora y genera una fauna de pumas, venados, jabalíes, osos, víboras y cerdos salvajes que dormitan bajo los platanales y cafetos.⁴ Los hombres de los yungas caminan como equilibristas sobre los filos de las cordilleras y, cuando encuentran alguna pequeña planicie, inmediatamente extienden sus sementeras y fundan sus caseríos. Ni qué decir de los gambusinos que suben hasta las cumbres para buscar oro en las aguas de los ríos que bajan tempestuosos. Esta naturaleza funda una geografía humana muy peculiar y, con los seres que la habitan, Botelho Gosálvez teje un argumento impresionante. Esta novela, decía más arriba, ha sido para mí una caída de Damasco porque desde hace décadas yo

³ Eduardo Caballero Calderón, “Literatura y paisaje”, *El Tiempo*, Bogotá, 17 de agosto de 1965. Citado por Reinaldo Alcázar, *Paisaje y novela en Bolivia*, La Paz, Editorial Discusión Ltda, 1973, p. 13.

⁴ “El Yunga es como húmedo sexo de la Pachamama [Tierra]; es una grieta ardiente que se da con gozoso deleite a la posesión del sol”, Raúl Botelho Gosálvez, *Coca*, La Paz, 1997, Librería Editorial Juventud, 1997, p. 68.

había aceptado el planteamiento que hace Luis Alberto Sánchez en *América, novela sin novelistas*. Pero resulta que no fueron así las cosas porque *Coca* pinta un grandioso escenario natural y ubica en él a varios personajes atormentados por las convenciones sociales, por el prestigio de la cultura y el abolengo, por la sexualidad, por el desprecio a los indígenas andinos —que son tratados como esclavos por un capataz negro—, por el típico gringo que llega a hacer una industria del oro lavado en rústicas vasijas y, en fin, por las flaquezas, la crueldad y las tortuosidades de la condición humana (la muchacha que una vez fue abandonada, más tarde se entrega a un gringo por simple conveniencia).⁵

A las virtudes arriba señaladas debemos agregar que las páginas de esta intensa novela no desdeñan el planteamiento de los problemas sociales inherentes a los protagonistas (la explotación áurea, la esclavitud de las haciendas que se arrastran desde la época colonial) pero hay un poderoso elemento más: la coca.

Hoy sabemos que la *hoja mágica* proporciona la base para elaborar —junto con varias sustancias terribles, como el raticida— la cocaína. Aunque el tema va siendo desplazado por la elaboración de las drogas de laboratorio, durante muchos años se polemizó sobre el carácter dañino de la hoja de coca. Y, en esta novela, es precisamente el carácter nocivo de la hoja el que se pone a la misma altura de la embriaguez en los momentos más álgidos de la historia: “La coca es motivo de interminable controversia. Unos le adjudican dones sobrenaturales y predicán sus excelencias terapéuticas; en cambio, hay quienes la acusan, no sin razón, de ser el más importante factor de degeneración del indio, porque el indio es, sin saber, cocainómano consuetudinario.”⁶

En 1989, el Instituto Indigenista Interamericano, en colaboración con el Fondo de las Naciones Unidas para la Fiscalización del uso Indebido de las Drogas, publicó un nutrido volumen que dejó en claro, de una vez para siem-

⁵ Aquí está, puesta en práctica, la inevitable trabazón entre hombre y naturaleza: “El paisaje hace al hombre, el hombre tiene el alma como el paisaje, y esta región del río Chungamayo, rico filón de sugerencias cósmicas, brutalmente estampadas en el desmedido mural del paisaje caótico, influyó de manera natural y constante sobre María Boa. La naturaleza fue su maestra muda. Diente y garra eran sus armas como las fieras de Yungas. Era compleja en su simplicidad campestre. Solo temía, como todos los seres primitivos, el estremecimiento de las grandes tempestades andinas que estallaban en relámpagos o el aborto diluvial del Chungumayo, dios cautivo entre muros de roca, que bajaba colérico desde las altas cumbres, ella lo veía como una inmensa serpiente amarilla, deslizándose con rabioso tumulto bajo la plataforma. María Boa era así, como la tierra la hizo y la quiso. Llena de fuego y hielo, de exaltación y calma; era como la hembra del jaguar: bella, impávida y sangrienta.” Raúl Botelho Gosálvez, *ibid.*, p. 44.

⁶ *Ibid.*, p. 112.

pre, que la cocaína era algo muy diferente de la hoja sagrada de los Andes. Entre las múltiples cosas que ahí se dicen, tenemos:

[La hoja de coca] se empleaba por necesidad alimenticia, por sus cualidades medicinales o para los rituales de tipo religioso y social, de acuerdo con la preferencia personal del usuario. Además, su utilización con fines ceremoniales era colectiva, por tratarse de ocasiones muy importantes o solemnes [...] El año 1860 marca otro hito importante en la historia de la coca. Los europeos examinaron la planta, con base en los antecedentes de los estudios de cronistas e investigadores. Sabían que la coca no es cocaína; que no produce drogadicción, aunque sí el hábito de masticarla; que es anti fatigante; que sirve en especial a la medicina de altura; etc. En sus análisis extrajeron 14 alcaloides de la coca, entre ellos la cocaína. Desde entonces, se introdujo la droga en Occidente, en tanto elemento de la farmacopea, y como estimulante y estupefaciente. Desde 1870, esta droga se convierte en un flagelo. A comienzos de siglo, se acentúan las presiones internacionales para encarar conjuntamente el problema, confundiendo política, pero no científicamente, coca y cocaína [...] La hoja de coca es uno de los elementos más importantes en todos los actos del hombre andino: la utilizan hombres y mujeres; ricos y pobres; para el nacimiento y para la muerte; en el trabajo como en el descanso; cuando hay hambre y durante la abundancia de las fiestas; es utilizada por el individuo sano como por el enfermo; en la soledad como en las grandes concentraciones; sirve para integrar la cadena de la *hermandad comunal* y la solidaridad entre los pueblos. Por algo se la llamó la *hoja sagrada de los incas*.⁷

Álvaro, despechado por María Boa⁸, se entrega al consumo frenético de la hoja, hecho que lo enloquece –junto con el despecho– y lo lleva al terrible final de la historia. Asistimos a esta tragedia cuando la hoja estaba reputada de sagrada y bienhechora, cuestión que enfrentará esta novela con la trilogía contemporánea de Tito Gutiérrez.

Dos

En un país como Bolivia, cuya cultura guarda el mascado ritual de la hoja de coca que aumenta el vigor en el trabajo, ataja el hambre y quita el mareo

⁷ Roberto Jordán Pardo *et al.*, “Coca, cocaísmo y cocainismo en Bolivia”, en *La coca... tradición, rito, identidad*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1989, pp. 84, 86 y 88.

⁸ Esta mujer de ojos verde azules, que tiene la capacidad de comunicarse con las serpientes, y el juego con su apellido brasileño, introduce el elemento mágico, atávico, en la novela.

que provoca la altura, era muy importante conocer cómo su literatura ha planteado el tratamiento de esta hoja que el mundo ha considerado como un problema de drogadicción. Se olvida a propósito que una cosa es la hoja de coca (que se vende en los mercados y la gente lleva en una mejilla como si fuera goma de mascar) y muy otra lo que resulta después de mezclarla con kerosene, cal, permanganato, potasa y otras sustancias ácidas que generan la adicción que puso al mundo de cabeza antes del arribo de las drogas sintéticas.

Atento a este tema tan controversial y a esta hoja tan relevante en la milenaria cultura andina, el narrador Tito Gutiérrez Vargas (Cochabamba, 1948) ha escrito con mano maestra un conjunto de novelas que vienen a ser la crónica de cómo surgió y evolucionó la conversión de la hoja de coca en la cocaína.

Mariposa blanca (1990) ubica el asunto en el trópico de Chinahuata, que llegó a ser conocida como la capital de la droga cuando, originalmente, era un conjunto de cuatro o seis casitas de lámina en donde la gente empezó a reunirse para comerciar y vender la hoja que químicos, matones y militares proyectaron hasta convertir en un asunto nacional. Pronto se establecieron allí fonduchos y lugares de hospedaje en donde pernoctaban los campesinos metidos a traficantes y los hombres y mujeres que no veían más perspectiva para sus vidas que ser choferes, asaltantes y prostitutas. Aquí surge algo parecido a la fiebre del oro y empiezan a llegar los peores tipos de ser humano que no se detienen ante nada, con tal de conseguir dinero. El nuevo millonario es un campesino ignorante de todo y que guarda sus dólares en costales que lleva a cuestas; carece de las más elementales nociones y se vuelve cruel, ebrio, matón y promiscuo. Una vez que están ebrios, tirados en el suelo, dice de ellos Gutiérrez Vargas: “la humedad y el calor chorreaban líquido espeso, que al mezclarse con la mugre de los cuerpos, daban la sensación de un emplasto con cieno caliente⁹.”

El autor construye el escenario para ubicar una historia de amor en donde una mujer arrastra a un estudiante de medicina a episodios indignantes. Ella es experimentada y él un joven idealista e inocente –por momentos pensamos que bobo. De una región miserable viajan a Chinahuata y su llegada y posterior inserción en esa sociedad degradada nos da la historia y evolución de esa empresa violenta, con todos sus modos de operación y coloquialismos que designan las diferentes tareas. Los que maceran y mezclan la hoja hasta convertirla en bolas se designan como bolleros; los que pisan la hoja se lla-

⁹ Tito Gutiérrez Vargas, *Mariposa Blanca*, Editorial Los Amigos del Pueblo, Cochabamba, 1990, p. 8.

man patas verdes; los encargados de la mezcla son químicos...¿A quién le toca quimiquear?

Los campamentos son sitios cercanos a los ríos; allí se produce toda la adulteración de la hoja de coca y se viven episodios de novela como incendios y robos entre grupos distintos, o vida comunitaria nocturna señoreada por la inseguridad y la violencia. Sea en el mercado de la hoja, en los burdeles o en las veredas, todo es miseria y degradación, “un nudo ciego colgando sobre el infierno”¹⁰. Solo el autor tiene conciencia de que algo muy distinto sucede en las ciudades, en donde viven los empresarios y los políticos que se llevan, sin mancharse las manos, las grandes utilidades de la transformación de la hoja de coca en cocaína.

El demonio y las flores (1999), segunda novela del ciclo del narcotráfico de este autor, vuelve a ubicarse en un campamento de elaboración de cocaína establecido en un espacio ganado a la selva, misma que aprisiona con unos brazos verdes y cubre con un vaho insoportable. Los colonos desarrollan estrategias de sobrevivencia para ocultar las pobres chozas y cubrirse de los ametrallamientos que, periódicamente, desencadenan militares desde helicópteros. Aquí transcurre una cotidianidad atroz: las relaciones de pareja no existen porque el sexo se desahoga en violaciones o relaciones mercenarias. No se confía en nadie porque cualquiera puede robar o matar. El dinero se esfuma en orgías y ni siquiera hay placer en los alimentos; se consumen algunos animales que escapan de la selva porque nadie cría cerdos, vacas o gallinas. No hay milpas ni huertas, solo frutos y yerbas silvestres.

Los hombres que intervienen en la elaboración de la cocaína no pueden almacenar dinero porque los militares los roban para después perder lo arrebatado en borracheras y prostitutas. Cuando aparezcan los políticos llevarán whiskie y chuparán recursos para sus campañas. Estos narcos derrengados crean una industria que con el tiempo engendrará millonarios, políticos y cómplices poderosos.

Junto al miedo está la suciedad y los malos olores. Todo trasciende a pies sucios, axilas y sexo. La gente rara vez se asea y siempre come con las manos mientras mal ingiere el alcohol que escurre por las comisuras de la boca, mezclado con restos de comida.

La ocupación de los personajes es la que ya conocemos: matones, *patas verdes*, mujeres que atienden los negocios de comida y bebida, *mancebinas*, soldados... Un profesor irrumpe en la galería de personajes debido a que el

¹⁰ *Ibid.*, p. 252.

padre de uno de sus alumnos lo ayuda hasta que se convierte en uno de los hombres más poderosos de este engranaje tropical en donde se suda como bestia, se chapotea en la mugre y la gente se debate en una telaraña de violencia. La novela es el relato de este profesor enfermo y con una pierna pestilente, infectada por una de las tantas alimañas de la selva. Los monólogos con sus saltos temporales, los diálogos con un hombre que finge atenderlo, la evocación de otras pláticas que tuvo en otro tiempo con otros personajes y el alucinado relato que hace de un viaje a la selva ponen frente al lector uno de los mayores logros narrativos: la manera de contar, la técnica que evoca los aprendizajes que nuestros narradores latinoamericanos del *boom* hicieron en la obra de William Faulkner.

En la reconstrucción histórica del proceso del narcotráfico en Bolivia aparecen otros personajes: los militares norteamericanos que llegan a supervisar la actividad de las milicias nacionales, no para evitar el crecimiento de un problema de salud, sino para eliminar a los habitantes originarios de las selvas y, junto con los gobernantes nacionales, apropiarse de los territorios para devastarlos sin que importe la selva como pulmón o reservorio de plantas, animales y vidas humanas. Después podrán venir la minería, la ganadería, los monocultivos, la tala inmoderada y todo lo que, recientemente, hemos visto en la Amazonia brasileña desgobernada criminalmente por Jair Bolsonaro. Dice uno de los personajes que ya sufrió despojo: “Mucho tiempo después tuvimos que comprarles pedacitos de la tierra que había sido nuestra, para poder sembrar la papa y no morir definitivamente”¹¹.

En este libro, Tito Gutiérrez entrega una visión sabia pero también sombría de la vida: “el hombre nunca hace lo que le aconseja el sano juicio (...) la vida del hombre es una simple cadena de equivocaciones.”¹²

Los habitantes originarios de la selva boliviana (sipoyes, yuras, motovayas) aparecen aquí como los únicos seres que no han sucumbido a la degradación. Buscan trabajo en el campamento en donde son humillados porque son inexpresivos y parcos pero, sobre todo, porque no se mezclan ni participan en las bacanales. A menudo se les requiere como guías para llevar a mandros y militares a través de la selva, pero solo aceptan llegar a la profundidad suficiente para que sean víctimas de las palometas (pirañas) y las anguilas eléctricas que tanto llamaron la atención de Alexander von Humboldt. Es así que con la negativa de los indígenas de llevarlos hasta Campo de Nieve, el lugar se va

¹¹ Tito Gutiérrez Vargas, *El demonio y las flores*, Cochabamba, Editorial los Amigos del Pueblo, 1999, p. 242.

¹² *Ibid.*, pp. 319 y 334.

mitificando. Se le asocia con los animales que salen de la selva para incordiar a los mestizos, con el imán que llama siempre a los aborígenes, como el objetivo perenne que solo ocasiona la muerte en los pantanos y bosques inescrutables y, cuando un puñado de personajes llegue a Campo de Nieve, encuentra una pradera cubierta de flores blancas rodeadas por una neblina –quizá solo nube de polen– que acentúa el misterio. La selva se convierte así en un espacio mítico que puede simbolizar un ámbito numinoso, un refugio balsámico, un más allá, un lugar para las almas o el sitio salvador de las tecnologías demenciales, de la ambición o de las obsesiones más descabelladas que tienen al hombre al borde de la catástrofe.

Magdalena en el paraíso (2001) se ubica también en Chinahuata, con los tipos ya conocidos (soldados, matones, *patas verdes*, traficantes, políticos, el cura, el médico, el sacristán, las *mancebinas*) y otros que llegan desde la primera novela del ciclo: el profesor, el estudiante de medicina, la muchacha que se enamora de él... Tito Gutiérrez, de golpe, dice que la cocaína ya no está en el caserío, pero se queda con sus personajes y las situaciones que ellos protagonizaron. La novela del narco y la novela de la selva pasan a ser meras referencias para desarrollar una historia propia del realismo mágico¹³: los espejos reflejan el pasado y hechos desconocidos; Magdalena, antes de ser asesinada, recluida en una pocilga, se cubre de luciérnagas y alguien dice que se le metían por la nariz y por los genitales; el retrato del rostro de una mujer va envejeciendo conforme pasa el tiempo. En pleno trópico aparecen árboles de nieve, que no son sino árboles cubiertos de mariposas blancas, unos bichos que los gringos llevaron para que acabaran con los plantíos de coca pero se volvieron incontrolables y devoran todo lo verde que encuentran a su paso ¡como la marabunta de la película *The Naked jungle* (1954)!, estelarizada por Charlton Heston y Eleanor Parker. Las cucú, pequeñas víboras voladoras, junto con bandas de leprosos obligan a la gente a encerrarse en sus casas. Los dragoncillos, una suerte de lagartijas aladas, atormentan pero,

¹³ Un narrador realista, respetuoso de la regularidad de la naturaleza, se planta en medio de la vida cotidiana, observa cosas ordinarias con la perspectiva de un hombre del montón y cuenta una acción verdadera o verosímil. Un narrador fantástico prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que las de su propio capricho cuenta una acción absurda y sobrenatural. Un narrador mágico-realista, para crearnos la ilusión de irrealidad, finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña [...] Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo) el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva creación”, Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976, pp. 11 y 19.

asadas, sirven de alimento. Todo queda subordinado al huracán del mundo mágico y alucinado, y a la técnica narrativa llena de diálogos, monólogos, saltos de tiempo y de perspectiva.

Mateo es un periodista que llegó para reportear la vida en el caserío dominado por el narcotráfico. Sucumbe a la pasión que le inspira la Magdalena del título. Vive encandilado y presa del alcoholismo, que le sirve para sortear la dependencia que tiene del cuerpo de la mujer; mejor dicho, de su fragancia sexual que trasciende por todo el local que administra. Magdalena también arrebató al cura, al campanero y a un militar que la asesina porque no correspondió a sus solicitudes amorosas. Mateo, el eterno enamorado, como un acto de purificación, prende fuego al burdel de Magdalena para que forme parte de la cotidianidad descorazonadora.

La violencia del narcotráfico cede su sitio a la pasión y a la creencia. La selva sigue siendo un ámbito asfixiante pero lejano y, cuando los hombres tienen trato con ella, se torna hiperbólica y llena de mitos, como el Ligerillo, un duende travieso, o la Madre bienhechora, personificada en el bugeo, un delphin grande.

En Chinahuata no se establecen relaciones amorosas y la familia es un ideal que se acaricia pero nunca llega. Cuando se desea a una mujer, se le viola o se le paga. El ideal de la mujer es el hombre con talegas de dólares, aunque sea un patán.

Antes de la llegada de la plaga de mariposas blancas que devorará toda la vegetación de la selva, una pareja mística construye un invernadero que se convierte en una especie de Arca de Noé donde tiene lugar este diálogo:

¿Y la planta de la coca?

Está en el centro del invernadero. Dios tendría sus razones para crearla. ¿Con qué derecho la eliminaría el hombre?¹⁴

La novela concluye cuando el caserío de Chinahuata se ha convertido en un desierto que solo guarda en su centro el invernadero que construyó la pareja. Llegan miles de indios sipoyes para quienes la coca es bendita y se llevan todas las plantas, quizá para refundar la selva muy lejos del campamento y de sus pobladores, que habían mancillado la bendita hoja de coca.

¹⁴ Tito Gutiérrez Vargas, *Magdalena en el paraíso*, La Paz, Grupo Editorial Santillana, 2001, p. 252.

Fuentes de consulta

- Anderson Imbert, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.
- Alcázar, Reinaldo, *Paisaje y novela en Bolivia*, La Paz, Editorial Discusión Ltda, 1973.
- Botelho Gosálvez, Raúl, *Coca*, La Paz, Librería Editorial Juventud, 1997.
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
- Gutiérrez Vargas, Tito, *Mariposa Blanca*, Editorial Los Amigos del Pueblo, Cochabamba, 1990.
- , *El demonio y las flores*, Cochabamba, Editorial los Amigos del Pueblo, 1999.
- , *Magdalena en el paraíso*, La Paz, Grupo Santillana Ediciones, 2001.
- Jordán Pardo, Roberto *et al.*, *La coca... tradición, rito, identidad*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1989.
- Vargas Llosa, Mario, *Diccionario del amante de América Latina*, Barcelona, Editorial Paidós, 2006.

Educación y violencia simbólica

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

En este ensayo partimos de dos hipótesis: la realidad como una construcción social (Peter Berger y Thomas Luckmann) y la educación como violencia simbólica (Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron). Exponemos que ninguna cultura o sistema simbólico deriva de un principio universal u ontológico y que no puede haber acción pedagógica en abstracto, sino en relación con una formación social específica. Estudiar, por tanto, es crearse como creador de una cultura creada por otros. Ser estudiante es trabajar en la propia desaparición como estudiante. Lo que defendemos es que la acción educativa debe romper con esta dinámica de poder. La enseñanza debe combatir la simplicidad con que los actores educativos se deslindan de buscar una pedagogía crítica y radical.

Abstract

In this essay we start from two hypotheses: reality as a social construction (Peter Berger and Thomas Luckmann) and education as symbolic violence (Pierre Bourdieu and Jean Claude Passeron). We argue that no culture or symbolic system derives from a universal or ontological principle and that there can be no pedagogical action in the abstract, but rather in relation to a specific social formation. To study, therefore, is to create oneself as the creator of a culture created by others. Being a student is working on one's own disappearance as a student. What we defend is that educational action must break with this power dynamic. Teaching must combat the simplicity with which educational actors distance themselves from seeking a critical and radical pedagogy.

Palabras clave: *Habitus*, construcción social de la realidad, educación como violencia simbólica.

Key Words: *Habitus*, social construction of reality, education as symbolic violence.

Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando, “Educación y violencia simbólica”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 123-134.

Para Peter Berger y Thomas Luckmann¹, la realidad se construye socialmente. Si bien la idea fue formulada en la filosofía desde la antigüedad por los sofistas —específicamente por Protágoras (s. v a. c.)— y los estoicos (s. iv a. c.), y fue introducida en el pensamiento social moderno por Carlos Marx, ha llegado a convertirse en una concepción central en las ciencias sociales, en específico en la sociología y en la psicología social, donde podemos encontrar los conceptos de *memoria colectiva* (Maurice Halbwachs), *imaginario social* (Cornelius Castoriadis,) y *representaciones sociales* (Serge Moscovici). Berger y Luckmann buscan conciliar algunas ideas provenientes de la sociología, sobre todo de Max Weber y Émile Durkheim. Para el primero es innegable que la sociedad es algo fáctico, carece de importancia suponer un hipotético estado de naturaleza previo para explicar el contrato social, y para el segundo, esta facticidad tiene un significado subjetivo. Para matizar estos supuestos socio-psicológicos los autores se apoyarán, también, en las ideas de George Herbert Mead, quien sostiene que lo psicológico comienza siendo colectivo².

Berger y Luckmann definen “realidad” como una cualidad de los fenómenos —a los cuales no podemos hacer aparecer o desaparecer a voluntad—, y “conocimiento” como la certidumbre de que dichos fenómenos “están-ahí”, son reales. Es decir, para el ser humano común estos dos conceptos no representan un problema, como sí suelen representarlo para la filosofía. En la vida cotidiana existe algo que la gente *conoce* como *realidad*, y ya. La sociología del conocimiento que proponen estos autores ha partido de la idea de Carlos Marx de que la conciencia humana deriva de su ser social. Como muestra de ello se puede invocar el concepto de ideología como falsa conciencia y en tanto arma al servicio de intereses sociales. También toman de Nietzsche la

¹ Peter L Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Argentina: Amorrortu, 2003.

² George Herbert Mead, *Espíritu, Persona y sociedad*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1973.

idea de que la ilusión y el engaño resultan necesarios para vivir³ y con Wilhelm Dilthey⁴, asumen la historicidad inevitable del pensamiento.

Los universos simbólicos son productos sociales con función nómica –imperativa y normalizadora, pregnante– y tienen historia. En ellos el conocimiento ha pasado por un proceso de objetivación, sedimentación y acumulación que es posible rastrear, indagar su origen para explicar su funcionamiento y explicar sus formas y niveles de legitimidad; también para saber por qué determinan con tanta eficacia –o entran en crisis– la aprehensión subjetiva, la experiencia biográfica y la aprehensión o definición de la realidad.⁵

Los universos simbólicos ordenan los roles cotidianos hasta darles apariencia de eternidad. Determinan cómo es o debe ser la vida de los individuos en sus diferentes fases, generan sentimientos de seguridad y pertenencia hasta decirnos cuál es la forma correcta de ser y hacer inteligible nuestra biografía. Legitiman y protegen las identidades al ubicarlas en una realidad cósmica protegida de las contingencias de la socialización. Podemos vivir en la sociedad con la seguridad de que lo que somos y hacemos, los roles que jugamos, tienen significación duradera. Inclusive la muerte es explicada simbólicamente. Es justamente aquí donde estos universos demuestran su carácter apaciguador, su misión como legitimación última y definitiva de la vida cotidiana. Contamos con una defensa contra el terror de lo desconocido. Las instituciones y las biografías están a salvo bajo su manto protector, los acontecimientos están ubicados y, por tanto, la historia tiene un orden, hay unidad entre el pasado, el presente y el porvenir. La finitud de la existencia individual es trascendida en este orden significativo superior. Pertenece a algo. Existe el sentido. Tenemos con que luchar contra la precariedad y el caos que implica toda construcción arbitraria de las sociedades, precisamente porque la nuestra se ha vuelto necesaria...

³ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Madrid: Alianza Editorial, 1984.

⁴ Dilthey, Wilhelm, *Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*, Libro Primero, México: FCE, 1949 [1883].

⁵ De esto da cuenta Michel Foucault cuando hace *genealogía* de las instituciones. Habla, por ejemplo, del nacimiento de la prisión, de la verdad y las formas jurídicas, hace historia de la sexualidad o de la locura, o más aún, una arqueología del saber. Su premisa nietzscheana tiene que ver con la búsqueda de poder como motor de la voluntad y, por tanto, de la sociedad y sus instituciones. En otras palabras, con Foucault podemos entender, con casos muy específicos, al menos a partir del siglo XVII a la actualidad –sin olvidar que su centro es Europa y, por tanto, Occidente– cómo nacen y se afianzan ciertas instituciones y los juegos de poder que hay detrás. Esta genealogía de las instituciones y sus procesos de legitimación dan cuenta de una lucha de clases que implica un proceso de subjetivación y dominación, en fin, de lucha y normalización de determinadas formas de poder y de saber, que en Europa tienen que ver con el ascenso de la burguesía y sus formas de control social... Bourdieu y Passeron lo llamarán, como veremos más adelante, la imposición arbitraria de una arbitrariedad cultural.

Sin embargo, cuando dos universos simbólicos diferentes se encuentran y colisionan, representan un desafío el uno para el otro. La existencia de esa otredad invasora demuestra la arbitrariedad de toda construcción social. Desde luego, la que tiene más poder termina por definir qué es lo real.

La realidad, pues, es una construcción social y las instituciones educativas juegan un papel fundamental en este constructo. Sabemos que la educación es parte de este proceso, mediante el cual se forman subjetividades. Lo que haremos enseguida es plantear, junto con Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, la más pesimista de las concepciones sobre el sistema educativo para poder explicar, en otro momento, por qué resultan importantes las pedagogías críticas.

Bourdieu interpreta la acción social a partir de las condiciones estructurales y los intereses de clases y grupos. Como referencia de sus ideas están Carlos Marx, Émile Durkheim, Max Weber y Friedrich Nietzsche. Su perspectiva teórica apela a la observación de la vida cotidiana, sin que sus reflexiones sean meras inducciones empíricas, es decir, lo que busca es explicar y comprender los procesos sociales en su complejidad, revelar “los mecanismos y las condiciones, *ocultos* a la percepción *dóxica*, que producen y reproducen las relaciones materiales y simbólicas de dominación social”⁶. Se trata de explicar las estructuras de dominación en múltiples ámbitos, entre ellos el de las instituciones escolares, que distan mucho de ser sitios neutrales donde se superan las asimetrías del origen social y la lucha de clases. Al contrario, otorgan títulos y reconocimientos según un modelo que refuerza las desigualdades al convertir en dones naturales lo que en realidad son valores contruidos. Los propios perjudicados por estas asimetrías sociales terminan asumiendo de manera sumisa aquello que los somete, sin advertirlo siquiera. En otras palabras, las luchas entre clases no sólo son materiales y económicas sino también simbólicas. Las ciencias sociales, en específico la sociología, tiene la obligación desmitificar estos condicionamientos.

Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron asumen que toda formación social es un sistema de relaciones de fuerza y significación entre grupos y clases, sistema que se reproduce a través de la enseñanza. Parten de esta premisa paradójica: la violencia simbólica consiste en imponer significaciones haciéndolas pasar por legítimas sin que tal imposición sea advertida porque disimula su propia fuerza en el mismo proceso de imposición. “Toda acción pedagógica (AP) es objetivamente una violencia simbólica en tanto que imposición, por

⁶ Ricardo Sidicaro, “La sociología según Pierre Bourdieu”, en Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, *Los herederos: los estudiantes y la cultura*, México: Siglo XXI, 2003 [1964].

un poder arbitrario, de una arbitrariedad cultural.”⁷ Esta imposición se alcanza de manera profunda en la socialización primaria, pero su reproducción nunca termina.

La acción pedagógica, que es acción comunicativa, responde a intereses objetivos de grupos o clases dominantes. Obviamente, ninguna cultura o sistema simbólico se deriva de un principio universal u ontológico. Las significaciones que profesa e impone deben su importancia a las condiciones sociales de las que derivan, son productos históricos. De la misma manera, no puede haber acción pedagógica en abstracto sino en relación con una formación social específica. Pero esta acción conlleva necesariamente un efecto de dominación, reproduce el sistema de arbitrariedades dominantes.

Toda acción pedagógica necesita una instancia o institución que posea autoridad y autonomía relativas a través de las cuales se disimulen las relaciones de fuerza que originan la acción educativa, es decir, que oculten el hecho de que se ejerce una violencia simbólica mediante la cual una clase se impone sobre otra. El poder de esta instancia mediadora es arbitrario, pero debe ser ignorado como forma de poder. Para que ello suceda, la institución –“instancia” en el lenguaje de los autores– tiene que ser reconocida como autoridad legítima, encargada de enseñar una arbitrariedad cultural que no debe pasar por arbitraria. Entre más inadvertidas resulten esta autoridad y sus preceptos, más afianzado estará el poder que representa, así como las relaciones de fuerza objetivas que oculta. En otras palabras, la efectividad de toda acción pedagógica reside en que ejerce una violencia simbólica sin que lo parezca. Quienes enseñan figuran como dignos de transmitir un saber y controlar su inculcación mediante sanciones socialmente aceptadas. Quienes reciben la educación están dispuestos a recibir el mensaje porque reconocen la legitimidad de los emisores y de la información transmitida. El efecto de esta acción es mayor “en la medida en que se aplican a grupos o clases mejor dispuestos a reconocer la AuP [autoridad pedagógica] que se les impone”⁸. Se trata, desde luego, de una imposición arbitraria de una arbitrariedad cultural, imposición que es ignorada como tal, y en ello descansa su poder. El poder de la clase y cultura dominante reside en que se ignore su poder de penetración simbólica.

⁷ Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona: Laia, 1981 [1972], pp. 44-45.

⁸ *Ibid.*, p. 62.

...las clases medias cuyo ascenso social, pasado y futuro, depende más directamente de la escuela, se distinguen de las clases populares por una docilidad escolar que se manifiesta, entre otras cosas, en su particular sensibilidad respecto al efecto simbólico de los castigos o de los premios y, más precisamente, el efecto de certificación que proporcionan los títulos académicos.⁹

La instancia pedagógica, en fin, cumple la función de imponer como aspiración el estilo de vida de la clase dominante. Cuando esto se ha interiorizado, desconociendo la verdad objetiva que consiste en el hecho de que se trata de violencia simbólica, el poder de la cultura dominante goza de la mayor legitimidad.

La acción pedagógica consiste en un trabajo de inculcación que debe tener una duración estructural capaz de formar el *habitus* o interiorización de los principios y prácticas arbitrarios de la cultura dominante. La familia y la tradición forman parte de esta educación estructurante. Este trabajo pedagógico resulta más profundo y duradero que cualquier coacción política, porque actúa en la vida cotidiana, en un tiempo largo, dilatado, ligado a la vida práctica, que comienza desde la infancia y se transmite con la lengua materna. La acción educativa implica no sólo contenidos, sino también los modos de inculcarse y su duración, es decir, el trabajo pedagógico necesario para implantar por completo el *habitus*, esto es, el grado de competencia cultural legítima que una clase social impone como criterio para identificar al ser humano plenamente realizado.¹⁰ ¿Qué es un ser humano plenamente realizado hoy? Descubriremos el estereotipo, que salta cuando le preguntas a un estudiante qué es un hombre o una mujer exitosos...

El *habitus*, además, es transferible. Descansa en esquemas de percepción, pensamiento, apreciación y acción donde queda representada intelectual y moralmente la clase social que ejerce su impronta sobre el individuo, es decir, forma la identidad sin necesidad de coerción física u otra clase de represión externa. Desde el momento en que reproduce e inculca la arbitrariedad de la cultura dominante con sus bienes simbólicos, el trabajo pedagógico cumple la función de mantener el orden y legitimar las relaciones de fuerza entre las clases.

Participan en esta violencia simbólica la familia, la escuela, los medios de comunicación, la industria de la cultura, entre otras instancias cuyos saberes se transmiten a modo de *pedagogías implícitas*. El maestro, por ejemplo,

⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

“transmite inconscientemente, por su conducta ejemplar, unos principios que nunca domina conscientemente a un receptor que los interioriza inconscientemente”¹¹. Se trata de una acción pedagógica anónima, difusa, de urgencia práctica que asegura que los efectos de la violencia simbólica se perpetúen, porque los convierte en disposición permanente. Lo arbitrario se vuelve necesario, y hasta natural. La adaptación social se convierte, así, en una ignorancia feliz de todo aquello que forma y condiciona, sin saberlo, porque produce un espejismo de libertad y otras ilusiones, como el éxito o la felicidad.

Todo sistema de enseñanza institucionalizado corresponde a formaciones sociales específicas y debe sus características y permanencia al hecho de que debe inculcar y reproducir como *habitus* –ignorado como tal– una arbitrariedad cultural de la que no es productor. Su autonomía es relativa –inclusive una entelequia– precisamente porque pasa inadvertida en su misión reproductora. A través de las rutinas y rituales, el trabajo escolar –muy homogéneo siempre–, impone la cultura legítima al formar agentes capaces de manipular legítimamente tal cultura. Inclusive, al sistema escolar se le deja el monopolio generador de agentes encargados de reproducir la cultura dominante. Existe “la tendencia de todo cuerpo profesoral a retransmitir lo que ha adquirido según una pedagogía lo más parecida posible a aquella de la que es producto”¹². Nuevamente estamos ante la tendencia autorreproductora de la cultura dominante.

Se trata de generar las condiciones para el desconocimiento de la violencia simbólica, que pasa por el reconocimiento de la legitimidad de la institución pedagógica, reconocimiento que se extiende hasta los profesores y los dispensa de estar construyendo continuamente su propia autoridad. El maestro y el alumno se adhieren de manera encantada a una figuración: al primero se le reconoce el poder de inculcar una arbitrariedad cultural que no debe pasar como tal; el segundo, resulta un acólito convencido de que está en el lugar adecuado para alcanzar la imagen que le han dicho que debe buscar de sí mismo y que un día la institución misma le autorizará ejercer. Todo bajo la apariencia de neutralidad y autonomía, para que pase inadvertida institucionalmente la violencia. “La escuela sanciona y legitima un sistema de hábitos y prácticas sociales impuesto por una determinada clase, pues el

¹¹ *Ibid.*, p. 89.

¹² *Ibid.*, p. 101.

sistema de enseñanza presenta dichos valores y normas culturales de clase como si fueran universales.”¹³

De manera complementaria al concepto de *habitus*, que implica un proceso de internalización del mundo social, internalización que condiciona la identidad y se consolida como conciencia simbólica, el concepto de *campo* –también de Bourdieu– correspondería a las estructuras objetivas formadas por redes de relaciones que existen más allá de la conciencia o de la voluntad del individuo; dentro de él los agentes comparten los mismos intereses y se enfrentan para conseguir aquello que está en juego y lograr así una posición reconocible y privilegiada.

En su libro *Los herederos. Los estudiantes y la cultura*¹⁴, los mismos Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron advierten –con base en estadísticas de la época, en Francia– cómo los modelos tradicionales de división del trabajo y la pertenencia a una clase social o género determinan el ingreso, las expectativas y la elección de carrera universitaria. De acuerdo con estas condiciones, el estudiante sufre o transita por el modelo institucional, que a través del diploma monopoliza el éxito social, sanciona las desigualdades aparentando ignorarlas, desigualdades que han sido incoadas por hábitos culturales y disposiciones heredadas a partir de las condiciones de privilegio o de pobreza. Las actitudes y los valores frente a los saberes dependen de estas herencias: lo que para unos es natural, para otros es una forma de “ascender” en la escala social y “vivir mejor”. “Para los hijos de campesinos, de obreros, de empleados o pequeños comerciantes, la adquisición de la cultura educativa equivale a una aculturación.”¹⁵ La clase media, por su parte, se siente comprometida con el aprendizaje, y el trabajo arduo representa un criterio de valor para ser reconocido socialmente. En este mismo sentido, el trabajo intelectual adquiere una imagen aristocrática que tiene que ver con la adquisición de estilo, gusto y espíritu “libre e independiente”; un saber hacer que es saber vivir. En esta dinámica, sólo es excluido el que se excluye a sí mismo, pues las condiciones son las mismas para todos...

Los estudiantes, por su herencia y por la dinámica de poder que reproduce la institución otorgadora de dones, no constituyen un grupo homogéneo,

¹³ Mercedes Ávila Francés, (2005), “Socialización, educación y reproducción cultural. Bourdieu y Bernstein”, *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, vol. 19, núm. 1, pp. 159-174, Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza. Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27419109>>. Consultado en enero de 2022.

¹⁴ Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, *Los herederos: los estudiantes y la cultura*, México: Siglo XXI, 2003 [1964].

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

integrado, que se apoya en una tradición o en sentimientos comunitarios. Sólo coexisten espacialmente, son pasivos y emprenden su competencia de manera solitaria, en busca del diploma. Aplastados por el anonimato, su rebeldía opta por la agresión difusa y por reivindicaciones verbales que se satisfacen con sólo ser dichas. Es un ritual de auto-ficción. El estudiante, en el fondo, es puro proyecto de ser. Juega a discutir, busca al profesor carismático y modélico preso en su propia cápsula de prestigio, que decreta para sus pocos alumnos cuáles son sus necesidades culturales. La universidad, “dado que su función última es obtener la adhesión a los valores de la cultura, no necesita obligar ni castigar pues su clientela se define por la aspiración más o menos confesa de entrar en la clase intelectual”, experiencia ficcional y lúdica que determina la existencia durante varios años y forma parte de una mala fe colectiva que engaña sobre lo que se es y sobre el porvenir.¹⁶ Teatralidad que en realidad es un acto de dominación del que todos participan ignorando el papel que juegan, pues representa un asunto serio que marca el presente y determina el porvenir. Espacio y tiempo arrancados de la realidad, a la que tarde o temprano habrán de regresar y donde pesan los determinismos, que por ahora están suspendidos por los estudios. Juego de credulidades donde se asume, inclusive, una supuesta contracultura que en el fondo no es otra cosa que la adhesión a la propia cultura dominante. Se ejerce el arte de la decepción, de la crítica y del escepticismo como una marca *sui generis* de las que el mundo real pronto sabrá, cuando la revolución de las ideas llegue a él, para bien de la humanidad. El juego se da así:

De hecho, la búsqueda de la diferencia supone el consenso sobre los límites dentro de los cuales se puede jugar al juego de las diferencias y sobre la necesidad de jugarlo dentro de los límites. Pero existiendo la dificultad de que hay que buscar verdades sin salirse de los límites del consenso, las oposiciones corren siempre el riesgo de ser ficticias o formales y uno se expone a no discutir nunca lo esencial porque hay que estar de acuerdo sobre lo esencial para poder discutir. [...] la regla del juego es que no hay que cuestionar jamás la necesidad de “comprometerse” y, más precisamente, de “comprometerse concretamente”.¹⁷

¡Puf! ¡Qué paradójico derroche de energías en una travesía que termina con un don! ¡Ya sólo faltará prodigarlo!

¹⁶ *Ibid.*, pp. 57-67.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 72-73.

Estudiar es crearse como creador de una cultura creada por otros. Ser estudiante es trabajar en su propia desaparición como estudiante. El juego consiste en que el profesor se escandalice de que los alumnos “ya no leen” y son demasiado pasivos, de que “el nivel cada vez está peor”, mientras los alumnos formulan juicios sobre lo malos o geniales que son sus maestros, o lo autoritarios, sin que nadie pueda hacer nada, o casi nada, salvo lanzar críticas para darse por su lado en medio de la impotencia teatralizada. *L'enfer, c'est les autres* –Sartre dixit–. Todos se adaptan o escandalizan, y ya. Algunos universitarios resultan muy buenos pasando exámenes; otros, muestran su diletantismo hasta que la institución se los permite. Dones por acá, dones por allá, de ida y vuelta, prodigados y ritualizados por el pedagogo y el aprendiz en un acuerdo tácito de lo que se espera de cada uno. Presentismo y disimulación institucional que termina cuando se autoriza al estudiante salir al mundo real a mostrar lo bien que puede adaptarse a la cultura, inclusive siendo crítico de ella. Ya sólo falta, o bien elevarse en la jerarquía social, o confirmar los privilegios de clase que ya se tenían y habían quedado sometidos temporalmente a un régimen de igualdad frente al saber, dentro de la universidad que es universalidad...

Los profesores, expertos en su área, se conforman con transmitir sus conocimientos de la manera como ellos los aprendieron, jugando el rol “activo” y despreciando cualquier referencia a lo propiamente pedagógico, que es asunto de unos cuantos especialistas. Lo importante es el intercambio de imágenes prestigiosas dentro del campus, la magia y el carisma que irradia la sabiduría, que no precisa de técnicas de enseñanza o trabajo educativo para transmitirse. Al final, lo que se termina reproduciendo son los valores de una cultura contra los cuales nada se puede hacer, salvo prepararse para seguir en ella y ser más *productivo*.

El juego de la igualdad formal dentro de los estudios universitarios, donde sólo se reconoce la desigualdad atribuible al talento, ha terminado por ser un simulacro, otra manera de perpetuar la lógica del sistema. “Entre otras funciones, el sistema educativo debe producir sujetos seleccionados y jerarquizados de una vez para siempre y para toda la vida.”¹⁸ Y las desigualdades habrán de persistir si no se les combate efectivamente mediante la acción pedagógica.

¹⁸ *Ibid.*, p.104.

Las clases privilegiadas encuentran en la ideología que podríamos llamar carismática (pues valoriza la “gracia” o el “talento”) una legitimación de sus privilegios culturales que son así trasmutados de herencia social en talento individual o mérito personal. Así enmascarado, el “racismo de clase” puede permanecer sin evidenciarse jamás.¹⁹

La herencia social parece inevitable cuando se deposita en las aptitudes para el estudio casi toda la importancia para continuar o no adelante. No es el sistema el que falla, sino los individuos, que no han sabido aprovechar sus talentos cuando todo estaba dado para que triunfaran. Los profesores, que encarnan el éxito educativo y que, como parte de su moral profesional, continuamente someten a juicio las capacidades de los demás, ignoran, muy convenientemente, que como intelectuales participan, aunque sea de rebote, de los privilegios de la clase en el poder. Sus prácticas e *intelligentsia sui generis* están más allá del bien y del mal...

La acción educativa debe romper con esta violencia simbólica, con este Destino Manifiesto que se interpone y prodiga las desigualdades sin que nadie parezca notarlo. Seguir así es hacer de la educación un simulacro donde todos están de acuerdo en cumplir sus tareas con el menor compromiso político posible y sin que la bienaventuranza de sus conquistas, logradas con tanta voluntad y esfuerzo, sean puestas en entredicho. No. La enseñanza debe suponer un re-educación, combatir la simplicidad con que los actores educativos se deslindan de buscar una pedagogía crítica y radical.

Si bien los análisis de Bourdieu y Passeron, como los de Berger y Luckmann, parten del hecho incontrovertible de que existen formaciones sociales cuya existencia tiende a imponerse y legitimarse por distintos medios, entre los cuales la educación resulta fundamental, es controvertible su convicción pesimista de que siempre está en juego una relación de poder donde el individuo queda reducido a jugar un papel pasivo e impotente en su proceso de socialización y la acción pedagógica queda convertida en violencia simbólica de la que es imposible sustraerse porque invade todos los campos de la vida cotidiana. Ante ello, las pedagogías críticas –Freire, McLaren, Giroux–²⁰ representan un

¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

²⁰ V. Paulo Freire, *La educación como práctica de la libertad*, México: Siglo XXI, 2005 [1969]; Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, México: Siglo XXI, 2005 [1970]; Henry A. Giroux, *Los profesores como intelectuales*, Madrid: Paidós/Ministerio de Educación y Ciencia, 1997 [1988]; Henry A. Giroux, *Teoría y resistencia en educación. Una pedagogía para la oposición* (prólogo de Paulo Freire), México: Siglo XXI/UNAM, 2004 [1983]; Peter McLaren, *Sociedad, cultura y educación*, Madrid: Niño y Dávila Editores, 1998; Peter McLaren, *Pedagogía crítica y cultura*

ejemplo de que la escuela también puede ser un campo de lucha que genere sus propias formas de resistencia, tanto en el campo político como en el cultural, y mediante una acción pedagógica que incida en el currículum y en las diversas prácticas educativas...

Bibliografía

- Ávila Francés, Mercedes, "Socialización, educación y reproducción cultural. Bourdieu y Bernstein", *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, vol. 19, núm. 1, 2005, pp. 159-174, Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza. Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27419109>>. Consultado en enero de 2022.
- Berger, Peter L. y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Argentina: Amorrortu, 2003.
- Bourdieu, Pierre y Jean Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona: Laia, 1981 [1972], pp. 44-45.
- _____, *Los herederos: los estudiantes y la cultura*, México: Siglo XXI, 2003 [1964].
- Freire, Paulo, *La educación como práctica de la libertad*, México: Siglo XXI, 2005 [1969].
- _____, *Pedagogía del oprimido*, México: Siglo XXI, 2005 [1970].
- Giroux, Henry A., *Los profesores como intelectuales*, Madrid: Paidós/Ministerio de Educación y Ciencia, 1997 [1988].
- _____, *Teoría y resistencia en educación. Una pedagogía para la oposición* (prólogo de Paulo Freire), México: Siglo XXI/UNAM, 2004 [1983].
- McLaren, Peter, *La vida en las escuelas*, México: Siglo XXI, 2005 [1984].
- _____, *Pedagogía crítica y cultura depredadora. Políticas de oposición en la era posmoderna*, Barcelona: Paidós Ecuador, 1997.
- _____, *Sociedad, cultura y educación*, Madrid: Niño y Dávila Editores, 1998.
- Mead, George Herbert, *Espíritu, Persona y sociedad*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1973.
- Nietzsche, Friedrich, *Ecce homo*, Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Sidicaro, Ricardo, "La sociología según Pierre Bourdieu", en Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, *Los herederos: los estudiantes y la cultura*, México: Siglo XXI, 2003 [1964].
- Wilhelm, Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*, Libro Primero, México: FCE, 1949 [1883].

depredadora. Políticas de oposición en la era posmoderna, Barcelona: Paidós Ecuador, 1997; Peter McLaren, *La vida en las escuelas*, México: Siglo XXI, 2005 [1984].

Renée Vivien, 1904: el amor lésbico, expresión del amor divino y terrenal

FELIPE SÁNCHEZ REYES | UNAM, CCH AZCAPOTZALCO

Resumen

En 1897, en un París amante del mundo helénico, promovido por Pierre Louÿs con su *Afrodita* (1895) y *Las canciones de Bilitis* (1894) que rinden homenaje al mundo lésbico griego, las lesbianas de la *belle époque* convierten a la poeta Safo de Lesbos en su santa patrona y a Pierre Louÿs, en su asesor literario. Él es el gurú de las jóvenes lésbicas, inglesas y francesas, que escriben acerca de ese tema entre 1900-1910.

La escritora francesa Renée Vivien, aunque no es la primera escritora de la literatura lésbica francesa, sí es de las primeras que vive, escribe y asume su homosexualidad en sus escritos y en las calles de París. Por ello, en este artículo, iniciaré con los rasgos biográficos de la autora y la atmósfera del mundo lésbico, y me centraré en las tres propuestas novedosas que desarrolla en su novela, *Se me apareció una mujer* (1904): los cambios femeninos de conducta, el amor lésbico y su crítica a las normas sociales.

Abstract

In 1897, in a Paris that loved the Hellenic world, promoted by Pierre Louÿs with his *Aphrodite* (1895) and *The Songs of Bilitis* (1894) that pay homage to the Greek lesbian world, the lesbians of the *belle époque* converted the poet Sappho of Lesbos in his patron saint and Pierre Louÿs, in his literary adviser. He is the guru of young English and French lesbians who write about this subject between 1900-1910.

The french writer Renée Vivien, although she is not the first writer of French lesbian literature, she is one of the first to live, write and assume her homosexuality in her writings and in the streets of Paris. For this reason, in this article, I will begin with the biographical features of the author and the atmosphere of the lesbian world, and I will

focus on the three novel proposals that she develops in her novel, *A Woman Appeared to Me* (1904): female changes in behavior, lesbian love and its criticism of social norms.

Palabras clave: Lilith, Safo, mujeres liberadas, amor lésbico, las normas sociales.

Key words: Lilith, Sappho, liberated women, lesbian love, social norms.

Para citar este artículo: Sánchez Reyes, Felipe, "Renée Vivien, 1904: el amor lésbico, expresión del amor divino y terrenal", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 135-149.

El dios Zeus, testifica Platón en el *Banquete*, ordena que los sexos de las personas sean tres —no dos como ahora: masculino y femenino—: el masculino desciende del sol, el femenino de la tierra y el andrógino de la luna que participa de los dos anteriores. Como los andróginos son circulares, extraordinarios en fuerza, vigor y orgullo, y conspiran contra los dioses, Zeus ordena cortar a cada individuo en dos mitades, para hacerlos más débiles y útiles a los dioses.

Por eso, cada mitad busca a la suya y se enlaza con ella, ya sea hombre o mujer. Así las mujeres, con sección de mujer, no prestan atención a los hombres, sino "que están más inclinadas a las mujeres, de este género proceden las lesbianas —que tienen mayor capacidad de inventiva sexual—"¹. Platón, en esta obra, después de separar a los seres andróginos, rebeldes, plantea el origen divino del homoerotismo: homosexual y lesbianas.

La escritora Renée Vivien retoma tanto el origen divino y rebelde de las lesbianas, decretado por Zeus, como el mito de Lilith que se opone a la conducta de Eva: casta, sumisa y dependiente del hombre. Asocia a Lilith con las mujeres sensuales, liberadas y amantes, porque asegura en su novela: "las serpientes muertas reviven bajo la mirada de las mujeres que las aman. Los ojos mágicos de las Lilith reaniman. Las serpientes muertas fieles, sirven a las Lilith y espían a la presa que éstas le han designado".

Recordemos que Lilith, manifiesta Erika Bornay, "fue la primera mujer que se rebeló contra el hombre terrenal y contra el propio Hombre Celestial. Además de rebelde, esta diablesa malvada odia a los niños recién nacidos y niños

¹ Platón, *Banquete* (trad. Marcos Martínez), Madrid: Gredos, 2010, p. 723.

en general, a quienes estrangula. De su negación a la vida, se infiere la no creación, la esterilidad”². Esta esterilidad se manifiesta en el círculo lésbico de Lorély, donde la narradora propone a sus jóvenes discípulas, no engendrar, mas no estrangular a los niños.

Rasgos biográficos y el mundo cultural lésbico

Pauline Mary Tarn, conocida como Renée Vivien (1877-1909) nace en Londres, en 1877, en una familia acaudalada y en medio del puritanismo de la sociedad victoriana. Pero no le atraen ni cautivan los hombres, sino la poesía y las chicas. En su adolescencia, se enamora de su vecina y amiga, Violet Shillito, que muere en 1901. A los veintiún años, tras heredar la fortuna paterna en 1898, se libera del yugo familiar, como Nora de Henry Ibsen en *La casa de muñecas* y Monique, en *La Garçonne* de Victor Margueritte, se instala sola y libre de la potestad del padre, en un piso burgués de la Avenida del Bois de Boulogne de París.

Ella, es una joven enfermiza que viste de gris con gran sombrero adornado de plumas negras, llora en los crepúsculos y come aves asadas, porque no soporta la carne. Entre los poetas, se convierte, en una mujer de mundo, culta y lesbiana reconocida, con quien acuden Colette y sus amigas a conversar por la noche, a degustar platillos en un ambiente poco iluminado y lleno de penumbra. Su amiga Colette describe así las reuniones en casa de Vivien:

La primera vez que cené en su casa, tres cirios de cera morena lloraban en unos altos candelabros y disipaban las tinieblas. Una mesa baja del Extremo Oriente ofrecía, mezclados, unas lonjas de pescado crudo, *foie gras*, cangrejos, ensaladas y cocteles. Ahogada por la oscuridad y desconfiada de los alcoholes rusos, griegos, chinos, apenas comí. [...] me ahogaba la oscuridad, me volvía intolerable, casi malévol.³

En París, Pauline Mary Tarn pasa a ser “*mademoiselle*” René Vivien, rechaza el inglés y asume el francés como su idioma. Se acerca a los románticos franceses y a la poesía griega, se enamora del mundo clásico y reprocha a su madre que no le hubiesen enseñado griego durante su infancia. Se viste, a veces, con ropas de hombre, como George Sand, adopta la estética andrógina que le hace parecer un efebo o adolescente tierno, y rechaza las leyes del amor ordinario: el heterosexual.

² Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 26.

³ Colette, *Lo puro y lo impuro* (1932, trad. E. Piñas), Barcelona: Argos Vergara, 1982, pp. 71 y 73.

En 1901 publica su primer libro de poemas: *Estudios y preludios*; al año siguiente, *Cenizas y polvo*; y en 1904, *Evocaciones*, un conjunto de versos parnasianos, más una novela. Entonces René añade una letra más a su nueva identidad y se convierte en Renée, “la renacida”.

En 1897, en un París amante del mundo helénico, promovido por Pierre Louÿs con su *Afrodita* (1895) y *Las canciones de Bilitis* (1894) que rinden homenaje al mundo lésbico griego, las lesbianas de la *bélle époque* convierten a la poeta Safo de Lesbos en su santa patrona y a Pierre Louÿs en su asesor literario.

Por ello, Renée Vivien estudia griego y traduce poemas de Safo que publica en *Les Kitharedes* con la asesoría de Pierre Louÿs. En su libro traduce algunos fragmentos suyos y otros de sus contemporáneas, y acentúa su expresión lésbica.

En 1900 inicia romance con su primera amante, la anarquista millonaria, su compañera de clases, poetisa y novelista americana de Ohio, Natalie Clifford Barney (1876-1972). Pierre Louÿs se convierte no sólo en asesor literario del grupo lésbico conformado por las escritoras: Liane de Pougy (1869-1950) –princesa y cortesana, bailarina y escritora–; Natalie Clifford, Renée Vivien y la cantante argelina Polaire (1874-1939) –busto exuberante y cintura de avispa–, sino también en el confidente de sus idilios sáficos.

Safo: poetisa del amor y las mujeres

Natalie Clifford Barney, “riquísima norteamericana de Ohio cuyo padre residía en Washington y era presidente de la Barney Railroad Car Foundry, tenía escaso talento literario”⁴. Ella es protectora de las artes y amiga del novelista, crítico y simbolista Rémy de Gourmont (1858-1915), tiene en casa su salón donde recibe un día de la semana, más un templete griego en su jardín. Aunque muchas mujeres, americanas y francesas, provistas de dinero suficiente, tienen sus salones, sólo Natalie es la única que posee un templete griego en su jardín, asevera Hemingway.

Ella representa la extinta civilización matriarcal que ama la poesía de Safo, poetisa del amor y de las mujeres, y publica su primer libro, *Cinco pequeños diálogos griegos* (1901), que corrige su asesor Pierre Louÿs. Posteriormente a la ruptura amorosa, Natalie publica sus amores con Renée en su novela, *Yo me acuerdo* (1910).

⁴ Alexandrian, *Historia de la literatura erótica* (trad. Daniel Alcoba), Barcelona: Planeta, 1990, p. 256.

Renée con Natalie Barney descubre los goces sensuales femeninos, pero la abandona por infiel en 1901 y se convierte en amante de otras aristócratas. En su novela, Natalie representa la fría, cruel y hermosa Lorély. En 1900, Renée viaja con su pareja Natalie a la isla de Lesbos en Mitilene, con dos intenciones. Una, conocer la utopía femenina de la cultura griega; y dos, crear en París el Círculo Sáfico: una comunidad de mujeres que exalte el amor a la belleza y la sensualidad, la estética del arte y la ética del amor, tal como lo efectúa y propone en su novela.

Para Renée, Safo es un descubrimiento y ejemplo a seguir. Su devoción por ella fue tanta que realiza continuos viajes a Lesbos, profundiza en el conocimiento de su poeta maestra y se convierte en severa militante lesbica. Traduce su obra al francés, pues, asegura la periodista Kika Fumero, “durante toda su vida soñó con un mundo en el que las mujeres y el amor lésbico tuvieran su espacio”⁵. Ella se exhibe en París como una nueva Safo, canta su homosexualidad por doquier y es una de las primeras escritoras que canta al amor lésbico, sin enmascararlo.

Renée, icono de la libertad literaria y sexual, vive en el ambiente cosmopolita de mujeres liberadas de París. Forma parte, asevera Yolanda Alba en la introducción a esta novela, del colectivo denominado, Mujeres de la *Rive Gauche*. Éstas son abiertamente lesbianas o bisexuales y subvierten las formas patriarcales, impuestas sobre ellas por el ‘sistema’, en un intento por definir una cultura propia femenina.

A este grupo pertenecen Colette –su vecina–, y las americanas Edith Warton –escritora y diseñadora–, Sylvia Beach –librera y editora–, Natalie Barney –pareja de Renée–, Renée Vivien, Gertrude Stein –escritora y coleccionista de arte moderno–, Isadora Duncan –bailarina y coreógrafa–, entre otras. Gertrude Stein, la millonaria norteamericana que organiza las tertulias literarias sabatinas, como la romana Cornelia (siglo II a. C.), a la que asisten sus amigas escritoras y escritores, vive con su pareja Alice B. Toklas que atiende la comida, bebida y conversación con las esposas o amantes de los escritores a su casa. Gertrude Stein afirma de la homosexualidad masculina y femenina –manifiesta su amigo Ernst Hemingway en su libro *París era una fiesta*–:

el acto que cometen los homosexuales masculinos es feo y repelente, luego se dan asco a sí mismos. Se emborrachan y se drogan para apagar el asco, pero su acto les

⁵ Kika Fumero, “Desconocidas & Fascinantes: Renée Vivien”, publicado en julio 16, 2018 por InOutRadio. Disponible en <https://inouradio.com/desconocidas-fascinantes-renee-vivien-por-kika-fumero/> (consultado el 19 mayo de 2020).

repugna y siempre están cambiando de *partenaires* y nunca logran ser verdaderamente felices. [...] Entre mujeres es lo contrario. No hacen nada que les dé asco ni nada repulsivo; luego son felices y pueden pasar juntas una vida feliz⁶.

***Caballero jack* y precursoras de la novela sáfica**

Todas ellas escriben poesía autobiográfica, en idioma francés, y Renée Vivien publica su novela lésbica, *Se me apareció una mujer*, en 1904. Sin embargo, ella no es la autora de la primera novela lésbica, sino Anne Lister (1791-1840), autora inglesa del libro, *Caballero Jack. Los diarios de Anne Lister (1816-1824)*.

Anne Lister es una terrateniente y considerada por la UNESCO la primera lesbiana moderna por sus encuentros lésbicos, su interés y atracción por sus dos mujeres amantes: Mariana Belcombe e Isabella Norcliffe. Afirma Carmen Álvarez en la introducción al libro, *Los diarios de Anne Lister* pasaron a formar parte del Programa Memoria del Mundo de la UNESCO, porque es el "relato exhaustivo y dolorosamente honesto de la vida de las lesbianas y las reflexiones sobre su naturaleza lo que ha hecho que estos diarios sean únicos"⁷.

Anne Lister acepta con toda naturalidad su orientación sexual, que considera, como su compatriota Radcliffe Hall, una "particularidad" que Dios le ha otorgado, aunque la moral de su época no le permite exponerla en público. A los treinta años de edad, su vestimenta masculina, deliberadamente negra, su actitud y comportamiento caballeroso provoca que se dirijan a ella como "Caballero Jack" y sea la habladora de sus coetáneos. En 1834, cuando tiene cuarenta y tres años, celebra su compromiso matrimonial con Ann Walker en la iglesia de York, por supuesto que sin reconocimiento legal de la sociedad. Para 1885, cualquier acto homosexual masculino o femenino resulta ilegal y punible, y comienzan las teorías sexuales de mujeres "anormales".

Revisemos ahora las autoras francesas precursoras de la novela sáfica, entre las que destacan dos. La marquesa Madame Mannoury, H. Le Blanc de soltera, escribe las novelas eróticas, *Los primos de la coronela* (1880) y *La novela de Violette* (1870). En ésta Violette quiere ser actriz teatral, toma lecciones con la actriz Florence, notoria homosexual que es virgen, y le confiesa: "No admito más que mujeres porque las domino, porque yo soy el hombre, el esposo, el amo. Salvo algunas excepciones, la mujer es un ser inferior y hecha

⁶ Ernst Hemingway, *París era una fiesta*, España: Seix Barral, 1965, p. 29.

⁷ Anne Lister, Anne, *Caballero Jack. Los diarios de Anne Lister* (trad. Carmen Álvarez Hernández), Madrid: Ménades, 2019, p. 21.

para ser sumisa”⁸. La escritora Marie-Amelie Chartroule (1845-1912) quiso hacerse notar con todo tipo de provocaciones: se viste de hombre, pero en esa época estaba prohibido a las mujeres.

Y la cortesana Liane de Pougy (1869-1950) publica, *Un idilio sáfico* (1900), que convierte la historia de sus relaciones con Natalie Clifford Barney en novela e introduce a la poetisa griega Safo. La heroína Annhine acepta las declaraciones y regalos de Florence. Pero, cuando siente que Florence ya le inspira el amor físico de virgen, busca olvidarla, viaja y se entrega al erotismo con los hombres. Cuando regresa, vencida, vuelve a ver a Florence, a quien no pudo olvidar y le pide que vuelva con ella. Pero ésta la rechaza y se marcha. Veremos que este final resulta parecido al de la novela de Renée Vivien.

Se me apareció una mujer: el gineceo

Después de abordar los datos del contexto literario lésbico en París, de la autora de la primera novela lésbica, Anne Lister, y de las dos precursoras francesas que abordan el tema lésbico sin asumirse lesbianas declaradas, volvamos a la novela de Renée Vivien. Esta novela está impregnada de poesía y elementos simbolistas de la época: la noche y la bruma, la castidad y voluptuosidad, los arcángeles y rostros pálidos con velos y atuendos tristes. Vivien, después de acercarse a la literatura griega y al mundo de Safo, considera el lesbianismo como una perfecta expresión del amor divino y terrenal, tal como lo concibe la autora. Por ello, en su novela desarrolla este tema y, en menor medida, la bisexualidad de sus dos amigas.

Su novela es un relato autobiográfico, que narra su pasión enfermiza y sado-masoquista, por la mujer que se le aparece en el salón literario: Lorély, es decir, la escritora americana Natalie Barney. Ella es la belleza femenina, rubia e inmortal, la sacerdotisa del amor sin esposo ni amante, tal como lo enseñó la poetisa griega, Safo. Ella le enseñará el inmortal amor de las amigas. En el salón nos presenta el gineceo de jóvenes hermosas y amantes, de veinte años de edad y de diferentes culturas: gitana, gótica, israelita, que adoran a la cruel Lorély. También la narradora cae enamorada ante la sacerdotisa que no comparte su pasión. Es su primer amor, arrebatado y ciego, y sabe que ella nunca la amaré.

Siente gran pasión por la sacerdotisa que la engaña con sus amigas del círculo: Doriane, Nedda y otra chica que se va a casar, a la que seduce, retiene

⁸ Alexandrian, *Historia de la literatura erótica* (trad. Daniel Alcoba), Barcelona: Planeta, 1990, p. 253.

y abandona. Luego Lorély las deja, se marcha a vivir con un hombre, pues practica la bisexualidad, hace sufrir a sus amantes mujeres y hombres, porque se ama más a sí misma y tiene el corazón vacío, como ella. No las ama, sólo desea que la amen –hombres y mujeres– y, cuando quieren dejarla, por amor propio las retiene a su voluntad, para luego ella abandonarla.

Cuando Lorély abandona a la narradora, ésta se refugia en su amiga Dagmar, poetisa adolescente, bisexual y pasiva, con quien sostiene un breve romance que finalmente también la deja por otro hombre. Al final, la narradora se entrevista con Lorély que abandona al hombre y desea volver con ella, pero la rechaza, porque “el amor es un calvario en que florecen rosas”.

Sus tres propuestas novedosas

Después de sintetizar parte de la novela, veamos ahora sus propuestas, acerca de las relaciones amorosas entre las mujeres de inicio del siglo xx, tal como la ejerció Safo en su escuela de Lesbos en el siglo vi a. c. Aunque en las últimas investigaciones que se han realizado, afirma el especialista español en la cultura griega, Juan Francisco Martos, que el amor entre mujeres no fue exclusivo de Lesbos, sino también en las comunidades espartanas, durante la época arcaica. Algo más, para desgracia de Lesbos, el mismo autor afirma: “en realidad, si exceptuamos la figura de Safo, la fama de las mujeres de Lesbos, para los griegos, estaba ligada a la práctica del sexo oral –felación, felatrices–, a la que solían referirse, de forma similar a nuestra expresión ‘hacer el francés’, ‘mancillar la boca con un hombre’”⁹. Similar a los franceses y francesas que son acusados por el escritor Nicolas Restiff de la Bretonne de practicar de forma excesiva el sexo oral.

Entre sus propuestas novedosas se encuentran los cambios femeninos de conducta, el amor lésbico y su crítica a las normas sociales.

Uno. Los cambios femeninos de conducta de la época. A inicios del siglo veinte, las escritoras manifiestan su rebeldía a través de conductas, diferentes a las normas impuestas por el patriarcado y las manifiestan en su obra literaria: poesía o narración. Las aristócratas hijas de Safo, como lo demuestra Renée Vivien a través de sus dos personajes jóvenes centrales, llevan una vida cómoda, independiente y autosuficiente, libres de las cadenas del matrimonio y de la maternidad.

⁹ Juan Francisco Martos, *Desde Lesbos con amor. Homosexualidad femenina en la antigüedad*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001, pp. 37-39.

En su entrada al nuevo siglo, como las chicas aristócratas se muestran inconformes con su rol pasivo, alteran las normas femeninas de conducta, retan a la sociedad patriarcal y hacen una defensa de su género. Esto manifiesta la autora en su novela: “Nunca hay que guardar resentimiento contra una mujer. Las injusticias de las mujeres y sus iras son como las injusticias y las iras de Dios. Hay que aceptarlas con amor y padecerlas con resignación”.

Ellas, en lugar de llevar el cabello largo a la cintura, como la Claudine de Colette y sus compañeras en la escuela, o en chongo como todas las conservadoras, deciden cortárselo, para demostrar que surge un nuevo siglo y los patrones de conducta femenina no son los mismos. Ellas adquieren una nueva fisonomía varonil, como *garçon* o jóvenes atrevidas, como lo refleja esta cita: “Eché los brazos alrededor del cuello de la mujer, cuyos cabellos, cortados cortos, enmarcaban una frente baja. [...] –Sus cabellos cortos me divierten. A veces al abrazarla, me sorprendo sonrojándome como si abrazara a un muchacho demasiado atrevido¹⁰”. Aclaro que posteriormente, afirma la librería Adrienne Monnier, “las primeras mujeres que llevaron el pelo corto, en 1916 y 1917, eran las profesoras¹¹”.

Si los hombres de esa época fuman, también ellas asumen su misma conducta con los pitillos, de cuyos labios de niñas golosas exhalan un humo más sutil que la visión del opio. Si ellos se casan para ocultar su homosexualidad, tienen amantes y se acuestan con mujeres y hombres, ellas también ejercen su bisexualidad, como lo manifiesta Colette en su novela y lo demuestra la directora Sergent del colegio de Claudine con su amante Aimée y con el médico Dutertre, con quien es sorprendida por su madre en pleno acto sexual.

La bisexualidad también la asumen y experimentan como una mala comedia algunas de ellas. Así la manifiestan, tanto su amada sacerdotisa Lorély que expulsa de su vida al hombre que nunca amó, porque se hartó de aquella farsa infame, vuelve a ser ella misma y ama a las mujeres. Como su amiga Dagmar que confiesa a la narradora: “Me gusta el amor de las mujeres y el de los hombres. No comparto el altanero exclusivismo de esas mujeres que, por el amor de las mujeres, odian y desprecian el amor de los hombres. Pero casi siempre suelo preferir, a la ruda vehemencia de los hombres, la incomparable ternura femenina”.

A través de estos dos personajes, observamos su inclinación por la homosexualidad femenina y su amor a Safo, a la que adoran e invocan como su

¹⁰ René Vivien, *Se me apareció una mujer* (1904, trad. Susana Cantero, introd. Yolanda Alba), Barcelona: El cobre, 2006, pp. 78-79.

¹¹ Adrienne Monnier, *Rue de l'Odéon* (trad. Julia Osuna), España: Gallo Nero, 2011, p. 58.

diosa: “yo nací en otro tiempo en Lesbos. No era más que una niña enclenque y sin gracia, cuando una compañera de más edad me llevó al templo en que Psappha –Safo– invocaba a la diosa Afrodita. Yo la amé, y cuando más tarde poseí cuerpos femeninos, mis sollozos de deseo iban hacia ella”¹².

Ante esta homosexualidad femenina, la escritora feminista Erika Bornay confirma:

dentro del cortejo de mujeres perversas, las hijas de Safo van a ocupar un lugar de privilegio. [...] La obsesión por el sexo, unida a la permisividad en el campo de las libertades, en la última década del siglo XIX, y la aparición de los primeros movimientos feministas, contribuyeron a la reactualización del tema. [...] Ellas anticipan la *New Woman* que buscan una vida independiente, libre de las cadenas del matrimonio y de la maternidad¹³.

Dos. Pasemos ahora al otro tema: el amor lésbico u homosexualidad femenina. La protagonista, como en la relación heterosexual, al hallar a su pareja, celebra la belleza y ensueño de su amor lésbico. Ella le trae la belleza, le ofrece juntos la pasión y el afecto. Quizás, la hubiera hecho sufrir, ¡pero habría llozado lágrimas hermosas! Goza la delicia presente a través de besos febriles, en los que al mismo tiempo saborea el dolor presente y el pesar futuro.

Renée Vivien no sólo enaltece el amor lésbico, sino también la desnudez femenina, de manera diferente a las novelas eróticas, prosaicas, de sus antecesoras: Madame Mannoury y Liane de Pougy. La desnudez, la carne, no la trata de forma prosaica como los amantes vulgares, llena de lujuria o prostituida, sino poética, inmaculada, impulsada por su amor noble a la mujer, como el que inspira Eros Uranio de Platón.

La desnudez del cuerpo femenino es tratada como la forma perfecta de una azucena delicada que, al abrirse o desnudarse, irradia luz lunar y un perfume pasional que la hechiza. La desnudez no es una pasión ordinaria masculina, sino pura y serena. La desnudez no se convierte en un simple deseo o la posesión física, rápida, sino la transforma en templo y altar de adoración mística. Está llena de silencio que aísla, por un lado, el alma religiosa de la discípula y, por el otro, a la sacerdotisa de la tierra y del universo, como lo demuestra esta cita:

¹² Renée Vivien, *op. cit.*, p. 66.

¹³ Erika Bornay, *op. cit.*, pp. 321 y 337.

Con gesto ritual dejó caer sus velos. Y mis pupilas se maravillaron de todo su esplendor. Fue un irradiar de carne inmaculada. Jamás vi forma femenina de azucena más perfecta. El claro de luna desposaba con amor aquella tibia palidez. Me arrodillé... La belleza de Lorély era absoluta: transfiguraba el deseo y lo exaltaba hasta la adoración mística. A nuestro alrededor, el silencio se recogía. Las azucenas arrojaban hacia Lorély sus vehementes perfumes. Ella era la sacerdotisa divinizada. Y yo, discípula fiel, era el alma escogida entre todas para adorarla eternamente. Una luz nos aislaba del universo. Sacerdotisa y discípula, conservaríamos nuestras actitudes inmutables y nuestra alma fija y religiosa.¹⁴

Aborda no sólo la desnudez de forma mística, religiosa, sino también nos pinta el rol de la mujer activa y pasiva, dentro de su breve relación amorosa con Dagmar:

Me cogió del brazo...El rozar de aquel cuerpo grácil me embriagaba. Sentía en mí el orgullo enternecido del ser que domina y que protege. Amaba en Dagmar a la niña mimosa. [...] Se acurrucaba contra mí, en un gesto friolero. Yo hubiera querido llevármela muy lejos, tenderla en un lecho angosto y dulce tanto como una cuna, y cubrir de besos sus frágiles pies descalzos.¹⁵

Después del deslumbramiento por la desnudez y la adoración que siente por su Lorély, nos describe en una carta su agonía por la pérdida de su amada. En ella su dolor atraviesa, como toda persona herida de amor, por varias etapas. La primera es la evocación y adoración del primer encuentro y el recuerdo que la lastima y mata.

La segunda, la agonía en que vive, su deseo persistente de suicidarse y no saber por qué aún vive. La tercera, no la culpa del dolor que le provoca, sino que la absuelve por no amarla. La cuarta, se siente impotente, débil e inútil. La quinta, la considera una mujer cruel e implacable. La sexta, ansía la muerte como un placer sensual. Y en la séptima, rinde homenaje al poema 85 del poeta latino Catulo: *odio y amo*, a través de esta carta:

Su recuerdo me mata sin rematarme. [...] Ella está alegre, y nada le importa que yo agonice aquí. En vano, he querido matarme dos veces. [...] Los quince días que siguieron a mi primer encuentro con Lorély fueron un estupor extático, un deslumbramiento encantado. Y no obstante yo sabía que no me quería, que

¹⁴ Renée Vivien, *op. cit.*, pp. 61-62.

¹⁵ *Ibid.*, p. 110.

me engañaba yo como también ella se había engañado. No es culpa suya si no ha podido amarme. Tampoco lo es mía. Odio la vida. No sé ni cómo ni por qué existo aún. Todo cuanto escribo es impotente como mi pensamiento, débil como un corazón, inútil como mi vida. [...] ¡Lorély! Tiene sonrisas divinas en el alma y crueldades implacables. [...] ella fue mi primer amor. Creo que nunca podré amar a otra mujer con esa misma pasión furiosa y arisca. [...] Sueño con una muerte que fuese un placer sensual, un consuelo de la vida, la imposible felicidad. La obsesión por esta muerte es como el deseo que se exalta hacia una mujer amada. [...] Todo ha terminado entre nosotras: ésa es la mejor de las razones para que yo la adore. [...] Odio a Lorély con pasión. La vería sufrir con deleite. Y, no obstante, daría mi cerebro y mi sangre para ahorrarle la menor angustia. Ya no sé. La amo.¹⁶

Y tres. Ahora abordemos su crítica a las normas sociales. Su propuesta resulta innovadora, porque no sólo abarca la parte amorosa femenina o lesbica, sino también agresiva contra la sociedad conservadora. Porque atenta contra la relación amorosa de la pareja heterosexual y contra el yugo masculino de la unión matrimonial. Ella está en desacuerdo con la relación amorosa de la pareja heterosexual. Pues considera que una mujer jamás ha amado a un hombre, porque es una aberración someterse al yugo masculino que le parece monstruoso, contra natura, y le cuesta mucho concebir semejante aberración.

Ataca la unión matrimonial, porque si la relación lesbica promete sueños, el hombre los cancela; si la relación lesbica ofrece besos, deseo y amor, el varón, mediocridad, materialismo y realidades sórdidas. Sin embargo, reconoce que las jóvenes ordinarias rehúyen al amor, prefieren el matrimonio y la maternidad, como la doncella Perséfone con su tío Hades. Porque la tierra virgen, vibrante, elige perder su castidad por los frutos fecundos de su vientre y le asegura:

El hombre con el que se case no podrá ofrecerle sino realidades... ¡Y qué horrendas, qué sórdidas realidades! Pero usted prefiere la realidad al sueño...Vaya hacia su destino. Ha querido la mediocridad y la fealdad...Ha convocado al matrimonio y a la maternidad...No se vuelva, no mire atrás. [...] ¡Cómo odio esa hora en la que todo amor lleva dentro su fruto! Los frutos ya no tienen la lozanía, ni las flores virginidad. La tierra ha sentado la cabeza y la fecundidad triunfa sobre el amor.¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, pp. 94-96.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 45 y 46.

También ataca las normas sociales, impuestas por el poder masculino, como la institución matrimonial que promueve el casamiento de chicas vírgenes de veinte años, inexpertas en la vida, educación y el sexo. Son obligadas más por sus padres para no darles manutención, a casarse ante la ley e iglesia con fórmulas y juramentos obligatorios y humillantes, esclavizantes e inmorales, y soportar la brama de su macho. Culpa a estas mujeres ordinarias, casadas, de que, como esposas y madres, engendran el sufrimiento y esclavitud de sus futuros hijos y de la nueva raza humana:

¡De modo que se casa! ¡Inmolar sus lípidos veinte años! Irá a consagrar su amor ante la iglesia, cuyas fórmulas y juramentos obligatorios aceptará. Y así impondrá de antemano la esclavitud a sus futuros hijos. ¿No comprende lo que hay de humillante y de inmoral en la unión legítima? Y, sobre todo, hoy acepta, pero mañana padecerá la brama envilecedora del macho. [...] Será la esposa y la madre. Y dará al porvenir un nuevo gemido, un nuevo sufrimiento. ¿Acaso no ha oído jamás el lamento de toda la raza humana? ¿No ha pensado nunca en el horror de vivir y en el horror de morir? ¿Estas dos torturas se las infligirá, sin temor y sin remordimiento, a su posteridad impotente?¹⁸

De igual manera arremete contra la maternidad y, como fiel hija de Lilith, propone a las mujeres no engendrar, para no arrojarlos al dolor y a la explotación, a la vejez y muerte. Porque los hijos que engendre alguna vez le preguntarán, "*Quare de vulva eduxisti me* (Job 10:18) —¿Por qué me diste a luz?—", y la maldecirán por haberlos traído a este horror que se llama vida. También Colette en su libro, *Lo puro y lo impuro*, coincide con ambos puntos de vista: "¿Acaso esta existencia no es una porquería? Espero que esto pronto se acabará".

Para terminar, Renée Vivien rescata a Safo de Lesbos, para reafirmar su homosexualidad, la describe de forma poética y la concibe como un amor sublime. Como hija de Lilith, plantea disfrutar el amor lésbico y no engendrar hijos para no arrojarlos al dolor. Porque, de lo contrario, entonces daría vida al no ser. Concluye, "¿Y qué destino les reserva a esas criaturas de mañana?... La angustia, la enfermedad, la vejez y la muerte. ¿No se ha parado a pensar que un día sus hijas y sus hijos la maldecirán por haberlos creado y haberlos arrojado como pasto al dolor fatal?"

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

Bibliografía

- Alexandrian. *Histoire de la littérature érotique*. Paris: Payot & Rivages, 2008.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Colette. *Claudine en la escuela* (1900, trad. José Batlló). Barcelona: Anagrama, 1986.
- Colette. *Lo puro y lo impuro* (1932, trad. E. Piñas). Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (trad. Vicente Campos). Barcelona: Debate, 1994.
- Duby, Georges y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres* (Trad. Marco Aurelio Galmarini). Madrid: Taurus, vol. 8, 1993.
- Duby, Georges y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres* (Trad. Marco Aurelio Galmarini). Madrid: Taurus, vol. 10, 1993
- Hall, Radclyffe. *El pozo de la soledad* (1928, trad. Ulyses Petit de Murat). México: Edesa, 1975.
- Hemingway, Ernest. *París era una fiesta*. España: Seix Barral, 1965.
- Lendo Rosalba y Claudia Ruiz. *La mujer en la literatura francesa*. México. UNAM, 2014.
- Lister, Anne. *Caballero Jack. Los diarios de Anne Lister* (trad. Carmen Álvarez Hernández). Madrid: 2019.
- Margueritte, Victor. *La garçonne* (1922, trad. Marta Cabanillas). España: Gallo Nero, 2015
- Martos, Juan Francisco. *Desde Lesbos con amor. Homosexualidad femenina en la antigüedad*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.
- Monnier, Adrienne. *Rue de l'Odéon* (trad. Julia Osuna). España: Gallo Nero, 2011.
- Platón. *Banquete* (Trad. Marcos Martínez). Madrid: Gredos, 2010.
- Vivien, Renée. *Se me apareció una mujer* (1904, trad. Susana Cantero, introd. Yolanda Alba). Barcelona: El cobre, 2006

Cibergrafía

- Alvarado, José Luis. "El pozo de la soledad. Radclyffe Hall. La Biblia del Lesbianismo". Disponible en <https://www.cicudadry.es/el-pozo-de-la-soledad-radclyffe-hall-la-biblia-del-lesbianismo/> (consultado el 19 mayo de 2020).
- Fumero, Kika. "Desconocidas & Fascinantes: Renée Vivien", publicado en julio 16, 2018 por InOutRadio. Disponible en <https://inoutradio.com/desconocidas-fascinantes-renee-vivien-por-kika-fumero/> (consultado el 19 mayo de 2020).
- Lucas, Antonio. "Renée Vivien: exceso, lujuria y violetas", 2015. Disponible en <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/12/55294d54ca474177468b4572.html> (consultado el 25 mayo de 2020).

Morales, Thais. "La elegancia de la ambigüedad", Desconocidas & Fascinantes: Radclyffe Hall (1880-1943). InOutRadio, Publicado 23 dic. 2019. Disponible en <https://inoutradio.com/desconocidas-fascinantes-radclyffe-hall-la-elegancia-de-la-ambigüedad-por-thais-morales/> (consultado el 19 mayo de 2020).

El náufrago y el salvaje en los *Naufragios* de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca

JOSÉ FILADELFO GARCÍA GUTIÉRREZ | EGRESADO DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA
MEXICANA DEL SIGLO XX, UAM-AZCAPOTZALCO

Resumen

Los *Naufragios* de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca permiten reflexionar la imagen del náufrago como un problema de disolución histórica y cultural en el individuo sujeto a esa circunstancia, y ante la cual la imagen del salvaje oscila entre el propio náufrago, Cabeza de Vaca, y los indígenas con los que convive. El análisis se sustenta en la definición que del náufrago hace Antonello Gerbi y en la relación con el otro, desde dos de los ejes señalados por Tzvetan Torodov: por su distanciamiento con él y por su acercamiento al mismo. El relato de Cabeza de Vaca fluctúa entre el distanciamiento hacia el otro y la adaptación a las *reglas de la casa* de ese otro, dinámica que lo hace transitar de la indeterminación cultural propia del náufrago a la apariencia del salvaje, y en donde la convivencia con el otro se torna un requisito indispensable para la supervivencia.

Abstract

The *Naufragios* by Álgvar Núñez Cabeza de Vaca allows us to reflect the image of castaway as a problem of historical and cultural dissolution in the individual subject to that circumstance before which the image of the savage oscillates between the castaway himself, Cabeza de Vaca, and the indigenous with whom he lives. The analysis is based on Antonello Gerbi's definition of the castaway and on the relationship with the other from two of the linchpins indicated by Tzvetan Todorov: by his distance from the other and by his approach to him. The story of Cabeza de Vaca fluctuates between the distancing from the other and the adapting to the *rules of house* of that other, dynamics that makes him to move from the cultural indeterminacy of the

castaway to the savage appearance, where the coexistence with the other becomes an indispensable requirement for survival.

Palabras clave: catástrofe, condicionamiento cultural, indeterminación, superviviente, el otro, *reglas de la casa*, salvaje, *silencio cultural*.

Key words: catastrophe, cultural conditioning, indeterminacy, survivor, the other, *rules fo the house*, savage, *cultural silence*.

Para citar este artículo: García Gutiérrez, José Filadelfo, "El naufrago y el salvaje en los Naufragios de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 151-161.

A partir de los libros de naufragios, Antonello Gerbi en *La naturaleza de las Indias Nuevas* elabora la siguiente definición: "El naufrago es la catástrofe que destruye la estructura económica y técnica vigente, sin destruir la vida del superviviente [sobreviviente] (por hipótesis). Anula su condicionamiento histórico y jurídico, y hace de él un simple ser de naturaleza"¹. La destrucción de los condicionamientos culturales que norman la vida del individuo posibilitan en éste un margen de acción más amplio, y que se observa en la integración de patrones culturales nuevos o poco familiarizados con su anterior estructura.

En este sentido, el naufrago, así como los eventos sufridos por Cabeza de Vaca, desde la Florida hasta Culiacán, no solo representan un hallazgo geográfico, dentro de las numerosas expediciones dirigidas hacia el Nuevo Mundo, sino un ejemplo dentro de la definición de Gerbi, y por el cual el naufrago se establece como la posibilidad de transición de una estructura cultural a otra. Esta transición se verifica en los hechos relatados, sobre los cuales el narrador construye una imagen determinada del naufrago: una individualidad que, al verse parcialmente despojada de su referente histórico y jurídico, se enfrenta a una alteridad ante la cual, de manera alternativa y no gradual, se distancia, y en otras ocasiones, se confunde.

De esta manera, la definición de Gerbi sobre el naufrago, dentro de la "catástrofe" sufrida por Álvaro Núñez, se convierte también en un problema

¹ Antonello Gerbi, *La naturaleza del as Indias Nuevas*, p. 301.

de alteridad, paralelo al que se observa en las crónicas de conquista. En estas últimas, la distancia marcada entre el sujeto que se enfrenta al otro se genera desde un condicionamiento histórico que perdura o *sobrevive* gracias a las circunstancias.

En *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, la catástrofe sufrida por el ejército de Hernán Cortés, desde la perspectiva del narrador, Bernal Díaz del Castillo, no habría de alterar el condicionamiento histórico, ni del ejército y tampoco del propio narrador. Descubrieron al otro, pero también cumplieron uno de los objetivos de la expedición: dominarlo y establecer sobre él su propio condicionamiento histórico (el dominio de la Corona española).

Así, la catástrofe narrada en *Historia verdadera...* es impedida en su totalidad, a diferencia de los *Naufragios* de Cabeza de Vaca, por las circunstancias: el buen desembarco de los navíos, la organización del ejército y la estrategia militar de Cortés. El término "catástrofe" señalado por Gerbi, en una crónica como *Historia verdadera...* se traduciría como una serie de vicisitudes, de batallas perdidas, pero no como la "anulación" del condicionamiento histórico (la figura del conquistador que responde a la Corona española) y tampoco en un problema de alteridad, en el sentido que implica la "catástrofe" del naufragio en Gerbi.

El naufragio implica la confrontación con un panorama natural o cultural, ante el cual el sujeto náufrago se ve impelido, primeramente, a sobrevivir y, en segunda instancia, si las condiciones son óptimas, a la convivencia con el nuevo entorno. La catástrofe descrita por Gerbi señala, no solo un fenómeno físico, sino inmaterial: la disolución de los condicionamientos histórico y cultural que cohesionan la identidad del náufrago. Frente al nuevo panorama natural y cultural, la catástrofe que, de manera imperativa, reclama un impulso de supervivencia, conduciría, además, a una catástrofe en la identidad del náufrago: el nuevo entorno suspende los nexos culturales que, hasta entonces, eran familiares para el náufrago y éste, para sobrevivir, se ve motivado a la adaptación del medio, como en la larga travesía de Cabeza de Vaca.

En los *Naufragios* la catástrofe de la estructura histórica, así como la anulación del condicionamiento cultural, se verifica como un problema de alteridad entre el yo náufrago y el otro, gracias a la eventual imposibilidad del primero por resarcir, a lo largo de la narración, el condicionamiento histórico que lo constituye. La pérdida de un condicionamiento histórico y cultural en el naufragio de la Florida determinará la acción del sujeto "despojado", Cabeza de Vaca, dentro de un ambiente geográfico nuevo y ante individuos cuyas costumbres desconoce, pero con los que se ve obligado, por necesidad, a conocer.

Conocer implica, dentro de las condiciones emergentes propias del naufragio, adaptarse desde la modalidad del superviviente y no, propiamente, desde la voluntad y el convencimiento del individuo que, en circunstancias no emergentes sino, por ejemplo exploratorias, se dispone a conocer. Desde esta perspectiva, conocer, para el náufrago, connota además una pérdida, la anulación de los referentes históricos, además los culturales, pues mientras que el supérstite se ve implicado en una penosa adaptación, el referente cultural que lo precedió se resignifica o se desvanece. La Corona, que representa el símbolo del arraigo a la identidad hispana, a Cabeza de Vaca, como tesorero, no solo lo cubre o protege bajo un aura semántica que lo constituye como individuo culturalmente identificado, sino que lo obliga a responder a ese llamado de la identidad. Ante el desvanecimiento de un símbolo de autoridad y arraigo cultural como la Corona, el naufragio en el plano geográfico es, también, un naufragio cultural.

La anulación del condicionamiento histórico y cultural se iniciaría en *Naufragios* con la pérdida del referente simbólico del mismo. Este referente aparece en el capítulo X, en la figura del gobernador Pánfilo de Narváez, quien se desentiende de las acciones futuras de la expedición. Relata Cabeza de Vaca, luego de ver que tenía junto a su barca, la del gobernador:

Yo, como vi esto, pedíle que, para poderle seguir, me diese un cabo de su barca, y él me respondió que no harían ellos poco si solos aquella noche pudiesen llegar a tierra. Yo le dije que, pues vía la poca posibilidad que en nosotros había para poder seguirle y hacer lo que había mandado, que me dijese qué era lo que mandaba que yo hiciese. Él me respondió que ya no era tiempo de mandar unos a otros; que cada uno hiciese lo que mejor le pareciese que era para salvar la vida; que él así lo entendía de hacer, y diciendo esto, se alargó con su barca.²

La figura de autoridad que desempeña el gobernador Narváez es también el símbolo en que se sustenta el condicionamiento histórico: la Corona española, con todo su contenido cultural. Las imágenes de las barcas de Narváez y Cabeza de Vaca aparecen en el relato como el límite entre la expedición y el naufragio, entre la vicisitud habitual de toda empresa de conquista y la catástrofe; entre la conquista y el supérstite. La despedida de la barca de Pánfilo Narváez inaugura ese naufragio cultural por ausencia y escisión de la única huella restante de autoridad, de ese soporte histórico y cultural.

² Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y Comentarios*, pp. 35-36.

La decisión de Pánfilo de Narváez caracterizará la imagen del náufrago en Cabeza de Vaca y propiciará la consideración de *Naufragios*, no solo como el relato de la pérdida de los condicionamientos históricos y culturales, sino como un problema de alteridad en donde, a diferencia del sujeto conquistador, que descubre al otro y se distancia de él para luego dominarlo, el sujeto náufrago descubre al otro y a veces se distancia de él, y en otras se confunde con él. Al carecer de un referente cultural, la figura del naufragio representa también la problematización de la alteridad, entendida, como se verá, en la transición del sujeto náufrago, que a veces asume los condicionamientos del otro y en otras se distancia de él, y en los cuales la figura del salvaje es intermitente entre el sujeto náufrago y la alteridad.

Cuando Antonello Gerbi refiere que el sujeto sobreviviente del naufragio aparece como “un simple ser de naturaleza”, construye la imagen del náufrago como la de un individuo sometido a un lugar psíquico y social indeterminado, dentro de su propio condicionamiento histórico. Así, el “simple ser de naturaleza” en que se transforma Cabeza de Vaca señala la posibilidad de ingreso del sujeto náufrago a la configuración de la imagen del otro, precisamente, la del salvaje.

En el relato de Cabeza de Vaca el descubrimiento del otro, en medio de la indeterminación cultural, implicará no solo la dependencia física y mental del náufrago hacia el otro, sino la identificación de la imagen del salvaje con ese otro y con el propio sujeto que lo señala, el náufrago que, cuando a lo largo del texto se confunde con la imagen del salvaje, matiza sus descripciones en el relato.

De esta manera, he considerado dos ejes dentro la tipología de las relaciones con el otro, establecida por Tzvetan Todorov, para describir tres aspectos por los cuales Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca asume la existencia del hombre salvaje: 1. Como una figura distante y extraña; 2. Desde la apropiación del modo de vida del salvaje, y 3. Como un nuevo hombre salvaje, ajeno al español y al indígena, y que es representado por los mismos supervivientes de la expedición. En este sentido, Todorov en *La conquista de América. El problema del otro* describe estos dos ejes: en el primero

hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, o bien, como se prefiere decir en esa época, es mi igual o es inferior a mí [...] En segundo lugar, está la acción de acercamiento o alejamiento en relación con

el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo el otro a mí, le impongo mi propia imagen.³

Las características que integran el primer aspecto se dan a través del miedo y la circunstancia de un hombre (Cabeza de Vaca) que no ha visto del todo anulado su propio condicionamiento histórico: en este sujeto condicionado la diferencia con el otro no surge desde la imagen del hombre conquistador, sino desde un hombre que juzga desde sus propias creencias. De manera intermitente a su adaptación al modo de vida indígena, Cabeza de Vaca añade comentarios valorativos sobre la imagen de los indígenas, que marcan una frontera entre la imagen del otro y la del propio sujeto náufrago que, por necesidad, se ve requerido a asimilar los parámetros culturales del individuo que vuelve objeto de sus valoraciones.

Luego de que los indígenas se conmovieron al ver la sufrida condición en que Cabeza de Vaca y sus compañeros quedaron tras el intento por recuperar su barca, el náufrago valora el comportamiento empático de los indígenas como expresión humanizada de la condición salvaje, basada en la escasez de raciocinio y en la conducta tosca de los indios: “y cierto ver que estos hombres tan sin razón y tan crudos, a manera de brutos, se dolían tanto de nosotros, hizo que en mí y en otros de la compañía creciese más la pasión y la consideración de nuestra desdicha”.⁴

Aun ante la condición física desfavorable y desvinculados del marco simbólico protector de la cultura que precedió al naufragio, Cabeza de Vaca y sus compañeros marcan eventualmente una distancia entre ellos y la alteridad indígena, para incorporar en sí mismos la imagen perdida de aquellas cualidades, como la razón y buenas maneras que, tras el naufragio, habrían de ser sustituidas o aplazadas a favor de una imperiosa supervivencia.

De la misma manera, más adelante, en el capítulo XXXII, Cabeza de Vaca, en medio de las penurias y el hambre, abona otro juicio valorativo similar sobre los indígenas: “Desde allí hacia el mediodía de la tierra, que es despoblada hasta la mar del Norte, es muy desastrosa y pobre, donde pasamos grande e increíble hambre; y los que por aquella tierra habitan y andan es gente crudelísimo y de muy mala inclinación y costumbres”.⁵ La condición catastrófica del náufrago, como ese ser culturalmente despojado, no disuelve, al nivel de una completa enajenación cultural, la posibilidad de ejercer un juicio sobre

³ Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, p. 195.

⁴ Álvarez Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 86.

la rudeza primitiva en las costumbres del otro, bajo la forma de un criterio civilizado.

Mientras que en el primer aspecto el náufrago marca su distancia con respecto al otro y sus costumbres, en el segundo aspecto, por el contrario, es Cabeza de Vaca el que asume las costumbres indígenas. Desde el punto de vista del “simple ser de naturaleza” que señala Antonello Gerbi, la indeterminación cultural individual y social que padece Cabeza de Vaca se expresa como la indeterminación de un refugio cultural al cual el náufrago puede acudir. En este sentido, la asimilación de las costumbres indígenas será representada en la aceptación de las *reglas de la casa*; es decir, en la consideración de las acciones del salvaje como único refugio para el supérstite.

Dentro de la indeterminación del “ser simple de naturaleza”, Cabeza de Vaca ya no considera al salvaje como un extraño del cual hay que distanciarse, sino la figura de un hogar parcial, en el que la asimilación de sus *reglas* o costumbres también establece la posibilidad de *compartir* con el otro. La aceptación de las *reglas de la casa* representa una eventual semejanza entre dos circunstancias, la Cabeza de Vaca y la del indígena, que en algún momento se considerarían extrañas entre sí.

Asimismo, la asimilación de las reglas del grupo ante el cual se enfrenta Cabeza de Vaca, se opone de un modo singular al distanciamiento que establece el tesorero de la Corona española, para juzgar las costumbres indígenas: la aceptación de las *reglas de la casa* obligaría a Cabeza de Vaca a omitir juicios similares a los del primer viaje de Cristóbal Colón, en torno a la imagen de la desnudez. El día 16 de diciembre de 1492, Colón alude a la imagen desnuda del indígena, y le atribuye un sentido impúdico, propio de la configuración occidental del vestido que, como señala Todorov, representa la cultura: “Este rey y todos los otros andaban desnudos como sus madres los parieron, y así las mujeres sin algún empacho”⁶. Al respecto de los diarios de Colón, Todorov señala que la imagen de la desnudez forma parte de la configuración del salvaje:

La primera mención de los indios es significativa: “Luego vinieron gente desnuda...” (12.10.1492). El asunto es cierto; no por ello es menos revelador el que la primera característica de esas gentes que impresiona a Colón sea la falta de ropa —la cual a su vez simboliza la cultura (de ahí viene el interés de Colón por las personas

⁶ Cristóbal Colón, *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón*, p. 103.

vestidas, que podrían integrarse más a lo que se sabe del Gran Kan; está un poco decepcionado por no haber encontrado más que salvajes).⁷

Cabeza de Vaca destaca la actitud del indígena como parte de una costumbre extraña, o bien, como una conducta *contra natura* (cap. XVIII), pero no juzga la imagen desnuda del indígena como característica propia del salvaje, ya que el propio tesorero de la Corona, a lo largo del viaje, cae en la misma condición junto al grupo de expedicionarios y ante la mirada del indígena. En este sentido, la omisión de un juicio similar al colombino con respecto a la imagen de la desnudez no aparece como un indicador de salvajismo en la descripción de Cabeza de Vaca, precisamente porque la desnudez del tesorero lo hubiera condicionado dentro de la figura del salvaje. Así, en los primeros capítulos de la narración, el tesorero indica: "Los que quedamos escapados, desnudos como nascimos y perdido todo lo que traíamos, y aunque todo valía poco, para entonces valía mucho".⁸

El tercer aspecto ubica a Cabeza de Vaca como un hombre salvaje, distinto al español y al indígena. Si la omisión explícita de un juicio con respecto a la imagen de la desnudez se verifica a lo largo del texto, también aparece la consideración de esa desnudez como indicador de salvajismo y extrañamiento, pero de una forma implícita dentro del texto. La exclusión de un juicio directo por parte de la voz narrativa no evita que, en uno de los hechos relatados, exista un juicio indirecto sobre la desnudez, y que se verifica por medio del contacto con la alteridad. De este modo, tras el fallido intento de desenterrar una barca, mencionado anteriormente, Cabeza de Vaca y sus acompañantes quedaron desnudos en medio del frío que "era muy grande"⁹. Por su parte, tras la puesta del sol, los indígenas regresaron para saber si todavía estaban en el lugar:

mas cuando ellos nos vieron así en tan diferente hábito del primero y en manera tan extraña, espantáronse tanto que se volvieron atrás. Yo salí a ellos y llamélos, y vinieron muy espantados; hícelos entender por señas cómo se nos había hundido una barca y se habían ahogado tres de nosotros, y allí en su presencia ellos mismos vieron dos muertos, y los que quedábamos íbamos aquel camino.¹⁰

⁷ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

A partir de ese escenario, la configuración del sujeto salvaje se invierte, al considerar, tal como Todorov sobre los diarios de Colón, la desnudez como atributo impúdico a partir de la mirada del otro. La actitud de extrañamiento del indígena ante la figura desnuda del hombre, Cabeza de Vaca, ése que *en algún momento estaba vestido*, desplaza el juicio colombino (“sin empacho”), representado por el sujeto español, hacia el sujeto náufrago, como ese “simple ser de naturaleza” que propicia, ante la mirada de los indígenas, una temeridad o extrañamiento similares a los que Cabeza de Vaca había señalado precisamente al referirse a ellos (“tan sin razón y tan crudos, a manera de brutos”).

La omisión de un juicio sobre la desnudez indígena (como indicador de salvajismo) por parte de Cabeza de Vaca, se *complementa* o explicaría con el antecedente de la propia imagen desnuda del tesorero, traída a la conciencia de esa voz escritural. Aunque esa misma voz pretenda opacar en el texto la posibilidad de que Cabeza de Vaca sea considerado un salvaje más, al menos y parcialmente, desde la imagen de la desnudez, como indicador del hombre salvaje, el temor y azoro de los indígenas ante la circunstancia desnuda y penosa de Cabeza de Vaca y sus compañeros dan un giro a la imagen de la alteridad salvaje, atribuida, como en Colón, a los indígenas, tras descubrir en el náufrago la evidencia de lo extraño y temerario, no español ni indígena, sino un salvaje distinto, un nuevo salvaje.

Dentro de la asimilación de *las reglas de la casa*, el reconocimiento y aceptación de la alteridad generan cierto equilibrio en las relaciones sociales establecidas entre el sujeto náufrago y el otro, en las que el extrañamiento inicial ante la alteridad es sustituido por la fe o confianza en la misma. De este modo, cuando Cabeza de Vaca asume la figura del curandero no solo duda de la relación que le dan los indígenas sobre cierto aldeano enfermo, sino que, por le contrario, se burla de ellos.

La ridiculización del otro por parte del sujeto náufrago no altera la relación establecida entre ambos, en la medida en que el sujeto náufrago mismo ha sido reconocido y aceptado previamente por la comunidad. Si el indígena, bajo sus propias reglas y determinación cultural, acepta la burla del sujeto náufrago, “simple de naturaleza” e indeterminado, es porque interviene la creencia o fe, como resultado de la previa aceptación del grupo.

Sobre esta misma consideración aparece la voluntad de dominio del otro, a través del conocimiento de las *reglas de la casa* y su posterior utilización como recurso de manipulación de la alteridad. La aceptación de las costumbres indígenas le permite a Cabeza de Vaca no solo asumir una eventual semejanza con el otro, sino controlar los elementos que la constituyen. Al dominar las reglas que conforman la semejanza, la manipulación aparece como una

voluntad de dominio del otro y, a su vez, como distanciamiento de la figura del salvaje.

Los *Naufragios* enriquecen el análisis de la problemática de la alteridad, establecida en los dos ejes propuestos por Todorov, al presentar al sujeto náufrago, no como el sujeto que descubre, sino como aquel que es también descubierto. De otra manera, Cabeza de Vaca no solo ocuparía el lugar del sujeto español que ha venido al Nuevo Mundo como portador de la imagen del otro, visitante de tierras lejanas. Cabeza de Vaca ya no es el sujeto que se extraña ante la presencia del otro, sino el otro mismo que genera el extrañamiento.

La condición de “ser simple de naturaleza”, señalado por Gerbi, se verifica en la “inversión” de los roles que priman en los dos ejes de Todorov, al exponer a Cabeza de Vaca como el sujeto salvaje a los ojos del otro. Esta inversión se ve reflejada en la reacción del sujeto indígena, y finalmente, al final de la narración, en la reacción del sujeto español.

Así, el sujeto náufrago, como figura del salvaje, forma parte del proceso por el cual se lo conoce y se lo acepta como *el otro* en la tipología de Todorov. Este proceso se observa, primeramente, en la reacción del indígena ante la apariencia física de Cabeza de Vaca y sus acompañantes. En segundo y último lugar, se encuentra la reacción del español quien, al extrañarse del aspecto del grupo de españoles que llega a la villa de Culiacán, confirma a la vez la circunstancia del supérstite, señalada por Gerbi: ya no el sujeto español, sino el ser simple de naturaleza, que representa el sujeto náufrago, es quien se enfrenta al otro el cual, todavía, asume y representa los condicionamientos históricos propios de la cultura española.

El encuentro entre los soldados españoles y el grupo de *simples seres de naturaleza* en el que se encuentra Cabeza de Vaca, señala la forma en que la relación del sujeto náufrago y la figura del otro salvaje se da, no solo desde una distancia que enjuicia a este último (primer eje), o desde una adopción de sus costumbres (segundo eje), sino como signo de la transición de una alteridad a otra. A través de este último encuentro entre el sujeto español y Cabeza de Vaca, la anulación del condicionamiento cultural convierte al segundo, al sujeto náufrago, propiamente, en *el otro*, señalado en la tipología de Todorov: aquel que habrá de ser descubierto, reconocido y configurado como un “simple ser de naturaleza”, y dentro del cual la figura del salvaje es similar a los juicios que ese mismo sujeto náufrago aplica al indígena americano.

Aun bajo la consideración de un potencial evento transcultural propiciado, de manera involuntaria, por la catástrofe del naufragio, es posible advertir, desde la indeterminación psíquica y social del sujeto náufrago, un paso previo al efecto transcultural resultante de la exigencia de adaptación y convivencia

con el nuevo contexto. Acaso en ese proceso de adaptación cultural se perfila en el naufrago un evento psíquico, como se ha dicho, de indeterminación, en que ni la cultura de la que procede ni el nuevo entorno cultural que lo recibe inciden, de manera determinante o satisfactoria, en el autorreconocimiento o reflexividad identitaria que el sujeto se vea determinado a atender, a partir de su condición de naufrago. Esa indeterminación, transitoria o no, podría caracterizarse bajo la noción de *silencio cultural*, que expondría la convivencia del naufrago en su nuevo contexto desde los urgentes requerimientos del superviviente que, aun con sobrellevarlos de manera exitosa, no determinarían necesariamente la adhesión identitaria del individuo, ni con el referente cultural previo al naufragio, ni con el nuevo.

La noción de *silencio cultural* en el naufragio resultaría, para un estudio posterior, en un discernimiento conceptual que tenga, como evidencia, ejemplos no solo en los *Nafragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca sino en aquella literatura concerniente al naufragio, y que habría de explorarse desde la asociación entre el condicionamiento cultural, conocido y desconocido, y la psique del sujeto envuelto en semejante circunstancia.

Bibliografía

- Cabeza de Vaca, Álvaro Núñez. *Nafragios y Comentarios*, col. Austral. Espasa-Calpe, Madrid, 6ª ed., 1981.
- Gerbi, Antonello. *La naturaleza de las Indias Nuevas*, trad. Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores-Gandhi, México, 2009.

Cibergrafía

- Colón, Cristóbal. *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón* [facsimilar en línea], 1892 [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2022]. Disponible en: <https://ia801208.us.archive.org/5/items/BRes140146/BRes140146.pdf>.

El personaje femenino en “La novia robada” de Juan Carlos Onetti

SONIA DÍAZ JACUINDE | EGRESADA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX, UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

En el presente escrito se realiza un seguimiento sobre el origen del cuento “La novia robada” del autor uruguayo Juan Carlos Onetti, con base en su propia narrativa y en la referencia del cuento “Una rosa para Emily” de William Faulkner. Además, se destaca la estructura del texto. Finalmente, se analiza la configuración del personaje femenino, Moncha Insaurralde, por medio de las diferentes voces narrativas del cuento.

Abstract

In this paper, a follow-up is made on the origin of the story “The Stolen Bride” by the Uruguayan author Juan Carlos Onetti, based on his own narrative and on the reference to the story “A Rose for Emily” by William Faulkner. In addition, the structure of the text is highlighted. And, finally, the configuration of the female character, Moncha Insaurralde, is analyzed through the different narrative voices of the story.

Palabras clave: personaje, personaje femenino, narrador, voces narrativas, Moncha Insaurralde, Juan Carlos Onetti.

Keywords: character, female character, narrator, narrative voices, Moncha Insaurralde, Juan Carlos Onetti.

Para citar este artículo: Sonia Díaz Jacuinde, “El personaje femenino en ‘La novia robada’ de Juan Carlos Onetti”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 163-178.

En la obra del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti destacan los nombres de personajes masculinos como Brausen, Díaz Grey o Junta. Sin embargo, personajes como Gertrudis, la Queca y Elena Sala en *La vida Breve*; Julita Malabia en *Juntacádaveres*; María Bonita en *El Astillero*, figuras fundamentales para la construcción de la narrativa desarrollada por el autor uruguayo en la ciudad de Santa María, no figuran como personajes principales, sino como secundarios. En el cuento “La novia robada” se presenta un caso diferente, debido a que la narración gira en torno a la figura femenina, a pesar de no ser una voz femenina la que relata, es importante destacar que la historia se construye por medio de acciones que sitúan a Moncha Insaurralde como personaje principal. Por ejemplo, la locura y la insatisfacción de la vida son las causantes de los comportamientos de este personaje: Moncha Insaurralde regresa a Santa María para casarse con Marcos Bergner, el cual ya estaba muerto, ante esto Moncha recorre la ciudad con su vestido de novia durante meses, hasta suicidarse. En este relato no tenemos claro qué es lo que sucede con la presencia de la mujer o qué situaciones la llevaron a su destino, por eso es importante destacar el enigma que la rodea.

“La novia robada” se publicó por primera vez en *Papeles*, revista del Ateísmo, Caracas en 1968. Para la creación de este cuento, Onetti parece recurrir a dos historias de la realidad de las cuales hace una suerte de caricatura patética: la primera, una novia que trabajaba en una embajada montevideana y que viajó a Europa para comprar allá todo su ajuar luego frustrado; y la segunda, una mujer que cincuenta años atrás se paseaba vestida de novia, en noches de luna llena, por el jardín de un caserón de Belgrano.¹

Referencias y estructura de “La novia robada”

Además de la anécdota anterior, Rosa María Pereda realiza un estudio donde señala el cruce que Onetti hace entre la realidad y la ficción para construir la historia, en principio, los hechos reales en los que Onetti se basó para la construcción del relato. Siguiendo con el uso de la ficción para construir el personaje de Moncha Insaurralde, aquí destaca la importancia de este personaje a través de una historia donde interviene la locura, la virginidad, la pureza y el mundo inasequible de Moncha. Por último, la historia como ficción en la que el autor, Juan Carlos Onetti, se incluye dentro de la ficción del cuento por

¹ Esta anécdota se recoge del artículo “Onetti por Onetti” en Juan Carlos Onetti, *Obras completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*, ed. Hortensia Campanella, prólogo de Pablo Rocca, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, pp. 925-927.

medio de una pequeña mención, sólo escribe las siglas de su nombre:² “Porque es fácil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmas sin firma: J. C. O. Yo lo hice muchas veces”.³ Con esto el autor afirma que no es la primera vez que se incluye en sus ficciones, recordemos su participación como un personaje en *La vida breve*.

Asimismo, es importante destacar las referencias realizadas por Juan Carlos Onettien “La novia robada” con dos textos que aparecen como citas o recuerdos, uno de su autoría, *Juntacadáveres*, y el otro del escritor estadounidense William Faulkner, “Una rosa para Emily”. En el primer caso, el personaje de Moncha Insaurralde aparece en *Juntacadáveres* como la novia de Marcos Bergner, la cual escapa a Europa, esto lo sabemos por Lanza, quien se lo cuenta a Jorge Malabia. En esta novela aparece un diálogo en el que Lanza menciona la duda respecto a la escritura del apellido de la familia de Moncha:

Usted escribiendo poemas, puede o podrá vivir las experiencias humanas más importantes. Aquel Marcos las vivió en cuerpo y alma (si es que tiene eso) sin necesidad de escribir una línea. Y estaba la chica de Insaurralde, casi compatriota mía. Tengo para mí que el verdadero apellido debe ser Insaurralde. Pero no importa demasiado. Todo trasplante a Santa María se marchita y degenera. No vamos a preocuparnos por una perdida.⁴

En contraste con la novela *Juntacadáveres*, el narrador de “La novia robada” presenta la misma duda y, además, Onetti reescribe de un texto a otro una breve descripción de la cara de Moncha: “Es fácil escribir jugando; según dijo el viejo Lanza o algún irresponsable nos dijo que informó de ella: una mirada desafiante, una boca sensual y desdeñosa, la fuerza de la mandíbula. Ya se hizo una vez. Pero la vasquita Moncha Insaurralde o Insaurralde volvió a Santa María”. (p. 314) Sin embargo, resulta aún más similar al personaje de Julita Malabia. Las figuras de estas dos mujeres, sus parejas, las personas que las rodean y el ambiente resultan ser paralelos, de esta forma ambos textos se convierten en relatos hermanos y complementarios.

² Rosa María Pereda, “Juan Carlos Onetti y su cuento único La novia robada”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre-diciembre 1974, núm. 292-294, p. 313.

³ Las citas del cuento “La novia robada” se recogen de Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos (1933-1993)*, México, Alfaguara, 2013, p. 314. A partir de aquí se señalará únicamente la página.

⁴ Juan Carlos Onetti, *Obras completas II. Novelas II (1959-1993)*, ed. Hortensia Campanella, prólogo de José Manuel Caballero Bonald, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 473.

Desde que Onetti leyó por vez primera un cuento de Faulkner, se convirtió en un ferviente admirador y especialista en la obra del autor estadounidense, sin embargo, nunca declaró abiertamente que "La novia robada" haya sido escrita basándose en "Una rosa para Emily". En el reportaje realizado por Ricardo Piglia, en el que se le enviaron cuestionamientos a Onetti sobre este cuento, éste declaró lo siguiente: "La influencia de Faulkner es indudable. Sobre todo, en *Tierra de nadie*, algunos capítulos o pedazos, y desde principio a fin en *Para esta noche*".⁵

Las marcas literarias de Faulkner en Onetti las podemos encontrar en la creación de un espacio (Yoknapatawpha-Santa María) y en el pesimismo y negatividad hacia la vida. El mundo literario de Faulkner está lleno de acción, de realizaciones épicas y de personajes que tienen un comportamiento extraordinario; al contrario del de Onetti, en quien encontramos "anti héroes",⁶ es decir, personajes femeninos y masculinos derrotados que hallan un escape en lo imaginario por medio de tres vehículos: la fantasía, el sexo o el alcohol.

En las historias de Faulkner la realidad es objetiva, en cambio en Onetti se llega a lo fantástico o sobrenatural. Respecto a esto debemos mencionar cómo se origina Santa María: de la pluma de Juan María Brausen. Así, los personajes de Onetti están conscientes de que son parte de una creación: "fue la única que se mantuvo (Moncha), Brausen sabrá hasta cuándo, viva y actuante". (p. 326) Por este motivo han convertido a Brausen en su Dios, porque él fue quien los creó; ellos no tienen pasado, su pasado cercano consiste en descender de sus padres, pero no hay más allá y tampoco se preocupan o cuestionan sobre esto: "La aceptamos [a Moncha], en fin, y la tuvimos. Dios, Brausen, nos perdona". (p. 322)

La relación entre el cuento de Onetti y "Una rosa para Emily" se realiza por la referencia respecto a la historia de Moncha, la cual sucedió hace 40 años, y por la descripción física entre Moncha y Emily. De acuerdo con Josefina Ludmer las referencias entre ambos textos se pueden observar por medio de dos conceptos: la inversión y el desplazamiento.⁷ En el primer caso encontramos la inversión de los colores en ambos cuentos, mientras que en "Una rosa para Emily" destaca la vestimenta color negro de Emily y Homer, en "La novia robada" lo que sobresale es el vestido de novia que al ser arras-

⁵ Juan Carlos Onetti, *Obras completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*, ed. Hortensia Campanella, prólogo de Pablo Rocca, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, p. 927.

⁶ Mario Vargas Llosa, "Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti", *Monteagudo*, 2009, núm. 14, p. 19.

⁷ Josefina Ludmer, *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 194.

trado se ensucia y envejece. Existe una inversión entre la vestimenta y el género del personaje que lo utiliza (Homer-traje color negro / Moncha-vestido color blanco). Otro ejemplo se presenta con estos mismos personajes: Homer Barron es asesinado por medio de envenenamiento y podemos suponer que Moncha se suicida al ingerir veneno de la botica.

Por otra parte, dos desplazamientos se presentan de la siguiente forma: el primero, Homer Barron muestra inclinaciones homosexuales; este mismo asunto se trata en el cuento de Onetti en la botica con Barthé y en un relato de Moncha sobre una noche en Barcelona. Y el segundo, Emily duerme todas las noches con un cadáver; la habitación nupcial se convierte en ataúd y sepultura. En cambio, el vestido de novia de Moncha, al igual que la habitación de Emily, sirve para casarse, dormir, yacer y morir.

Sobre la estructura del cuento, en "La novia robada" encontramos marcas en el texto que nos permiten compararlo con el género epistolar, e incluso considerarlo un acta de defunción. Las acciones del relato se pueden dividir en dos: en la primera, se encuentra el presente y la continuación de las actitudes pasivas del pueblo; y en la segunda, la historia de Moncha, ubicada entre el recuerdo y la invención. Por medio del *flash-back*, la historia nos traslada del presente al pasado, ya que al inicio el narrador se dirige a Moncha, nos da a entender que la mujer ya está muerta: "Ahora eres inmortal y, atravesando tantos años que tal vez recuerdes, conseguiste esquivar las arrugas, los caprichosos dibujos varicosos en las piernas hinchadas, la torpeza lamentable de tu pequeño cerebro, la vejez". (p. 312)

En esta carta se hace mención al personaje principal, Moncha, y a "nosotros", es decir, el pueblo de Santa María, quien por boca del narrador se declara culpable de haber sometido a Moncha al aislamiento y a la muerte. La intención de Onetti no es imitar el género epistolar, sino sólo tomar ciertos elementos de la carta para transformarlos y de esta forma transmitir la idea de comunicación escrita o de despedida al lector; desde las primeras líneas hace mención a la ausencia de la receptora de la carta: "Dije, Moncha, que no importa porque se trata, apenas, de una carta de amor o cariño o respeto o lealtad. Siempre supiste, creo, que yo te quería y que las palabras que preceden y siguen se debilitan porque nacieron de la lástima. Piedad, preferías. Te lo digo, Moncha, a pesar de todo. Muchos serán llamados a leerlas pero sólo tú, y ahora, elegida para escucharlas". (p. 312)

Nuestra carta carece de convencionalismos sociales como el saludo o la despedida; no está fechada, pero sí se menciona el espacio donde se emite (Santa María); hay apelaciones a la destinataria ("La carta, Moncha, imprevisible, pero que ahora invento haber presentido desde el principio", p. 314); lo

que no se presenta es la identificación del emisor, debido a la ambigüedad con el narrador. Se presenta un problema de autoría porque no se sabe de quién es la carta: quién la escribió o quién la recibió, en la carta no sabemos quién enuncia, hay una dispersión de los pronombres: yo, tú, nosotros, etc.

La semejanza de la estructura del cuento con el género epistolar, cercana a una parodia del género, nos permite observar el ejercicio narrativo practicado por el escritor Juan Carlos Onetti: el narrador intercala diferentes voces narrativas, lo que provoca el efecto de confusión respecto del punto de enunciación y los niveles de conocimiento sobre el personaje principal. La imitación del género epistolar tiene como único fin enunciar la despedida a la novia muerta, como homenaje póstumo y justificación del pueblo. Además de dejar expuesta la decisión de este personaje colectivo de no intervenir ante los comportamientos de Moncha y sólo servir como observadores y testigos de los hechos.

Construcción del personaje femenino: Moncha Insaurralde

Onetti rechaza el mundo idealizado, incluso uno divino, como el Dios mono-teísta en el que la cristiandad cree, por eso crea al dios Brausen, quien a su vez crea el universo de Santa María. En este sentido, tampoco idealiza la figura de la mujer, por ello los personajes femeninos suelen ser derrotados y degradados. En el caso de “La novia robada”, Moncha, con tan solo veintinueve años, es ya una mujer con las desilusiones de lo que no pudo ser a sus veinte años:

Quando de mujeres adultas se trata, capta para ellas esa personalidad histórica, plagada de ensoñaciones y crisis, de manías cotidianas y rasgos sadomasoquistas e intensos. La mujer, que no aparecerá jamás como verdadero sujeto de la historia, aunque sea el tema. Que, como en *La novia Robada*, tendrá necesidad de una cabeza masculina que la repiense, que dignifique su historia borrando los aspectos estúpidos o animales, que, al fin, haga la literatura. La mujer así rechazada –pero siempre recuperada y jamás abandonada como un demonio perseguidor– nunca es autónoma, desde el momento de su concepción literaria sujeta al hombre, siempre silenciosa o pérfida, víctima o verdugo, siempre barro de Pigmalión. La mejor mujer es la no acabada, porque la vida femenina es sólo frustración y desgracia.⁸

Siguiendo a Rosa María Pereda, lo importante es ver cómo esta voz masculina construye a los personajes femeninos y cómo el lector es el encargado

⁸ Rosa María Pereda, “Juan Carlos Onetti y su cuento único *La novia robada*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre-diciembre 1974, núm. 292-294, pp. 318-319.

de reunir los elementos dados por el autor para configurar al personaje de Moncha. Existe un narrador que construye su figura y la describe; pero también se presentan pequeñas intervenciones en las que Moncha tiene una voz. En este caso el pueblo de Santa María aparece como la fuerza oponente que impide el trayecto de nuestra protagonista al declararse causante de la muerte de Moncha Insaurralde:

Temblaba de humildad y justicia, de un raro orgullo incomprensible cuando pudo, por fin, escribir la carta prometida, las pocas palabras que decían todo: nombres y apellidos del fallecido: María Ramona Insaurralde Zamora. Lugar de defunción Santa María, Segunda Sección Judicial. Sexo: femenino. Raza: blanca. Nombre del país en que nació: Santa María. Edad al fallecer: veintinueve años. La defunción que se certifica ocurrió el día del mes del año a la hora y minutos. Estado o enfermedad causante de la muerte: Brausen, Santa María, todos ustedes, yo mismo. (p. 334)

La construcción del personaje femenino depende de las voces que enuncian en el relato y de las breves descripciones del físico de Moncha Insaurralde. La descripción de Moncha Insaurralde se hace por medio de una mención sobre su físico y de su andar por Santa María; y, en relación con su caracterización, obtenemos toda la información por medio de un narrador-personaje, pues lo que sabemos de este personaje se infiere de la voz del narrador y es mediante la narración de las acciones de Moncha, de las habladurías y de los chismes del pueblo, que el lector configura al personaje: "Sabíamos, se supo, que dormía como muerta en la casona, que en las noches peligrosas de luna recorría el jardín, la huerta, el pasto abandonado, vestida con su traje de novia. Iba y regresaba, lenta, erguida y solemne, desde un muro hasta el otro, desde el anochecer hasta la disolución de la luna en el alba". (p. 316)

En la descripción de los personajes femeninos escritos por Onetti destaca el cuerpo de la mujer: las piernas, caderas, brazos, pechos y, por último, la cara (si no se describen las facciones, la cara puede aparecer cubierta con un sombrero), pero estas mujeres no se describen a sí mismas desde una primera persona, siempre aparecen enunciadas por alguien más. Por eso cuando Moncha visita al doctor Díaz Grey sabemos, por vez primera, cómo es: "Una todavía linda potranca, yegua de pura sangre, con sobrecañas dolorosas. Si pudiera lavarte la cara y auscultarla, nada más que eso, tu cara invisible debajo del violeta, el rojo, el amarillo, las rayitas negras que te alargan los ojos sin intención segura o comprensible". (p. 318) Esta descripción en boca de Díaz Grey hace perder la identidad del personaje de Moncha, pues en ningún momento de la historia ella se describe, sus diálogos son escasos y giran en torno a su deseo

del matrimonio y muerte: “Pago –dijo Moncha–. Pago para que me recete, me cure, repita conmigo: me voy a casar, me voy a morir.” (p. 319)

También es importante destacar que en el texto se menciona el apodo y el apellido de la protagonista, y hasta el final aparece su nombre completo: María Ramona Insaurralde Zamora. Tenemos, entonces, un personaje sin una identidad definida. Elena M. Martínez considera que Onetti no nombra a sus personajes “para contribuir a la cosificación e impersonalización”,⁹ de esta forma se realiza un juego donde hay deseo de confundir, de esconder la identidad e incluso donde las invenciones suponen nuevas posibilidades.

Otro elemento característico del cuento que resulta clave es el vestido de novia, mismo que nos servirá para comparar los colores blanco y amarillo recurrentes en todo el relato. La caracterización de Moncha está determinada por el vestido de novia, de esta forma el narrador describe el objeto convertido en parte fundamental del personaje principal mediante una parodia del discurso de crónicas de sociales:

El día de su casamiento, celebrado en la basílica Santísimo Sacramento, lució vestido de crepé con bordado de strass que marcaba el talle alto. Una vincha de strass en forma de cofia adornaba la cabeza y sostenía el velo de tul de ilusión; en la mano llevó un ramo de phalaenopsis y en la basílica Nuestra Señora del Socorro, fue bendecido su matrimonio, llevando la novia traje realizado en organza bordada, de corte de princesa. El peinado alto tenía motivos de pequeñas flores alrededor del rodete, de donde partía el velo de tul de ilusión, y en la mano llevó un rosario. Mientras en San Nicolás de Bari llevó la novia traje de línea enteriza de tela bordada, con sobrepollera abierta que dejaba entrever en el ruedo un zócalo de camelias de raso, detalle que se repetía en el tocado que sujetaba un manto de tul de ilusión; y de nuevo en la iglesia matriz de Santa María lució un original vestido de corte enterizo, velo largo de tul de ilusión tomado al peinado con flores de nácar que se prolongaban sobre los lados formando mangas sujetas a los puños, y en la mano llevó un ramo de tulipanes y azahares.¹⁰

⁹ Elena M. Martínez, *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid, Verbum, 1992, p. 26.

¹⁰ Es importante mencionar que en esta cita observamos la descripción de cuatro vestidos y cuatro lugares en los que Moncha se casó, sin embargo, considero que esto sólo es una recreación del narrador de lo que no pudo ser. Antes de este juego textual nos aclara: “Moncha Insaurralde bajó a la capital para que Madame Caron convirtiera sus sedas, encajes y puntillas en un vestido de novia digno de ella, de Santa María [...] ella fue a la capital y regresó a nosotros con un vestido de novia que las decaídas cronistas de notas sociales podrían describir en su hermético, añorante estilo”. (p. 321)

Al realizar el enfoque en el personaje principal, podemos visualizar la importancia de otras artes en la narrativa onettiana, por ejemplo, la pintura. Existe una interesante relación entre el arte pictórico y la obra del autor uruguayo. En “La novia robada” somos testigos de la degradación de colores en la piel de la protagonista y en el vestido. Esta fijación de Juan Carlos Onetti por los colores resulta destacable, ya que nos permite realizar juicios respecto al tiempo que Moncha utilizó el vestido, así la perspectiva color-tiempo nos ayuda a darle sentido a la narración.

En el cuento aparece un juego de contrastes entre luz y oscuridad, en este caso el personaje principal se diferencia por su vestido blanco de la ciudad oscura que es Santa María. A medida que el personaje cae en decadencia, el vestido se muestra desgastado y se degrada su luminosidad. Esto nos permite observar que la juventud está identificada con los colores claros, en específico el blanco; y la madurez con lo oscuro y lo sucio. Sin embargo, el color más recurrente es el amarillo, en el cuento se muestra la corrosión del blanco del vestido de novia transformándose en amarillo. Pero no sólo lo observamos en la vestimenta, sino en su piel debido al transcurso del tiempo: “Tus pies amarillos, curiosamente sucios y sin olor”. (p. 313) Es importante observar las menciones en el texto a los colores: la blancura que representa la juventud de Moncha, sus deseos por el matrimonio, y el objeto principal del cuento, el vestido, en el que podemos observar el paso del tiempo. No se menciona cuánto tiempo vistió de novia Moncha, sin embargo, lo podemos intuir por el desgaste del vestido hasta tomar tonos amarillentos.

El que Moncha vaya vestida de novia representa el sueño realizado de su boda con Marcos Bergner: “La afirmación del sueño por sobre la realidad se ha convertido por lo tanto para ella en una consigna vital. Al hacerlo, los espectadores de su representación son todos los habitantes de Santa María.”¹¹ Alonso Cueto, señala que una de las posibles lecturas para comprender el comportamiento de la protagonista de “Una rosa para Emily”, y que bien se puede aplicar para “La novia robada”, es que actúa para poder preservar su pasado. Es decir, ambas niegan su presente y se aferran a ciertos objetos, aunque eso signifique perder la razón. Por un lado, Emily asesina a su prometido y mantiene el cadáver en su habitación hasta su descomposición; y por el otro, Moncha Insaurralde se niega a aceptar la muerte de su prometido y se obstina con la idea de llevar a cabo una boda. Entonces los paseos llevados a cabo por Moncha vestida de novia son el sueño de juventud no realizado, con

¹¹ Alonso Cueto, *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra*, Perú, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 67.

esta perseverancia sólo vive en el pasado hasta la muerte, como muestra de que la relación entre los sueños y la realidad sólo lleva a ese final.

Construcción del personaje por medio de las voces narrativas: ¿quién enuncia en “La novia robada”?

En “La novia robada” identificamos la voz colectiva del pueblo, el narrador principal y el narrador-personaje. El autor decide intercalar estas formas de enunciación del narrador para crear un ambiente misterioso y confuso. En la siguiente cita observamos que la primera oración la enuncia un narrador, la segunda, entre comillas, corresponde a los pensamientos del médico Díaz Grey, y la tercera corresponde a un diálogo de Moncha:

Ella apartó billetes, los barajó con un gesto de asco y los puso junto al codo del médico.

«Loca, sin cura, sin posibilidad de preguntas.»

—Pago —dijo Moncha—. Pago para que me recete, me cure, repita conmigo: me voy a casar, me voy a morir. (pp. 318-319)

Si bien, al inicio del cuento existe una voz aislada que nos sitúa en tiempo y espacio, conforme avanza la narración se presentan marcas que nos permiten visualizar cambios en el narrador que oscilan entre un yo y un nosotros. El primer caso lo podemos observar en la siguiente cita: “Pero tú y yo, Moncha, hemos coincidido tantas veces en la importancia del escándalo que prefiero contarte desde el origen que importa, hasta el saludo, la despedida”. (p. 313) Y en el segundo, tenemos el siguiente fragmento: “Pero la verdad es que volvemos a tenerlos en Santa María y escuchamos sus explicaciones sobre el olvidable fracaso, sobre el injusto por qué no”. (p. 315)

En “La novia robada” se presenta la construcción del personaje principal por medio del narrador en colaboración con un personaje colectivo (pueblo de Santa María) y de la misma protagonista. Al inicio aparece un narrador en primera persona que parece ser diferente al narrador de la segunda parte del cuento. La función de este primer narrador es situarnos en el tiempo, marzo quince y la estación otoño; y espacio, la ciudad de Santa María. Además de darnos el motivo y la primicia principal del cuento, la mentira y la muerte: “Nada sucedió en Santa María aquel otoño hasta que llegó la hora, hasta que llegó la hora feliz de la mentira y el amarillo se insinuó en los bordes de los encajes venecianos”. (p. 312)

En la primera parte del cuento, el objetivo de este primer narrador es adentrarnos en el ambiente y al no personalizarse se convierte en un narrador externo, sólo existe una pequeña intervención: “Sin consonantes, aquel otoño que padecí en Santa María nada pasaba hasta que un marzo quince empezó sin violencia...” (p. 312) En la cita anterior podemos observar que este narrador comienza a focalizarse en los acontecimientos referidos posteriormente. En la segunda parte, la intención del narrador se concentra en contar la relación que sostuvo con el personaje principal, y su forma de narrar nos permite identificarlo como un narrador testigo.

Este narrador testigo es habitante de Santa María, su papel como autor de la carta lo sitúa como un agente importante de la acción, por lo tanto, lo narrado se considera un testimonio; de ahí que remita a la fuente de otro relato probable: “Me dijeron, Moncha, que esta historia ya había sido escrita y también, lo que importa menos, vivida por otra Moncha en el sur que liberaron y deshicieron los yanquis, en algún fluctuante lugar de Brasil, en un condado de una Inglaterra con la Old Vic”. (p. 312) Además, este narrador permite observar el contraste entre la vejez y la juventud de la protagonista. Esta comparación resulta recurrente en los textos de Onetti, los adultos mayores siempre observan a los jóvenes, anhelan y rememoran el aspecto físico, la salud y la personalidad: “Ahora eres inmortal y, atravesando tantos años que tal vez recuerdes, conseguiste esquivar las arrugas, los caprichosos dibujos varicosos en las piernas hinchadas, la torpeza lamentable de tu pequeño cerebro, la vejez”. (p. 312)

El narrador intentará contar la vida de Moncha a modo de biografía, sin dar demasiados detalles, sólo ciertos datos para entender el comportamiento de la protagonista: algunas menciones a su infancia, a su viaje por Europa y su relación con Marcos Bergner. Además, aparecen referencias a la relación entre el autor de la carta y la protagonista, sin revelarnos su nombre. El narrador parece llevarnos de la mano por las acciones que acontecen en el funeral mientras recuerda las cosas que le sucedieron a Moncha, al mismo tiempo que recrea la escritura: “No es carta de amor ni elegía; es carta de haberte querido y comprendido desde el principio inmemorable hasta el beso reiterado sobre tus pies amarillos, curiosamente sucios y sin olor. [...] Ahora llegan las señoras para verte una desnudez novedosa y definitiva; para limpiarte con las carcomidas esponjas y una puritana concentrada obstinación.” (p. 313)

Son constantes los contrastes entre la vejez y la juventud. Líneas más adelante entendemos la diferencia de edad entre el narrador y la protagonista y la decisión del primero de alejarse de ella: “Porque yo siempre estuve viejo para ti y no me inspiraste otro deseo posible que el de escribirte algún día

lejano una orillada carta de amor, una carta breve, apenas, un alineamiento de palabras que te dijeran todo. La corta carta, insisto, que yo no podría prever cuando te veía pasar, grotesca y dolorosa, por las calles de Santa María..." (p. 314)

Sobre esto, al médico Díaz Grey se le puede atribuir la escritura de la carta porque "es el único que podría haber escrito una carta amorosa",¹² por ser un personaje importante en la narrativa de Onetti y formar parte de esta historia; sin embargo, no hay marcas en la escritura que permitan afirmar esto. Siguiendo esta idea, Josefina Ludmer también considera que Díaz Grey podría ser el autor de esta carta por la relación que tiene él con todos los habitantes de Santa María. Sin embargo, en la tercera parte del cuento existe un cambio de narrador y hay un fragmento en el que la voz narrativa refiere a Díaz Grey: "Pero todos volvieron aunque no hayan viajado todos. Díaz Grey vino sin habernos dejado nunca. La vasquita Insurreal estuvo pero nos cayó después desde el cielo y todavía no sabemos; por eso contamos". (p. 315)

Este cambio de voces narrativas permite visualizar la existencia de diferentes narradores, y reafirmar la teoría que Ludmer sostiene sobre el autor de la carta. Hacia el final del cuento podemos leer dos afirmaciones sobre la cercanía del doctor Díaz Grey a Moncha: "Y fue entonces que el médico pudo mirar, oler, comprobar que el mundo que le fue ofrecido y él seguía aceptando no se basaba en trampas ni mentiras endulzadas. El juego, por lo menos, era un juego limpio y respetado con dignidad por ambas partes: Diosbrausen y él". (p. 333) Aquí podemos vislumbrar el juego entre estas dos entidades, juego presente desde *La vida breve*, donde Brausen escribe y Díaz Grey ejecuta como simple actor de la acción. Así que, en este cuento, observamos el mismo recorrido del médico, quien acompaña, observa la vida de los habitantes de Santa María y, finalmente, los ve morir.

Para finalizar con la idea del autor de la carta, en el final del cuento, el narrador en primera persona del singular nos describe el acto de escritura del médico, y si bien no se afirma que Díaz Grey sea el médico encargado de confirmar la muerte de Moncha, lo podemos intuir debido a la información otorgada por el mismo cuento:

Y escribió, por fin, después de tantos años, sin necesidad de demorarse pensando. Temblaba de humildad y justicia, de un raro orgullo incomprensible cuando pudo, por fin, escribir la carta prometida, las pocas palabras que decían todo: nombres

¹² Rosa María Pereda, "Juan Carlos Onetti y su cuento único La novia robada", *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre-diciembre 1974, núm. 292-294, pp. 316.

y apellidos del fallecido: María Ramona Insaurralde Zamora. Lugar de defunción: Santa María, Segunda Sección Judicial. Sexo: femenino. Raza: blanca. Nombre del país en que nació: Santa María. Edad al fallecer: veintinueve años. La defunción que se certifica ocurrió el día del mes del año a la hora y minutos. Estado o enfermedad causante de la muerte: Brausen, Santa María, todos ustedes, yo mismo. (pp. 333-334)

El final del cuento nos hace percibir la redondez del mismo, al inicio el narrador relata que “se trata de una carta de amor o cariño o respeto o lealtad” (p. 312) para finalizar con la escritura de “la carta prometida” (p. 333). Es interesante observar que, al mismo tiempo, esta carta prometida se interpreta como el acta de defunción de Moncha. Esto nos ayuda a realizar conjeturas sobre el acto de rememoración del narrador y del autor de la carta, cuya única función parece ser la escritura de un oficio que valide el fallecimiento de Moncha Insaurralde.

En “La novia robada” también se presentan las formas de enunciación en primera persona del singular y en primera persona del plural. Desde la primera parte del cuento se nos anuncia que existirá un cambio de voces en la narración, lo cual se verá reflejado en la siguiente parte de la historia: “Por astucia, recurso, humildad, amor a lo cierto, deseo de ser claro y poner orden, dejo el yo y simulo perderme en el nosotros. Todos hicieron lo mismo”. (p. 314) Sin embargo, y con base en la afirmación del primer narrador, continúa siendo un narrador-testigo, el cual ha observado no sólo a Moncha o a Díaz Grey sino a todos los habitantes de Santa María, a partir de esta sección del cuento serán comunes los cambios entre el yo y el nosotros: “De modo que la clave, para un narrador amable y patriótico es, tiene que ser, la incomprensión ajena e incompreensible, la mala suerte, también ajena, igualmente incompreensible. Pero vuelven, lloran, se revuelven, se acomodan y se quedan”. (p. 315)

En varios fragmentos del cuento aparece un testigo colectivo, es decir, el pueblo, y por este motivo la enunciación se lleva a cabo en primera persona del plural (nosotros). El narrador colectivo no se cuestiona la información que comparte con las diferentes voces, pero sí cumple con la función de comunicar sus puntos de vista para que el lector sea el encargado de crearse las interrogantes sobre el comportamiento de Moncha. Este juego de pronombres es el recurso que utiliza el autor con el único objetivo de ampliar las manchas de indeterminación en la narración. Esto también provoca que exista una distancia temporal entre lo narrado y el momento en el que hayan sucedido los hechos; es decir, si este cuento es la representación de una carta de despedida a Moncha, el emisor se encuentra en el funeral de la mujer y por medio de analepsis, el destinatario reconstruye el relato: “Hace unas

horas apenas que tomé café y anís rodeado por brujas que sólo dejaban de hablar para mirarte, Moncha, para ir al baño o sorberse los mocos detrás de un pañuelo. Pero yo sé más y mejor, yo te juro que Dios aprobó tu estafa y, también, que supo premiarla". (p. 313)

Otra forma del narrador-personaje la encontramos en el episodio en que Moncha visita al doctor Díaz Grey en su consultorio; aquí también podemos observar el concepto de focalización de acuerdo con la relación entre lo narrado y la forma en que se lleva a cabo la interacción entre los personajes. En primer lugar, se presenta el alejamiento que Díaz Grey tiene de la acción, esto lo vemos interpretado como sus pensamientos, marcados en el texto con comillas francesas, en los que añora la juventud de Moncha e intercala la historia de *Juntacádaveres*:

Si pudiera verte otra vez desafiando la imbecilidad de Santa María, sin defensa ni protección ni máscara, con el pelo mal atado en la nuca, con el exacto ingrediente masculino que hace de una mujer, sin molestia, una persona. Eso inapresable, ese cuarto o quinto sexo que llamamos una muchacha. Otra loca, otra dulce y trágica loquita, otra Julita Malabia en tan poco tiempo y entre nosotros, también justamente en el centro de nosotros y no podemos hacer nada más que sufrirla y quererla. [...] Loca, sin cura, sin posibilidad de preguntas. (pp. 318-319)

Encontramos que el narrador de la primera parte del cuento recrea la historia con la finalidad de despedir a una novia muerta; en el caso de la protagonista, ésta intenta justificar sus acciones por la locura de la que no es consciente; y en el caso del pueblo, existe una excusa ante el comportamiento de Moncha.

Conclusiones

Considero que uno de los rasgos característicos de la obra de Juan Carlos Onetti resulta ser la construcción de sus personajes, por este motivo quise centrar el presente estudio en uno de ellos; y, como mencioné anteriormente, me parece fundamental destacar la figura femenina como protagonista en uno de los relatos de este autor. Observar las referencias nos permite obtener dos perspectivas de la concepción general del cuento. Por un lado, tenemos la inclinación del autor ante sus influencias literarias; y por el otro, el entramado narrativo que realiza entre su propia obra.

Ambas perspectivas ayudan a confirmar el interés de Juan Carlos Onetti respecto a las mujeres y, sobre todo, hacia la construcción de un personaje femenino. Sin embargo, surge la duda respecto a la voz que nos muestra a

estas mujeres. La motivación de Onetti al escribir resulta ser indescifrable, debido a la poca información con la que contamos, a pesar de esto, y con base en su narrativa y en el análisis realizado del cuento, podemos afirmar que una de sus motivaciones principales es construir figuras decadentes, y ¿qué más decadente que la figura de una mujer que tras obtener la ilusión del casamiento y los preparativos de una boda, ve sus sueños destrozados por la muerte prematura del prometido?

Asimismo, podemos afirmar que la desilusión se convierte en la causa de la locura de Moncha, aunque también podemos rastrear un dato de la novela *Juntacáveres* otorgado por Lanza. Moncha rompe su compromiso con Marcos Bergner, debido a las prácticas sexuales libertinas realizadas durante su residencia en el falansterio de Santa María. Continuamos con las referencias de una obra dentro de otra y aunque no podamos afirmar que sean relatos hermanos, podemos observar y contrastar la información suficiente que nos permite colocarlos como relatos continuos.

En su condición de mancillada, Moncha viaja a Europa para tiempo después regresar a Santa María por una simple razón, la consigna está escrita: los habitantes de esta ciudad están conscientes de que alguien los creó, por lo tanto, si fueron creados en Santa María, en el mismo lugar finalizarán sus vidas. De este modo somos testigos del final de la vida de Moncha, la vemos sumergida en la negación cuando realiza comentarios respecto a la boda con Marcos y en sus largos paseos nocturnos vestida de novia. Esta condición de loca no le permite ser del todo consciente de la realidad y por este motivo continúa insistiendo sobre la boda con Marcos llevada a cabo por el padre Bergner.

Fuentes de consulta

- Cueto, Alonso, *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra*, Perú, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Ludmer, Josefina, *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- Martínez, Elena M., *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid, Verbum, 1992.
- Onetti, Juan Carlos, *Obras completas II; novelas II (1959-1993)*, ed. Hortensia Campanella; prólogo de José Manuel Caballero Bonald, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.
- , *Obras completas III; cuentos, artículos y miscelánea*, ed. Hortensia Campanella; prólogo de Pablo Rocca, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.
- , *Cuentos Completos (1933-1993)*, México, Alfaguara, 2013.

EL PERSONAJE FEMENINO EN "LA NOVIA ROBADA" DE JUAN CARLOS ONETTI

Pereda, Rosa María "Juan Carlos Onetti y su cuento único La novia robada", *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre-diciembre 1974, núm. 292-294.

Vargas Llosa, Mario, "Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti", *Monteagudo*, 2009, núm. 14.

Poesía social en México y América Latina. Disyuntivas, disertaciones e irrupciones

ARTURO ÁLVAR | EGRESADO DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA,
UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

La poesía social se destaca por su capacidad de ruptura y continuidad en el imaginario colectivo, en el que los hechos se reconstruyen a partir del poema como dispositivo que irrumpe y crea la memoria histórica, para dejar evidencia del oprobio. En América Latina es anterior a la tradición surgida de la Guerra Civil española, pues en México nace de la cicatriz de la conquista, del desamparo y la agonía. Y dado que el “ser en la otredad” ha sido la mayor prohibición, este género se inserta en la tensión de varias concepciones en disputa, lo que incita a reflexionar sobre la importante relación ética que hay entre el arte y la vida.

Abstract

Social poetry stands out for its capacity for rupture and continuity in the collective imagination, in which the facts are reconstructed from the poem as a device that bursts in and creates historical memory, to leave evidence of opprobrium. In Latin America it is prior to the tradition that emerged from the Spanish Civil War, since in Mexico it is born from the scar of the conquest, helplessness and agony. And given that “being in otherness” has been the greatest prohibition, this genre is inserted in the tension of various conceptions in dispute, which prompts us to reflect on the important ethical relationship between art and life.

Palabras clave: Poesía social, imaginario colectivo, arte contemporáneo, vanguardias, tradición y ruptura literarias, pensamiento latinoamericano, memoria histórica, ideología dominante, lecturas críticas, visión desde el oprimido, revolución cultural, lucha social.

Keywords: Social poetry, collective imagination, contemporary art, vanguards, literary tradition and rupture, latin american thought, historical memory, dominant ideology, critical readings, vision from the oppressed, cultural revolution, social struggle.

Para citar este artículo: Álvar, Arturo, "Poesía social en México y América Latina. Disyuntivas, disertaciones e irrupciones", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 179-214.

Hablar sobre poesía social exige inmiscuirse en un entramado de discursos en disputa, por lo que reflexionar sobre ella es por demás necesario no sólo en México, sino en el ámbito del arte contemporáneo globalizado. Alejándose de interpretaciones unívocas, no hay tanto una definición objetiva como un dispositivo que penetra en el campo de batalla. La noción de lo social es más compleja que un problema nominativo, por lo que, en lugar de entrecomillar a la poesía social, debido a la ambigüedad del término o en la imprecisión del adjetivo, la pregunta que hace implosión en primera instancia es: ¿qué sociedad está planteada en tal o cuál poética?

La poesía como el arte, remite a una experiencia, no sólo individual, sino cultural, colectiva. En la soledad de la ceguera, Homero y Borges conversan, pero lo que hace posible esto es el lenguaje que, a través de las épocas, los pueblos y sus lenguas, hace que la humanidad sobreviva a través de la imaginación y la memoria, con su extensión que es el libro. Pero después de tantos siglos, dice Borges, el lector, no encuentra conmovedora —función por excelencia del arte— la historia de un rey, Menelao, haciendo la guerra a los troyanos por una afrenta personal. Es cuando Borges, quizá sin proponérselo advierte, como lector latinoamericano y contemporáneo, un carácter social en aquella épica fundacional para Occidente, cuando afirma que lo que hoy en día de aquella historia conmueve, no es el canto de los victoriosos, sino la derrota de Troya y sobre todo la lucha de un pueblo que resiste al asedio de un ejército —el de Ulises— mientras la ciudad arde en llamas. "Posiblemente estamos hechos para el olvido, pero algo queda y ese algo es la historia o la poesía", que para Borges "no son esencialmente distintas".

La ambigüedad de la poesía social no es tanto por la naturaleza de lo social del lenguaje, sino porque se han diluido las fronteras entre el “arte social” y el “arte por el arte”. Al respecto, Eric Hobsbawm dice que la revolución de las vanguardias en el siglo xx fue un proyecto que desde un principio estaba dirigido al fracaso, “tanto por su arbitrariedad intelectual como por la naturaleza del modo de producción que las artes creativas representaban en una sociedad liberal burguesa”. Por ejemplo, cuando Marcel Duchamp expone un urinario público como obra artística –su famoso *ready made* de 1917–, rompe con un concepto tradicional de arte, pero no con el capitalismo. No cuestionó el sistema de producción de objetos que configuró el régimen cultural, sino que afirmó la realidad oculta de la explotación laboral y la enajenación tecnológica. La obra adquirió un plusvalor con el trabajo de los que habían fabricado ese urinario –aunque después, dándose cuenta de esto, Duchamp quiso justificarlo, sin éxito–. Así, lo que pretendía ser una postura vanguardista para el arte, simplemente fue un regreso al arte por el arte.

El posterior “silencio” de Marcel Duchamp es todavía más contradictorio. En el abandono de sí mismo al ajedrez, hay ese gesto burgués que declaraba el fin del arte, ya que a decir de Hobsbawm: “casi todos los manifiestos mediante los cuales los artistas de vanguardia anunciaron sus intenciones en el curso de los últimos cien años, demuestran una falta de coherencia entre fines y medios”. El historiador identificaba al surrealismo como paradigma de las vanguardias, ya que se planteaba como “una reposición del romanticismo con ropaje del siglo xx”. Aunque el surrealismo impugnaba el arte “tal y como se le conocía hasta el momento”, se constituyó un movimiento que además de revitalizar lo imaginario y colocar al subconsciente en el centro de la creación, “se sentía atraído por la revolución social”, lo que “significó una aportación real al repertorio de estilos artísticos vanguardistas”.

En este sentido, hay una influencia importante del surrealismo en poetas como César Vallejo y Pablo Neruda, donde aparecen las gestaciones contundentes de una poesía social en América Latina. Sin embargo, a decir de Hobsbawm, “para la mayoría de los artistas del mundo no occidental, el principal problema residía en la modernidad y no en el vanguardismo”. Para el caso, otro de los poetas que intentó conjuntar estos dos caminos, fue Octavio Paz, quien reflexionó ampliamente sobre la modernidad como “tradición de la ruptura”, es decir, un gesto claramente vanguardista. Por lo que estas inquietudes no estuvieron del todo separadas del contexto mexicano, ya que había un cosmopolitismo en los intelectuales que más que cuestionar, era cuestionado por el nacionalismo autoritario, ya que en aquellos tiempos el

régimen simpatizaba con el realismo como canon literario –antes que el medio siglo diera luz a Juan Rulfo y su *Pedro Páramo*–.

En la producción poética de Octavio Paz, existe un diálogo directo con el surrealismo, tanto en la propuesta estética como en el posicionamiento político. En lo poético, la influencia de Stéphane Mallarmé se encarnó en Paz a través de poemas circulares como *Blanco*, pero la sensualidad y lo erótico tienen el signo surreal de la exploración onírica, que rompe con el simbolismo. En cuanto a las tendencias políticas de su juventud, ya desde los años treinta, cuando conoce a André Bretón en plena guerra civil española, el poeta acude al Congreso de escritores antifascistas (junto con Vallejo y Neruda) y se asume como un escritor revolucionario, aunque es sabido el distanciamiento ideológico que Octavio Paz tuvo a la postre con la izquierda y el socialismo militante, así como, en el terreno artístico, la afirmación suya de que “el periodo propiamente contemporáneo es el fin de la vanguardia”, ya en la década de los setenta. Aunque el poeta solar haya tenido lúcidas revelaciones de poesía social, sobre todo en obras como *Pasado en claro* –de tono más reflexivo y crítico, que lo sitúa en un contexto–, en la actualidad no es valorado tanto desde una lectura preocupada por encontrar el carácter social de su obra, sino en la propia legitimación canónica con máscara de liberalismo, de aquéllos que buscan por decreto divino ser sus herederos.

Con la caída del socialismo, es cuando algunos intelectuales como Francis Fukuyama, –quizá siguiendo la lógica de Duchamp para el arte–, declararon incluso el fin de la historia. La disolución del “arte social” y el “arte por el arte” se hacía más plausible con el arribo de las nuevas tecnologías. Si para Walter Benjamin, con los avances técnicos el cine se había situado en el escenario central de las artes, mientras la literatura había pasado a ser un género marginal, para Eric Hobsbawm, hacia finales del siglo xx la tecnología no sólo provocó que el arte fuera omnipresente, sino que transformó la percepción de sí mismo y de la sociedad en su conjunto, en donde “cualquier intento por asimilar la obra de arte en su reproductibilidad técnica, –esto es, de creación más cooperativa que individual, más técnica que manual– con el viejo modelo del artista creativo individual, que sólo reconocía su inspiración personal” se dirigía inexorablemente al equívoco, pero también a una deshumanización progresiva.

A decir de Walter Benjamin, citado por Hobsbawm, el París de los surrealistas era un “pequeño mundo”, pero también lo era el mundo entero, ya que para el crítico literario tampoco había gran cosa fuera. En la ciudad de las luces, se encontró muchas veces en la encrucijada de los *carrefours*, donde centelleaban, espectrales, las señales de tráfico, haciéndose en todo momento

visibles, “analogías inimaginables e imbricaciones de sucesos”. Este es el espacio del que da cuenta, a decir de Walter Benjamin, la lírica del surrealismo. Pero cuando el fascismo entró a París, izó su bandera y comenzó la resistencia, nada tuvo qué decir la vanguardia, puesto que, si en el fascismo no se podía admitir siquiera, como dice Cesare Pavese, un calor humano, “menos aún que nos buscásemos simplemente a nosotros mismos”.

El poeta Enrique González Rojo Arthur (1928-2021), en su libro *Reflexiones sobre la poesía*, consideró que el surrealismo en realidad debería llamarse “suprarrealismo”, debido a que “con la ilogicidad de su mensaje no pretendía tanto hacer añicos lo real, cuanto crear una nueva realidad, supuestamente superior a la realidad común”. Esta obsesión por lo nuevo en las vanguardias fue muy criticada por González Rojo Arthur, pero lo que terminó por distanciarlo definitivamente del surrealismo “fue la exclusión de la realidad en la creación”. Lo anterior lleva como propuesta, con trasfondo filosófico, que la poesía también tiene un “carácter cognoscitivo”, ya que “no sólo produce un placer estético, sino que nos permite conocer y conocernos”.

De esta manera, dentro de su experiencia como poeta que atravesó una buena parte del siglo xx mexicano, Enrique González Rojo Arthur, nieto del poeta Enrique González Martínez –miembro de la Academia de la Lengua en 1932, uno de los fundadores de El Colegio de México al siguiente año, candidato a Premio Nobel en 1949– e hijo del poeta Enrique González Rojo –quien perteneció a los Contemporáneos, quizás el más influyente grupo literario, aunque murió joven– afirmó que se necesitaría actualmente “un arte realizado con gran respeto y exaltación por lo intrínsecamente artístico, pero sin inmolarse al contenido y sin dejar al significante ausente de significado”, reivindicando así, en actitud conciliatoria, que el “arte social” está incompleto sin el “arte por el arte” y viceversa, proponiendo así una inspiración secular, “que no es sino un producto humano”.

El poeticismo –grupo al que perteneció González Rojo Arthur en su juventud, junto con los poetas Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca, hacia 1949– se acercaba al creacionismo por su “inquisición sobre el crear”, es decir, un cuestionamiento sobre el poetizar, más que innovar por innovar. Esto hizo que González Rojo Arthur tomara distancia de la interpretación idealista de la inspiración como *médium* entre la divinidad y el poeta. En consecuencia, la metáfora de Vicente Huidobro de que los poetas son “antenas para captar a Dios” quedó rebasada con la franca actitud hereje de González Rojo Arthur cuando escribe: “el único dios que hay en el mundo, se haya en las manos del poeta”. Por eso es entendible que González Rojo Arthur también entrara en contradicción con el surrealismo, ya que, a decir de Arnold Hauser,

con la escritura automática, este movimiento de vanguardia expresaba su creencia de que “una nueva ciencia, una nueva verdad y un nuevo arte surgirán del caos”. La propuesta de un pensamiento sin censura de tipo racional, moral o estética, según el historiador, se suscitó “porque imaginaban que con ello habían descubierto una receta para la instauración del viejo tipo romántico de inspiración”.

Siguiendo a González Rojo Arthur, en nuestro tiempo si se pudiera ubicar un momento de distinción entre la poesía a secas y la poesía social, éste sería cuando la expresión poética saliera del “arte por el arte” y hasta cierto margen lograra incidir en los procesos colectivos. Poeta que se ejercita este deporte de la poesía social, es un pez fuera del agua, que no sólo ha aprendido a nadar a contracorriente, como buen salmón, el clásico “Ulises de todos los regresos” como escribe José Gorostiza; sino que ahora tiene que ponerse muy buzo, abrirse las escamas y colocarse la poesía como escafandra ante la asfixiante realidad, que en principio nada tendría que ver con ella y sin embargo, aparente escapista, ajena a los sucesos colectivos, la poesía se “atempera” y se sacude el ensimismamiento a la que ha sido sometida por los custodios de la tradición.

La ambigüedad sobre el papel del arte contemporáneo en la sociedad, empero, continúa sin dirimirse y deja mucho que desear, cuando esas fronteras diluidas hacen que el arte, en un momento comprometido, no sólo con él mismo sino con algo que pretendidamente estaría más allá de él, al otro instante ya no sea sino un dispositivo más de control que se vende como novedad incesante, ya sea por parte de una cultura de masas globalizada, configurada por el ascenso de una derecha que se ha vuelto hegemónica en las potencias económicas del orbe, es decir, con muy pocos contrapesos –siguiendo a Roger Bartra, siendo América Latina un caso excepcional– como por una recargada “alta cultura” de élites que impulsan una cultura global de naturaleza despótica, aprovechando con creces el consumo de los bienes culturales, al mismo tiempo que la precarización del trabajo cultural queda expuesta, con las expresiones culturales como sustento, reflejo y entramado para justificar la ideología que circula a través del arte.

Con lo anterior se impulsa un nuevo orden del arte dentro del capitalismo contemporáneo, monopólico y multicultural. Un mercado que, en el caso de la poesía, antes que volverla negocio editorial, apuesta más por una “nueva” sacralización del canon como dispositivo de legitimación cultural. En todo caso, tanto las interpretaciones que deshumanizan la obra poética y la convierten en adorno, así como las visiones utilitaristas y dogmáticas que convierten al poema en panfleto o en tesis académica, hacen constatar que lo social en el arte es una discusión vigente y colmada de conflicto.

A Octavio Paz en su etapa de crítica hacia el bloque soviético, le pareció sospechosa la idea de un arte comprometido con una causa. Ortega y Gasset, por su parte, dijo que las ideas más arraigadas son también las más sospechosas. Y es que Octavio Paz arremete contra la visión de ver a la literatura supe- ditada a un partido, una iglesia o un gobierno. En ese orden, pues la identifica con una actitud doctrinaria, que tiene como fin “someter al arte y a los artistas”. En este sentido, coincide con Borges cuando recomienda a los lectores de la *Comedia* prescindir de la querella entre los güelfos y los gibelinos, cuando las opiniones de Dante no son tan importantes como los alcances del lenguaje que Borges considera “auténticas felicidades”. El distanciamiento de Paz con la doctrina del “arte comprometido” es a partir de una “repugnancia moral”. En el sentido que Paz considera lo estético, el código sigue intacto y las catedrales y sacerdocios con los que la poesía mexicana ha comulgado, se siguen erigiendo sobre las ruinas de nuestra memoria. Habría que preguntarnos precisamente acerca de qué iglesia, qué partido y qué gobierno está planteando cierta poesía social, frente al estigma que ha considerado con frecuencia al arte comprometido, al menos en el siglo xx, como una expresión del “arte oficial y una literatura de propaganda” como la encasilla Octavio Paz y de ahí en adelante la estirpe de sus herederos intelectuales, cuando es precisamente lo contrario. Lo que sucede es que Paz cuando problematiza esta cuestión en *El ogro filantrópico* está pensando sobre todo en el “realismo socialista”, incluso afirma que la literatura comprometida ha sido confesional y clerical, mientras que el arte rebelde del siglo xx “no ha sido el arte oficialmente revolucionario, sino el arte libre y marginal de aquellos que no han querido demostrar sino mostrar”.

Por otra parte, si el problema del compromiso revolucionario del artista se reduce al viejo dilema de la forma y el contenido –al cómo y al qué de la poesía que alude González Rojo Arthur– Walter Benjamin por su parte advierte que el problema no va a ser solucionado, ya que el debate acerca de la relación donde mejor coexistan la “tendencia de creación literaria” con su “calidad” resulta estéril si no se toma en cuenta otro elemento: la técnica como una variación importante. El tratamiento dialéctico dentro de una crítica materialista le permitió a Walter Benjamin reflexionar sobre la obra de arte dentro del “conjunto vivo de las relaciones sociales”, en la medida que considera a la técnica como punto axial. En este sentido, la técnica con que ha sido elaborada una obra es capaz de dejar evidencias que hacen que el arte pueda ser superado, propiciando con esto, en el caso de la literatura, que los lectores se vuelvan futuros escritores, así como en el caso de las demás artes:

que los espectadores sean futuros creadores, lo que a mi parecer implica una potencial democratización del campo artístico.

Lo anterior identifica el progreso técnico con un proceso desacralizado de los códigos estéticos y políticos. Sería, por tanto, en lo endógeno de la obra donde encontraríamos su sentido revolucionario y no tanto en el “compromiso” que el escritor establezca con una causa externa –incluso de izquierda– donde la tendencia sería correcta en la medida que el autor acertara con la técnica. ¿Cómo hacerlo? A partir de que el autor dimensione su papel dentro del modelo de producción capitalista. De acuerdo con lo anterior, el vanguardismo de Walter Benjamin corresponde, desde luego, a las aspiraciones transformadoras de su momento; a su circunstancia específica donde dos paradigmas apostaban ideológicamente el todo por el todo y el arte era visto también como un campo minado en el cual podrían avistarse cambios, pero también peligros en estado latente.

Si la poesía connota la dominación cultural del lenguaje, asimilando los discursos de una lógica hegemónica, la poesía social denota la estructura autoritaria de ese mismo lenguaje, siguiendo a Roland Barthes. Esto es: lo denuncia y confronta, en una lógica liberadora. Se rompe entonces con el binomio, límite de lo individual frente a lo colectivo, haciendo posible que los símbolos se vuelvan inteligibles. ¿Inteligibles para quién? ¿Para los propios intelectuales? Con razón dice el poeta Cesare Pavese que “proponerse ir hacia el pueblo es, en definitiva, confesar una mala conciencia”, más cuando el pensamiento fascista parte del populismo hacia los desposeídos.

Es cierto que el desafío para muchos intelectuales ha sido llegar al pueblo, transformar la sociedad desde abajo, ahí donde recae la dominación, pero es ahí donde se incuba la trampa. Parece contradictoria la noción de pueblo asumida por la colectividad y la de los intelectuales, sobre todo cuando Ortega y Gasset habla de la cultura como una inteligencia del pueblo para enfrentar sus problemas. ¿Pero cómo hacer llegar al pueblo la poesía? ¿Y sería lo mismo que preguntarse y preguntarles a otros cómo llegar a la poesía del pueblo? En este sentido, al mismo tiempo la poesía social además de testimonio buscaría poner de relieve el carácter autoritario de la realidad de todos los días, por ejemplo: la rebeldía frente al opresor, es decir, no la bestia kafkiana azotándose a sí misma para ser su propio amo, sino la búsqueda elemental de justicia. En este sentido, el poeta Cesare Pavese arroja más luces sobre lo anterior cuando escribe en torno a su experiencia con el fascismo italiano:

Las señales dispersas que en los años oscuros recogíamos de la voz de un amigo, de una lectura, de alguna alegría o de mucho dolor, ahora componen un razonamiento

claro y una cierta promesa. Y el razonamiento es este: nosotros no iremos hacia el pueblo. Porque ya somos pueblo, y todo el resto es inexistente. Iremos, cuando mucho, hacia el hombre. Porque el obstáculo, la corteza que hay que romper, es ésta: la soledad del hombre, la nuestra, la de los otros.

Pero al mismo tiempo, habría que tomar en cuenta a Walter Benjamin y preguntarnos qué técnica, a través de su capacidad de producción y reproducción, puede modificar los códigos de desigualdad cultural que lleva implícita la obra y sus contenidos. No a partir de un yo, pero tampoco un tú, sino desde la construcción de un nosotros –del que habla Pavese y el filósofo Carlos Lenkesdorf, como abordaré más adelante– que conlleva en sí una postura ética y una visión del mundo, tanto en el autor como en el lector, para establecer otra relación con aquella realidad impuesta a través del régimen de representaciones, reflejos y fantasmagorías que proyecta el sistema capitalista.

Este proyecto hace de la poesía social un dispositivo de lenguaje muy peligroso para el estatus quo, en pugna por un canon tradicional dominante, cuya poesía social se ha visto limitada al marco de confrontación entre los nacionalismos recalcitrantes y los voluntarismos cosmopolitas. Al hablar sobre lo que ocurre en México, no resulta tan conveniente –estribillo vanguardista– anunciar la muerte de la poesía, pues estaríamos dando pie incluso al imaginario de la resurrección, tomando en cuenta que la lógica de dominación cultural hacia el pueblo parte de la religiosidad como control político. Al pueblo se le ha impuesto no sólo el símbolo de la cruz, sino también, al menos en nuestro país, un control clientelar que se parece a tener fe en otra vida –siempre y cuando haya pan y circo–. Es mejor, pues, que la poesía sea insurrecta y se mantenga viva. No es que sea inmortal, sino que la poesía es una dimensión imaginaria que sobrevive y forja la memoria colectiva. Mejor que adecuarla a una legitimación de símbolos dominantes que han configurado el discurso literario, el campo de lo hispánico, en América Latina, a través de la imposición de sus cánones. Así que Lázaro, no te levantes, no te conviertas en un zombi, mejor quédate ahí donde estás.

No parece extraño, entonces, que en nuestra literatura la noción de lo iberoamericano sea coherente con las opiniones de los “contados” críticos de la poesía social escrita en nuestro país, quienes ven en la península ibérica un punto de partida para canonizar cierta poesía social que se escribe desde la actualidad, esto es, la sociedad que está planteando el canon poético dominante. En México, existen poetas que legitiman la sacralidad de su arte. Reparten premios y castigos desde el poder del Estado, aún a costa de que el espacio social de la poesía quede reducido a unas cuantas islas solitarias,

evocaciones de los *carrefours* que describió Walter Benjamin. En este sentido, abrir espacios para la poesía es detonar los mecanismos para la creación de una poesía social sin comillas, que pueda ser útil ante la inutilidad de declaraciones que tratan de ser definitivas, de dar el carpetazo sin interpelaciones. Hay quienes incluso afirman la muerte de la poesía, como una variación a la idea nietzscheana de la muerte de Dios. La relación teleológica se instaura y el canon configura una poesía social que se apropia de la divinidad como recurso para llegar al pueblo, otorgándole al poeta un “aura” sacerdotal. Dentro de esta lógica, no hay necesidad de lectores, basta con el regodeo del intelecto, asociar precisamente el arte a lo mental y al fetichismo del objeto que propugnaba Marcel Duchamp.

En este sentido, es necesario irrumpir con otro tipo de crítica. Sin embargo, continúa presente un colonialismo ideológico en las letras mexicanas. Iván Cruz Osorio, por ejemplo, a falta de referentes teóricos sobre poesía social en México, en un ensayo a propósito del tema, publicado en la revista *Alforja* en 2006, abre la discusión citando a Leopoldo de Luis, un crítico español, quien identifica la poesía social con el testimonio de carácter denunciante, situándola “en el aquí y el ahora”, con preceptos que Osorio considera más un “ideal poético” que una realidad, afirmando que tanto el testimonio como la denuncia han caído en “largas y discursivas diatribas contra el tirano”. Esta perspectiva resulta reduccionista cuando se encuentra vinculada más a la tradición iberoamericana que latinoamericana, esto es, a la experiencia de los europeos y a las filias con “lo hispánico”. Planteando, en suma, un discurso colonizado.

En consecuencia, tampoco es extraño que en el terreno del particular gusto estético, Osorio comience su selección con un poeta que no es mexicano, precisamente para hablar de poesía social y con ello demostrar que no hay tal cosa en México, aunque sí retoma la tradición latinoamericana, pero como lector de poesía. El acercamiento que implica seleccionar poetas a partir de una muestra, lo presenta como búsqueda exhaustiva. Su método ha sido excluyente, si tomamos en cuenta el crisol de posibilidades del panorama poético mexicano. La referencia teórica más cercana lo remite a la poesía surgida en la España de la posguerra, la del desarraigo, más que a una experiencia mexicana que amplíe sus referentes poéticos, fijos en el contexto latinoamericano.

Tal pareciera, entonces, que la discusión sobre poesía social en México sólo encuentra asidero en las reflexiones sobre las poéticas de españoles que vivieron la posguerra. El trascendentalismo de T.S Eliot resulta una salida fácil cuando Osorio afirma que, sin importar los compromisos del poeta, tarde o temprano ocurrirá lo que sucede con toda obra artística: “sobrevivir o no al juicio del tiempo”, cuestión que recupera la idea de un destino para la poesía,

es decir, la instauración del paradigma teleológico, lo que implica una sacralización tanto del campo estético como del papel de la poesía para incidir en un orden social.

De manera que, si se discute en México sobre la existencia o no de una poesía social, deberíamos intentar acudir a referentes propios. ¿O es que la crítica, que implica réplica, como se suele advertir, es inexistente? Mas cuando vemos que los acontecimientos están marcados con sangre, narrados por la historia de los vencedores, es donde advertimos que el “juicio del tiempo” no es una categoría sempiterna, sino una construcción histórica y un mecanismo de control, por lo que hay que irrumpir en su apariencia de perpetua continuidad.

¿Cuándo surge, pues, la poesía social en México? Esta pregunta nos lleva a otras dos esenciales: ¿Cuándo empieza México? ¿Cuándo se perdió México? La poesía social, que nace precisamente de la sociedad, deja evidencia a partir de un documento, siendo que también nace de la herida misma de la conquista; del fin de una época y el comienzo de otra; del desamparo y la agonía. En aquellos días donde los últimos poetas nahuas, los *Cuicapique*, cantaban el fin del mundo. No deja de resultar interesante que haya un común denominador, un telón de fondo de realidad, en donde la poesía social puede aparecer: la catástrofe, como fue la guerra civil que colmó a España de cadáveres entre 1936 y 1939, calculando medio millón de víctimas, donde a decir del historiador Antony Beevor: “...los republicanos intentaron poner orden en sus filas y evitar la barbarie. Los militares rebeldes, en cambio, alentaron el horror. Fueron inmisericordes y la guerra la ganaron los que no tuvieron piedad”. La deshumanización del otro es el colapso, las ruinas que se amontonan y se superponen, donde el progreso no nos deja ver más que a un ángel horrorizado y caído, el ángel de la humanidad de Walter Benjamin.

En este sentido, los *Cuicapique* fueron testigos del ocaso de una cultura: nuestro holocausto mexicano. “Los últimos días del sitio de Tenochtitlán” traducido por Ángel María Garibay, es un poema del siglo XVI, el cual parece ser escrito en el momento de que los indígenas sometidos estaban siendo obligados a erigir una nueva ciudad (1523-1524), con los escombros de la antigua. Quien lo escribió, probablemente cargaba con su piedra y al pie de la pirámide que estaba siendo derruida, hizo llegar un testimonio de sobrevivencia, el canto en medio de las sombras, cuando el imperio del sol acaece:

Y todo esto pasó con nosotros. Nosotros lo vimos, nosotros lo admiramos. Con esta lamentosa y triste suerte nos vimos angustiados. En los caminos yacen dardos rotos, los cabellos están esparcidos. Destechadas están las casas, enrojecidos tienen sus muros. Gusanos pululan por calles y plazas, y en las paredes están salpicados los

sesos. Rojas están las aguas, están como teñidas, y cuando las bebimos, es como si bebiéramos agua de salitre.

Hasta aquí el poema describe la escena: los vencidos sienten una mezcla de admiración y angustia. Es un mundo trágico del que da cuenta el nosotros actuante, una invocación inicial que seguramente formaba parte de la retórica indígena. Si el autor era un poeta indígena, tuvo que aprender la escritura alfabética en esos años, en medio del horror y de la muerte. El asombro por una técnica que modificaba completamente la manera de escribir poesía se mezclaba con la angustia de lo inexorable y el olor putrefacto de los cadáveres. No era simplemente una cuestión de asimilar una técnica distinta de escritura, la alfabética, abandonando los ideogramas, pues como señala Martin Lienhard, la "irrupción de la cultura gráfica europea fue acompañada por la violenta destrucción de los sistemas antiguos". De esta manera, los europeos "se encontraban convencidos, por su propia práctica, de la existencia de un vínculo orgánico entre la escritura y un sistema ideológico-religioso".

El poema precisamente sobrevive hasta hoy porque fue escrito alfabéticamente y no en ideogramas, quizás sabiendo el autor que la única manera en que lograría transmitir su mensaje era de esta forma aprendida, extraña, lo que no deja de ser un logro de técnica, pues ya se advierten las figuras de un *tropos sincrético*. Sin duda el poema náhuatl fue escrito en circunstancias dramáticas. Lo que empezó por ser una descripción angustiante, termina siendo una metáfora que sintetiza, con toda su belleza, un mensaje desolador: nuestra única herencia, la herencia mexicana, es la soledad. La de cada uno y la de una colectividad que, abandonada por los dioses, se busca incesantemente, como en una noria, pues como dijo Walter Benjamin, un documento de cultura también es un documento de barbarie.

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.
Con los escudos fue su resguardo, pero
ni con escudos puede ser sostenida su soledad.

Golpear los muros es entrar en la hecatombe, a una épica de la derrota. Ese nosotros no tiene el carácter bélico y triunfalista de los cantos solares, sino que se siente profundamente abandonado; tiene hambre y se conmueve por lo que pasa alrededor. Ha sido sometido, pero, sobre todo, en este poema aparece la "red de agujeros" como una revelación de que los mismos dioses, cimientos de las creencias del antiguo pueblo mexicano, eran tan falsos como

lo era que aquellos hombres de armaduras resplandecientes fuesen seres divinos. No: también eran bárbaros. Ese descubrimiento asombra al mexica que estaba siendo conquistado y otorga una imagen desencantada del mundo religioso. Sobreviene el embargo y el oprobio, la historia como lucha, pero también como condena, irrumpiendo en la continuidad de universo. El español le ha puesto precio al indígena, lo ha arrojado a la miseria; lo ha despojado de sus tierras y ha enfermado a sus hijos. Son momentos donde el discurso histórico se rompe y adquiere una dimensión crítica: el otro se ha vuelto un objeto, una mercancía.

Hemos comido palos de colorín, hemos masticado grama salitrosa, piedras de adobe, lagartijas, ratones, tierra en polvo, gusanos. Comimos la carne apenas sobre el fuego estaba puesta. Cuando estaba cocida, de allí la arrebataban, en el fuego mismo la comían. Se nos puso precio. Precio del joven, del sacerdote, del niño y de la doncella. Basta: de un pobre era el precio/ sólo dos puñados de maíz, sólo diez tortas de mosco; sólo era nuestro precio veinte tortas de grama salitrosa. Oro, jades, mantas ricas, plumajes de quetzal, todo eso que es precioso, en nada fue estimado...

De esta manera los *Cuicapique*, contemplando el final de una época, fueron capaces de no renunciar al silencio y dar testimonio de su tiempo. A pesar de tanta destrucción, queda la palabra como encuentro con el otro, ya sin dioses; sólo humanos en demasía, cuyo tema fue el despojo, así como la falta de aprecio del conquistador por aquellas cosas que para el indígena son preciosas, como la poesía. Esta visión contrasta con la de Octavio Paz, para quien, si bien es cierto que “la heterodoxia frente a la tradición castiza española es nuestra única tradición”, esto no precisamente es por los *Cuicapique*, sino porque “apenas el español pisa tierras americanas, trasplanta el arte y la poesía del renacimiento”. Para Octavio Paz, “al otro día de la conquista, los criollos imitan a los poetas más desprendidos de su suelo, hijos no sólo de España sino de su tiempo”, puesto que la conquista había sucedido en un momento de seducción o apertura en España, aun cuando la experiencia de los peninsulares era la expulsión definitiva de los árabes como la afirmación de una nación, con la Santa Inquisición como la primera institución moderna, a decir de Enrique Dussell.

Sin embargo, ese “al otro día” que plantea Octavio Paz, es como si omitiéramos ciertas páginas de la historia, en una continuidad temporal sin rupturas ni sobresaltos, donde “la forma abstracta y límpida de los primeros poetas novohispanos no toleraba la intrusión de la realidad americana”, esto sin tomar en cuenta, por desprecio o desconocimiento, a los indígenas sometidos, que

durante aquellos años no sólo levantaron las iglesias y los palacios coloniales, sino que lograron trasplantar ciertos modelos estéticos que los criollos después asumieron para elaborar un posicionamiento más claro, así como también un pensamiento independiente. El pasado sale a relucir desde el fondo y Octavio Paz termina aceptando que el barroco no pudo desdeñar los efectos estéticos que ofrecía, casi en bruto, todos esos materiales”, refiriéndose a la imponente naturaleza y “aún al indio mismo”.

Únicamente cuando los europeos atestiguaron su propio holocausto, los campos de concentración y genocidio nazis, fue que un pensador alemán como Teodoro Adorno alzó la voz desde el exilio y declaró que después de Auschwitz ya no era posible hacer más poesía. Fue un pensador de lo social y no un artista de vanguardia (como Marcel Duchamp), quien puso el acento sobre la denuncia de un hecho histórico para declarar el fin del arte —y no a partir de la devoción por el objeto—, con la intensión de que atrocidades como ésta nunca más volvieran a repetirse.

Pero hay que decirlo, no fue sino hasta que la matanza sistemática de un pueblo y los intentos para su aniquilación, se dieron en el corazón mismo de Europa, que se empezó a reflexionar sobre la importante relación ética que hay entre el arte y la vida. Desde luego, el carácter testimonial de nuestra poesía es diferente y antecede a la tradición poética española del siglo xx, si bien nuestra experiencia como latinoamericanos se encuentra atravesada por el colonialismo. En un gesto completamente distinto, el poema náhuatl sobrevive al genocidio de manera anónima, pues dentro de la tradición indígena no tenía sentido preservar al autor individual, sino la obra, siendo que la palabra *Cuicapique* designa a los poetas, es plural; sobrevive no por el dictado de un punto final, sino haciendo visibles los puntos suspensivos de la historia.

La poesía social en México, por contraste, tendría que hacer visibles no sólo los puntos de la historia, sino también nuestras propias palabras. Disparar no sólo al futuro, como propugnaron las vanguardias, sino desdoblarnos en el pasado que es, parafraseando a Octavio Paz, la presencia de los símbolos, los cuales (en principio inaudibles) terminan por hacerse transparentes. En este sentido, Octavio Paz creía encontrar algo rescatable incluso en Duchamp, puesto que, independientemente de su inflexión burguesa y arrogante: “nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible. A la lucidez del instinto opuso el instinto de la lucidez: lo invisible no es oscuro ni misterioso, es transparente”.

Siguiendo esta línea, la poesía social deja más presente que porvenir. Como toda poesía, abre las heridas que pensábamos cicatrizadas. Eso incluye los sucesos colectivos. En este sentido, quizá estoy siendo injusto con los

Europeos, pues un alemán como Oswald Spengler, mediante la aplicación de una “morfología comparativa de las culturas”, en su libro *La decadencia de Occidente* –publicado en 1918, un año después de la exposición de Duchamp– mencionó la catástrofe mexicana aún antes de ser testigo del arribo de Hitler al poder. Pero en general, nuestro “holocausto mexicano” ocurrido a partir de 1521 –cuatro siglos antes de que Europa se viera conmocionada por los crímenes de lesa humanidad y la destrucción que dejó la Segunda Guerra Mundial–, permanece ignorado por Occidente y no se piensa sino como un periodo “precortesiano” o “prehispánico” como si el colonialismo fuese cosa del pasado. Desde un discurso impostor de la historia, se señala sólo la imposición, pero no su *modus operandi*, es decir, la apuesta por el olvido como instrumento de hegemonía.

Es en este punto donde surge con mayor claridad, es decir, en evidente afrenta, una poesía social desde el contexto mexicano. Definitivamente sería un error remitirse en principio a lo que se llamó “poesía social” en España después de los cincuenta del siglo xx. En todo caso, si nos atenemos a la influencia de España, nos podríamos remontar a la discusión que estableció Octavio Paz cuando afirma que hay un barroco “guadalupano” en la figura visible de Luis de Sandoval y Zapata que se convierte en el estilo por antonomasia de la Nueva España, hasta que Sor Juana “cierra el sueño dorado del virreinato”. Es así que por medio de la subversión de los discursos, el poema “Los últimos días de Tenochtitlan” rescatado por Miguel León Portilla, puede retomarse como punto de partida para discutir en torno a la poesía social de México y trazar de esta forma su genealogía, ya que nos arroja indicios importantes, donde el poeta social en principio no se siente tan apasionadamente comprometido con lo social, esto es, no hay una convicción explícita del poeta, sino que se encuentra rebasado por las circunstancias de la realidad y no le queda de otra más que cantar dentro de la ignominia.

Sin embargo, cuando todo parece inútil y perdido, cuando se han declarado el fin del arte y la historia, hay un encuentro que se vuelve necesario. Cesare Pavese lo dice así: “Estos años de angustia y de sangre nos han señalado que la angustia y la sangre no son el final de todo. Una cosa se salva del horror y es la disposición del hombre hacia el hombre”. La afirmación de que la poesía social “se ha llevado a cabo sólo en pocas obras y con pocos escritores”¹, no sólo tiene que ver con una visión estrecha del desarrollo poético en México, aún más con el intento de legitimación, por demás autoritario, de

¹ Como considera Iván Cruz Osorio en el mencionado ensayo publicado en la revista *Alforja*.

poetas alrededor del canon, sino sobre todo con la negación de la otredad –donde el hombre es el lobo del hombre, *leitmotiv* del Leviatán, “mi única pasión ha sido el miedo”, diría Hobbes–. Es negar a una colectividad de poetas mexicanos que desde su propio contexto han remontado la adversidad de vivir en un sistema represivo en exceso, conformando una poesía que bien puede ser calificada de social, más en el oficio que en el artificio.

Se dictamina que en México ni siquiera puede considerarse la poesía social como “tendencia” sino como simple “curiosidad”². Sin embargo, aunque lo anterior se instala en un discurso histórico, no atiende en absoluto a la historia de las prohibiciones para intentar hallar en ella la respuesta de qué es la poesía social, cuáles son sus motivaciones y propósitos. Su propuesta no alcanzaría a explicar por qué y cómo obras como la de Sor Juana Inés de la Cruz se mantuvieran censuradas de manera tan efectiva a través del tiempo, que no es sino hasta principios de siglo pasado que su obra comienza a ser publicada y reconocida. Sólo el tamaño de este silenciamiento explicaría la grandeza de su obra. En todo caso, siguiendo a Octavio Paz, lo único que podría reprochársele a Sor Juana en el sentido social, es que haya preferido “la tiranía del claustro a la del mundo”, para “acaso escapar de una sociedad que la condenaba como hija ilegítima”, es decir, que haya abandonado sus libros, así como sus instrumentos de música por presiones en apariencia ajenas a su vocación literaria, sin embargo, “religiosa por vocación intelectual”, se entregó finalmente a un suicidio disfrazado de caridad.

Como movimiento literario de mitad del siglo xx, cercano o identificado con el marxismo, el movimiento español denominado “poesía social”, a decir de José Ángel Ascunce, tiene que ver más con una conciencia crítica de los escritores que con la implicación de la literatura en la realidad social contemporánea, en cuanto a su capacidad de movilización y concientización social, donde lo literario del mensaje queda supeditado a su finalidad. Cabe decir que la dualidad entre lo propiamente literario, el mensaje y su finalidad, estaba plenamente expresado en el movimiento surrealista; el principio: “La revolución ante todo y siempre” tenía que ver con la supeditación del mensaje a su finalidad, lo que entrañó a la postre una discusión por la cual los poetas Louis Aragon y André Bretón tuvieron distanciamientos. En este sentido, la poesía social del movimiento español, a decir de José Ángel Ascunce, sobre todo es doctrinaria, puesto que su objetivo es llegar a un “receptor colectivo” utilizando sustratos populares. En ello funda su comunicación y voluntad de

² *Loc. cit.*

estilo. Si quiere llegar a su destinatario, “la expresión del mensaje doctrinal tiene que responder a presupuestos gramaticales y significativos lo más objetivos posibles para propiciar la claridad de las ideas expuestas y, así, facilitar su comprensión”.

Esto tuvo como resultado que los poetas del desarraigo acudieran al dogma, símbolo que, a decir de González Rojo Arthur, va en contraposición con el cambio, con la inconformidad intrínseca que mueve al poeta a escribir siendo un hereje, situándose en cambio en la inmovilidad. Aunque aquí la idea de dogma varía, puesto que Ascunce se refiere no tanto al dogmatismo religioso o político, sino a que el poeta como emisor tiene que marginar su subjetividad, la cual define como función emotiva, por una supuesta objetividad para “precisar el contexto referencial”, el cual responda a las “exigencias de comprensión directa”.

Desde esta perspectiva, el problema de la poesía social estribaría en encontrar “los medios poéticos apropiados e idóneos para garantizar a un mismo tiempo la poeticidad de lo expresado y la finalidad del mensaje”. Noción que roza con la de Enrique González Rojo Arthur cuando éste aborda el tema de la complementariedad necesaria entre el arte y lo social, donde los “medios poéticos” serían los instrumentos (retóricos, lingüísticos, etc.) para formular una lógica poética. Sin embargo, Ascunce se basa en fundamentos epistémicos de objetividad, cuando la filosofía ha reconocido la existencia de la intersubjetividad, sobre todo en las humanidades y artes. En todo caso, tanto uno como el otro, están formulando los contornos de una poética canónica, de ahí la terminología clerical del crítico (canon, dogma, etc.) frente al cuestionamiento materialista del poeta-filósofo.

El dilema entre poeticidad y finalidad, a decir de José Ángel Ascunce, admirador de León Felipe y su poesía herética, radica en que “la experiencia parece enseñarnos que en tanto los contenidos son más populares, éstos poseen una menor entidad literaria, y, viceversa, cuando dichas expresiones se caracterizan por su grado de poeticidad y se convierten en incomprensibles para ese destinatario popular”. Es ahí donde “se crea una disyuntiva aparentemente excluyente”. Por tanto, develar el código del mensaje, a través de los mecanismos que hacen del poema un contenido popular, al mismo tiempo que una forma poética ejemplar, sería la tarea por antonomasia del crítico literario. Sin embargo, habría que someter estos postulados al contexto latinoamericano y ver entonces si se sostiene esta exclusión, incluyendo a la poesía social de México, ya que el código utilizado por la generación del desarraigo es abiertamente un adoctrinamiento, más de carácter religioso, que apuesta por la sacralización del canon, por encima de las reivindicaciones sociales o

posturas políticas (que incluso Ascunce llama “simples consignas”) de carácter cívico, secularizado, donde tanto la “poesía de testimonio” como la “poesía política” quedarían en un segundo plano, mientras que la poesía social del movimiento español, se da “a través del bombardeo sistemático de imágenes-comparaciones”, teniendo la intención que el lector relacione, incluso de manera inconsciente, “el referente con lo evocado”. De esta manera, palabras como luz, paz, libertad, justicia, indica el crítico vasco, son utilizadas en un contexto simbólico (pone de ejemplo a poetas como Gabriel Celaya y Blas de Otero), de tal manera que “tanto el plano evocado de la imagen poética como el símbolo son propuestos a través de arquetipos, que el poeta social utiliza de manera sistemática”. De esta manera, tanto los arquetipos como las alegorías llegan a tener una correspondencia efectiva de representación.

Jaime Gil de Biedma –quizá junto con Ángel González el poeta más influyente de todos los de su generación– que asumió la poesía social a partir de los años cincuenta, señala que los personajes que aparecen en un libro de esa época, titulado *Moralidades* (de su autoría), son también alegorías que hacen alusión a los dramas que se presentaban en los atrios de las iglesias, en la edad media, cuyo motivo central “era la confrontación entre el Bien y el Mal en el alma de los hombres”. En este sentido, el poeta escribe moralejas sobre la hipocresía y la opresión, pero también sobre la amistad en “esos años de torvo franquismo”. Por medio del uso simbólico de los principios doctrinales, lo poético no sólo aparece objetivado, sino también “personificado” a manera de una “alegoría de la historia sagrada” que funciona como representación de lo social, de tal manera que para Ascunce, la poesía social a la cual se aboca, es decir, la creada después de la guerra civil que devastó a España, encuentra su síntesis en una parábola: “la divinización del hombre colectivo en su definitivo paraíso terrenal”. En esto coincide con Benedetto Croce, que concibe lo alegórico como “la unión intrínseca, el acoplamiento convencional y arbitrario, de dos hechos espirituales”, lo cual tiene por efecto que “la idea se disuelve completamente en la representación”.

Podemos dilucidar si en América Latina la poesía social propone una relación más heterodoxa con el lector, es decir, en un plano más intersubjetivo que realista, planteando una expresión que no necesariamente estuviera determinada por la receptiva, sino por las convicciones de cambio social y por el registro más amplio en tendencias y estrategias; sobre si toda la poesía social del continente necesariamente tendría por asumidos los presupuestos literarios del canon hispánico o existe una reconfiguración. Lo cierto es que el triunfo de la Revolución Cubana, en 1959, así como la irrupción de los jóvenes en el escenario político durante la década de los sesenta, sin duda

representaron motivaciones libertarias para la expresión poética. Lo mismo en el carácter épico que se hace en México antes y después de 1968; la poesía cívica de América del Sur antes y después de las dictaduras; así como la desarrollada en América Central en un contexto de levantamientos populares y guerrillas. En este sentido, no podríamos negar la posibilidad de que un movimiento literario futuro ponga en crisis todo lo establecido por el canon y que pueda enarbolar una poesía social relevante. En ello estriba una apuesta por parte de las editoriales independientes y por la poesía de reciente manufactura.

Respecto a la coherencia entre medio y fines, a decir de Jorge Fernández Granados, escritor de *Letras Libres*, la poesía en general (y en México en particular) se ha ganado una mala fama: “para nadie es un secreto que la poesía, entendida como género literario, se hunde en su propio lastre de contradicciones”, siguiendo a Daniel Bell, inherentes al capitalismo. Sin embargo, para Enrique González Rojo Arthur, para cambiar las cosas de fondo, estructuralmente, hay que establecer un “contrapoder”; ser contradictorio con lo cultural establecido hasta sus últimas consecuencias, porque el plano cultural subyace a la estructura. En este sentido, no puede haber un poeta conformista. Lo anterior sin dejar de lado que el traducido dilema de la forma y el contenido se vuelve una dialéctica entre técnica y tendencia, que son nociones que tomamos de referencia para explicar de manera más efectiva tanto el fenómeno poético como su recepción y reproducción.

El lugar que ocupa la poesía en la sociedad, creo que es una cuestión que sobrepasa ese mismo dilema de los desarraigados en torno al individuo *versus* colectividad y al conocimiento *versus* comunicación —a quienes León Felipe, muchos años después, antes de morir, precisamente en septiembre de 1968, un mes después de la masacre de estudiantes en Tlatelolco, les devolviera la voz, metafóricamente hablando por supuesto, haciendo referencia a su poema “Mía es la voz antigua de la tierra/ y me dejas desnudo y errante por el mundo./ Más yo te dejo mudo... si yo me llevo la canción”—; también más allá del diálogo contra sí mismo que propugnaba Jaime Gil de Biedma en su momento como poeta social, siendo que años más tarde, el mismo poeta señaló que en la madurez ya no le asombraba aquello que lo hacía distinto de los demás, sino lo que encontraba en común con los otros. Entonces el problema tiene que ver más con las siguientes preguntas: ¿Qué función ocupa la poesía en la sociedad? ¿Desde qué lugar y cómo se establece lo que es válido para la poesía, lo que se difunde o se silencia? Si bien la contradicción podría ser un lastre en cuanto a su determinación extraliteraria, sabemos que, en cuanto a lo que llamamos técnica y sus mecanismos de reproducción y representación, lo anterior no cancela la posibilidad de lograr una calidad

de la obra, quedando hasta aquí mostrado, en todo caso, que en diferentes contextos la poesía sigue ocupándose en incidir de manera directa en la configuración simbólica de la realidad, vista no desde el objetivismo o el subjetivismo, sino desde la intersubjetividad; queda como sustrato de existencia ante la permanente fugacidad del tiempo vivido; elabora metáforas profundas que humanizan el yo y su circunstancia, el arte con la vida. Lo social de la poesía coincide así con el proyecto de alcanzar la emancipación de libertad y de justicia a través de la palabra, pues como dice Saúl Ibargoyen en la antología *Poesía rebelde en Latinoamérica*, parece claro que a muchos autores ya no les basta la poesía, “pero esto no quiere decir que las palabras sean insuficientes”, sino que al menos hay algo de la realidad que les atañe a los poetas y que no pueden dejar a un lado aún si quisieran.

Para Ibargoyen, en el contexto latinoamericano no es la poesía como comunicación *versus* conocimiento el centro del conflicto, sino que lo ubica más en la poesía social *versus* poesía pura, dando énfasis al compromiso del poeta, puesto que “toda producción artística está condicionada, y difícilmente un poeta podrá des-socializar su texto, extraerlo como objeto puro de arte para su examen”, un rasgo claramente intersubjetivo. En 1979, junto con Jorge Alejandro Boccanera, señala que al menos en América Latina este último conflicto quedó resuelto en la década de los sesenta, “época en que numerosos poetas comprenden la coexistencia dialéctica de la vanguardia con el compromiso”. De acuerdo con la antología mencionada, la poesía latinoamericana se inscribe dentro de diversas líneas, pero una muy importante es la testimonial, no sólo porque se desarrolla en una época definitoria en su historia, sino porque responde tanto una “comprobada tradición de fondo popular” como a una “coherencia general junto a las tendencias democráticas, progresistas y de avanzada” de su tiempo. Es ahí donde podemos ubicar el carácter social de esta poesía, aunque los antologadores advierten cierta desacreditación de esta misma, dado el reduccionismo donde lo estético “se sacrifica”, identificando más a la poesía social en un conflicto de carácter político. Por otro lado, si existe una cuestión referente a la poesía y conocimiento, se advierte en esta misma concepción un énfasis en la poesía ya no como objeto, sino como creación intersubjetiva. No en un hermetismo disfrazado de vanguardia, sino una poesía enfrentada consigo misma, “con el único afán que ella admite: el oficio”.

La anulación de las fronteras entre la “alta cultura” y la “cultura popular” —como un “conjunto heterogéneo de manifestaciones de carácter marginal”, a decir de Carlos Gómez Carro— se vuelve uno de los aspectos más significativos del siglo xx. Tal redefinición de fronteras terminó por modificar el concepto mismo de cultura “de expresión última del espíritu a construcción de imagina-

rios colectivos íntimamente ligados entre sí”, donde la popularización de la cultura significó en gran medida que ésta estuviera “al servicio de la calle y no sólo de las élites”. A este respecto, la vanguardia europea era elitista por definición. Con aires de colonizador, para Marcel Duchamp los artistas eran por antonomasia “seres excepcionales”. En la misma línea, pues toda negación es una afirmación diría Octavio Paz, Joseph Beuys afirmó después que “todo ser humano es un artista”. En 1974, Beuys convive con un coyote, encerrado con éste en una galería de Nueva York, pero no se quiso contaminar de la porción civilizada de Norteamérica (donde el artista es envuelto y trasladado del aeropuerto a la galería, sin contacto visual alguno), ya que el pensamiento europeo parte de la distinción, de la negación de la otredad como sustento del progreso.

Carlos Marx dijo que la barbarie es engendrada “en el propio seno de la civilización”, esto en 1847, pero es en la dialéctica desarrollada por Walter Benjamin donde se comprende que el progreso puede llegar a ser el germen de lo catastrófico: la civilización como barbarie sin contradicciones, como observa Michael Löwy. En América Latina, Carlos Monsiváis nos recuerda que, con *Facundo*, esto en 1845, Sarmiento publica un ensayo donde “las realidades primitivas desafían al mundo ilustrado”. De esta forma, la axiología cultural se traslada a lo político, donde lo indígena “se opone a lo industrial” mientras que lo hispánico sería “el lastre que retarda la iluminación de lo europeo”. A decir de Carlos Gómez Carro, empero se “constituyó un proceso de eliminación paulatina de la oposición entre civilización y barbarie como el dilema central y político latinoamericano” debido a que “la cultura alterna ya no sólo resultó el ejercicio de sobrevivencia de una identidad puesta en entredicho, sino el manantial más pródigo de nuestros imaginarios”.

De acuerdo con lo anterior, la posición crítica de una poesía social actual se situaría en su capacidad de transgresión frente a un orden establecido, que no es otro sino el de la continuidad de este sistema de prohibiciones impuestas en América Latina. “En muchos momentos de su historia se ha pretendido hacer de América Latina una cárcel de la imaginación”, apunta Carlos Gómez Carro, especialmente en lo que respecta a la cultura popular. La catástrofe social no sólo sobreviene como un salto en la continuidad histórica, sino en una prohibición sistemática de la humanización del otro, la prohibición que “ha sido el incentivo fundamental para gestar una cultura distintiva en América Latina y ha sido fuente de nuestras identidades”.

El carácter transgresor de la poesía no sólo sería una resistencia y “denunciarlo todo” en el sentido que Gonzalo Rojas lo entendió, como se apunta en la antología *Poesía rebelde en Latinoamérica*, “desde la sensibilidad farisaica

hasta el fascismo más atroz”, sino también en reconfigurar el canon poético, en el sentido de que esa “cultura alterna” –lo que actualmente denominamos también como independencia cultural– en el caso de México, se ha vuelto un paradigma que anula las distinciones que impone el código dominante, siguiendo a Carlos Gómez Carro. Es decir, construye conscientemente la “inclusión del otro” ya que el ser en la otredad ha sido la mayor prohibición, la cual tiene como montaje ideológico el conflicto dialéctico entre civilización y barbarie, que a decir de Carlos Monsiváis, en literatura se advierte, por ejemplo, con el nacionalismo frente al cosmopolitismo, en un repertorio donde se esconde un adoctrinamiento del pueblo a través de alegorías, ya que en la alegoría es donde al pueblo “se le capta mejor”, ya que existe un condicionamiento histórico que identifica lo popular con la asimilación del dogma, ya sea político o religioso.

Podemos encontrar, entonces, en América Latina, poéticas que se demarcan del canon dominante, incluso dentro de lo que llamamos poesía social, tanto nombres canónicos como sus respectivas otredades. En la antología mencionada, Pablo Neruda y Pablo de Rokha, son ejemplos dentro de la poesía chilena. Ambos telúricos, quienes cultivaron una poesía del compromiso, en búsqueda de igualdad, libertad y justicia social, pero que también, a decir de Roberto Bolaño, con unas “debilidades bestiales”, ya que, refiriéndose al dogmatismo político, “en aquella época era una epidemia”. En una entrevista, Bolaño afirma que Pablo de Rokha tiene incluso por ahí un canto a Stalin, si bien en la antología *Poesía rebelde latinoamericana*, Ibargoyen y Boccanera incluyen un poema de Rokha titulado “Marx”; mientras que, con respecto al poeta latinoamericano quizá más representativo del siglo xx, declara que: “se podría hacer una antología infame de Neruda”. En 1955, el mismo Rokha había dicho: “Neruda no actúa, resbala, no es la voluntad que estalla como palanca y da lo heroico civil”. De esta manera, junto a otros “poetastros de Chile y abrómicos de Europa” hace preso a Neruda de la sátira, género popular por excelencia, lo que hace de Pablo de Rokha no sólo un provocador, sino un transgresor del lenguaje “para aquellos que tienen la luz puesta en sí mismos”. En su poema “Canto de macho anciano”, Pablo de Rokha parece confesar que “el autorretrato de todo lo heroico de la sociedad y la naturaleza me abruma”. Por eso se dice que quizá el poeta desaforado, tremendista, terminó su encono con Neruda mediante el suicidio, en 1968: “Ha llegado la hora vestida de pánico / en la cual las vidas carecen de sentido, carecen de destino, carecen de estilo y de espada”, en la cual tanto las epopeyas como las “vivencias ecuménicas” ya no tienen lugar.

En estas condiciones es que aparece en el panorama latinoamericano la poesía de Gonzalo Millán (1947-2006), quien pertenece a la generación de los sesenta, un poeta no contemplado en la antología *Poesía rebelde en Latinoamérica*. Leí por primera vez a este poeta chileno en noviembre de 2005, un año antes de su muerte. Para el infrarrealista Roberto Bolaño, en Millán encontramos una poesía que “se erige durante algunos años como la única poesía civil frente al alud de poesía sacerdotal”, que no busca la consagración sino el movimiento, en el entendido de que toda poesía cívica es social, pero no toda la poesía social es cívica, como ya vimos con respecto a la poesía social con función doctrinaria, inmóvil en la eterna alegoría teleológica, por lo que es necesario establecer un rasgo que la identifique. Como otros poetas de su generación, tras el golpe militar de 1973, Gonzalo Millán tiene que salir rumbo al exilio por muchos años en Canadá. Esto trajo consigo ya no la desmesura de los Pablos, sino un ejercicio de contención poética, como él mismo explica sobre la intensión de su escritura, ya que aprendió a comunicarse desde “un idioma muy básico, casi desde lo redundante”, pero descubrió una veta de experimentación poética despojada al mismo tiempo de toda verbalización desbordada. En este sentido, otra característica de Millán como poeta cívico, como dice Bolaño, es que “no se propone a sí mismo como poeta nacional ni como la voz de los oprimidos”.

De esta manera, empero el culto a la personalidad y la obra monumental, Gonzalo Millán resuelve otorgar al tiempo y a la memoria, mediante el lenguaje, un deseo libertario de la clase trabajadora, en una memoria perdurable. Las imágenes ruinosas de su poema “La Ciudad” (1979), cuyo tema es el de una ciudad latinoamericana que sufre la ocupación y represión de una despiadada dictadura militar, en cierto momento van en retroceso, como si fueran las inercias retrógradas de la realidad, mientras que las fuerzas revolucionarias van hacia adelante, hasta llegar a un Salvador Allende que dispara. Como si el poema fuese el cinematógrafo que pudiera recomponer las cosas. Como apunta Carlos Monsiváis, el cine es el fenómeno que más afecta la vida cultural de América Latina, ya que “determina un sentido de la realidad por así decirlo más real, por encima de la mezquindad y circularidad de sus vidas”, la de los espectadores. Como observa el propio Millán, “los medios de masas también nutren la imagen y ahí nacen las referencias intertextuales” y esto está presente en su poesía. Hay más que un gesto esperanzador en el poema, una utopía en estado amniótico, así como una apuesta donde la poesía es revolucionaria en tanto cobra fuerza una imagen que nos arroja al principio de la historia: “los obreros desfilan cantando”, así como en una palabra lanzada a la posteridad: “venceremos”.

De esta manera, dentro de una diversidad plausible, mientras unos cultivan una poesía social del compromiso, anclada en la solidaridad, una metáfora de la luz hermanada, como la que emite el propio Saúl Ibargoyen; otros se han asomado a ver el “dolor entero” del mundo, como el nicaragüense José Joaquín Pasos (1914-1947) no en un realismo doctrinal, sino en una metáfora de la desolación: “No pueden haber lágrimas ni duelo,/ ni palabras ni recuerdos,/ pues nada cabe ya dentro del pecho./ Todos los ruidos del mundo forman un gran silencio./ Todos los hombres del mundo forman un solo espectro./ Asímate a este boquete, a éste que tengo en el pecho,/ para ver cielo e infiernos”. Los poetas centroamericanos cultivaron también una poesía social, usando la sátira en contra de regímenes dictatoriales, como la llevada a cabo por el propio Joaquín Pasos contra Anastasio Somoza, motivo por el cual fue encarcelado. Por otra parte, un poeta como Ernesto Cardenal (1925-2020), si bien retoma la doctrina, siendo sacerdote católico, a diferencia de una paz fascista donde nace la poesía social de los españoles de la posguerra, es una voz que llama a la batalla dentro y fuera del poema, a la lucha popular que se está llevando a cabo por la vía armada y que encontraba en la teología de la liberación un asidero ideológico.

El poeta Roque Dalton (1935-1975), por su parte, quien llegó a la revolución por el camino de la poesía y no al revés, combatiente asesinado en 1975 por la dirección del Ejército Popular Revolucionario de El Salvador, cultivó el sarcasmo y la ironía, a decir de Alberto Híjar, “como estrategia de combate, aclaración, denuncia, referencia popular”, lo que trae consigo la destrucción del dogma mediante una subversión de la escritura tal que encuentra en el testimonio un abrevadero para lo revolucionario, puesta del lado del pueblo, remata Dalton, porque de no ser así, estaría “fumando su margarita emocionante, bebiendo sus dosis de palabras ajenas, volando con sus pinceles de rocío”, lo cual constituye, a decir de Alberto Híjar, una “declarada aversión al nerudismo y su sentido telúrico”.

En términos políticos, de acuerdo con Octavio Paz, México se había creado a partir de la negación de la Nueva España, que a su vez se erigió sobre la negación del mundo indígena. Por lo que hay que tomar en cuenta la dialéctica entre lo cerrado y lo abierto, donde lo primero implicaría preservar la negación del otro, mientras que lo segundo, en términos culturales, implicaría, como escribe Gómez Carro, “abrirse al diálogo intersubjetivo entre civilización y barbarie” y no a su negación. Entonces, si las fuerzas retrógradas de la historia mexicana se basaron y se continúan basando en el etnocidio como política, mediante la anulación de la fuerza de trabajo como sostén de la sociedad –para muestra, los feminicidios en Ciudad Juárez, así como la “guerra contra

el narco” desatada en todo el país–, la Revolución de 1910 es el acontecimiento histórico que afirmó la identidad del país a partir del reconocimiento entre los actores productivos de la sociedad: campesinos y obreros, es decir, la cultura del pueblo, donde la poesía no fue una excepción, aunque la oficialidad diga que la Revolución no trajo un cambio de sensibilidad o de consciencia política.

Para entender la configuración estructural del sistema, a decir de Enrique González Rojo Arthur, hace falta un estudio, aún no escrito, que explique la historia de la cultura en México, al menos desde el siglo xx, con relación al poder. Estamos de acuerdo que también está pendiente no tanto un panorama como un mapeo que nos dé una mejor noción de cómo se han ido configurando los grupos intelectuales frente al poder. Un mapeo de las mafias –como seguimiento a sus Prolegómenos para una sociología de las mafias literarias, artículo publicado en 1975– a través de periodos, mismo que tendrá que construirse con relación a coyunturas y mapeos de las resistencias (identificando a los escritores que sólo buscaban competir por el poder y terminaron repitiendo sus pautas y los que buscaban la autogestión), estableciendo una iconografía explícita y las listas de nombres, cruces con instauración de políticas de Estado para la cultura. Este estudio puede partir de la revista *Azul* (1894-1896), que funda Manuel Gutiérrez Nájera, referente del modernismo mexicano, identificando a varios grupos, pero además también a muchos intelectuales, artistas y escritores que se mueven en distintos planos, a veces de manera ambigua, pero que tienen vasos comunicantes con intereses específicos que los ligan con otros grupos y espacios, porque en sí comparten, en términos estructurales, una misma pulsión hacia el poder, que Enrique González Rojo Arthur denomina como “pulsión apropiativa de los otros”, la dimensión antropófaga del capitalismo. Para identificar a éstos últimos, habría que rastrearlos y ubicar coyunturas donde tuvieron que cerrar filas con sus grupos o adoptaron posturas políticas que evidencian, más allá, incluso de los dichos, su tendencia. Así, descubriríamos que muchas de sus “diferencias” en realidad son sofismas de una misma lógica.

Un ejemplo es Círculo de Poesía, una mafia literaria³ establecida en Puebla (pero con oficina en el CONACULTA de hace una década, la de Mijail Lamas, uno de sus miembros, bajo el protectorado de su entonces titular, Consuelo Sáizar, repartiendo premios y castigos en un FONCA, ahora Sistema Nacional

³ La caracterización de “mafia literaria” se puede ubicar en la crítica de Enrique González Rojo Arthur: “Prolegómenos a una sociología de la mafia literaria” (1975), la cual se puede encontrar en su página web: <http://www.enriquegonzalezrojo.com/pdf/PROLEGOMENOS.pdf>

de Creadores, herencia del salinato) con ambición de prestigio y poder⁴. Buscaron allegarse a poetas distinguibles del entorno poético nacional, para ser reconocidos como legítimos herederos, con los correspondientes premios y canónjias del medio oficial; alguien que comparta con ellos la desilusión por la protesta, la resistencia y la consecuencia. De esta manera, hallaron acomodo en la figura de Eduardo Lizalde (1929-2022), que en *Autobiografía de un fracaso*, publicado en 1981, hace un despropósito del poeticismo, corriente de la que formó parte, hacia 1948, junto con Enrique González Rojo Arthur y Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009), quien se sumó al grupo en 1951, época en la que a decir del Tigre Lizalde: “navegábamos con natural petulancia por el kindergarten del mundo literario bajo la mirada paternal de Enrique González Martínez”, abuelo de Rojo Arthur, despotricando de su pasado cuando dice que “el poeticismo era, más que un proyecto ignorante y estúpido, un proyecto equivocado que se salió de madre a destiempo”, por lo que considera su experiencia como un desastre artístico con serios estragos, donde “la arrogancia irresponsable del poeticismo se mezcló pronto con la indefectible prepotencia marxista”.

Pero más que los excesos y la enfermedad de un poeticismo mal asimilado, es evidente que Eduardo Lizalde trata de deslindarse de una postura incómoda para su proyección literaria, pues declara un *mea culpa*, en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, “una conferencia presuntuosa, agresiva y trasnochada contra Octavio Paz” y le pide disculpas públicas a través de este libro que sirve de declaración confesional. “Mal le ha resultado con frecuencia a nuestro mayor poeta su generoso entusiasmo por la obra de los jóvenes”. Lo cierto es que Octavio Paz ejercía un creciente poder como intelectual, cuya obra, a decir del propio Lizalde “ya era extensa y magnífica en esos años juveniles suyos”. En definitiva, para publicar y ser publicado, era conveniente no tener a Octavio Paz como enemigo. Su generoso entusiasmo hacia los jóvenes tuvo que ver más con asegurar una tradición “en riesgo mortal de perderse” y porque la influencia del poeta pesaba más en la institución que en la poesía de los jóvenes que lo cuestionaban. Eduardo Lizalde, entonces, se arrepiente de su ingreso al Partido Comunista Mexicano, en 1955, año en el que también incursiona con una poesía social de la que reniega después, por considerarla “intransigente desde el punto de vista estético”, engendro de poemas híbridos y monstruosos, deplorables a su ver, por

⁴ Una de las denuncias públicas que se hicieron en 2012 por parte de 78 firmantes de la comunidad literaria hacia las prácticas del Círculo de Poesía, se puede rastrear en el sitio: <https://revesonline.com/2012/03/13/carta-a-la-opinion-publica/>

un “tormentoso proceso maligno” de sus años poeticistas, con lo que asegura que se ganó, a los escasos veinticinco años, la mala fama (¿entre quiénes?) de ser un “poeta ineficaz”, siendo que a mi consideración el prestigiado poeta que fue Eduardo Lizalde se debe en gran medida a su origen poeticista.

Como hecho social, la Revolución mexicana hizo que los poetas terminaran por completar la diáspora obligada hacia capital del país durante la última década del siglo XIX y la primera del XX, cambiando del contexto rural al urbano. Esto si querían que su obra fuese avalada y difundida, aunque no lo supieran en ese momento. Así llegaron con sus poemas en la mano, esperando tener una oportunidad para ser publicados en los periódicos y suplementos capitalinos, pero se dieron cuenta de que la ciudad era hostil. Por esta razón, se vieron en la necesidad de encontrar a otros escritores que estuvieran en la misma situación y para abrirse camino se agruparon en torno a esa condición de trashumancia y adaptación al medio. Amado Nervo, Enrique González Martínez y Ramón López Velarde, entre los más influyentes poetas mexicanos del siglo XX, al principio no tenían muchos intereses, pero el poder y en especial su recurrencia, los generan, lo mismo antes que después de la Revolución mexicana. Pero esta condición de cambio rural a urbano es determinante para ver cómo los escritores se agruparon, donde habría que explicar también cómo aquella realidad del México que dejaba lo rural condicionó la formación de los intelectuales y los modos que interactuaron frente al poder, frente a los otros, esto es: sus procesos de legitimación a través del tiempo.

En esta geometría del poder, el autor para lograr la legitimación de su obra necesita tanto de la calidad como de la estrategia que la haga visible. Por ejemplo, Enrique González Rojo Arthur, en lo particular, ha sido muy obsesivo por mantenerse al margen del poder y esto incluye el ámbito cultural, por lo que su estrategia ha sido mala desde el punto de vista de la legitimación tradicional, pero la autocrítica que el poeta y filósofo ejerce hasta el último día de su vida le permitió llegar a los noventa y dos años de edad con planteamientos lúcidos, pero sobre todo consecuentes, con relación al poder, algo tan escaso, pues muy pocos son los escritores realmente independientes, es decir, que pueden reflexionar por ellos mismos, puesto que la estrategia muchas veces ha orillado a la mayoría de los escritores a negociar con el ámbito político. En el caso mexicano, porque el Estado históricamente ha tratado, si no de modificar la literatura, sí encausarla como instrumento ideológico. No hay una historia de la cultura con relación al poder en México, afirma Enrique González Rojo Arthur. Lo que se ha escrito es en todo caso una historia de las ideas, como si la historia intelectual del país se quedara en el campo de los planteamientos y no tuviera anclajes con la estructura social y la acción

colectiva. Se deja todo en el ámbito de la estética y buen gusto, donde no caben distinciones como ser independientes. Así se trata de dar un sesgo al panorama actual poético, mucho más diverso de lo que conviene al poder, donde la poesía puede en ocasiones distanciarse de la historia, mitificando al poeta. En este sentido, el "poeta nacional" es el mito que el Estado ha configurado para realizar en él su proyecto político, haciendo de su literatura, por muy liberal que sea, una preservación del canon más conservador.

Nos recuerda Octavio Paz en su "Introducción a la historia de la poesía mexicana", que el siglo XIX es "un periodo de luchas intestinas y guerras exteriores". La intervención francesa en 1862, cuando Francia era una de las mayores potencias militares, trae consigo una resistencia interna que fue posible, en gran medida, por la solidez intelectual de los liberales mexicanos, quienes tenían una visión más clara de la nación y de lo que debía ser su futuro, además de que la guerra con Estados Unidos les había enseñado la necesidad de enfrentar juntos al enemigo. La ideología liberal, sin embargo, aunque suscita la admiración unánime en la crítica contemporánea, partía de la asimilación de ideas resultantes de procesos históricos muy distintos al nuestro, a las cuales se intentó adecuar la realidad histórica nacional. En este contexto, Octavio Paz señala que inteligencias como Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano y Guillermo Prieto, entre muchos otros, escriben bajo la influencia romántica, pero también y sobre todo combaten sin descanso, en los terrenos militar y político, aunque ninguno de ellos, a decir de Octavio Paz, tiene consciencia del significado del romanticismo, por lo que "la grandeza de estos escritores reside en sus vidas y en su defensa de la libertad" y no tanto en su propuesta estética.

El Porfiriato como expresión europeizante, buscaba que el país saliera del atraso primitivo y entrara en el proceso civilizatorio de la modernidad occidental. Pero se instaló en la autocomplacencia de varias décadas en el poder. Pero la intelectualidad consideró el movimiento revolucionario como una amenaza. Los intelectuales se sentían inseguros con el poder de las masas, ya que algunos eran pequeños propietarios o al menos tenían su oficio de escritores, lo que los hacía pensar que podían aspirar a más dentro del sistema, distanciándose de la clase trabajadora, pues consideraban que estaban mejor con la burguesía.

Los intelectuales se formaron con el ideal de que México fuera un pueblo ilustrado, ya que si el pueblo olvidaba su cultura, estaba condenado a regresar vertiginosamente a la barbarie, como dijo Alfonso Reyes, a quien la Revolución le había quitado a su padre, pero éste siendo general participó en el golpe militar que asesinó al Presidente electo Francisco I. Madero, tras

del derrocamiento de Porfirio Díaz, imponiendo a Victoriano Huerta y con él un cómplice silencio por parte de los intelectuales. El compromiso social de los poetas de esta época es escaso, en la medida que muchos rehuyeron del conflicto, pues a decir de Miguel Capistrán, “el colonialismo, el amor por el esplendor del Virreinato, es la curiosa manifestación literaria en tiempos de la Revolución”.

En este sentido, Enrique González Martínez, a decir del investigador, emprende lo mejor de su obra durante este tiempo; Ramón López Velarde, miembro del Partido Católico Nacional, llega al principio a la capital del país con Madero, pero ataca públicamente a Zapata después, junto con otros colaboradores del régimen, a través de los periódicos *La Nación* o *El Independiente*, quienes tenían terror de que Emiliano Zapata y Francisco Villa vinieran a imponer la anarquía, al menos eso era lo que se declaraba en la prensa. En ese sistema de prohibiciones, Amado Nervo publica en 1910 el ensayo *Juana de Asbaje* y a decir de Antonio Alatorre, rompe con un tabú, ya que una de las motivaciones para mantener en el olvido a Sor Juana, al menos durante el siglo XIX, era que la mayoría de los críticos condenaban su culteranismo y “se dejaban guiar siempre por lo que decían los españoles”. En esto último hay una espantosa actualidad por parte de la crítica oficial, que parece resucitar tendencias del intelectualismo decimonónico.

Los poemas que se escribieron en torno a la Revolución mexicana, de acuerdo con Miguel Capistrán y Pavel Granados, no son testimoniales: “No dicen así fue. Dicen algo más aventurado: así pudo ser, incluso así debió haber sido”. Es decir, estarían desprovistos de ese carácter social que buscamos en la poesía.

Sin embargo, podemos ver que siempre hay excepciones a la norma, pues encontramos libros como *Romance de José Conde* de Enrique González Rojo (1899-1939), miembro del grupo Contemporáneos, escrito en octosílabos, que nos cuenta las andanzas de su profesor de secundaria que se va precisamente con Zapata y termina heroicamente sus días arrojándose al abismo, cuando ya los soldados lo tienen acorralado —a los federales les dice “mastines”—, venciendo la voluntad de su caballo. ¿O no se trata de un testimonio, acaso no se afirma que así fue como murió? En la última estrofa del apartado ocho del poema, queda:

Las espuelas del jinete
trazan zurcos encarnados
y arrancan tiras sangrientas
de los temblorosos flancos.

Al castigo, el noble bruto
 bate en el aire las manos,
 sus patas clava en el suelo
 y se rebela ante el salto.
 Todo su cuerpo encabrita,
 los ojos desorbitados,
 y a sus soplidos de angustia
 mezcla sudores de espanto.
 José Conde corta el viento
 con su voz y con su látigo,
 y pudo más el dominio
 del hombre sobre el caballo.

En este poema de largo aliento, publicado de manera póstuma en la revista *Letras de México* en 1939 —a escasos seis días después de su muerte— y a finales de ese mismo año editado por Xavier Villaurrutia e impreso por Manuel N. Lira con dibujos de Agustín Lazo (pintor precursor del surrealismo en México), Enrique González Rojo maneja con soltura los recursos líricos y técnicos tanto de la poesía culta como de la popular, pero sobre todo esta obra se destaca por su abordaje, tratamiento social y posición abiertamente política, afín a las causas de justicia emanadas del conflicto armado, en el que no exalta a un héroe del repertorio nacionalista, sino a un docente, lo que arroja un mensaje explícito: el verdadero legado revolucionario está en el proyecto educativo.

A decir Mariana Estrada en una reedición actual (marzo, 2022) del *Romance de José Conde*, Enrique González Rojo fue “el único que proyectó un espíritu auténtico en torno a la marca que dejó la Revolución mexicana en la segunda década del siglo veinte”⁵. Sin embargo, si revisamos con más detenimiento, irrumpen en este panorama cinco libros anteriores: *Urbe* (1924) de Manuel Maples Arce; *Sangre Roja* (1924) de Carlos Gutiérrez Cruz; *Plebe (poemas de rebeldía)*, publicado en 1925, de Germán List Arzubide; así como *xx poemas* (1925) y *Poemas proletarios* (1934), ambos de Salvador Novo.

De manera aventurada, en el siglo xx, afirma Yasmín Elizabeth Rojas Pérez a propósito de la revista *El Corno Emplumado*, “será el poeta estridentista Manuel Maples Arce (1900-1981)... quien muestre una preocupación por la

5 Esta aseveración coincide con Salvador Elizondo, quien en el prólogo de *Tres Enriquees* (libro no signado en el estudio previo de Estrada, publicado por la Universidad Veracruzana —colección Luna Hiena— en 1985) asegura que el *Romance de José Conde* es el poema más hermoso escrito sobre la Revolución mexicana.

realidad social ante la llegada de la modernidad”⁶. Retomando lo afirmado por Capistrán y Granados, si los poemas están más movidos por el deseo que por los hechos, eso no quiere decir que la poesía no pueda estar comprometida con la historia, aunque la mitificación le sea inherente. Es el caso destacable de *Plebe (poemas de rebeldía)*, dedicado por entero al “gran desaparecido” Ricardo Flores Magón, del poeta estridentista Germán List Azurbide (1898-1998) quien, en un consciente ejercicio de heterodoxia, le escribe “al soldado” (p. 33):

Camarada:

te arrancaron del campo y del arado
para hacerte soldado.

de tu trabajo rudo en el surco profundo
cuando hacías brotar los maizales,
te arrancaron manos criminales
para hacerte infecundo.

Desde entonces tus manos callosas
que sembraban el pan de tus hermanos
al fusil se agarraron ociosas
¡y están llenas de sangre tus manos!!!
y a la tierra, madre amorosa
que pagó tu sudor con el fruto,
la convertiste en una enorme fosa
y está llena de lágrimas y luto...

Es la mirada al anarquismo de la “aurora sangrienta”, de las manos obreras y escribientes donde arde el horizonte. El hermano del estridentista, Armando List Azurbide, al inicio de *Plebe*, en afrenta abierta por la muerte del oaxaqueño redentor (1873-1922) en una cárcel en Kansas, sentencia que: “De estos crímenes todos debemos sentirnos culpables, por vivir alejados, por nuestros egoísmos, como eslabones perdidos de una potente cadena”.

⁶ Tesis para obtener el grado de maestría por el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, titulada: *El corno emplumado / The Plumed Horn: poesía, vida y resistencia*. UV, Xalapa, 2018. Cabe mencionar que en ella (p. 117) cita en dos ocasiones el presente ensayo, en su versión de 2013, para definir la poesía social.

La carátula fue grabada en madera “con ánimo de protesta” por el pintor revolucionario Ramón Alva de la Canal. La edición facsimilar de este “libro rebelde” en 2020, a cargo de Diego Flores Magón, es un esfuerzo histórico encomiable. Reproduce la dedicatoria que hace Germán a su bisabuelo: “Para Enrique Flores Magón, alma y vida en la pureza de las ideas y en la tenacidad en la lucha”. Deja constancia de su impronta disruptiva con respecto al nacionalismo oficialista de su época: “el ateísmo, la incitación al desacato, a la rebeldía, a la revolución expropiadora de estos poemas, suscitaron revueltas de oposición y repudio en la ciudad de Puebla”. Doblemente estigmatizada por la sociedad y el sentimiento gregario. El propio camarada, “papa del movimiento estridentista”, Maples Arce, rechazó la publicación, dado que “la rotunda, tosca y hasta brutal simplicidad de su lírica se apartaba radicalmente de la experimentación vanguardista”.

Lo anterior demuestra la contundente poesía social fraguada en aquellos años aciagos de consolidación institucional (¿quién ahora escribe sobre la Revolución?). La pujante disposición a lo que el poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas (1924-1998) llama “la insurrección solitaria”, no se puede explicar sin su contraparte, esto es, el régimen de censura que se inocular desde los autores mismos –el “exilio interior” aspirante a la “Obra Maestra”– históricamente plausible como instancia normativa para perpetuar el canon poético dominante. Si hay alguna alusión a la Revolución mexicana en las dos décadas posteriores al periodo revisado, se dio de manera tácita, dando lugar con esto a otra dicotomía, entre lo implícito y lo explícito, para la poesía social, que se concreta en el estatus político de la memoria.

Una genuina democratización del campo poético, con sus autores, tendencias, corrientes, grupos, generaciones y movimientos, exigiría un estudio más detallado y serio sobre la poesía social en México, en tanto creación pero también desde la perspectiva de su recepción, es decir, de los lectores y no sólo de los críticos, tomando en cuenta que las circunstancias sociales actuales también imponen una reflexión rigurosa por parte de aquéllos que toman la palabra y empuñan la espada de la inteligencia que es la pluma. Para eso, no sólo hacen falta investigaciones exhaustivas, sino el consenso general de los poetas para establecer un panorama plural, fundado en el reconocimiento y no en la distinción, en el mejor de los casos –el ninguneo falaz es un lamentable lugar común del silencio– tomando en cuenta las voces vivas de la poesía mexicana, así como del pensamiento latinoamericano; en una socialización más intensa y renovada que cuestione la realidad, aquélla que sirve de pretexto a los que quieren evadirse; que reivindique la intersubjetividad como método de certeza, utilizando los instrumentos que la reproductibilidad técnica ha

desarrollado, pero sobre todo nociones como el nosotros poético, para hacer de la poesía social un arte asequible.

No está de más subrayar que hablamos de poesía social y no de poesía "social", es decir, ponerla entre comillas implica añadirle a la ya supuesta ambigüedad un dejo jerárquico. Sirve, empero, esta distinción para mostrar cómo se está leyendo la realidad literaria, por lo que en este sentido habría, pues, una poesía social sin comillas, revolucionaria y otra más relativa, de carácter reformista, a la que podemos entrecomillar según sus propios parámetros⁷.

Más allá del adjetivo de las ideologías, la poesía social se inserta en la tensión de varias concepciones en disputa: un umbral que busca desmontar, con sus andamios expuestos, el discurso hegemónico. Es decir, no estamos hablando sólo de la poesía social tal como la calificó Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) en sus escritos mexicanos, donde la poesía social tiene ya una carga ideológica: el socialismo. Tampoco la de los españoles de la posguerra, ubicada en una categoría histórica. Creo que es más fructífero, o al menos otra aportación, reflexionar sobre poesía social en términos teórico-literarios, sin dejar a un lado los aspectos sociohistóricos. ¿Por qué tendría que dejarse de lado la teoría de los géneros? Incluso podemos empezar desde una discusión sobre los géneros cuando hablamos de poesía social.

En tanto estructura, el lenguaje no puede escapar de las categorías, de moverse en el terreno de las abstracciones. La poesía, empero, genera discursos transgresores, que se legitiman más allá de la verosimilitud; que confrontan la estructura para un tipo de continuidad. La poesía social podría contravenir a esta lógica, pero incluso para la transgresión, se necesita de una norma sensible, dice Tzvetan Todorov, no en el sentido de la sensibilidad, caiga ésta en cursilería, buena onda o moral –digo yo–, sino que la norma no puede permanecer impasible ante la puesta en crisis que es el lenguaje mismo, contra su propia condición tautológica, donde el terreno propio de la confrontación es la literatura y donde la poesía es la materia que subyace a la imaginación creadora.

La poesía social que proponemos aquí no sería, pues, una poesía absoluta, que tiene fija la tradición como ímpetu de eternidad, sino una poesía que se estructura en los umbrales e intersticios del lenguaje poético, esto es, genérico. En este sentido, no se puede hablar de que los géneros han sido sobrepasados, a menos que se niegue el lenguaje como una convención, ya que el

⁷ Por ejemplo, la poesía "social" de Óscar de Pablo (Cuernavaca, 1979), entra en esta categoría, si tomamos en cuenta lo expuesto por Iván Cruz Osorio, quien en un panorama que abarca treinta años ubica a escasos dos poetas.

mismo lenguaje acontece a partir de construcciones genéricas, donde el género también es una forma de leer los textos.

En este caso, existiría una mirada social de la poesía. Por eso Todorov decía que la crítica finalmente se vuelve literatura. Estaríamos leyendo poesía social en obras del pasado, tanto poéticas, que no se hacían conscientes como tal de hacer esto, es decir, que no enuncian de manera explícita el tema o el término, sino que aparece en ciertos momentos, como la noción misma de género, que se integra y desintegra a lo largo del poema; una noción en principio más teórica que histórica —aunque después se advierte que lo histórico forma parte de una teoría quizás más compleja—.

Lo anterior tendría el propósito de aportar elementos que mejoren lo ya alcanzado hasta ahora por el arte, en la corriente de Walter Benjamin. La poesía social como un género no en su totalidad abarcadora, sino limítrofe; distinguible y, por tanto, sujeta a confrontación cuando se topa de frente con otras construcciones genéricas. Es decir, se estaría elaborando a su vez, ya no en el pasado sino en el presente, una poesía social consciente de ser tal en su sentido legítimo, es decir, explícito; desde su manifestación donde pueda agregar algo a la literatura; cuya crítica es interna y puede expresarse tanto en la forma como en el contenido: en su reproducción técnica. A partir de esto, se podría elaborar no sólo una descripción sobre lo que es, sino una prescriptiva, es decir, lo que debería ser o qué características posee la poesía social del futuro, pero esto a partir de identificar poéticas actuales, que sean los cimientos de una teorización y una crítica fundamentada, para apuntalar más fecundamente este género.

Regresando al sentido gregario y colectivo, la poesía social de nuestro tiempo debería retomar la lectura en voz alta, ya que el verso siempre recuerda que la poesía fue ante todo un arte oral, anterior del arte escrito, “recuerda que fue un canto”, dice Borges, en una de sus *Siete noches*. En este sentido, hay dos frases que lo confirman. Una es la de Homero o la de los griegos que llaman Homero, que dice en la Odisa: “los dioses tejen desventuras para los hombres para que las generaciones venideras tengan algo que cantar”. No hay que olvidar, en este sentido, que “la poesía empezó siendo narrativa y que en las raíces de la poesía está la épica”. La épica como el género poético primordial, que es narrativo. Y como los seres humanos estamos hechos de tiempo, para Borges la épica también está en el tiempo, es decir, hay un antes y un después, pero también un “mientras” hecho de resquicios y concavidades, muy importante.

“Todo eso está en la poesía”, afirma Jorge Luis Borges, luego cita a Mallarmé, inaugurando el discurso de las vanguardias: *tout aboutit en un livre*,

“todo pára en un libro”, donde el poeta argentino encuentra dos diferencias fundamentales, ya que mientras “los griegos hablan de generaciones que cantan, Mallarmé habla de un objeto, “cosa entre las cosas, un libro”. La idea de lo social en el arte ya estaba incubada desde antes en la cultura occidental, pero cambió vertiginosamente con los avances técnicos y la irrupción de una nueva subjetividad, mientras que las vanguardias vinieron a renovar el arte, aunque esa misma renovación no impidió su objetivación en un producto mercantil, incluido el “arte comprometido”. Todo arte es comprometido, porque es inherente al ser humano: “nosotros estamos hechos para el arte, estamos hechos para la memoria, estamos hechos para la poesía o posiblemente estamos hechos para el olvido”, escribe Borges. Sin embargo, algo de todo lo que se ha perdido, aparentemente de forma irremediable, permanece en el mundo. Si la poesía y la historia no son esencialmente distintas, la poesía tiene una capacidad de irrupción, pero también de continuidad, sobre la memoria colectiva. Esa sería la voluntad de la poesía social de nuestro tiempo, irrumpir en las continuidades y rupturas de la historia, para hacer visibles, mediante la creación, contextos, visiones del mundo e intersubjetividades que no estaban nombradas, que no se habían hecho canto.

Fuentes consultadas

- Adorno, Theodor. “La educación después de Auschwitz”. Conferencia originalmente realizada por la Radio de Hesse el 18 de abril de 1966. Frankfurt: *Zum Bildungsbegriff des Gegenwart*, 1967.
- Ascunce, José Ángel. “La poesía social como lenguaje poético” en AIH. Actas IX (1986, Universidad de Deusto) http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_014.pdf
- Bartra, Roger. “Monstruos”, revista *Letras libres*. No. 168. México, diciembre de 2012. 106 pp.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. (Tr. de Bolívar Echeverría), México, Itaca. 2004, 60 pp.
- Capistrán, Miguel y Granados, Pavel. *El Edén subvertido. Poemas de la Revolución Mexicana*. México. INBA/ Jus, 2010.
- Fernández Granados, Jorge. “Poesía y Presente (¿Está en crisis la poesía?)”, en *Letras Libres*, diciembre 2004, pp. 46-47.
- González, René. “Marcel Duchamp y las vanguardias del siglo XX”. *Replicante*, México. <http://revistareplicante.com/marcel-duchamp-y-las-vanguardias-del-siglo-xx/>
- González Rojo Arthur, Enrique. *Reflexiones sobre la poesía*. Ediciones el Aduanero y Verso destierro, México, 2007.

- González Rojo, Enrique. *Romance de José Conde*. Ilustraciones de Agustín Lazo, cuidado de la edición, Xavier Villaurrutia, 1939. 1ra. edición electrónica, UG, 2022, 63pp: <http://www.dchsh.ugto.mx/editorial/images/publicaciones/Depto.letras/romance2.pdf>
- Gómez Carro, Carlos. "El cielito lindo en la cultura mexicana". *Tema y Variaciones de Literatura*. No. 21, México, 2003.
- Híjar Serrano, Alberto "La ironía, componente poético revolucionario". *Tema y Variaciones de Literatura*. No. 34, México UAM Azcapotzalco, 2010.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX (1914-1991)*, Editorial Crítica. Barcelona, España, 2011. 612 pp.
- Joaquín Pasos, "Canto de guerra de las cosas", en *Poemas de un joven*, FCE, México, 1984, p. 148.
- <http://es.scribd.com/doc/19242436/Canto-de-guerra-de-las-cosas-Joaquin-Pasos>
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. Premio Ensayo Casa de las Américas, 1989, pp. 53-54.
- List Arzubide, Germán. *Plebe (poemas de rebeldía)*. Casa editora Germán List Arzubide, adherida a la Liga de Escritores Revolucionarios. Puebla, México, 1925, 64pp. 1ra. edición facsimilar, La Casa del Ahuizote, Centro Documental Flores Magón AC, 2020.
- Michael Löwy, *Dialéctica de la civilización* <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-22/la-dialectica-de-la-civilizacion-barbarie-y-modernidad-en-el-siglo-xx>
- Monsiváis, Carlos. "Civilización y Coca Cola". Revista Nexos. <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=267050>
- Pavese, Cesare. *El oficio de poeta*. (Tr. de Rodolfo Alonso y Hugo Gola). México, Universidad Iberoamericana, 1994. 145 pp.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona. 1974.
- Ibargoyen, Saúl y Jorge Bocanera. *Poesía rebelde en Latinoamérica*. Editores Mexicanos Unidos, segunda edición 1979

Espacios consultados en Internet

- <http://www.alforjapoesia.com/monografico/mon36.htm>
- http://www.alforjapoesia.com/monografico/contenidos/monografia_36.pdf
- http://www.anuies.mx/servicios/p_anuies/publicaciones/revsup/res064/txt7.htm#1
- http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_L%C3%B3pez_Velarde
- <http://www.jornada.unam.mx/2002/07/21/sem-leon.html>
- <http://es.scribd.com/doc/46894899/Carlos-Lenkersdorf-Filosofar-en-Clave-Tojolabal>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Le%C3%B3n_Felipe
- <http://portal.sre.gob.mx/boletinimr/popups/articleswindow.php?id=1926>
- <http://bicentenario.tamailpas.gob.mx/archivos/poesiasdeindependencia.htm>
- <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo2print&Article=448242>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Revista_Azul