Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX

Ociel Flores Flores y Gloria Ignacia Vergara Mendoza
Coordinadores

SERIE ESTUDIOS
BIBLIOTECA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

CONACYT
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

UNIVERSIDAD DE COLIMA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo
Azcapotzalco

Los programas universitarios de posgrado tienen entre sus objetivos propiciar una actividad de reflexión intensa y creativa en el ámbito de conocimiento que les compete. Los estudios literarios no son la excepción, prueba de ello es el presente título, el cual reúne una serie de trabajos críticos de egresados de los programas de Literatura de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco y de la Universidad de Colima.

Los ocho textos que componen este libro se detienen en autores clave de la literatura del siglo XX en lengua española para destacar, desde perspectivas originales, el valor de su obra. La variedad temática y la concisión del estilo hacen de estas páginas una lectura a la vez útil y placentera.

Ocho escritores latinoamericanos
del siglo XX

COLECCIÓN HUMANIDADES

SERIE ESTUDIOS

BIBLIOTECA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Universidad Autónoma Metropolitana
Rector General
Dr. Enrique Pablo Alfonso Fernández Fassnacht
Secretaria General
Mtra. Iris Edith Santacruz Fabila

Unidad Azcapotzalco
Rectora
Mtra. Gabriela Paloma Ibáñez Villalobos
Secretario
Ing. Darío Eduardo Guaycochea Guglielmi

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Director
Dr. Alfredo Sánchez Daza
Secretario Académico
Mtro. Cristian Leriche Guzmán
Jefe del Departamento de Humanidades
Dr. José Ronzón León
Coordinador de Difusión y Publicaciones
Lic. Santiago Ávila Sandoval

Fotografía de portada: Alberto Rodríguez González.

Primera Edición, 2010
Los derechos de reproducción de esta obra pertenecen al autor
© Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Coordinación de Difusión y Publicaciones
Av. San Pablo 180, Edif. E, Salón 004,
Col. Reynosa Tamaulipas, Deleg. Azcapotzalco
C.P. 02200, México, D.F. Tel. 5318-9109
www.cshenlinea.azc.uam.mx/04_pub/04_publ.html

ISBN de la obra: 978-607-477-404-7
ISBN de la colección Humanidades: 978-607-477-114-5
Se prohíbe la reproducción por cualquier medio
sin el consentimiento de los titulares de los derechos de la obra.
Impreso en México / Printed in Mexico

Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX

Ociel Flores Flores y
Gloria Ignacia Vergara Mendoza
Coordinadores

AZCAPOTZALCO
COSEU BIBLIOTECA

2891825

CONACYT
UNIVERSIDAD DE COLIMA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

Índice

Introducción 11

El estridentismo presentista de Germán List Arzubide 15
(Alberto Rodríguez González)

Cartucho, hacia la reconfiguración de la realidad 55
(Marina González Saravia)

Íconos femeninos en *Espantapájaros* de Oliverio Girondo 81
(Nélida Sánchez Ramos)

El rostro y la máscara en *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli 111
(Rocío del Carmen Pérez García)

El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado* 149
(Lidia García Cárdenas)

La poesía social en Margarita Paz Paredes 201
(Olivia Castillo Alvarado)

Tránsito de la sensualidad al erotismo en la poesía de Silvia Tomasa Rivera 237
(Rosa Carmen Madrigal Campos)

Memoria prehispánica e identidad mexicana en *Duerme* de Carmen Boullosa 277
(Abelina Landín Vargas)

Introducción

Ociel Flores Flores* y
Gloria Ignacia Vergara Mendoza**
Coordinadores de la edición

El presente título incluye los resultados de investigación presentados en cinco tesinas y tres tesis de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX que se imparte en la UAM-Azcapotzalco y de la Maestría en Letras Hispanoamericanas que ofrece la Universidad de Colima, respectivamente. Egresados de ambos programas analizan, en los ocho capítulos que componen este libro, la obra de siete escritores mexicanos y uno argentino, Oliverio Girondo, el cual extiende el horizonte de estudio del ámbito mexicano a América Latina. El punto de encuentro de los variados temas que aquí se tratan es la literatura en lengua española escrita en nuestro continente, criterio suficiente para acercar obras en apariencia distantes.

El periodo que cubren los trabajos es amplio: inicia con el poemario *Esquina* (1923), de Germán List Arzubide, y termina con la novela *Duerme* (1994), de Carmen Boullosa, tres cuartos de siglo en los que destacan figuras como las que aquí se presentan.

Predomina la poesía: del *estridentismo presentista* a la poesía erótica de Silvia Tomasa Rivera, pasando por el volumen iconoclasta, *Espantapájaros* (1932), de Oliverio Girondo, y la poesía social de Margarita Paz Paredes.

---

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
** Universidad de Colima.

Los artículos que analizan la prosa se enfocan, por su parte, en varios títulos de primer orden: *Cartucho* (1931), de Nellie Campobello, *Tiempo destrozado* (1959), de Amparo Dávila, además de la novela ya citada, *Duerme*. A este grupo se agrega una relectura de *El Gesticulador* (1938), de Rodolfo Usigli, para completar el abanico de géneros con un trabajo serio y penetrante acerca del clásico de la dramaturgia mexicana.

En lo que se refiere a la temática y a las perspectivas de estudio, los textos forman dos grupos equilibrados en su número. El primero concentra cuatro trabajos realizados desde un punto de vista rigurosamente literario. Los dos primeros logran un comentario crítico minucioso de la poética de List Arzubide y Oliverio Girondo. Es pertinente incluir en este mismo grupo una interpretación simbólica del espacio en la narrativa de Amparo Dávila. Y para terminar, el análisis estimulante de los poemas eróticos de Silvia Tomasa Rivera.

El segundo grupo está constituido por cuatro trabajos en los que el interés literario se mezcla con una preocupación histórica o social. Reaparecen así dos títulos esenciales del periodo revolucionario y posrevolucionario: *Cartucho* y *El Gesticulador*. Viene, en seguida, la poesía social de Margarita Paz Paredes y, finalmente, una obra contemporánea que toma como motivo el imaginario simbólico de la época colonial: *Duerme*, de Carmen Boullosa.

A manera de invitación, se comenta en un breve párrafo la orientación que adopta cada uno de los artículos, los cuales aseguran, sin duda, una lectura provechosa.

Alberto Rodríguez indaga en los manifiestos del estridentismo la especificidad de lo que puede llamarse una estética *actualista* y *presentista*. El autor somete la obra elegida, *Esquina*, a un análisis que se apoya en conceptos bachelardianos sobre la temporalidad poética.

Nélida Sánchez toma como línea directriz la "iconicidad", recurso frecuente de Oliverio Girondo, para destacar en los

poemas de *Espantapájaros* "el diálogo conceptual de tres categorías: ícono, mujer y poesía".

Lidia García establece un paralelismo entre los espacios de la *Divina Comedia* y los dominios lúgubres de *Tiempo destrozado* (1959) para caracterizar la atmósfera dantesca que distingue la narrativa de Amparo Dávila. Los espacios descritos en esta serie de cuentos delatan una relación estrecha entre la atmósfera en que el personaje se mueve y los conflictos que vive.

Rosa Carmen Madrigal lleva a cabo un estudio de dos libros de Silvia Tomasa Rivera. *Duelo de espadas* (1984) y *Apuntes de abril* (1986) le proporcionan el material necesario para destacar las cualidades de una poeta que es aún poco estudiada. Madrigal sigue el itinerario sensual y erótico que la poeta deja entrever en sus poemas.

Marina González Saravia escribe sobre *Cartucho* un análisis atento que, sin olvidar la originalidad del estilo de Nellie Campobello, se concentra en la fragmentariedad de las narraciones que componen el texto. Tras su aparente dispersión, las "estampas", como las llama Campobello, terminan por revelar la fuerte unidad de la obra. González Saravia rescata, al mismo tiempo, el valor histórico que la autora duranguense quiso imprimir a su testimonio de la Revolución Mexicana en el norte del país.

Rocío del Carmen Pérez lleva a cabo una relectura de una obra clásica de la dramaturgia mexicana *El Gesticulador*. El eje que orienta la exploración de los personajes inmersos en la dinámica teatral es la alternancia del rostro y la máscara, representaciones que revelarán la "personalidad ambivalente del mexicano".

Olivia Castillo elige como objeto de estudio la poesía social de Margarita Paz Paredes. Su trabajo se fija como objetivo caracterizar una obra que respondió, más allá de ideologías, a la necesidad resentida por una generación de escritores mexicanos de denunciar las contradicciones de un régimen que perpetúa la injusticia social.

Abelina Landín elige la obra *Duerme*, de Carmen Boullosa. En este caso, la intención de la autora es demostrar que la novelista se esfuerza por recuperar el pasado, por traerlo al presente para que la memoria no se pierda. La atmósfera simbólico-cultural de la época colonial es el marco en el que reaparece el imaginario prehispánico, vivo a pesar de la imposición destructora de la Conquista.

El propósito de publicar los trabajos de alumnos recién egresados de los programas literarios de posgrado de la UAM-Azcapotzalco y de la Universidad de Colima responde a varias razones. Primeramente, difundir los resultados de las investigaciones que se llevan a cabo en el marco de estos programas, que han formado un número considerable de especialistas. Enseguida, valorar la calidad de estas obras breves que han sido, en varios casos, merecedoras de reconocimientos académicos.

Es indudable que publicaciones como ésta habrán de contribuir al enriquecimiento del discurso crítico sobre la literatura hispanoamericana, en general, y mexicana, en particular; ámbitos de estudio que comparten las instituciones participantes.

Para terminar, la Coordinación de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX agradece el financiamiento que hace posible esta edición, mismo que fue proporcionado, en una parte, por el Programa Integral de Fortalecimiento Institucional, a través de las oportunas gestiones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-Azcapotzalco; y por otra parte, por el Proyecto CONACYT *Hermenéutica y Ciencias Humanas*.

El estridentismo presentista de Germán List Arzubide

Alberto Rodríguez González*

Y una extraña aspiración a lo eterno
se levante de las cosas nombradas,
y del paso de un instante surgidas
en su oscura soledad resplandezcan.

Rubén Bonifaz Nuño. Poética

La *Esquina* de Germán

Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana: todas las esferas oficiales realizan ingentes festejos por tales efemérides, el ambiente de celebración invita a ejercitar la memoria, pero también debería ser una invitación para procurar que la memoria, como la riqueza, se reparta equitativamente. El 17 de octubre de 2008 se cumplieron diez años de la muerte de Germán List Arzubide, último sobreviviente de los escritores estridentistas, fecha ignorada masivamente en los círculos académicos y culturales mexicanos; mientras que en diciembre de 2011 se cumplirán 90 años del inicio del estridentismo y no se vislumbra en el horizonte aún la celebración que el hecho ameritaría,[1] por ello, ante la amenaza

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

[1] Un dato como contraste de la amplia diferencia entre la apreciación de la vanguardia en México y otros países: con motivo de los 100 años de la irrupción del futurismo, en Italia, el año de 2009 fue declarado Año del Futurismo.

del olvido, este trabajo busca contribuir a un equitativo reparto de la memoria literaria.

Este ejercicio memorístico está dedicado a la figura de Germán List Arzubide, quien fuera el último de los estridentistas, último por haber sido el más longevo de los integrantes del movimiento y por haber mantenido una actitud vanguardista a lo largo de su obra poética. La persistencia vanguardista de List lo hace un autor imprescindible para entender mejor las aportaciones del movimiento estridentista a la literatura mexicana, por lo cual el estudio de su poesía es ineludible. Cuatro libros condensan la poesía estridentista de List Arzubide: *Esquina*, de 1923; *El viajero en el vértice*, de 1926; *Cantos del hombre errante*, de 1960 y *El libro de las voces insólitas*, de 1997; sin embargo, en este ejercicio nos concentraremos en el primer libro del autor, *Esquina*, publicado durante la etapa de mayor efervescencia del movimiento.

Rasgo esencial del estridentismo es su interés por la ciudad. La nueva urbe que comienza a perfilarse después de la Revolución fascinaba a los jóvenes vanguardistas en los primeros años de la década de 1920 y son ellos quienes la convierten, en sus aspectos reales o imaginarios, en protagonista de la literatura. Como consecuencia del carácter urbano del movimiento, cuando la crítica ha estudiado la obra poética de Germán List Arzubide se ha enfocado en tal aspecto. Pero como toda obra literaria valiosa, la poesía de List no se agota en un solo tema, pues ella parte del entorno urbano sólo para abordar reflexiones que incluyen el amor, la revolución social, y sobre todo, la melancolía que lleva a la reflexión filosófica. Así, este ejercicio de lectura de *Esquina* busca explorar nuevas posibilidades de análisis de la obra poética de Germán List Arzubide, para mostrar que el autor aportó sus propios matices a las bases conceptuales del estridentismo y así crear su propia voz, cuyo elemento primordial, considero, sería una concepción *presentista* del tiempo poético.

Para esta tarea me propongo analizar los elementos textuales de *Esquina* y establecer si existen argumentos para configurar una poética del tiempo en la lírica de List. La investigación se efectuará a partir de los lineamientos estéticos vertidos en los manifiestos estridentistas sobre el tiempo poético, específicamente aquellos referidos a una estética *actualista* y *presentista*, para después establecer las coincidencias entre dichas ideas y las tesis sobre el tiempo poético como un tiempo metafísico, postuladas por el filósofo Gaston Bachelard en *La intuición del instante*. Dicho contraste se enfocará especialmente en el concepto del "instante de simultaneidades", identificado por Bachelard como elemento fundamental del tiempo poético. La finalidad es obtener un instrumento innovador para describir los elementos constitutivos de una poesía de vanguardia como la de Germán List, ante la cual los criterios convencionales de la crítica corren el riesgo de ofrecer una visión distorsionada.

El *Big Bang* estridentista

¿Qué es el estridentismo? A casi 90 años del surgimiento de este movimiento de vanguardia mexicano la respuesta es aún tarea de perspectivas fructíferas para la crítica, y sin embargo, los integrantes de este movimiento lo sabían bien, conscientes de su origen, anticipaban cuál habría de ser su destino: fueron una explosión cuyas resonancias se dilatan aún en el tiempo.

"Allá va la vanguardia del día agitando el incendio de sus banderas," cantaba en uno de sus poemas Germán List Arzubide. En efecto, eso fue el estridentismo, incendio de un solo día, intenso, devorador y efímero, destinado a apagarse, mas no a extinguirse. Seis años apenas duró la llamarada, y sin embargo, igual que la gran explosión que generó al Universo, aún es posible rastrear sus ecos en el espacio artístico de México. La búsqueda de esas resonancias puede ofrecer a la literatura mexicana algunas claves para entender mejor su historia y su momento presente, de la misma manera como la luz que

hace millones de años surgió del *Big Bang* ayuda a los físicos a comprender el origen del cosmos. La tarea de recolectar y analizar las partículas emanadas en aquella explosión cósmica ha obligado a los científicos a desarrollar nuevos instrumentos para tal fin. Me gusta pensar que análogo problema plantea el estudio del estridentismo, pues ¿cómo acercarse a un fenómeno de naturaleza efímera que dejó relativamente pocos rastros de su paso por la realidad mexicana? Cuando la crítica mexicana ha estudiado objetivamente al movimiento, ha identificado este problema y al abordarlo, se ha esforzado en desarrollar marcos teóricos adecuados para examinar un *corpus* de objetos estéticos atípicos en el panorama del arte mexicano, como son las obras estridentistas. Un nuevo afán por adentrarse en la creación estridentista, en este caso el análisis de la poesía de Germán List, requeriría fundamentarse en aquellos estudios que han desarrollado instrumentos para comprender esta estética diferente y proponer, a su vez, una herramienta para fortalecer tal esfuerzo.

Para acercarse al estridentismo es indispensable comenzar con el trabajo de recopilación y rescate de las obras y documentos relativos al movimiento realizado por el crítico argentino Luis Mario Schneider, quien efectuó una importante labor de rescate de los vanguardistas mexicanos al publicar en 1970 una reseña histórica y documental del movimiento con el título *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, trabajo que ampliaría en 1985 con *El Estridentismo, México. 1921-1927*. Luego de su primera edición, estos dos libros fueron reeditados como un solo volumen en 1997, conservando el título del primero; de los manifiestos transcritos por Schneider en este último trabajo proceden los extractos citados en este ensayo.

Schneider da cuenta del surgimiento y desarrollo del estridentismo, relata su irrupción primero como un esfuerzo personal de Manuel Maples Arce, quien durante los últimos días del mes de diciembre de 1921 redacta y pega en la calles de la ciudad de México una hoja que a manera de manifiesto

estético se titulaba *ACTUAL No. 1/HOJA DE VANGUARDIA/COMPRIMIDO ESTRIDENTISTA DE MANUEL MAPLES ARCE,* (en mayúsculas en el original).[2] En su manifiesto de catorce puntos, Maples Arce anunciaba el nacimiento del movimiento estridentista como parte de la renovación artística internacional. En su proclama convocaba a la creación de un grupo de artistas que hiciera eco del clima de revuelta estética y conceptual surgida en el mundo occidental durante las primeras décadas del siglo XX, búsquedas concretadas en Europa como las llamadas vanguardias artísticas, a la cuales Maples Arce sumaba al estridentismo.

En *Las vanguardias literarias de Hispanoamérica,* Hugo J. Verani define a las vanguardias como "el nombre colectivo para las diversas tendencias artísticas (los llamados *ismos*) surgidos en Europa en las dos primeras décadas del siglo XX". El autor destaca que estos *ismos* revolucionarios (cubismo pictórico, futurismo, la música atonal) proliferaron casi simultáneamente unidos por un propósito: la renovación de las modalidades artísticas institucionalizadas. Para Verani, las nuevas formas estéticas desconciertan al público masivo al anular el orden impresionista imperante durante los primeros años del siglo XX y resume así las propuestas de dichas corrientes:

> La lírica de vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional – el culto a la belleza, y las exigencias de armonía estética. La nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas, y visionarias, al asintacsismo, a la nueva disposición tipográfica, efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial.[3]

---

[2] Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 267.

[3] Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias de Hispanoamérica*, p. 10.

La postura de las vanguardias es producida parcialmente por un entorno social en profunda agitación, generador de sucesos de extrema violencia, como la Primera Guerra Mundial en Europa o en el caso de México, la Revolución. La transformación política viene acompañada por vertiginosos avances en la ciencia, surgen nuevas formas de comprender el Universo y adelantos tecnológicos sorprendentes. Como resultado de esta circunstancia histórica, los artistas buscan distintas formas y vías de expresión para enfrentar y descifrar ese nuevo mundo extraño, violento y en constante transformación. El estridentismo buscaba insertarse en esta oleada de corrientes de vanguardia y como tal, su estética constituye, como señala Verani, "una subversión radical de los cánones artísticos establecidos, cuyos pronunciamientos y propensión al escándalo polarizaron al lector de la época".[4] El escándalo del que habla Verani fue producto, entre otras cosas, del llamado lanzado por Maples Arce desde el primer manifiesto estridentista a los artistas mexicanos para crear un arte nuevo, "actual", así como de la convocatoria para crear "una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada";[5] las reacciones adversas al movimiento fueron además alimentadas por las provocativas declaraciones contra los próceres de la patria, como aquella de "Muera el cura Hidalgo".

Aún como una empresa solitaria, Maples Arce publica dos hojas volantes con el título de *Actual*, el número dos en febrero y el tres en julio de 1922, será entonces cuando la prensa y los círculos intelectuales comienzan a interesarse por las actividades estridentistas, como ejemplo, Schneider refiere una nota aparecida en *El Universal Ilustrado* el 13 de julio de 1922, firmada por Luis G. Nuilla, seudónimo de Rafael Heliodoro Valle:

---

[4] *Ibid.*, p. 14.

[5] Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 273.

> Es indudable que el estridentismo acabará por fastidiar la paciencia de los santos, los tímidos y los decididamente cobardes. Otros síntomas de rebelión y de exterminio ya son notorios y el cielo está lleno de esos signos presagos... este clarinazo viene a rematarnos, a torcernos el cuello, a despachurrarnos en plena vía pública...[6]

También en 1922 vendrá la publicación del primer libro de poemas de Manuel Maples Arce, *Andamios interiores,* y la paulatina adhesión de nuevos integrantes, por ejemplo el narrador Arqueles Vela, quien ese mismo año publica *La señorita etcétera.* Sin embargo, la conformación de un auténtico grupo estridentista ocurre a finales de 1922 cuando desde Puebla, Germán List Arzubide y Salvador Gallardo se suman al estridentismo, que entonces comenzó a integrarse, ahora sí, como una labor colectiva y en enero de 1923 lanzan en aquella ciudad su *Manifiesto Número 2,* desatando un revuelo mayúsculo gracias a su estilo provocativo. Para 1923 aparece el poemario *Esquina* de Germán List Arzubide y en 1924 el estridentismo vive uno de sus mejores momentos con su primera exposición en el local bautizado como el Café de Nadie. Schneider refiere el suceso:

> El sábado 12 de abril a las cinco de la tarde se inauguró en el Café de Nadie la primera exposición del estridentismo. El acto consistió en una armónica fusión de literatura, música y plástica.
>
> Arqueles Vela fue el encargado de abrir el "Te invitación" con la "Historia del café de Nadie"; leyeron poesía Maples Arce, Germán List, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha y Miguel Aguillón Guzmán. Se exhibieron cuadros de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero y Máximo Pacheco. Germán Cueto presentó algunas "Máscaras" de los principales pintores y poetas del movimiento y Guillermo Ruiz mostró algunas de sus esculturas cubistas en medio de un ambiente de bohemia subversiva.[7]

---

[6] *Ibid.*, p. 51.
[7] *Ibid.*, p. 93.

En 1925 el grupo se traslada hacia la ciudad de Jalapa, Veracruz, aprovechando que Maples Arce ocupa la Secretaría de Gobierno de ese estado, ahí reciben el apoyo del gobernador Heriberto Jara, ello les permite comenzar una fase en la que combinan su trabajo artístico con labores educativas y de difusión de la cultura. Crean la revista *Horizonte*, publican obras literarias contemporáneas como *Los de Abajo* de Mariano Azuela, así como textos didácticos como silabarios populares y manuales para enseñar medidas básicas de higiene a la población. Estos trabajos estuvieron a cargo de Germán List, según lo narra él mismo en entrevista con el investigador español Francisco Javier Mora, publicada en *El ruido de las nueces, Germán List y el estridentismo mexicano*. Como parte de la pugna por el poder en el México posrevolucionario, el general Jara es destituido de la gubernatura y junto con él, el grupo estridentista abandona la ciudad y se disgrega, llegando así el fin de su aventura como grupo.

Ojos para ver

Una manera de entender nuestro presente y anticipar nuestro futuro es mirarnos en el pasado, por ello, para comprender los actuales mecanismos de la literatura mexicana y sus transformaciones venideras, valdría la pena preguntarse cuál fue la lección del estridentismo. En primera instancia es preciso señalar que la importancia del movimiento va más allá del mero escándalo provocativo, pues realizó trascendentes propuestas formales, de tal suerte, Verani resume así la aportación del movimiento:

> El estridentismo exalta el carácter dinámico del mundo moderno, el advenimiento del maquinismo y de la metrópoli desindividualizada. Sus poetas prescinden de la lógica explicativa, de nexos gramaticales y de toda descripción anecdótica u ornamental; buscan,

según Maples Arce, "relacionar o fundir términos de comparación tan alejados que produjeran sorpresa o expectación".[8]

En efecto, los escritores estridentistas incorporan en sus obras elementos de la modernidad tecnológica al hacer de aviones, telégrafos y antenas de radio los protagonistas de su textos. Pero además, tienen el acierto de erigir por primera vez a la ciudad como tema y personaje central de sus obras[9] y como muestra de la fascinación que por la metrópoli sentían los vanguardistas mexicanos, leamos un fragmento del poema "Urbe" de Maples Arce:

He aquí mi poema
brutal
y multánime
a la nueva ciudad.

Oh ciudad toda tensa
de cables y de esfuerzos
sonora toda
de motores y de alas.[10]

O el poema "Ciudad Número 1" de Germán List:

¡Esa ciudad
es mía¡
Y mañana
la arrojaré
a puñados
al camino de hierro.[11]

---

[8] Hugo, J. Verani, *op. cit.*, p. 15.
[9] Sobre la imagen de la ciudad en la obra estridentista es recomendable remitirse al texto de Vicente Quirarte, *Elogio de la calle, biografía literaria de la Ciudad de México*, en el que dedica un capítulo a este tema, pp. 440-521.
[10] Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, p. 48.
[11] Germán List Arzubide, *Poemas estridentistas*, p. 100.

La definición de vanguardia acuñada por Verani es útil por su carácter sintético y podemos usarla en el desarrollo de este trabajo como categoría de referencia. No obstante, para estudiar al estridentismo es necesario hacerlo de manera propositiva como él mismo lo fue, pues recordemos que el movimiento, como sus predecesores vanguardistas, se manifestó no sólo en la literatura, pues también llegó a la plástica, explotó además estrategias de difusión e irrupción inéditas en México -como el uso del manifiesto estético-, pero adicionalmente, el estridentismo se vinculó en programas sociales emanados de los proyectos revolucionarios, como la edición de libros para la educación popular o el impulso a la creación de la Universidad Veracruzana.

Para entender las aportaciones del estridentismo desde una perspectiva integradora, entre sus aspectos plásticos y literarios, así como con las representaciones sociales que construye, la tesis doctoral de Silvia Pappe, *El movimiento estridentista atrapado en los andamios de la historia*, ofrece claves importantes para tal empeño. La autora identifica como principal aportación del movimiento haber generado una nueva manera de concebir el arte y la literatura, y explica:

> Los estridentistas abrieron camino en la conciencia de la literatura mexicana moderna, como abrieron camino, con otros medios y objetivos, los Contemporáneos. En el caso de los estridentistas, la brecha llega a ser tan ancha que la dirección del camino apenas se puede ver -no allí, por lo menos, donde pudiera haber sido más fructífero. No es un camino que se sigue simple y llanamente marcado con señales que digan "temática urbana", "modernidad industrial", "compromiso social", "imagen vanguardista", sino uno que implica una reflexión teórico-literaria sobre sí mismo, sobre cómo seguir leyendo textos literarios, a la par que se seguirán escribiendo.[12]

[12] Silvia Pappe, *El movimiento estridentista atrapado en los andamios de la historia*, cap. 2, p. 44.

Esta idea del estridentismo como una apertura a nuevas formas de entender la literatura es compartida por Schneider, quien en entrevista con Francisco Javier Mora expresa:

> Todo el simultaneísmo, el estridentismo, la propia palabra lo dice, el bullicio, la bocacalle, el avión, todos los aparatos eléctricos, eran elementos antipoéticos, no se utilizaban porque no tienen carga ni fuerza lírica. Todo esto lo introducen ellos (los estridentistas) en el ámbito mexicano y obligan realmente a que el lenguaje poético nacional se transforme. Yo creo que después del estridentismo, muchos de los contemporáneos utilizaron el vanguardismo. A Elías Nandino, a Pellicer, e incluso a la generación de González Martínez los obligó a que escribieran poemas con ese tipo de lenguaje.[13]

La caracterización del estridentismo como una visión innovadora sobre el arte y la literatura plantea ciertos problemas metodológicos al momento de abordarlo críticamente, pues al pretender estudiarlo desde los modelos emanados de la tradición atacada por él mismo, se caería en una distorsión. Silvia Pappe advierte del problema, pues considera que "el esfuerzo del movimiento se dirige en contra de un pasado-tradición, un pasado-autoridad, este pasado inmediato que tiene, todavía, la capacidad de imponer sus categorías en el presente".[14] Y abunda:

> Cuando, desde nuestra idea sobre el pasado, construida desde prefiguraciones del futuro, caemos en la fácil comprensión de lo temático, cuando desde allí valoramos lo que se entiende por calidad poética, terminamos burlados, tropezando con los señalamientos de los propios estridentistas.[15]

Así pues, un estudio fructífero del fenómeno estridentista debería iniciarse con un intento por superar las categorías de esa tradición frente a la cual la propia vanguardia se rebelaba, esto

---

[13] Francisco Javier Mora, *El ruido de las nueces, Germán List y el estridentismo mèxicano*, p. 147.

[14] Silvia Pappe, *op. cit.*, cap. 1, p. 6.

[15] *Ibid.*, cap., 2, p. 44.

plantea un problema inicial para el crítico, pues, como señala Evodio Escalante al estudiar el movimiento:

> El problema para un crítico que intente valorar el estridentismo es que éste se encontrará, de algún modo, en la intemperie, en una suerte de submundo discursivo, arrinconado en un solipsismo involuntario, ya que tendrá que arreglárselas por sí mismo sin contar con el respaldo de la fuerza autovalidatoria que genera la tradición.[16]

En estos términos, la búsqueda de una nueva posibilidad de lectura de la poesía de Germán List requerirá entonces establecer un punto de partida teórico alternativo para generar una visión renovada de la obra estridentista.

Crítica de vanguardia

¿Bajo cuáles criterios metodológicos o desde qué categorías deberá ser abordado el estudio del caso estridentista? Si aceptamos que estamos ante un imaginario alterno, en consecuencia, es necesario buscar dentro de esta visión no convencional un indicio orientador, es aquí, por tanto, donde los mismos escritores vanguardistas podrían guiarnos, revisemos, para tal fin, el ejemplo de Arqueles Vela.

Cuando en 1922 aparece *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce, fue tal el desconcierto entre los lectores y la crítica, que el poemario no sólo fue descalificado, sino que incluso habría sido confundido con un manual de albañilería.[17] En medio de este entorno dominado por una crítica poco dispuesta a las innovaciones, destaca la apreciación que el entonces periodista Arqueles Vela publica en *El Universal Ilustrado* sobre *Andamios interiores*, la cual es recuperada por Schneider

---

[16] Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, p. 24.

[17] Francisco Javier Mora, *op. cit.*, p. 39. Aunque el crítico español considera tal confusión como verdadera, la reseña citada parecería tratarse más bien de una mofa deliberada contra la poesía de Maples Arce.

en su estudio y la califica de "crítica vanguardista". Decía Vela sobre la poesía de Maples Arce:

> ... para comprender las tendencias nuevas hay que disgregarse. Para comprender a Maples Arce hay que disgregarse. Hay que distender todas las ligaduras sensitivas. Hay que arrancarse el cerebro y lanzarlo al espacio.[18]

Fue tal la empatía entre Vela y Maples Arce que la nota fue considerada por el segundo como una muestra de adhesión a sus ideas estéticas e invita al periodista y narrador a sumarse a las filas del estridentismo. Vaya lo anterior como muestra de un caso que ofrece una pista en la conformación de una estrategia para abordar las vanguardias literarias, el ejemplo permite suponer que sería la propia sensibilidad de avanzada un cimiento para construir un aparato crítico útil al momento de abordar al estridentismo, que, como han señalado sus estudiosos, se niega a ser aprehendido -en todos los sentidos de la palabra, es decir, sujeto o fijado- por las categorías convencionales.

Hacia una poética del tiempo: los comprimidos

Si estamos de acuerdo en que los modelos convencionales de carácter valorativo no resultan útiles para el caso particular del estridentismo, el primer paso al estudiar el movimiento será preguntarse desde qué postura crítica es conveniente abordarlo. Planteábamos que una posible respuesta podría venir del mismo *corpus* de textos programáticos de los escritores de vanguardia donde difundían sus ideas, en este caso, los manifiestos estéticos.

Insertado en su circunstancia histórica, el estridentismo se apropia de ciertas estrategias de irrupción como lo fue el

[18] Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 56.

manifiesto estético, usado previamente por las vanguardias europeas como el futurismo italiano y el dadaísmo.[19] El manifiesto fue usado por las vanguardias como un instrumento para establecer un principio del cual, idealmente, debería partir su creación artística. La estrategia fue adoptada prácticamente por todos los llamados *ismos* de las primeras décadas del siglo XX, por tanto, tales textos son parte de sus características definitorias. La importancia de este rasgo es señalada por el investigador de la Universidad de Arizona Carlos Pacheco, en su artículo "Evolución del manifiesto literario de las vanguardias hispanoamericanas: Del desapego al compromiso" y considera que tratándose de la poesía de vanguardia, las obras de los autores pueden inscribirse por sí mismas en diferentes *ismos* al mismo tiempo, pues no existió un canon particular para las diferentes corrientes, pero en contraste, los manifiestos producidos por tal o cual movimiento son más "concisos y luchan por una actualidad, novedad y unicidad",[20] por ello, los manifiestos estridentistas apuntalarían un estudio de las peculiaridades creativas de sus integrantes.

En este contexto, podemos percibir que la intención de hacerse presentes en el aquí y ahora del mundo por parte de los casi adolescentes estridentistas es patente desde el título del manifiesto que inaugura el movimiento: *Actual*. Antes de comenzar a examinar los manifiestos estridentistas es necesario aclarar que en este trabajo no se pretende hacer un estudio exhaustivo de éstos, sino sólo identificar ciertas constantes conceptuales para un estudio de la obra de Germán List en cuanto integrante fundamental del movimiento.

En diciembre de 1921, Manuel Maples Arce fija en las calles de la ciudad de México, *Actual No. 1*, al cual presenta

---

[19] Ida Rodríguez, *Dadá documentos*, p.139 y ss.

[20] Carlos Pacheco, "Evolución del manifiesto literario de las vanguardias hispanoamericanas: Del desapego al compromiso", p. 53.

como el primer *comprimido estridentista*. El título del manifiesto, particularmente significativo, aparece destacadamente en una tipografía de molde y escrito en mayúsculas, ocupando, entre título y subtítulo aproximadamente una cuarta parte de la superficie del cartel. Explorar el uso de composiciones tipográficas como recurso artístico era ya entonces común en las obras literarias de vanguardia, mecanismo incorporado a la poesía desde finales del siglo XIX por el poeta francés Stéphan Mallarmé, quien en el prefacio a *Un golpe de dados* explicaba que "la diferencia de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante, uno secundario y los adyacentes, dicta su importancia a la emisión".[21] Desde este punto de vista el título del manifiesto muestra que las nociones vinculadas al tiempo presente, lo que está aquí y ahora, en suma, lo "actual," son fundamentales en las obras estridentistas. Ya en su primera línea el manifiesto declaraba al estridentismo como una vanguardia "actualista" y abunda en las nociones que buscaban establecer el momento presente como el tiempo en que el movimiento quería desarrollarse:

> En el nombre de la *vanguardia actualista* de México, sinceramente horrorizados de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo de farmacias y droguerías subvencionales por ley, me centralizo en el vértice eclectante de mi insustituible categoría *presentista*.[22]

Los conceptos de "actualismo" y "presentismo" serán reiterados a lo largo del extenso manifiesto de catorce puntos, pero además aparecerán combinados con las ideas de lo fragmentario y la simultaneidad, conceptos éstos que, como apuntamos antes, Verani identifica como uno de los elementos que definen la estética de la vanguardia. Así, *Actual No. 1* proclama:

---

[21] Stéphan Mallarmé, *Obra poética*, vol. 2, p. 133.

[22] Luis Mario Schneider, *op. cit.* p. 267. Las cursivas en las citas de los manifiestos son mías.

> Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino *simultáneas* e intermitentes.
>
> [...]
>
> Todo se acerca y se distancia en *el momento conmovido.*
>
> [...]
>
> Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo quieto, iluminado allí maravillosamente en *el vértice estupendo del minuto presente,* atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el "yo" superatista, vertical sobre *el instante meridiano, siempre el mismo y renovado.*[23]

Para el *Manifiesto Estridentista No. 2*, redactado en conjunto entre Manuel Maples Arce y Germán List, la idea de hacer del estridentismo una estética del instante presente aparece nuevamente, pero con ciertas variantes, por ejemplo en el punto tercero proponen, "vivir emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro".[24] En el *Manifiesto No. 3* parafrasean un poco los conceptos de los manifiestos 1 y 2 y exigen que "todo arte, para serlo de verdad, debe recoger la gráfica emocional del momento presente".[25] Para el *Manifiesto No. 4*, el más breve de todos, el grupo recupera los postulados que a manera de editorial habían aparecido en su revista *Irradiador*, que bajo el título de *Irradiación Inaugural* declaraba: "El estridentismo ha inventado la eternidad".[26] En suma, los manifiestos de los estridentistas muestran la intención, no sólo de romper con las formas artísticas anteriores a ellos, en lugar de éstas proponen además un arte que no deba nada al pasado ni pretenda la posteridad, "nada de futurismo", dicen, pues quieren un ahora, un presente eternizado que ocurra cada vez en un instante, "siempre el mismo y renovado". Es decir, conciben el tiempo literario como un tiempo suspendido

[23] *Ibid.*, pp. 271-273.
[24] *Ibid.*, p. 276.
[25] *Ibid.*, p. 278.
[26] *Ibid.*, p. 280.

en el instante presente; Silvia Pappe señala esta particular concepción del tiempo por parte de los estridentistas:

> El estridentismo, en su pretensión de romper con el pasado y no apostar por un solo futuro, se coloca en el umbral de nuevas percepciones, en una como irrealidad en tanto ésta se fuera construyendo y concretando.[27]

Si el estridentismo fue inaugurado por Maples Arce, su ciclo fue cerrado por Germán List Arzubide, pues fue éste quien entendió mejor la naturaleza efímera de la vanguardia. List sabía que una revolución que pretende la permanencia deviene lo mismo que ella buscaba combatir, por ello el poeta poblano estaba convencido de la necesidad de declarar expresamente el fin del ciclo estridentista y publica en 1944 la conferencia *Cuenta y Balance*. En este texto, List destaca el carácter efímero del movimiento y su negativa a caer en la inmovilidad al degradarse a tradición:

> Revolucionarios integrales, sabíamos que toda revolución que no se decapita a tiempo, acaba por hacerse reaccionaria, cuando cristalizada, se obliga a sostener lo que peleó en el inmediato pasado.[28]

El texto de Germán List reitera la idea del estridentismo como un movimiento que se desenvuelve en un tiempo sin relación con el devenir, ajeno al pasado y renuente a la permanencia; es decir, manifiesta una voluntad de permanecer en un hipotético instante presente, en eterna renovación:

> Nuestros nombres están ya en un pasado que hacemos viejo de tanto devenir que empeoramos. Y estando en el ayer, somos más de un mañana eterno al que no queremos llegar para no tener fin.[29]

---

[27] Pappe, *op.cit.*, cap. 1, p. 15.
[28] Francisco Javier Mora, *op. cit.*, p. 71.
[29] *Ibid.*, p. 71.

Los jóvenes estridentistas colocan sus obras en un tiempo singular fabricado por ellos y para sí mismos, ajeno a un devenir unitario, en él no existe el pasado ni buscan el futuro; para ellos el tiempo existe sólo fragmentariamente a través de los instantes. Como no pretenden llegar a ser tradición, se niegan a la permanencia, prefieren que sus obras queden suspendidas en el instante presente, desdeñan la permanencia, pues su ideal es una eternidad comprimida.

Las intuiciones temporales

La singular concepción del tiempo poético desarrollada por los estridentistas, aunque revolucionaria en su momento, no se presenta de una manera aislada, pues al igual que los movimientos de vanguardia en general, fue un producto de su contexto histórico. Apuntamos en ese sentido que las vanguardias eran la manifestación artística de los vertiginosos cambios sociales y los sorprendentes avances científicos y tecnológicos en los albores del siglo XX, por ello no es casual que en 1932, apenas cinco años después de la dispersión del grupo estridentista, se publicara en Francia *La intuición del instante*, obra del teórico Gaston Bachelard donde reúne sus reflexiones sobre la naturaleza del tiempo poético, influidas por la teoría de la relatividad de Eisntein,[30] las cuales entran en contacto con las nociones de la vanguardia mexicana. *La intuición del instante* fue una de las primeras obras donde el autor comenzaría a explorar los mecanismos que operan en la poesía, búsqueda que lo llevaría a desarrollar una teoría poética reunida en media docena de libros. En esta obra temprana, Bachelard comienza por rechazar la naturaleza del tiempo como una continuidad entre pasado, presente y futuro, en otras palabras, rechaza la idea del tiempo como duración. Al refutar el concepto del

[30] Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, p. 28.

tiempo como duración, Bachelard postula, por el contrario, un tiempo discontinuo y fragmentario, estructurado a través de una sucesión de instantes siempre presentes, en el cual:

> La duración no tiene fuerza directa; el tiempo real sólo existe verdaderamente por el instante aislado, está por entero en lo actual, en el acto, en el presente.[31]

Para Bachelard la naturaleza instantánea y discontinua del tiempo se expresa de mejor manera en el lenguaje de la poesía, a la cual considera una "metafísica instantánea", puesto que:

> Un breve poema debe dar una visión del universo y el secreto del alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo.[32]

Así pues, la noción de duración no es otra cosa que una ilusión creada por el hábito de la conciencia. Al ser el tiempo una sucesión de instantes, no existe la continuidad, el tiempo es fragmentario y difuso. Tal concepción tiene para Bachelard consecuencias ontológicas, pues al negar la posibilidad de un devenir continuo, entonces el ser está sometido a una existencia fragmentada, pues el ser sólo existe en los instantes y éstos sólo se presentan aislados entre sí, sin posibilidades de continuidad. Lo anterior no significa que Bachelard niegue al ser, pues señala que es en el instante poético donde el ser encuentra su unidad y su realización. En su modelo, la poesía es capaz de crear un instante detenido donde la simultaneidad, al posibilitar la coexistencia de las antítesis y todas las contradicciones, restaura en su unidad al ser. Para construir ese instante detenido y complejo, el poeta debe: "reunir en ese instante un gran número de simultaneidades, destruye el poeta la continuidad simple del tiempo ordenado".[33] La característica del

---

[31] *Ibid.*, p. 49.
[32] *Ibid.*, 93.
[33] *Ibid.*, p. 94.

2891825

instante detenido que busca la poesía es el tiempo vertical, donde el ser fluye hacia la profundidad y la altura, en este universo de simultaneidades el ser disuelve las antítesis en una ambivalencia reintegradora, de tal manera que en este instante de simultaneidades la poesía:

> ...revela a la vez la solidaridad de la forma y la persona. Demuestra que la forma es una persona y que la persona es una forma. La poesía es así un instante de la causa formal, un instante de la fuerza personal.[34]

Para Bachelard, es en el tiempo detenido, ese tiempo vertical del instante poético, donde el ser, fragmentado por la discontinuidad temporal, recupera su unidad gracias a la simultaneidad infinita. La poesía tiene, así, el poder de suprimir el tiempo simple y encadenado de la duración y propiciar el tiempo complejo de la simultaneidad, donde el individuo podrá encontrar su causalidad formal. Encontramos pues que, en términos generales, existe una coincidencia entre la concepción del tiempo *actualista* de los estridentistas y la tesis del tiempo poético como un *instante de simultaneidades* de Bachelard. Considerando que *La intuición del instante* y los trabajos subsecuentes del teórico buscan ofrecer una sistematización de los mecanismos del lenguaje poético, podemos aventurar que la coincidencia conceptual entre la propuesta bachelariana y la estridentista ofrece una herramienta para estudiar la representación del tiempo en la poesía de los vanguardistas mexicanos; es decir, que sería factible establecer una poética del tiempo, un tiempo *presentista*, en las obras literarias de los estridentistas.

---

[34] *Ibid.*, p. 101.

Encuentro de categorías

Si la intención de este trabajo es identificar los elementos en la poesía estridentista para conformar una poética del tiempo, será necesario en principio delimitar antes el concepto de poética, para ello usaremos las definiciones que Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov reúnen en su *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. El texto específica que "el término poética designa: 1) toda teoría interna de la literatura; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades -en el orden de la temática, del estilo, etc.- literarias; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria".[35] Los autores explican que la poética, entendida como una teoría interna de la literatura se propone:

> ... elaborar categorías que permitan comprender a la vez la variedad y la unidad de todas la obras literarias, (...) elaborará una teoría de la descripción que pondrá en evidencia lo que tienen en común todas las descripciones y lo que les permite ser diferentes, pero no se preocupará por definir un texto en particular. Por consiguiente, la poética podrá definir un encuentro de categorías aunque por el momento no se conozca ninguna manifestación de tal encuentro.[36]

En el desarrollo de este trabajo atravesaremos las tres acepciones del término: primero, a partir de los códigos que el estridentismo definió en sus manifiestos, buscaremos establecer aquellos elementos presentes en la construcción de un modelo temporal propio del movimiento, digamos, de un *tiempo estridentista*. En seguida, propiciaremos un "encuentro de categorías" entre las propuestas estridentistas y las ideas sobre el tiempo poético de Bachelard para así perfilar un modelo descriptivo general. Finalmente, aplicaremos el modelo a la obra

---

[35] Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, p. 98.
[36] *Ibid.*

de List con la intención de identificar las elecciones estilísticas y conceptuales presentes en su poesía. El objetivo es que esta labor de encuentros, y por ende de contrastes, establezca una poética del tiempo, que como una teoría de la literatura, siguiendo a Ducrot y Todorov, "suministre los elementos para describir un texto literario".[37] El esquema será aplicado para efectuar una lectura del poemario *Esquina,* de Germán List, entendiendo "lectura," de la misma manera en que lo hacen Ducrot y Todorov, esto es, como la descripción de un texto en particular a partir de los instrumentos que proporciona la poética, pero sin agotar los posibles sentidos del texto, sino sólo poniendo en evidencia algún sentido en particular, pero considerando que "el texto no se deja agotar por las categorías de la poética".[38] Antes de comenzar nuestro ejercicio de lectura es oportuno precisar que dicha tarea se concentrará en los aspectos semánticos de los textos, siguiendo de esta manera la tesis de la investigadora Esther Hernández Palacios, quien al analizar la obra de Maples Arce concluye que las aportaciones más sobresalientes de lapoesía del movimiento se dieron en los aspectos semánticos de la imagen poética y explica:

> Si el futurismo italiano planteaba sobre todo la renovación -o destrucción- de la sintaxis y la morfología, y la introducción de signos de diferentes sistemas (como los de la música y las matemáticas), los estridentistas centran sus esfuerzos en la semántica poética. La imagen se convierte en su quilla renovadora. [...] es en los procedimientos de significación connotativa, en las imágenes, en donde radica la esencia del cambio que nuestro movimiento de vanguardia se propuso.[39]

---

[37] *Ibid.*, p. 99.
[38] *Ibid.*
[39] Esther Hernández Palacios, "Acercamiento a la poética estridentista", p. 136.

Busquemos pues, la manera en que las nociones temporales de los estridentistas y el modelo de Bachelard aparecen en los poemas de Germán List. Para comenzar este ejercicio de "encuentro de categorías" partamos de un resumen de las propuestas que Bachelard propone para entender la naturaleza del tiempo y sus implicaciones para luego contrastarlas con las tesis estridentistas y los textos de *Esquina*:

1) La esencia del tiempo es el instante, éste se configura a partir de instantes presentes independientes entre sí.
2) El tiempo es fragmentario. La continuidad pasado-presente-futuro sólo es una ilusión causada por un hábito de la conciencia. Como sólo existe un presente fragmentado en instantes, el ser también carece de continuidad y unidad.
3) La unidad del ser puede restituirse en el instante poético, que es un tiempo detenido y vertical, donde infinitos sucesos ocurren sincrónicamente gracias a la simultaneidad.

Como señalamos, la concepción del tiempo a partir del instante presente aparece en los manifiestos estridentistas, los cuales proclaman una realidad detenida en el "instante meridiano, siempre el mismo y renovado". Este tiempo como instante presente y detenido aparece en varias ocasiones en los textos de *Esquina,* por ejemplo, en el poema *11-35 P.M.,* donde se describe el "instante solemne que se quiebra en sus olanes."[40] Estos instantes en que los estridentistas querían detener al mundo, se proyectan en el poemario como una "lejana voz que todo lo detiene",[41] el devenir se anula en un instante y

[40] Germán List Arzubide, *Poemas Estridentistas*, p. 42. Todas las citas de *Esquina* son tomadas de esta compilación.
[41] *Ibid.,* p. 43.

con ello la realidad se puede congelar como "un relámpago de tarjeta postal".[42] Las partículas de tiempo detenido que anulan el pasado y el futuro traen en el texto la "paz del tiempo"[43] y tienen como consecuencia la capacidad de generar, en el ahora paralizado, cierto sosiego al yo poético, y de tal manera aparecen en el poema Ángulo:

> rítmicos y lejanos
> destilan los instantes sueño en mi corazón[44]

La posibilidad de un tiempo organizado exclusivamente a partir de los instantes presentes se materializa como un tiempo que, al carecer de un pasado, siempre está naciendo, de esta manera el poema *Esquina*, a partir de una prosopopeya, coloca al tiempo en un constante proceso de nacimiento:

> Sobre la incubadora
> asoleada
> están piando las horas.[45]

Si el movimiento cronológico ha sido anulado, entonces los criterios e instrumentos para medir el tiempo son innecesarios, por lo tanto, continuando con el recurso de la animación, el poema anula las funciones reguladoras de los relojes, los aleja de la certeza cientificista y los acerca a la sinrazón, transformándolos en "los relojes que adivinan la suerte",[46] e incluso los convierte en una especie de comparsas humorísticas:

> Las estrellas ensayan sus canciones
> que bobos acompañan los relojes.[47]

---

[42] *Ibid.*, p. 34.
[43] *Ibid.*, p. 42.
[44] *Ibid.*, p. 40.
[45] *Ibid.*, p. 35.
[46] *Ibid.*, p. 33.
[47] *Ibid.*, p. 43.

La obliteración del tiempo mesurable se concreta también al sacar a las palabras vinculadas al campo denotativo de la temporalidad de su contexto habitual y convertirlas en objetos inefables, como las "horas de calcomanía",[48] y finalmente, como lo inmensurable no se puede vender, el tiempo pierde su valor de cambio y se vuelve "barato".[49]

Lo fragmentario

La idea bacheleriana de que el tiempo, dada su naturaleza discontinua, causa la fragmentación del ser, aparece también en los postulados de los estridentistas, pues para ellos lo fragmentario es una manera de concebir al ser que deriva en una nueva manera de ver. Al respecto Silvia Pappe, en su texto *Estridentópolis, urbanización y montaje,* precisa que "la mirada estridentista percibe ante todo lo fragmentario, los procesos abiertos, lo indecible, lo caótico de su época".[50] La percepción fragmentaria causada por un tiempo discontinuo y sin unidad se manifiesta en la estructura de los poemas, pues la mayoría de ellos están organizados como versos aislados entre sí, gráfica y lógicamente, de tal manera que traducen la realidad referencial a un mosaico de imágenes intermitentes, veamos, por ejemplo, un fragmento de *Esquina*, el poema que da título al libro:

> Me han robado los ojos que traía en el chaleco
> ¿sabe usted para dónde se ha mudado el correo?
>
> Para hablar inglés es necesario
> cortarse la mitad de la lengua.

---

[48] *Ibid.*, p. 39.
[49] *Ibid.*, p. 34.
[50] Silvia Pappe, *Estridentópolis, urbanización y montaje*, p. 21.

Los teléfonos sordomudos
han aprendido a hablar por señas

¿Quién halará los cables
que arrastran los eléctricos?

Los periódicos pagados
callan el asesinato de los perros.[51]

El poema efectúa una labor de análisis del paisaje urbano, análisis en el sentido etimológico de la palabra; es decir, para percibir mejor el mundo divide un instante de la realidad en sus componentes para luego reunirlos de nuevo en una síntesis, la operación análisis-síntesis logra que la fusión de las diferentes percepciones del mundo sensible sea más profunda y precisa que la suma de las partes. La estructura fragmentada de los poemas es contrapunteada por el uso de combinaciones textuales que de manera connotativa aluden a la ruptura de la unidad. Aparecen entonces los versos que hablan de la necesidad de "cortarse la mitad de la lengua", un pájaro que se "deshila", las manos que "se hacen pedazos", los "trozos de humo", los ojos influyentes que "se deshojan", el "instante solemne que se quiebra", existe además un silbato que es capaz de "estrangular la unidad" de las penas y, finalmente, aparece "la luna que se deshace en ladridos".

En los ejemplos anteriores destaca el hecho de que la norma gramatical no es violentada, pues los adjetivos vinculados a las nociones de ruptura o destrucción afectan directamente a un sustantivo, es decir, a una sustancia. El dato es importante, pues muestra que existe cierta divergencia entre el concepto de lo fragmentario usado en la poesía de Germán List con respecto a las ideas de Bachelard, pues las alusiones a la idea de una sustancia rota o dividida revelan la presencia de un ser

[51] Germán List, *op. cit.*, p. 34.

fragmentado, lo cual marcaría un matiz con respecto al carácter positivo que el teórico otorga al poema como un espacio reintegrador de la unidad del ser.

La simultaneidad

En el modelo de Bachelard la simultaneidad se presenta como la posibilidad de infinitos sucesos ocurriendo en un mismo instante, es una cualidad necesaria del instante poético; mientras que, como apuntamos, para Verani la búsqueda de la simultaneidad representa el principio constructivo esencial del arte que proponían las diferentes corrientes de la vanguardia.[52] Señalamos además que tal principio aparece en los manifiestos estridentistas cuando definen las ideas como "simultáneas e intermitentes",[53] ahora veamos cómo este concepto se manifiesta en *Esquina*.

Para entender los recursos textuales usados para expresar la simultaneidad en el libro de List, es necesario remitirse al trabajo interdisciplinario que realiza Silvia Pappe, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, donde estudia tanto los textos poéticos como el texto visual de la portada, realizada para la edición original de 1923 por el pintor Jean Charlot, también del grupo estridentista. Para Pappe, la composición fragmentaria de la portada de Charlot sugiere que el título *Esquina* debe leerse no sólo como una referencia a un espacio urbano concreto y real, sino como la apertura de una nueva perspectiva en el imaginario de los años 20.[54] La factibilidad de efectuar una lectura plástica de *Esquina*, es compartida por Francisco Javier Mora, quien afirma:

---

[52] Hugo J. Verani. *op. cit.*, p. 10.
[53] Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 271.
[54] Silvia Pappe, *Estridentópolis...*, p.79.

> La construcción de *Esquina* está basada fundamentalmente en la imagen. La misma palabra que da título al libro es una imagen de simultaneidad cubista puesto que nos indica un punto del espacio donde nos es posible percibir de golpe diferentes sensaciones.[55]

El mecanismo simultaneista está patente además en el poema que da nombre al poemario, el cual citamos anteriormente y en el cual se aprecia la organización del texto en estrofas, sin una conexión causal entre ellas, pues cada una contiene diferentes imágenes sin que exista aparente ilación lógica entre ellas, pero que al sintetizarse en un todo crean una percepción simultánea de diferentes aspectos de la realidad. Tal operación es constante a lo largo del libro, por ejemplo, en Silabario leemos:

> [...]
> El otoño imprudente
> nos espió por el ojo de la chapa
> y el silencio iba en zancos.
>
> ¿Será el muerto el que chifla
> la Adelita
> en la esquina?
>
> Esto de las traiciones
> son chismes de la luna.
>
> GRAN CONCURSO
> [...][56]

Y en el poema sin título que cierra el libro:

> [...]
> He escarbado en la noche
> buscando sus palabras.
>
> Los trenes destiñen sus adioses
> en su roída lontananza.

[55] Francisco Javier Mora, *op. cit.*, p. 95.
[56] Germán List, *op. cit.*, p. 38.

Los besos se expenden
hoy a precio de réclame.
[...][57]

El tiempo vertical y el ser fragmentado

El tiempo del instante poético es para Bachelard un tiempo diferente al tiempo de la narración, donde causas y consecuencias se organizan horizontalmente, de un principio a un fin. Por el contrario, el instante detenido que rige a la poesía es vertical, se trata de un tiempo fluyendo infinitamente hacia arriba o hacia abajo, hacia las profundidades o hacia las alturas, hacia la oscuridad o hacia la luz.[58] Tal caracterización de la verticalidad del tiempo poético aparece en *Actual No. 1* cuando la voz enunciativa demanda al mundo congelarse y permanecer "vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo y renovado".[59] Si el tiempo vertical del instante poético de Bachelard puede expandirse hacia arriba o hacia abajo, en *Esquina* éste fluye hacia abajo, siempre como caída. La figura de esta *caída metafísica* aparece en el libro primero indirectamente, por ejemplo en el poema *Silabario*, cuando el yo lírico se lamenta:

la noche se ha caído de mis manos.
Si la vida hablara !!!![60]

En otro momento del libro la figura de la caída se concreta y aparece explícitamente, como en la última estrofa del poema sin título que cierra el poemario:

---

[57] *Ibid.*, p. 47.
[58] Gaston Bachelard, *op, cit.*, 94.
[59] Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 272.
[60] Germán List, *op. cit.*, p. 38.

Esta noche
los aerolitos
se tiran de cabeza
sobre las banquetas[61]

También en el poema Ángulo:

Y cuando al fin violeta
la hora se precipita
y en un ángulo agudo
se ofrece a mi actitud[62]

Es preciso recordar que para Bachelard el instante poético tiene un "carácter metafísico", pues es en este tiempo detenido donde el ser, fragmentado por la discontinuidad temporal, puede encontrarse de nuevo con su causalidad formal y por ende con su unidad. Así pues, el instante poético debería tener, idealmente, una consecuencia positiva de cualidades integradoras para el ser; sin embargo, en *Esquina* esta finalidad positiva del instante poético es sólo parcial, pues efectivamente existe un tiempo vertical que permitiría realizar una búsqueda acaso metafísica, pero esta verticalidad fluye sólo hacia abajo, como una caída dilatada y sin fin, por ello, el texto declara la necesidad de "tirarse de 40 pisos para reflexionar en el camino".[63] En este descenso, el propio Bachelard identifica una consecuencia negativa, y sobre él advierte:

> A lo largo de ese tiempo vertical -bajando- se escalonan las peores penas, las penas sin causalidad temporal, las penas agudas que traspasan un corazón por una nada, sin languidecer jamás.[64]

[61] *Ibid.*, p. 47.
[62] *Ibid.*, p. 41.
[63] *Ibid.*, p. 39.
[64] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 97.

Lo que nos presenta *Esquina* es una caída detenida con rasgos de angustia existencial, donde la conciencia está suspendida en un infinito momento de reflexión y el ser, más que restaurar su unidad, se aproxima a la nada.

Aplicación del modelo de lectura

En el apartado anterior identificamos coincidencias importantes, aunque con ciertos matices, entre las categorías de Bachelard y la concepción del tiempo de los estridentistas y la presencia de éstas en la poesía de Germán List. Podemos ahora emprender una lectura de uno de los textos de *Esquina* a la luz del modelo de *La intuición del instante*.

El libro *Esquina* está formado por ocho composiciones, cada una de extensión distinta, pero la brevedad es la característica dominante en la obra, de tal manera que uno de los poemas, *Cinemática*, tiene sólo cuatro líneas; otro, *Paletas-chicles* tiene cinco líneas y el titulado *Luis Ángel Firpo* tiene diez. Son pues, poemas de lectura dinámica y fugaz. Este primer detalle será útil para guiar la lectura, ya que marca una clave de la estrategia textual de la obra. Este aspecto condensado y sintético de los poemas de *Esquina* remite a esa cualidad de la fotografía instantánea que congela una breve fracción del tiempo, de esta manera, la noción de fugacidad comienza a delinearse desde la estructura gráfica de los textos, recurso apuntalado por su contenido semántico. Leamos el ejemplo del poema *Cinemática*:

> Mientras en el mostrador los cines
> venden la noche al menudeo
> un beso de celuloide
> se escurre en tu recuerdo.[65]

[65] Germán List, *op. cit.*, p. 44.

Si este poema se lee en el contexto del conjunto de la obra de los poetas estridentistas y a la luz de los estudios críticos que se han ocupado de la estética del movimiento, podrá concluirse que su temática es eminentemente urbana. Aún más, si se intenta identificar un referente objetivo al poema, podrá tomarse como la representación de algún espectador que compra su boleto para ingresar a una sala de cine. Tal escena era común en las ciudades mexicanas de los años 20, cuando éstas atravesaban un proceso de expansión y consolidación y cuyos habitantes comenzaban a experimentar el fenómeno del tiempo libre; dado que estos citadinos encontraron en el cine una novedosa y sofisticada forma de entretenimiento, los teatros se expandieron rápidamente en el paisaje urbano.

Habrá que precisar que, si bien en los primeros años del cine en México fueron comunes los exhibidores itinerantes que llevaban a lomo de burro sus proyectores a zonas rurales, y que también en los pequeños poblados eran comunes las funciones de cine, éstas eran de noche y al aire libre. A diferencia de los pueblos, en las ciudades el cinematógrafo está emparentado con la sala de cine a partir de una significación especial, pues la función se podía ver incluso durante las horas del día, configurándose así en un espacio fuera de lo común. Es así como la sala de cine se convierte en un lugar de socialización,. pero para la voz poética de *Esquina*, acudir al cine también se convierte de alguna manera en un ritual, donde la fantasía es posible al abrigo de la noche artificial creada por la oscura intimidad de la sala. En este contexto, será factible ver en *Cinemática* un cuadro de las entonces nuevas maneras urbanas, en este cuadro de costumbres las taquillas de los cines "venden" la noche; es decir, la oscuridad de la sala, y en el interior de tal noche es posible presenciar un romance que evoca en el yo lírico del poema el recuerdo de su amada.

En efecto, es posible identificar el entorno urbano en el texto, pero acompañado y mediatizado por los elementos propios de la estética estridentista, como puede ser la fascinación

por el cinematógrafo, ya sea éste como fenómeno tecnológico, artístico o social. La atracción que los jóvenes estridentistas sentían por el cine es evidente a partir de la apropiación de la figura de Charles Chaplin, al cual declaran en sus manifiestos como "angular, representativo y democrático".[66] Pero el poema *Cinemática* no se limita a la representación de un tema urbano, el texto va más allá, y tal urbanismo es el pretexto para acercarse a reflexiones profundas sobre el devenir del ser en el tiempo. Una clave de esto es la presencia en el texto desde el título mismo y en casi en cada línea de alusiones temporales, ya sea de manera denotativa, gramatical o connotativa. En primer lugar, de manera denotativa tenemos las palabras "cine" y "celuloide", que aparecen en el primer y tercer verso y forman un campo semántico referido al mundo del arte –y ciencia– de las imágenes en movimiento. Y qué es el cinematógrafo sino un conjunto de fotografías, instantes congelados, que al ser exhibidas a cierta velocidad crean la sensación de movimiento.

En cuanto al aspecto gramatical, el primer verso del poema inicia con "mientras", palabra que en su forma adverbial significa "en tanto", "entre tanto" o "durante el tiempo en que"; es decir, la partícula "mientras" señala que dos acciones ocurren en el mismo lapso temporal y establecen consecuentemente una relación de simultaneidad. Asimismo, aparecen los verbos "venden", en el segundo verso, y "se escurre", en el cuarto, ambos en presente. Estas dos acciones en presente, al ser contaminadas por la partícula "mientras", establecen una relación de simultaneidad. Las acciones del poema ocurren entonces en un ahora que reúne dos espacios, el exterior y el interior de la sala de cine, y dos sujetos, los cines que "venden" y el beso de celuloide que "se escurre", así, no sólo las acciones, también los sujetos son simultáneos.

---

[66] Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 276.

En seguida, en un plano connotativo aparecen las palabras "noche" y "recuerdo", dos elementos que evocan semántica y simbólicamente el devenir. La noche marca junto con el día el ciclo fundamental que desde eras primigenias ha usado la humanidad para medir el paso del tiempo, y aunque "noche" pueda sugerir en ciertos contextos la idea de espacio, en tanto la noche puede ser el lugar en que se sitúan los hechos, para Bachelard la noche se vincula primariamente a la temporalidad y, a propósito de un poema de Baudelaire, señala en *La Intuición del Instante* la profunda significación temporal de la noche y explica:

> En estas dos unidades de la noche y de la luz, se encuentra la doble eternidad del bien y del mal. Por lo demás, lo que tienen de "vasto" la noche y la claridad, no debe sugerirnos una visión espacial, la noche y la luz no se evocan por su extensión, por su infinito, sino por su unidad. La noche no es un espacio, es la amenaza de eternidad. Noche y luz son instantes inmóviles...[67]

En suma, y de acuerdo con estos elementos, *Cinemática* se muestra como un poema que propone a la noche como un elemento donde la progresión temporal se anula para dar paso a la eternidad detenida. Y sin embargo, en ese tiempo detenido persiste un recuerdo, "tu recuerdo", pero este sentimiento es apenas una ilusión, un hábito de la conciencia, pues de acuerdo con la tesis del instante de Bachelard, el recuerdo es una reminiscencia del pasado que es, a su vez, la nada y agrega:

> El pasado es en nosotros una voz que encontró eco. De ese modo damos fuerza a lo que no es sino una forma o más aún, damos una forma única a la pluralidad de las formas. Mediante esa síntesis, el pasado cobra entonces el peso de la realidad.[68]

---

[67] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 100.
[68] *Ibid.*, p. 50.

Al explorar una nueva lectura, el poema *Cinemática* se muestra como una metáfora de la sala de cine que forma parte de los nuevos espacios urbanos. En este rincón, el espacio es condensado por los actos sincrónicos que convergen en el instante inmóvil de la noche, momento congelado donde sólo el ahora del presente es posible, pues el pasado es inasible, por ello, el beso –mera imagen de celuloide– no puede ser fijado en el recuerdo, que es apenas un eco tenue. En consecuencia, el beso, acto emotivo por excelencia, se ha ido, escapa al yo poético -que aparece tan sólo como la voz enunciativa sin ser nombrado- y acaba por escurrirse, desaparecer, y finalmente desvanecerse en la nada del no ser.

2891825

Conclusión

Con el presente análisis iniciamos el rastreo de los ecos de la explosión estridentista y podemos ya entrever algunos de sus efectos en el panorama de la literatura mexicana. Con una existencia efímera y una relativamente escasa obra literaria, el aporte fundamental de los jóvenes de la vanguardia mexicana fue más cualitativo que cuantitativo y podríamos decir que las consecuencias de su labor no se ven, pero se sienten, pues no dejaron por herencia una tradición, sino una nueva sensibilidad. La irrupción estridentista inauguró una nueva manera de entender la literatura y obligó a que el arte mexicano se abriera a nuevas formas y posibilidades. Si el estridentismo abrió una nueva percepción, para estudiarlo será necesaria asimismo una nueva visión crítica, *disgregada* de los modelos valorativos. Determinamos entonces que para estudiar la poesía de Germán List Arzubide es preciso comenzar por configurar una herramienta adecuada, dicho instrumento lo encontramos al contrastar los postulados de los manifiestos del estridentismo con el trabajo teórico que Gaston Bachelard realizó sobre la naturaleza del tiempo poético. Al aplicar este modelo crítico a una lectura del poemario *Esquina,* perfilamos los ejes

alrededor de los cuales gira la poesía de List entre los cuales destaca un trabajo de dislocación de los conceptos convencionales del tiempo y que esta novedosa concepción encuentra coincidencias con las categorías del tiempo poético elaboradas Bachelard; por tanto, es posible hablar de la presencia de una poética *presentista* en la obra de Germán List, ello sin soslayar que la voz poética de List ofrece sus propios y singulares matices con respecto al modelo del teórico francés.

En la poesía de List, el tiempo ha perdido su carácter convencional, pues éste ya no se percibe como una continuidad lineal. En el universo poético de *Esquina* ya no existen el pasado, el presente y el futuro, ahora el tiempo se manifiesta en infinito y eternidad, el devenir se condensa en el instante presente. Si en *Esquina* el tiempo no existe tal como lo conocemos, los instrumentos y criterios para medirlo son inútiles, de tal manera que los relojes y las horas pierden su finalidad y sentido, por ello, en un gesto humorístico, sólo sirven para adivinar la suerte. Pero el humor que el texto manifiesta es una ironía que cubre la amargura ante la imposibilidad de recuperar el pasado extinguido, es en este aspecto pesimista donde se presenta el matiz más importante con respecto al concepto de Bachelard: *Esquina,* más que un espacio concreto de la ciudad, es un umbral, un horizonte de nuevas posibilidades de percepción. En esta *Esquina* de Germán la conciencia rompe sus ataduras físicas y, al anular las barreras de la temporalidad horizontal, es posible conocer la realidad fragmentaria y simultáneamente en todas sus posibilidades. El umbral de *Esquina* es como el "gigantesco instante" que Borges describe en el *Aleph*,[69] que es capaz de contener el deleite y lo atroz. De la misma manera, en la poesía de List coexisten el placer y el dolor: la conciencia goza al expandirse en el infinito, pero el ser sufre por la nostalgia del pasado irrecuperable y por saberse atrapado en una eterna caída hacia la nada.

---

[69] Jorge Luis Borges, *Narraciones*, p. 74.

Bibliografía

Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. *La poética de la ensoñación*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Borges, Jorge Luis. *Narraciones*. Argentina, Salvat Editores, 1982.

Corte Velasco, Clemencia. *La poética del estridentismo ante la crítica*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.

Cuesta, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*. México, Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica, 1985 (Lecturas mexicanas, 99).

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 1989.

Escalante, Evodio. *Elevación y caída del Estridentismo*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones sin Nombre, 2002.

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

List Arzubide, Germán. *Poemas estridentistas*. México, Ediciones El Tucán de Virginia, 1998.

_____. *El Movimiento Estridentista*. México, Secretaría de Educación Pública, 1987 (Lecturas Mexicanas No. 76. Segunda Serie).

_____.*Teatro Guiñol*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

_____. *Tres obras de teatro revolucionario*. México, Ediciones Integrales, 1933.

_____. "Lenin y la literatura socialista", En: *Lenin en el arte, en la pedagogía, en la literatura*. México, Instituto de Amistad e Intercambio cultural México-URSS, 1968.

_____. *Práctica de educación irreligiosa*. México, Ediciones Uníos!, 1998.

López, Leticia. *Un suspiro fugaz de gasolina, los murmullos estridentes de Salvador Gallardo*. México, ICA, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1968.

Maples Arce, Manuel. *Las Semillas del tiempo. Obra Poética 1919-1980*. Con estudio preliminar de Rubén Bonifaz Nuño. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Vela, Arqueles. *El café de nadie*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990 (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, No. 20).

Mallarmé, Stéphan. *Obra Poética, Volumen II*. España, Ediciones Hiperión, 1981.

Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces, List Arzubide y el estridentismo mexicano*. España, Universidad de Alicante, 2002.

Monsiváis, Carlos. *La poesía mexicana del siglo XX*. México, Empresas Editoriales, 1966.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005.

Pappe, Silvia. *El movimiento estridentista atrapado en los andamios de la historia*. Tesis de doctorado, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

_____. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2006.

Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*. México, Ediciones Cal y Arena, 2001.

Rodríguez Prampolini, Ida Eder Rita. *Dadá documentos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977 (Investigaciones Estéticas, Monografías del arte, 1).

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, Conaculta, 1997 (Lecturas Mexicanas, Tercera serie, sin número).

_____. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

_____. *El estridentismo, un gesto irreversible*. México, Consejo Nacional para las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.

Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Mata, Óscar. "¡Qué viva el mole de guajolote¡ La risa estridentista". *Tema y Variaciones de Literatura.* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. México, Semestre II, 2007, pp. 59-73. Número 29.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. "Don Germán List Arzubide. El último estridentista (Una entrevista con el escritor)". *Tema y Variaciones de Literatura.* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. México, Semestre 1, 2006, pp. 303-332. Número 26.

Fuentes electrónicas

Pacheco, Carlos. "Evolución de manifiestos literarios de vanguardias hispanoamericanas: Del desapego al compromiso". *Revista de estudios lingüísticos y literarios.* Universidad de Arizona. Vol. 4, núm. 1, Arizona, primavera 2006. pp. 53-59. Disponible en internet en: www.coh.arizona.edu/divergencias/archives/.../manifiesto.pdf_(con acceso el 30 de abril de 2010).

Rodríguez González, Alberto. "La equivalencia como principio de composición en el poema 11:35 P.M. de Germán List Arzubide". *Revista Destiempos.com.* México, junio-julio 2009, pp. 62-76. Año 4, Número 20. Disponible en internet en: www.destiempos.com/n20/rodriguezg.pdf (con acceso el 30-4- 2010).

Cartucho, hacia la reconfiguración de la realidad

Marina González Saravia*

1. *Cartucho* y la novela de la Revolución

La Revolución Mexicana es una etapa de la historia patria que fue consignada antes y mejor por la literatura que por la historia, o mejor dicho, por la historiografía. En la opinión de varios críticos, obras como *Los de abajo* o *El águila y la serpiente*, entre otras, ilustran de una manera más clara lo que fue la Revolución que las posteriores publicaciones de carácter puramente histórico.

En el cúmulo de obras que abarca este periodo encontramos una amplia gama de textos: cuentos, crónicas, viñetas o cuadros, memorias, reportajes, novelas, así como fusiones entre estos géneros que tienen en común un tema: la gesta revolucionaria. Gesta que cada autor ve desde diferentes ángulos e incluso estratos sociales; la diversidad aquí no se restringe a la forma literaria, abarca también la intención del autor y su propia estética.

Cartucho (1931) se enmarca dentro de la literatura de este periodo, sin embargo, constituye un caso singularísimo. Ante todo porque la materia prima del texto es la memoria infantil y la voz que impera es la de una niña que narra sus recuerdos. Ello, aunado a que la autora es una mujer –la única– que escribe

* Universidad de Colima.

sobre un tema considerado en la época como exclusivo de autores masculinos, hacen que la obra y su poética innovadora sean en extremo particulares.

De hecho, esta característica fundamental de *Cartucho*, la narración de memorias infantiles –que constituye sin duda un significativo elemento narrativo– ha propiciado que se dejen de lado otros aspectos de la obra y se haya atendido sólo superficialmente a la forma textual en que la autora reelabora la historia.

Nellie Campobello hace historia sin ser historiadora, define su campo de visión y de narración. Sus textos se limitan a un espacio y un tiempo determinados: los cuatro últimos años de la Revolución en parte de los estados de Durango y Chihuahua. Respecto a la intencionalidad, Campobello tiene muy claro el objetivo y la forma de su escritura, lo explicita ampliamente en *Mis libros*: le interesa reivindicar el papel de Francisco Villa como revolucionario, por una parte, y por otra, destacar la presencia de los soldados, de los guerrilleros, de los "hombres del norte" que en un bando o en otro, "andaban en la bola".

Nellie, con poco más de veinte años de edad, quiere defender la memoria de aquellos a quienes vio luchar y morir. Escribir se convierte para ella en un arma, en un modo de hacer justicia. Y como en la guerra, debe valerse de la astucia para vencer, allí se origina su poética. Dice en *Mis libros*:

> Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y de la justicia, me vi en la necesidad de escribir [...] decir verdades en el mundo de mentiras que vivía [...]. Busqué la forma de poder decir, pero para hacerlo necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez. Usar de su aparente inconsciencia para exponer lo que supe era la necesidad de un decir sincero y directo.[1]

[1] Nellie Campobello, *Las manos de Mamá, Tres Poemas. Mis libros*, 1999, p. 97.

Como vemos, la autora sabe bien que denunciando de frente "el mundo de mentiras que vivía" tenía la batalla perdida, en cambio, hablando desde la aparente inocencia de una niña que recuerda escenas de la Revolución, estaba a salvo y podría lograr su propósito.

Esa fue en una primera instancia la intención de Nellie Campobello. Sin embargo, la singular forma que eligió para lograr su propósito y el manejo estilístico y de recursos han hecho que su obra al paso del tiempo perviva más allá de los objetivos inmediatos que la autora manifiesta perseguir.

¿Por qué esta pervivencia de la obra de Campobello? Porque es literatura, simplemente. Una literatura que se anticipó a su tiempo, que nació de un propósito ideológico, político, pero también estilístico y es justamente este aspecto lo que con los años la ha hecho crecer ante los lectores.

2. Organización textual, fragmentariedad y poética en *Cartucho*

Uno de los aspectos que más llaman la atención del lector es que se encuentra ante una serie de textos breves, al mismo tiempo autónomos y unitarios, que podrían parecer aislados pero no lo están, relatos que son la parte y el todo. La estructura, organización y escritura de la obra están construidas sobre un eje que la define y abarca: la fragmentariedad.

Como explica Bajtín en su obra *Problemas literarios y estéticos*,[2] la novela es un género cuya propia naturaleza le da la capacidad de evolucionar y transformarse en virtud de la relación estrecha que establece con el presente inacabado y el contacto vivo que mantiene con la contemporaneidad no terminada y en formación, lo que genera una zona nueva o especial de construcción de imágenes artísticas.

[2] Cf. Mijaíl Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*, 1986, p. 517.

Esta zona de contacto con el presente inacabado implica en la novela el acercamiento al lenguaje popular, a la lengua conversacional, la vincula al medio eternamente vivo de la palabra, y por otra parte, la sitúa en el lado no oficial de la Historia[3] y del pensamiento, la aleja de la épica, género que, por el contrario, se ocupa sólo del pasado y lo hace en un sentido laudatorio y solemne.

En *Cartucho* son notorios la presencia del habla popular y el tono conversacional, la creación de imágenes artísticas a partir de sucesos reales y cercanos en el tiempo, y sobre todo, la visión no oficial de la historia en que se sitúa la autora, aspectos que Bajtín destaca en la novela como género literario.[4]

Otro de los puntos que considero relevantes para ver *Cartucho* desde la perspectiva bajtiniana de la novela, es la relación que este género establece entre autor, lector y personajes o héroes. La novela los pone en un mismo plano valorativo-temporal, los hace contemporáneos y permite que el autor pueda representar momentos reales de su vida o aludir a éstos, y así la palabra del autor se coloca en el mismo plano que la palabra del héroe.

Esto es especialmente importante en *Cartucho* porque la novela como género le ofrece a Campobello el medio idóneo para que narre sus memorias a través de sus héroes, desde el presente, sobre un presente no concluido y con una postura y un tono no oficiales. Ella lo intuye así, pues en *Mis libros* señala: "[...] comencé a escribir *Cartucho*,[5] a narrar su tragedia; pude al fin hablar de su generoso sacrificio trayendo su voz a mi voz, retratando lo

---

[3] En adelante se utilizará el término "Historia" con mayúscula para referirse a la historia oficial y con minúscula para la historia narrada por Campobello, cuando los términos se presten a confusión.

[4] Cf. *op. cit*, p. 532.

[5] La autora se refiere al personaje cuyo nombre da título al primer relato y al libro.

exterior y lo interior mediante la acción".[6] Así, este género, la novela, le permite ser narradora, testigo y protagonista de los hechos. Dice en *Mis libros*: "Las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo de una vez para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña [...]".[7]

Veamos el siguiente ejemplo tomado del relato "La muerte de Felipe Ángeles":

> Yo pensé que [Felipe Ángeles] sería un general como casi todos los villistas; el periódico traía el retrato de un viejito de cabellos blancos, sin barba, zapatos tenis, vestido con unos hilachos, la cara muy triste [...] Eran tres prisioneros: Trillito, de unos catorce años; Arce, ya un hombre y Ángeles [...] Se levanta el prisionero, con las manos cruzadas por detrás (digo exactamente lo que más se me quedó grabado, no acordándome de palabras raras, nombres que yo no comprendí).[8]

Después de narrar brevemente el fragmento de interrogatorio que escuchó, Nellie relata la conversación de su madre con Pepita Chacón, quien estuvo con Ángeles la noche anterior al fusilamiento. Así, nos enteramos de que lo encontró cenando pollo, que le dio mucho gusto verla y que se conmovió al recibir como regalo de la familia Revilla, de escasos recursos, un traje negro para el funeral. El relato finaliza:

> "Para qué se molestan, ellos están muy mal, a mí me pueden enterrar con éste" y lo decía lentamente tomando su café. Que cuando se despidieron, le dijo: "Oiga, Pepita, ¿y aquella señora que usted me presentó un día en su casa?" "Se murió, general, está en el cielo, allá me la saluda." Pepita aseguró a Mamá que Ángeles, con una sonrisa caballerosa, contestó: "Sí, la saludaré con mucho gusto".[9]

---

[6] Nellie Campobello, *Las manos de Mamá. Tres Poemas. Mis libros*, 1999, p.103.
[7] *Ibid.*
[8] Nellie Campobello, *Cartucho*, 1999, pp. 73-74.
[9] *Ibid.*, p. 75.

Me permití abundar en este pasaje porque muestra claramente el tono conversacional, el habla popular, la visión no oficial de la Historia, la presencia de la autora como narradora y testigo, y la creación de imágenes artísticas a partir de hechos reales, que Bajtín incluye en su visión de la novela como género.

Por lo que sabemos del proceso de escritura de *Cartucho*, Campobello no se propuso hacer una novela, en ningún momento se refiere a su texto en esos términos. En *Mis libros* alude a esta obra como "las estampas de *Cartucho*" o "las narraciones de *Cartucho*" y el término que utiliza por primera vez para señalarlo como un todo integrado es "mi libro *Cartucho*".[10] Sin embargo, es evidente que estas estampas, relatos o narraciones, como quiera llamárseles, están sostenidos y trenzados de tal manera que conforman un único universo.

La unidad está dada por los diversos hilos que enlazan la obra y le dan continuidad: uno es la temática recurrente guerra y muerte, de la que surge la trama en cada uno de los relatos; otro, los personajes, dos sobre todo: la madre y Francisco Villa. La madre, portadora de historias, interlocutora o protagonista, tiene una presencia continua en la obra y es, además, a quien está dedicado el libro. Francisco Villa, aunque aparece pocas veces como personaje, es un referente constante como caudillo, como fuerza política e ideal revolucionario. El villismo y el anticarrancismo, que en este contexto son prácticamente sinónimos, constituyen la unidad ideológica de la obra.

Otro elemento que da unidad a *Cartucho* es la voz narrativa. Nellie Campobello, como protagonista o narradora, ya sea en primera o tercera personas, es el hilo conductor que además de dar continuidad a los relatos, construye una atmósfera y un tono permanentes en la obra.

Dado el carácter fragmentario de *Cartucho*, es conveniente acercarnos a la visión de críticos contemporáneos que

---

[10] *Op. cit.* p. 114.

han atendido a la narrativa breve y la minificción porque ello posibilita abordar textos como éste con perspectivas de análisis adecuadas a su naturaleza.

La narrativa fragmentaria, afirma Zavala, "permite el ejercicio de construir una totalidad a partir de fragmentos dispersos. Esto es producto de lo que llamamos fractalidad, es decir, la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta".[11] Así pues, los fragmentos tienen suficiente fuerza y autonomía para ser leídos en forma independiente sin perder sentido por ello.

Una de las acepciones de fractal es la de un elemento u objeto de la naturaleza autónomo y singular, cuya forma se repite para integrar un todo, como los copos de nieve o las hojas de un árbol. Es exactamente el tipo de imagen que expresa la fractalidad de *Cartucho*. Estampas de decenas de muertes y guerrillas, únicas, pero en esencia iguales y cuya suma construye la unidad de la obra.

La fractalidad en *Cartucho* se da pues en la temática –historias que se repiten– y, sobre todo, se da en la escritura y en la construcción de cada texto. Los relatos son breves, algunos brevísimos, las frases cortas, las palabras contadas, el ritmo cortado, telegráfico, fragmentado; las imágenes, como trazos hechos con rapidez y contundencia. Esta forma reincide a lo largo de la obra, de allí que considere lo fractal como una característica inherente al estilo de la autora.

Fragmentariedad y fractalidad pertenecen al mismo campo semántico y sin ser sinónimos difieren apenas sutilmente en su significado. Ambos atienden al hecho de que la obra esté elaborada basándose en pequeñas partes o fragmentos, pero el fractal, desde mi punto de vista y siguiendo a Zavala, es ade-

[11] Lauro Zavala, "Seis propuestas para la minificción", 2000.

más una unidad que se repite, que lleva implícito el valor de la singularidad y como tal tiene una significación particular, pero al mismo tiempo forma parte de un todo.

En este orden de ideas *Cartucho* es una novela fragmentaria, es decir, un texto cuyas partes pueden ser leídas, sin perder su sentido, de manera independiente de la unidad que las contiene, como fragmentos del universo literario en que están inmersas.

De hecho, Lauro Zavala, uno de los más reconocidos teóricos del cuento y del relato breve en todas sus variaciones, considera a *Cartucho* como un claro antecedente de la novela fragmentaria en México, forma que en años posteriores alcanzó su plenitud en obras como *La feria* de Arreola, por ejemplo. Afirma el autor en *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo* que "la práctica narrativa fragmentaria tiene en México una importante tradición. [...] Entre estos textos hay que mencionar *Cartucho*, de Nellie Campobello".[12] Por otra parte, Margo Glantz citada por Carol Clark D'Lugo en su obra *The Fragmented Novel in México. The Politics of Form*, señala que "la narrativa fragmentaria [de la Revolución Mexicana] alcanza en *Cartucho* su punto más alto".[13]

Para Clark D'Lugo la fragmentación en la novela de la revolución está asociada a la pulverización social que se da a causa de la existencia de múltiples grupos marginales y alcanza además una connotación simbólica: una visión apocalíptica, de un mundo fuera de control en el que ninguna solución o redención parecen posibles.[14]

Podemos decir entonces que, en primera instancia, la fragmentariedad en *Cartucho* es provocada por las características

---

[12] Lauro Zavala, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, 2004, p. 52.
[13] Carol Clark D'Lugo, *The Fragmented Novel in México. The Politics of Form*, 1997, p.13.
[14] *Ibid.*, p. 11.

del movimiento social y político de que surge la obra y en segundo término por la realidad social que refleja con respecto a los grupos marginales: los revolucionarios anónimos y vencidos, las mujeres como protagonistas y principales informantes (recuérdese el papel de la madre y otras mujeres en este sentido) y asimismo por la visión caótica que la obra consigna.

Así, el estado de cosas que imperaba en la época determinó la escritura de Campobello. Sin embargo, hay otro aspecto que no podemos dejar de lado: el hecho de que la obra parta de recuerdos de infancia prácticamente obliga a la fragmentación. ¿Qué otra cosa son los recuerdos si no fragmentos?

Lo que Nellie Campobelllo hace para construir el texto es tomar fragmentos de vidas, de espacios, de tiempos, de leyendas, de voces individuales y colectivas y, un punto fundamental: toma también fragmentos de sí misma, exteriores e interiores, la vivencia y la interpretación.

Ante un texto fragmentario el lector debe participar activamente para completar la información no explícita en el texto. En *Cartucho*, debido a la falta de contextualización, de amplias descripciones y explicaciones, por un lado, y por otro a la parquedad del estilo de Campobello y a lo elíptico de la sintaxis, el contenido implícito en la obra es muy amplio.

La información subyacente o no explícita es tan rica o más que la textual, pero es el lector quien debe sustraerla para construir el significado total de cada texto en particular, y de la obra en general, pues hay un entramado oculto entre situaciones y personajes que aparecen en varias de las historias y cuya relación no es explicitada por la autora.

3. Configuración de la realidad en *Cartucho*

Uno de los teóricos que ha estudiado más detalladamente la relación entre el relato histórico y el de ficción es Paul Ricoeur; para quien los dos tipos de texto poseen una estructura narrativa común ya que ambos surgen del acto de contar.

El historiador, al narrar, no se limita a contar una historia: "transforma *en* una historia un conjunto de acontecimientos considerados como un todo".[15] y al transformarlos necesariamente utiliza elementos de la narración, es decir, el historiador –narrador en este caso– requiere de un vehículo, de un medio para contar su historia. Este vehículo es la trama, punto de intersección entre el relato histórico y el de ficción.

Por su parte, el texto de ficción tiene como referente la realidad, es decir, aunque no necesariamente se base en hechos reales, sí está conectado con el "mundo real". Sin embargo, agrega Ricoeur: "la ficción no se refiere a la realidad de un modo reproductivo, como si ésta fuera algo dado previamente, sino que hace referencia a ella de un modo productivo, es decir, la establece".[16] Así, la ficción: "reorganiza el mundo en función de las obras y éstas en función de aquél. O bien puede decirse [...] que la ficción *redescribe* lo que el lenguaje convencional ha *descrito* previamente".[17]

De esta manera, la pretensión de verdad del relato histórico apunta a una realidad ya acontecida de la cual carece el relato ficticio y la ficción a su vez remite a la realidad. La vinculación historia-ficción obliga a replantear la referencia en términos de redescripción, ya que la narración aporta recursos comunes a ambos géneros. Al respecto explica Margarita Vega Rodríguez que para Ricoeur, tanto la historia como la ficción:

> [...] obedecen a una única operación configurante que dota a ambas de inteligibilidad y establece entre ellas cierto parecido, lejos de las diferencias que puedan disociarlas.

La operación que obra dicho acercamiento es la intriga, por medio de la cual los acontecimientos concretos, diseminados

---

[15] Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, 1999, p. 137.
[16] *Ibid.*, pp. 141-142.
[17] *Ibid.*, p. 142.

y diversos, adquieren categoría de historia o narración. [...] Nada puede ser considerado como acontecimiento si no es susceptible de "ser puesto en intriga", de ser integrado en una historia.[18]

Asimismo, volviendo a Ricoeur, la redescripción de la historia en un texto literario implica un acto de reelaboración creadora, de mímesis, mas no como mera duplicación, sino como recreación de la realidad, de ahí que la mímesis confiera al texto la capacidad de crear sentidos.

Bajo esta óptica el caso de *Cartucho* es especialmente interesante porque transita sutilmente entre lo histórico y lo ficticio, en virtud y gracias precisamente a la interesección que se opera en ambos mediante la trama. Nellie Campobello supo intuir y aprovechar la bondades que tiene el texto de ficción frente al histórico, que son, entre otras: apelar a la imaginación, a la facultad creativa, la libertad para la configuración y la posibilidad de emplear múltiples recursos literarios en el acto de narrar, como el tiempo, los personajes, el punto de vista y la voz narrativa.

Veremos en los párrafos que siguen cómo logra Campobello este "acto de reelaboración creadora" y el efecto que causa en su recreación de la realidad y en la creación de nuevos sentidos.

3.1 Perspectiva[19] de la historia en *Cartucho*

Partiremos desde el aspecto más general, la perspectiva con que Campobello mira y nos hacer ver los acontecimientos. Lo que ofrece *Cartucho* es una visión de la Historia desde la

[18] Margarita Vega Rodríguez, "Tiempo y narración en el marco del pensamiento postmetafísico". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2001.

[19] El término en este caso no es utilizado en el sentido narratológico, sino como posición de la autora frente a la Historia.

perspectiva de lo pequeño, de lo singular, lo regional y local, que surge de lo anecdótico, lo escuchado, lo visto o lo vivido por una niña de escasos diez años de edad. Corresponde a lo que Luis González y González ha llamado microhistoria. De acuerdo con este autor:

> Una de las justificaciones de la microhistoria, reside en que abarca la vida integralmente, pues recobra a nivel local la familia, los grupos, el lenguaje, la literatura, el arte, la ciencia, la religión, el bienestar y el malestar, el derecho, el poder, el folclor, esto es, todos los aspectos de la vida humana y aún algunos de la vida natural.[20]

Evidentemente Campobello no toca en su obra todos estos asuntos de la manera amplia y explícita que sugiere el historiador, ni lleva a cabo una labor propiamente de microhistoriador. No afirmo que lo sea, sino que, como escritora, ve el asunto desde esa perspectiva, por eso su obra entra en lo microhistórico.

Por otro lado, y siguiendo a González y González, la microhistoria es un terreno abonado para la literatura. Ambas se nutren, enriquecen y complementan. Dado que lo cotidiano, lo menudo, la tradición, lo familiar, son elementos fundamentales de estas disciplinas, constituyen la fuente de la creación para el historiador y para el escritor. Trabajan pues con el mismo tipo de materia prima.

> No hay por qué avergonzarse al confesarlo: la microhistoria y la literatura son hermanas gemelas [...] La microhistoria, convertida en rama de la literatura, no está obligada a deshacerse de ningún adarme de verdad, menos de la verdad entera.[21]

Lo que hace literaria a la microhistoria es el hecho de que "narra historias" y lo que la transforma en literatura es el discurso

---

[20] José Luis González y González. *Invitación a la microhistoria*, 1986, pp. 30-31.
[21] *Ibid.*, p. 45.

narrativo, es decir, la reelaboración de los hechos históricos a través del lenguaje, de estructuras y formas literarias. De hecho, afirma el autor: "la microhistoria nace del corazón y no de la cabeza, como la macrohistoria. [...] Su madera es más de poeta que de científico".[22]

La perspectiva de lo pequeño es clave para analizar no sólo el ángulo desde el cual Campobello mira la Historia, sino también la forma en que construye el discurso. Hay una estrechísima relación entre la perspectiva de la autora y la narración, en el tratamiento que da a los siguientes elementos: tiempo, espacio, personajes, acciones y voz narrativa.

Tiempo. La autora nunca menciona fechas completas: día, mes y año; se concentra, en cambio, en el día de la semana, en la estación del año, en el clima y sobre todo en la hora, porque su intención no es informar a la manera que hace la Historia. Le importa destacar el qué y el cómo, no precisar el cuándo, al grado que sus narraciones podrían calificarse de atemporales.

La temporalidad que se da en los relatos alude básicamente a hechos ocurridos en unas cuantas horas: una pelea, una conversación, una anécdota y, la mayor parte de las veces, el fusilamiento o la muerte en batalla de algún personaje; es decir, se restringe a rescatar los momentos que definieron la vida, la muerte, el destino de unos cuantos revolucionarios.

Paradójicamente, el hecho de centrar el tiempo en el instante despojándolo de cualquier otra referencia, desprendiéndolo de la ubicación temporal, da como resultado la permanencia del recuerdo y del acontecimiento, los libera de la acción que el tiempo cronológico ejercería, lo que produce esa sensación de inmediatez característica de la narrativa de Campobello y que constituye una de sus mayores virtudes. Veamos dos ejemplos:

---

[22] *Ibid.*, p. 55.

> A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera, una tarde tranquila, borrada en la historia de la Revolución; eran las cinco.[23]

> Pasaron las fuerzas de Rodolfo Fierro rumbo a Las Nieves, entre seis de la tarde y diez de la noche. ¿Qué día? ¿Qué mes? ¿Qué año? Todos iban muy apurados y hablando en voz baja.[24]

Espacio. El universo geográfico de *Cartucho* se limita, como ya dije, a una parte de los estados de Chihuahua y Durango, aunque algunas narraciones se sitúan en Guanajuato. Sin embargo, este espacio es sólo el marco; Campobello lo va cerrando, como en círculos concéntricos, a la ciudad, al poblado, a la calle, a la casa materna, y finalmente, a ella misma.

Es frecuente que desde el inicio del texto la autora ubique al personaje en la ciudad o pueblo de origen, luego lo sitúe en la calle donde ocurren los hechos y finalmente haga referencia a lo que Nellie, niña-testigo, sintió o pensó en su interior. Así, el espacio de la narración pasa, en tres o cuatro párrafos del exterior al interior, atravesando velozmente las fronteras de ciudades y calles para llegar al pensamiento o sentimiento del recuerdo infantil, como se aprecia en el siguiente fragmento:

> El ataque se hizo fuerte del lado del camposanto, cerro de la Mesa y del Cerro Blanco. Venían del Valle de Allende, pueblo que dejaron destrozado. [...] bajaron por la calle Segunda del Rayo unos hombres guerreros [...] se detuvieron frente a la casa de don Vicente Zepeda [...]. Por las banquetas pasaban a caballo, tirando balazos y gritando [...]. Entraron [a casa de mamá] unos hombres altos [...]. Ella corrió desesperada adonde estaba Gloriecita.[25]

Personajes. Como en la novela histórica contemporánea, los de *Cartucho* no son los héroes registrados por la Historia, sino los hombres anónimos que de no figurar en esta obra habrían

---

[23] Nellie Campobello, *Cartucho*, 1999, p. 37.
[24] *Ibid.*, p. 85.
[25] *Ibid.*, pp. 103-104.

sido olvidados. Son numerosos si nos atenemos a la nutrida lista de nombres que aparecen en los relatos. Sin embargo, podría ser también uno solo, genérico: el pueblo, la gente, así a secas. Hombres y mujeres, jóvenes, niños y niñas, todos en *Cartucho* viven a su modo la guerra.

Considero que este es un asunto que ninguno de los escritores de la Revolución trata con la profundidad y elocuencia de Campobello, en cuya obra están, además de los hombres del norte, de los fusilados y guerrilleros, las jóvenes que suspiran ante el paso fugaz de los revolucionarios; las madres que sufren la partida o la muerte de los hijos, las que valientes nutren, curan y protegen a sus hombres; las niñas, que aprenden a jugar entre muertos y balazos, y los adolescentes que mueren sólo por ser hijos de un revolucionario, o que antes de ser siquiera jóvenes tuvieron que disparar un fusil.

Así, dedica el relato "José Antonio tenía trece años", a este adolescente, asesinado por órdenes del general Vaca Valles: "Contaron los soldados que los fusilaron, [a él y a su primo] que el chico había muerto muy valiente; que cuando les fueron a hacer la descarga se levantó el sombrero y miró al cielo".[26]

"Las mujeres del Norte",[27] es un relato especialmente interesante porque narra la derrota de una tropa villista desde la perspectiva de las mujeres que de lejos vieron el acontecimiento. La autora describe sus sentimientos y actitudes, apoyándose en los recuerdos de Chonita, benefactora, como muchas otras, de los revolucionarios.

Hay tres personajes cuya presencia es más constante que la del resto: Nellie, niña-testigo y portavoz de los hechos, la madre, quien nutre los recuerdos de Nellie y Francisco Villa, cuya función es más bien referencial, es tratado como una figura mítica, distante, aparece casi exclusivamente a través de terceros.

---

[26] *Ibid.*, p. 33.
[27] Cf. Nellie Campobello, *op. cit.* pp. 147-150.

Acciones. Como en el caso de los personajes, y obviamente ligadas a éstos, las acciones en *Cartucho* son los actos menudos, los asuntos cotidianos, los enfrentamientos menores, y las raras ocasiones en que Campobello trata un acontecimiento de mayor relevancia, una batalla trascendente o la muerte de algún general conocido, lo hace bajo la misma perspectiva, no le confiere una ponderación mayor.

Dos son las acciones en que más insiste la autora: la muerte por fusilamiento, por asesinato o en batalla, y las balaceras entre las tropas. Sin embargo, aunque éstas son las principales, también dedica fragmentos de los relatos a los actos cotidianos, a los gustos, usos y costumbres de los personajes. El contexto en que se sitúan las acciones es el familiar, el de la vida del pueblo, el de la conversación, claro, siempre durante la guerra.

> Mamá dijo que aquel día empezó el sol a quemar desde temprana hora. [...] Una columna de jinetes avanzaba por aquellos llanos. Entre Chihuahua y Juárez no había agua; ellos tenían sed, se fueron acercando a la vía. El tren que viene de México a Juárez carga sandías en Santa Rosalía. [...] Detuvieron los convoyes [...] Villa les gritó a sus muchachos "Bajen hasta la última sandílla y que se vaya el tren". Todo el pasaje se quedó sorprendido al ver que aquellos hombres no querían otra cosa. [...] Los villistas se quedarían muy contentos, cada uno abrazando su sandía.[28]

En varios de los relatos de *Cartucho*, Campobello habla de los juegos de los niños, de las golosinas que comían, incluso en más de un texto aparece Pitaflorida, su muñeca. Da cuenta también de quiénes eran los "hombres hermosos", a los que las mujeres querían: "El Peet," "El Kirilí," José Díaz "el muchacho más bello [...] llevaba "gallos" en las noches de luna [...] De José se enamoraron las muchachas de la Segunda del Rayo",[29] Refiere cómo y por quién eran curados los heridos: "[Mamá]

[28] *Ibid.*, p. 117.
[29] *Ibid.*, p. 49.

consiguió ir a curar a los más graves, así fueron llegando señoras y señoritas [...] me dijo que le detuviera una bandejita, ya iba a curar".[30] Asimismo, la fonda donde los soldados comían y una serie de anécdotas que envuelven las pequeñas hazañas o las múltiples peripecias de los revolucionarios; siempre en un tono conversacional.

Voz narrativa. Al optar por una mirada infantil, Campobello debe utilizar una voz narrativa y un punto de vista acordes con ésta, así como elaborar una trama en la cual sea posible el desarrollo de estos elementos; es decir, configurar de tal manera la narración que la voz y la visión infantiles prevalezcan sobre los acontecimientos mismos.

La voz infantil en *Cartucho,* como afirma Jorge Fornet en *Reescrituras de la memoria:* "se mueve en un ámbito contradictorio: alterna la visión más ingenua con las escenas más macabras, el detallismo casi naturalista con las elipsis violentas, el sarcasmo y la comprensión, el pesimismo y el entusiasmo",[31] lo cual, dentro de una aparente objetividad, propicia en la obra una amplia gama de lecturas e interpretaciones por parte del lector.

Campobello eligió conscientemente la voz de la infancia, aparentemente inocente, por las posibilidades de autenticidad, de honestidad y pureza que esta voz sugiere en el texto, la única que la pone a salvo de los ataques de sus enemigos.

La voz infantil es su vehículo de expresión, su arma para defender la justicia y, lo que más interesa ahora, es además el mecanismo de configuración de la realidad, en el plano de lo textual, que mejor le permite redimensionar los acontecimientos.

---

[30] *Ibid.*, p. 99.
[31] Jorge Fornet, *Reescrituras de la memoria,* 1994, p. 24.

4. Redimensión de la historia en *Cartucho*

Ricoeur señala que al redimensionar la realidad, al redescribir la historia, el narrador lleva a cabo un proceso de "iconización", esto es, pone en relieve determinados aspectos de la realidad, tal como haría un pintor en un cuadro, que "realza las formas y colores del mundo. Este 'incremento icónico' se asemeja al efecto de realce que se logra en el relato".[32]

En el caso de *Cartucho* hay varios aspectos de la realidad que son iconizados, puestos en relieve y resemantizados: los personajes, la guerra, la crueldad, pero sobre todo, la muerte.

La muerte es el asunto que da mayor unidad a la obra, la atraviesa de principio a fin, es el ícono por excelencia. Por ello elegí este tema para analizar cómo la mirada y la voz infantil desde la cual narra Campobello, redimensiona la realidad, pues produce un efecto de resignificación en la muerte como concepto y como acontecimiento.

Las historias en *Cartucho*, como hemos visto, se refieren en su mayoría al deceso de alguien que por alguna razón fue condenado o cayó en combate. Campobello narra en primera instancia la muerte, pero la mayoría de los relatos constan además de otras historias que guardan con la principal una relación de convergencia.

Así, la historia del fusilamiento está sostenida por otras pequeñas historias y/o elementos de ilación (anécdotas del propio personaje, pasajes de la revolución, relación del personaje con la narradora-niña, reflexiones de la propia narradora) que tienen, en mi opinión, dos funciones. Una, en el nivel de la *narración de la historia* (verbalización o enunciación de los hechos), que sería dar corporeidad al relato y servir como marco a la historia principal. Y la otra, a nivel de *destinación*, (reacción que el autor busca provocar en el lector) en la cual implícita-

[32] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 140.

mente –aunque en ocasiones en forma explícita– se manifiesta en el texto la intencionalidad de la autora y su perspectiva.

De esta forma, a través del entramado de las diversas historias y de las distintas fuentes de enunciación, Campobello abre el espacio de expresión tanto a su propia voz –de adulta y de niña– como a las voces de otros personajes y con ello *direccionaliza*, orienta o mediatiza la historia: lleva al lector a "ver" los hechos como ella los vio o como los recuerda, y también a que los interprete bajo su misma perspectiva, nos da pues, su "punto de vista sobre el mundo".

Citaré un ejemplo, de los muchos que existen en *Cartucho*, para ilustrar la manera en que la autora redimensiona la muerte. En el relato "Zafiro y Zequiel" inicia la narradora adulta recordando a estos personajes, amigos suyos, con quienes reía y jugaba "echándoles chorros de agua con una jeringa".[33] Al narrar su muerte dice:

> Una mañana fría, fría, me dicen al salir de mi casa "Oye ya mataron a Zequiel y a su hermano. (...) Los encontré uno al lado del otro. Zequiel boca abajo y su hermano mirando al cielo. Tenían los ojos abiertos, muy azules, empañados, parecía como si hubieran llorado. No les pude preguntar nada, les conté los balazos, voltee la cabeza de Zequiel, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poquito y le dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: "Pobrecitos, pobrecitos". La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre.
>
> Les vi los zapatos, estaban polvosos; ya no me parecían casas; hoy eran unos cueros negros que no me podían decir nada de mis amigos.
>
> Quebré la jeringa.[34]

Lo interesante y complejo en la narrativa de Campobello es que aquí narrador y personaje son una misma entidad, pero

---

[33] Nellie Campobello, *Cartucho*, 1999, pp. 31-32.
[34] *Ibid.*

desde dos dimensiones espaciotemporales diferentes: niña y adulta. A lo largo del texto hay siempre una continua movilidad entre la voz de la narradora-niña y la de la narradora-adulta, es una suerte de desdoblamiento que constituye una de las características fundamentales de la obra.

Es en virtud de este juego de voces que la narradora-adulta puede hablar a través de la niña y servirse de la mirada infantil, de los recuerdos, del lenguaje, para dar, desde la voz de la narradora adulta, una interpretación a los hechos, resignificándolos.

La resignificación es construida mediante la utilización de diversos recursos literarios que tienen que ver con la estructura del relato, los deícticos o marcas del texto, el tono del discurso, la incursión de comparaciones, símiles, metáforas, entre otros.

La primera marca importante en su perspectiva de la muerte es que los personajes a que se refiere no son los generales que pasaron a la Historia. Salvo contadas excepciones, el resto son soldados de los que a veces la autora no conoce ni el nombre, o sólo el apodo con que los llaman, pero que son, según afirma ella misma "los verdaderos héroes de la revolución".[35]

En todos estos fusilados o muertos en combate, dice Jorge Aguilar Mora "había un rasgo único: asumían íntegramente su destino. Eran personajes anónimos [...] y eran personajes trágicos. Eran desposeídos, eran la escoria, eran bandidos, pero nadie podía arrancarles el dominio sobre el modo de morir".[36]

En cada uno de los relatos lo que verbaliza la autora es precisamente "el modo de morir", único, exclusivo, propio en cada personaje. Es a través de la narración de la muerte como Campobello individualiza a cada uno de sus héroes y mediante

---

[35] Nellie Campobello, *Las manos de mamá. Tres Poemas, Mis libros*, 1999, p. 88.

[36] Nellie Campobello. *Cartucho, Relatos de la lucha en el norte de México*, 2000, pp. 23-24.

la interpretación de ese hecho, como imprime una significación singular que redimensiona su connotación.

Así, un suceso intrínsecamente cruel, que como primer respuesta podría acarrear el espanto, adquiere otras dimensiones como la ternura, el afecto, la naturalidad, la heroicidad, al lado de la tristeza, la compasión y hasta la nostalgia, como si gracias al texto de Campobello la muerte sufriera una metamorfosis. Es decir, la autora no se limita a narrar que alguien murió y cómo. En el texto, a través de diversos recursos narrativos, da a la muerte una significación particular, irrepetible, única.

¿Cómo logra Campobello la individualización de la muerte y su redimensión?

Llevando al terreno de lo ficcional, lo real, mediante el desdoblamiento de la memoria y la elaboración de la trama. Asimismo, por la relación que se establece entre el objeto (muerte-muerto), con el sujeto (voz desdoblada niña-adulta).

La relación que Campobello (niña o adulta) como sujeto de la situación narrativa establece con el objeto de la percepción (la muerte o el muerto) es sumamente estrecha, como se vio en el relato "Zafiro y Zequiel". Abarca la esfera de lo visual (vestimenta del personaje, algunas características que lo distinguen, ubicación espacial), de lo emocional (sentimientos que se producen entre sujeto y objeto, ternura, tristeza, afecto) de lo sensorial (reacciones físicas por parte de la narradora, como estremecimiento, frío, cansancio, etcétera), o de la reflexión, (abierta o implícitamente reflexiona sobre el sentimiento que el personaje y/o su muerte le producen).

El desplazamiento del discurso por las esferas que hemos citado está regido por el *quién* de la enunciación, (narradora niña-narradora adulta) y por el *qué* de tal enunciación (memoria-interpretación). A través de este desplazamiento se da la perspectiva de la muerte (individualización) y su interpretación (resignificación).

La continua permeabilidad entre el mundo interior y exterior de la narradora, de la memoria y la interpretación, de

las voces de la niña y de la adulta genera en el texto una dinámica compleja y paradójica, en la que se confunden extremos opuestos o distantes: la violencia y el afecto, la crueldad y la ternura, la inocencia y la perversión, que finalmente nos dan la visión del mundo que Campobello quiere expresar, su configuración de la realidad.

Al configurar a través del relato su propia visión del mundo, Campobello no sólo se explica a sí misma los acontecimientos que vivió, sino que ofrece una explicación, su propia explicación, a los lectores y lo hace recurriendo a sus recuerdos personales, los de su madre y en general de la comunidad que la rodeaba. Como he dicho antes, la voz de Campobello es el resultado de una cadena de voces que encuentran salida y corporeidad en el texto de la autora.

Ella recoge los hechos y los consigna a su manera, pero no los explica en un sentido racional, los convierte en relatos y de esta manera los conserva, los hace permanecer. Este aspecto es fundamental porque nos lleva a otra dimensión de *Cartucho*: la narración colectiva como un medio de entender, de asimilar la realidad, por un lado, y de transmitir y mantener la memoria de los acontecimientos, por otro.

Campobello no emite, salvo raras excepciones, un juicio personal, se limita a contar y a interpretar subjetivamente los acontecimientos, no hay lo que llamaríamos un pensamiento racional y lógico, al contrario, los relatos de *Cartucho* constituyen un universo que obedece a su propia lógica manifiesta, como hemos visto, en el tratamiento que la autora da al tiempo, al espacio, a la perspectiva con que mira la Historia, a las voces narrativas, a la forma de resignificar la muerte, que muchas veces oscila entre lo fantástico y lo mágico o que, por el contrario, relata con tal naturalidad que parece irreal.

Ello confiere a *Cartucho* una dimensión mítica que permite asir la realidad transformada, configurada por la memoria colectiva y por la escritura de Campobello.

La visión es mítica en cuanto que genera una forma de interpretar y consignar la historia a través de una narración que no se sujeta a las leyes de la racionalidad y que si bien no se remonta al pasado más lejano y originario del hombre, sí le ofrece una manera de explicarse, de verbalizar y narrar un pasado inmediato, casi presente, que tiene que ver con aspectos de fundamental importancia: la vida, el sufrimiento, la muerte.

En *Cartucho* es palpable la manera que el pueblo encontró para vivir y explicarse esa época contradictoria y revuelta: mitificar a sus hombres, convertirlos en *sus* héroes.

Martín López, por ejemplo, un personaje que aparece en varios relatos, habla continuamente de la muerte de su hermano Pablo y muestra una colección de fotografías: "mi hermano era muy hombre ¿no lo ve cómo se ríe? [...] En ésta ya va a recibir la descarga ¡Cuánta gente hay viendo morir a mi hermano! [...] Mire, aquí esta ya muerto, ¿Cuándo me moriré para morir como él?".[37]

Y efectivamente, muere como héroe, en otro relato leemos, como si se tratara de un corrido: "Pancho Villa lo lloraba, lo lloraban los dorados. Lo lloró toda la gente [...] Todos los cerros del Norte recordarán a Martín, a caballo los subió, sin miedo de irse a morir".[38]

Así, predomina en la obra un sentido sublimado de la muerte. Los hombres son recordados y admirados por el pueblo, precisamente por su modo de pelear y de morir. Los soldados, las mujeres y los niños se cuentan unos a otros cómo luchaban y cómo morían los hombres del norte; como si se tratara de un *ritornello,* construyen colectivamente una leyenda que se vuelve mito en el sentido de verdad esencial que he señalado.

---

[37] Nellie Campobello, *Cartucho*, 1999, p. 94.
[38] *Ibid.*, p. 146.

Lo que Campobello hace es configurar una realidad que descubre la realidad de la Revolución. En su redescripción de la Historia llega a la esencia de la misma y esto lo hace a través de la ficción, del uso de recursos narrativos. Por eso cabe aquí la pregunta que formula Ricoeur: "¿no podría decirse que, al aproximarse a lo diferente, la historia nos da acceso a lo posible, mientras que la ficción, al permitirnos acceder a lo irreal, nos lleva de nuevo a lo esencial?"[39]

A través de la ficción, de la dimensión mítica del relato, de la capacidad de Campobello para, como decía ella misma "llegar a la entraña de las cosas" y "convertir todo en imágenes", la autora alcanza la esencia de la realidad para redescribirla y reconfigurarla, consciente de sus objetivos y sus armas, pero ajena a los precedentes que su obra sentaría en las letras mexicanas

Cartucho es, pues, novela innovadora y de vanguardia. Narración que se gesta en fragmentos de la historia marginal, en la que las voces colectivas adquieren sonoridad en la escritura de una joven mujer que convierte en literatura sus recuerdos de infancia. Obra que oscila entre la realidad y la ficción para llegar a lo esencial. El *Cartucho* que Campobello disparó en 1931 está aún en el aire, vivo y veloz, la fuerza de su trayectoria lo impulsa al futuro, pues cada vez más se advierte la magnitud de la estela que va marcando en la literatura nacional.

---

[39] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 15.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*. Traducción de Alfredo Cabellero. Ciudad de La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986. 568 pp. (Colección Arte y Sociedad).

Campobello, Nellie. *Las manos de mamá. Tres poemas. Mis libros*. Prólogo de Blanca Rodríguez. México, Factoría Ediciones, 1999. 150 pp. (Colección La Serpiente Emplumada).

_____. *Cartucho*. Prólogo, Fernando Tola de Habich. México, Factoría Ediciones, 1999. 175 pp. (Colección La Serpiente Emplumada).

_____. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Prólogo de Jorge Aguilar Mora. México, ERA, 2000. 171 pp.

Clark D'Lugo, Carol. *The Fragmented Novel in México. The Politics of Form*. Austin, Estados Unidos, The University of Texas Press, 1997. 281 pp.

Fornet, Jorge. *Reescrituras de la memoria. Novela femenina y Revolución en México*. Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1994. 73 pp.

Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Traducción de Gabriel Aranzueque Sauquillo. Introducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque. España, Paidós ICE/UAB, 1999. 230 pp.

Vega Rodríguez, Margarita. "Tiempo y narración en el marco del pensamiento postmetafísico". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Año 7, núm. 18, jul-oct-2001. Revista digital cuatrimestral. Disponible en internet en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/ricoeur.html

Zavala, Lauro. "Seis propuestas para la minificción". 2000, Disponible en internet en: http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_zavala.pdf

_____. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México, Nueva Imagen, 2004. 258 pp. (Colección La letra y sus alrededores).

Otros textos consultados

Alcántara Mejía, José Ramón. "Oralidad, literalidad y tradición: aspectos de una configuración de la cultura". En: *La tradición hoy en día. Primer foro interdisciplinar de Oralidad, Tradición y Culturas Populares y Urbanas*. Memorias México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras. 2001. pp.116-127.

Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la Literatura Mexicana*. México, Porrúa, 1994. 566 pp. (Colección Sepan Cuantos Vol. 640).

Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. Presentación de Francoise Perus. México, Plaza y Valdés. Universidad Autónoma de Puebla-Universidad Iberoamericana, 1997. 237 pp. (Colección Meridiano).

González y González, Luis. *Invitación a la Microhistoria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. 145 pp.

Mackenbach, Werner. "La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica". 2000, Disponible en internet en: http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n01/articulos/novela.html

Paniagua Ramírez, Karla. "Propuesta para una lectura minicuentística de prosa poética". 2000, Disponible en internet en: http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_2/pdf/no2_paniagua.pdf

Pasternac, Domenella y Gutiérrez (eds.). *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. México, El Colegio de México, Programa interdisciplinario de estudios de la mujer, 1996. 374 pp.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI Editores, 1998. 191 pp.

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México, Siglo XXI Editores, 1996. 285 pp.

Rodríguez, Blanca. *Nellie Campobello: eros y violencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. 361 pp.

Sefchovich, Sara. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México, Grijalbo, 1987. 300 pp. (Cultura y sociedad. Colección enlace).

Zavala, Lauro. "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario". 2006, Disponible en internet en: http://webs.uolsinectis.com.ar/rosae/breve10.htm

Íconos femeninos en *Espantapájaros* de Oliverio Girondo

Nélida Sánchez Ramos*

Publicado en 1932, *Espantapájaros* es, en buena medida, un parteaguas en la literatura de Oliverio Girondo. Fue impreso por la editorial Areco, quien realizó un primer tiraje de cinco mil ejemplares, agotados en el primer mes de su lanzamiento. No obstante, conviene destacar que existen antecedentes de la publicación de poemas pertenecientes al libro desde 1930 en diferentes periódicos de Argentina. El lanzamiento del libro fue realizado en una carroza que recorrió las calles del centro de Buenos Aires.[1] El acucioso investigador de la obra girondiana, Raúl Antelo (1999), refiere brevemente la anécdota de la creación de este *best seller* argentino. Girondo apostó con sus amigos que lograría la venta de toda la tirada de la primera edición de *Espantapájaros* a través de una campaña publicitaria, que consistió en alquilar una carroza llevada por seis caballos, con cocheros y lacayo con librea. "La carroza transportaba, en lugar de las habituales coronas de flores, un enorme espantapájaros con chistera, monóculo y pipa (este enorme muñeco todavía se encuentra en el hall de la entrada de la actual casa de Girondo en la calle Suipacha, recibiendo a los desprevenidos visitantes). Al mismo tiempo alquiló un local en la calle Florida atendido por hermosas y llamativas

* Universidad de Colima.

[1] Raúl Antelo. *Oliverio Girondo, Obra Completa*, p. 360.

muchachas para la venta del libro. La experiencia publicitaria resultó un éxito y el libro se agotó en cosa de un mes".

Por otra parte, Rose Corral en su estudio titulado *Relectura de Espantapájaros (Al alcance de todos)* (1999), en la parte final destaca la presencia femenina, que para Corral deriva en erotismo. "*Espantapájaros* ofrece una imagen polimorfa, ambigua, de la mujer, imagen que en algunos de los textos entronca con antiguos mitos que la convierten en una fuerza que propicia todos los excesos".[2] Nótese que Corral advierte que en *Espantapájaros* de Girondo hay una recuperación de mitos y, como ella misma ha señalado en otras ocasiones, serán desacralizados para proyectar íconos femeninos.

Aún así, esta inserción de Girondo al "momento icónico" en su poesía, sólo se logra luego de la concreción de su propia trayectoria discursiva, que puede registrarse en la lectura de varios de los anticipos a *Espantapájaros*, principalmente, y que en gran medida se descubre gracias a su estrecha relación con las artes plásticas, vínculo que existió a lo largo de la trayectoria del poeta. Recordemos que, por el momento histórico en que se desarrolló y por su propia tradición, Oliverio Girondo fue ubicado por la crítica como un autor de poesía urbana y visual, discurso poético que representa -para la poesía argentina- a la vanguardia francesa de los 20 y a la poesía concreta brasileña de los 50.

Desdén y reto que, en una interpretación tal vez exagerada, se podría decir que Girondo propone la abolición de los referentes culturales de Occidente. Pero en el matiz de esta destrucción se encuentra precisamente el procedimiento retórico que lo distingue: la desacralización, la eliminación del aura. Como demuestra en otro de su dardo-membrete: "¡El Arte es el peor enemigo del arte!... un fetiche ante el que ofician, arrodillados, quienes no son artistas!"(68).

---

[2] *Ibid.*, p. 596.

Entender una propuesta radical como la de Girondo, desde la perspectiva de su iconicidad, requiere de una definición exhaustiva del ícono como valor del signo, pero también en su especificidad poética. Por lo demás, sostengo que el valor icónico de la poesía de Girondo adquiere un matiz particular en sus figuras femeninas: arquetipos cuyos símbolos son trasladados a la iconicidad. Y el estudio de la iconicidad comienza con la aparición misma de los estudios modernos sobre el sentido del lenguaje. Los íconos de mujer que se presentan en *Espantapájaros* son aproximaciones fragmentarias a las ideas programáticas del poeta. A partir de aquí se debe reconocer que este artículo se fundamenta en el diálogo conceptual de tres categorías: ícono, mujer y poesía, éste último, el género literario por excelencia en el que Girondo expresó sus inquietudes estéticas literarias.

Se ha reconocido que el estudio del ícono comenzó con las investigaciones de Ferdinand de Saussure al asentar sus bases en la lingüística que pensó, constituiría la ciencia general del estudio del lenguaje. Aunque Saussure nunca utilizó el término de ícono como tal, sí propició un ejemplo provisional al abordar la escala de justicia que representa el equilibrio entre el pecado y el castigo.[3]

---

[3] Ferdinand de Saussure estuvo interesado por la iconicidad verbal de la poesía. Saussure concibió la posibilidad de que el texto poético fuera, en su producción, la imitación de una figura verbal nominal, por ejemplo el nombre de un héroe, de un dios, del autor, del destinatario del texto y que, por tanto, fuera posible al lector descubrir en el texto los vectores tónicos (paronomásicos, aliterativos, armónicos) y temáticos (parafrásticos, de amplificación, de glosa) de ese nombre mítico. Es decir, una iconización poética de carácter anagramático: el poema es propiamente una imagen (un ícono de cualidad, según Peirce) del nombre propio, pues imita, amplificándolas, cualidades (fónicas y legendarias) de éste. Saussure pareció intuir qué es lo que verdaderamente aumenta el autor: su trabajo poético es imagen de un objeto verbal concentrado pero mudo (un nombre propio es eso), al que hay que darle voz iconizada.

Fue hasta la siguiente década cuando apareció la primera definición de "construcción icónica", lo que supuso una superación al planteamiento de Saussure, con la descripción de las tipologías de Charles Sanders Peirce.[4] De acuerdo con él, un signo es una tríada de referencias, una relación triádica que compone un signo unitario en tres categorías: cualidad, del objeto y de la ley (o posibilidad, existencia y necesidad). Las categorías primeras son las formas más simples o puras del pensamiento, que incluso no son aún cosas u objetos: son cualidades o características de algo, como colores, sabores, impresiones; las segundas son cosas u objetos concretos, y las terceras son más completas o superiores que los objetos de las categorías segundas: necesidades, valores, leyes. Al respecto, Beristáin (2006) define que:

[4] Peirce es también considerado como el padre de la semiótica moderna. Más aún, su trabajo —a menudo pionero— fue relevante para muchas áreas del conocimiento, tales como astronomía, metodología, geodesia, matemáticas, lógica, filosofía, teoría e historia de la ciencia, semiótica, lingüística, econometría y psicología. Cada vez más, ha llegado a ser objeto de abundantes elogios. Popper lo ve como "uno de los filósofos más grandes de todos los tiempos". Por lo tanto, no es sorprendente que su trabajo y sus ideas acerca de muchas cuestiones hayan sido objeto de renovado interés, no sólo por sus inteligentes anticipaciones a los desarrollos científicos, sino sobre todo porque muestra efectivamente cómo volver a asumir la responsabilidad filosófica de la que abdicó gran parte de la filosofía del siglo xx. Para una mejor interpretación se puede consultar: "La semiosis: un modelo dinámico y formal de análisis del signo", encontrada en la red en: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21_mrivas.html
Recordemos así, que Peirce postuló la naturaleza icónica de la propia percepción (las imágenes mentales semejantes a las cosas percibidas por los sentidos, el juicio perceptivo de reconocimiento basado en la semejanza con experiencias perceptivas anteriores), es decir, avanzó la idea de que en la percepción hay ya una forma básica de semiosis y que esta base es icónica. La iconicidad sería, pues, una dimensión universal tanto de los signos como de los fenómenos.

> La segunda tricotomía, es la considerada la más básica y conocida porque, se refiere a las relaciones triádicas del funcionamiento, cuya naturaleza es la de los hechos reales, un signo puede ser denominado: *icono* (el que está fundado en la similitud entre el representante y lo representado), *índice* (el que resulta de la contigüidad entre el representante y lo representado) o *símbolo* (aquel cuya existencia se basa en una convención). Esta es la tríada que hace posible un análisis de la estructura semiótica (significación y comunicación) porque se refiere a los hechos (466).

Ícono y metáfora son dos elementos fundamentales en este trabajo. Como se verá más adelante, en Girondo el referente icónico sólo es visible a través del lenguaje metafórico. De hecho, esa referencialidad múltiple (una metáfora de la metáfora) constituye la estructura principal de la iconicidad. Más adelante, el pragmatista y fundador de la psicología social, Charles William Morris en *La significación y lo significativo: un estudio de las relaciones de signos y valores* (1974), plantea una reescritura de los íconos, puesto que son los signos que poseen alguna propiedad del objeto representado, o que sobresale debido a "que tenía las propiedades de sus denotados".[5]

En la década de los 70, A. J. Greimas consideró al ícono o imagen, desde la semiótica, como una unidad de manifestación autosuficiente, como un todo de significación, susceptible de análisis:

---

[5] Charles William Morris desarrolló una forma original de pragmatismo que emergió de su trabajo original sobre semiótica. Morris se involucró con los estudios del Círculo de Viena, de positivismo lógico particularmente influido por filósofos alemanes y austríacos a los cuales ayudó a refugiarse en Estados Unidos durante la década de 1930. Mientras Peirce imaginaba una filosofía semiótica basada en las categorías universales de la percepción y la opinión de que todo pensamiento es signo, Morris quería desarrollar una ciencia de los signos sobre una base biológica y específicamente con el marco teórico de la ciencia del comportamiento. Es por eso que Thomas A. Sebeok, discípulo de Morris, se vea influido a partir de su primer libro *Fundamentos de la teoría de los signos*.

> La imagen es sobre todo un texto-ocurrencia y la iconicidad se incluye en la definición misma de imagen. Un diagrama incorpora a la teoría de las gráficas, pero aquí lo semejante tiene que ver entre el representante y lo representado que sólo se refiere a las relaciones entre sus partes. Y metáfora (como la comparación, el símbolo, la sinestesia) se ha visto fundada en la relación de semejanza entre significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocian términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan (Greimas A. J. y Courtés, J., 1982: 326).

El concepto original de ícono se ha transformado a través de lo que se ha denominado como "iconicidad". Para sustituir los postulados de Peirce, Thomas A. Sebeok (1996) utilizó el término de la "regresión" para definir al ícono como una relación de representación no simétrica, ya que "un signo icónico o un signo convencional independiente representa a su representado pero no viceversa" (45).

Sebeok no realiza aplicaciones de ícono en el mundo literario, pero sus planteamientos teóricos serán fundamentales para encontrar en la iconicidad su equivalente bajo el nombre de "ilusión referencial", con la que amplía el dominio del icono a un sustrato cultural. Para ello, analiza la desigualdad en la división peirceana de los íconos en imágenes, diagramas y metáforas, ya que señala la falta de interés en este último elemento. Respecto a la primera división de ícono, menciona que el error que se comete es el de reducir la noción de ícono a una simple imagen e identificarla como una cuestión superficial.

Por eso, cuando se reflexiona acerca de los signos en general, debe plantearse la condición de la iconicidad. Al respecto, también debe leerse con cuidado la definición acerca de que los íconos representan a los objetos por su "similaridad". Diego Lizarazo Arias en *Íconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes* (2004) advierte:

> En esta nueva perspectiva, la analogía icónica radica en la formulación cultural de relaciones configuracionales (plásticas y estructurales) entre la imagen y su modelo. La analogía icónica se comprende como una propiedad plástica de las imágenes articuladas sobre

> la base de una formulación cultural más que sobre una supuesta transparencia natural. Sólo en este sentido puede sostenerse la diferencia específica entre signos lingüísticos y signos icónicos: los primeros discretos; los segundos continuos o analógicos (60).

Al respecto, Paul Ricoeur, en el libro *La metáfora viva* (1975), agrega que la iconicidad es una reescritura de la realidad. "La escritura, en el sentido limitado de la palabra, es un caso particular de la iconicidad. La inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis" (286).

El ícono de mujer en Girondo es precisamente una metáfora polisémica, registrada en una diversidad tipológica de íconos femeninos. La mujer no es una pintura sombreada de realidad, sino una reproducción de modalidades icónicas que contienen códigos visuales, que Girondo desfragmenta de las tradiciones culturales para flexibilizar el concepto de arquetipo, que tuvo un agotamiento retórico durante el modernismo hispanoamericano, cuando la mayoría de poetas de la promoción utilizaron diferentes mitos para simbolizar los atributos de las figuras de dioses y héroes de diferentes mitologías, en especial grecolatina, en la construcción de sus poemas.

Por el contrario, Girondo plantea una desacralización de aquel uso mítico, para trasladar la construcción de tipologías icónicas femeninas, que ya desde su construcción expresa un "hacer mundano" de los excesos míticos de la poesía modernista. En este sentido, en la poesía de Girondo se plantea una semejanza entre arquetipo y objeto de enunciación, lo que confiere la cualidad de ícono; pero esta enunciación no expresa la imagen del arquetipo, sino una metáfora que degrada aquellos atributos, apenas perceptibles por sus referentes convencionales al lenguaje de la cultura. Esta semejanza y percepción secular conducen definitivamente a una construcción icónica que tiene un énfasis particular en las figuras femeninas. La iconicidad utiliza elementos de la tradición literaria, reescritos para desemantizar su carga simbólica y, al mismo tiempo,

actualizar los atributos de sus referentes. Así, la iconicidad aparece en la interpretación del espacio textual, donde se mueven las imágenes a través de elementos retóricos que constituyen un discurso poético. Un ícono femenino es la reescritura de los atributos femeninos utilizados por la tradición literaria.

En *Espantapájaros*, estas características de la feminidad se deducen a partir de las tradiciones del sentido cultural. De manera discursiva, estos íconos femeninos aparecen mediante dos formas: arquetipos e imágenes oníricas; aunque éstas sean derivadas de tipologías invertidas.

El ícono es susceptible de modificarse en el tiempo, con lo que incluso adquiere distintos niveles semánticos, dependiendo de su circunstancia.

> La eufemización de los iconos temporales siempre se hace con prudencia, por etapas, de tal modo que las imágenes, a pesar de una fuerte intención de antífrasis, conservan un resto de su origen aterrador o, por el contrario, se anastomosan curiosamente a las antítesis imaginadas por las ascesis diairética.[6]

Los artistas del surrealismo, vanguardia estética con la que el poeta argentino siempre estuvo identificado, también utilizaron esta "vuelta de tuerca" a la mitificación (o desmitificación) de la figura femenina, utilizando los arquetipos de *femme enfant* (mujer niña) y *femme fatale* (mujer fatal) en sus creaciones. Desde luego, Girondo estaba al pendiente de estas referencias, que aparecen con su personalísima palabra poética, a través de su peculiar ejercicio retórico. Por lo demás, la tríada femenina que analizo: madre musa; la muerte y la *femme fatal*, son una constante en la mayoría de las poéticas, y ha adquirido distintos significados a lo largo del tiempo. Este trabajo no comparará esas variantes, pero sí tratará de interpretar el valor que significan estas figuras para el discurso de nuestro poeta.

---

[6] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 207.

Los poetas y artistas del surrealismo realizaron varias referencias a la figura materna, en diferentes íconos y con una gran diversidad de significados, para desarrollar sus creaciones.[7] De hecho, no son pocos los críticos que han evaluado cierta vertiente del surrealismo como una exploración del inconsciente y un análisis del complejo de Edipo,[8] explicado por el psicoanalista Sigmund Freud, en donde el niño comienza a sentirse atraído por la madre y a odiar al padre, "poseedor" de la madre.

¿Es un conflicto edípico el presentado en el discurso de Oliverio Girondo? Tal vez no, porque su construcción de una

---

[7] Tal vez el caso más representativo sean los cuadros del pintor español Salvador Dalí, uno de los activos más importantes del surrealismo, quien realizó: *El enigma del deseo: mi madre, mi madre, mi madre* (1929), en el que sobresale una piedra amarilla en forma de alas, con dos agujeros grandes y muchas cavidades pequeñas, donde se lee *ma mère* ("mi madre", en francés). En otro cuadro del mismo periodo, *Sagrado Corazón* (1929), el pintor también hace referencia a su madre con la frase: "A veces escupo por gusto sobre el retrato de mi madre", lo que escandalizó tanto a su padre que lo echó de casa. De igual forma, resulta significativo el caso del pintor alemán Max Ernest, en su obra *Pieta o la revolución de noche* (1923), en la que uno de los personajes del cuadro parece sustituir la figura afectiva que significa el padre hacia a la madre. En general, son numerosos los estudios sobre el surrealismo y psicoanálisis, y en su mayoría hacen referencia a los complejos descubiertos por Freud, como el de Edipo o el de Elektra.

[8] Una versión sucinta del mito refiere que al nacer Edipo, el Oráculo de Delfos auguró a su padre, Layo, que aquél le daría muerte y desposaría a su mujer. Layo ordenó a un súbdito que matara a Edipo al nacer. Pero apiadado de él, en vez de matarlo, lo abandonó en el monte Citerón. El bebé fue entregado al rey Pólibo de Corinto, y Peribea o Mérope, reina de Corinto, quien se encargó de su crianza, llamándolo Edipo. Al llegar a la adolescencia, emprendió un viaje y, en el camino hacia Tebas, encontró a Layo, a quien asesinó luego de una larga discusión. Más adelante, luego de resolver los acertijos de la Esfinge que asolaba la ciudad de Tebas, logra asesinarla por lo que le corresponde casarse con Yocasta, su verdadera madre, con quien procrea cuatro hijos.

posible figura materna es más cercana a las características de una guía protectora y no de una conquista sexual, porque esa proyección se dará en otro sentido, como la mujer fatal, la musa inspiradora en la que abundaré más adelante. Cuando Girondo alude a íconos maternales lo hace como si se refiriera a una consejera que lo ayuda a resolver otros sortilegios, éstos sí, incluso, sexuales. Lo que es invariable es su construcción: un ícono elaborado a través de la parodia de un mundo al revés.

Es por eso que en el poema cuatro, a manera de advertencia, Girondo responde a los mitos, cuando decide romper con ellos y emigra de lo lógico mundano a su irreductibilidad, abandonando a todo y convirtiéndose en un amante de las contradicciones. Como lo declara en el poema cuatro:

> Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por las mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados. Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios. No quise saber nada con los prostáticos. Preferí el sublimado a lo sublime. Lo edificante a lo edificado. Mi repulsión hacia los parentescos me hizo eludir los padrinazgos, los padrenuestros. (163).

Es una declaración de abandono del discurso mítico. Apatía que de cualquier forma establece el vínculo con esa mitificación y plantea una revisión somera de estos mitos. El primero de ellos es el de la madre protectora y maternal, representando a una abuela con un comportamiento similar al de un amigo en una "sociedad de hombres":

> Mi abuela —que no era tuerta— me decía:
> "Las mujeres cuestan demasiado trabajo o no valen la pena. ¡Puebla tu sueño con las que te gusten y serán tuyas mientras descansas!
> No te limpies los dientes, por lo menos, con los sexos usados. Rehúye, dentro de lo posible, las enfermedades venéreas, pero si alguna vez necesitas optar entre un premio a la virtud y la sífilis, no trepides un solo instante: ¡El mercurio es mucho menos pesado que la abstinencia!" (95).

El mito de la madre original tiene otros fundamentos, que creo conveniente analizar para entender la subversión poética de Girondo porque, como ya se ha dicho, era un conocedor de estas mitologías. En sus orígenes, la madre se centra en la representación de la fertilidad, mayoritariamente en los mitos de agricultores, pero ya en el imperio romano es el culto de "madre de los dioses". Por eso, el símbolo de la virgen María es la heredera de la tradición "madre-diosa" y la primera manifestación de la "virgen-madre-diosa".

Para los griegos, el primer arquetipo de la madre se concentraba en Hera,[9] la madre tierra, porque encerraba el mito del eterno retorno: concepción, nacimiento, vida, muerte y renacimiento. Para los egipcios, la luna llena era el símbolo de la madre, la diosa Isis lo utilizaba como una expresión plena de la fuerza femenina.[10] El arquetipo de Isis representa el poder de una madre en plena floración. La madre Isis se encuentra en el centro de la existencia como un paso abierto por donde fluye la vida, está consciente de la regeneración continua en donde

---

[9] Diosa de la tierra, hija de Crono y Rea, nacida según algunos en la isla de Samos, y según otros en Argos, fue criada en la Arcadia por Temeno, hijo de Pelasgo. Sus nodrizas fueron las estaciones. Después de desterrar a su padre, Zeus el hermano gemelo de Hera, fue a visitarla a Cnosos, en Creta, o, según otros, el monte Tórnax. Allí la cortejó, sin ningún éxito al principio. Pero luego ella se apiadó de él cuando adoptó la forma de un cuco cochambroso, y entonces le calentó tiernamente en su seno. En ese momento él recuperó su verdadera apariencia y la violó, y ella se vio obligada a casarse con él por vergüenza. Ella y Zeus pasaron su noche de bodas en Samos, noche que duró 300 años. Hera se baña periódicamente en la fuente de Canatos, cerca de Argos, renovando de esta forma su virginidad. Las relaciones matrimoniales de Zeus y Hera son un reflejo de las existentes en la época bárbara, cuando las mujeres habían sido privadas de todos sus poderes mágicos excepto el de la profecía y eran consideradas simples posesiones.

[10] La reina Isis nació de la unión del dios terrenal Seb y la diosa celeste Nut. Fue venerada en Egipto como la diosa de los cereales y de la fertilidad y también fue adorada como madre de las madres. Se casó con su propio hermano, Osiris, y dio a luz a su hijo Horus. Según la mitología egipcia, Isis

todos los seres vivos llegarán a su fin. Isis fue venerada como virgen-madre. A menudo se le presenta con Horus, su hijo, mamando de su pecho; mantiene los roles de madre y compañera de un hombre bien definidos y separados; la mujer Isis está destinada al rol del compañerismo y no de dependencia, su existencia se basa en su cometido de madre.

Otro mito importante de madre es el de Deméter. Cuando el dios Plutón robó a Perséfone, Deméter no permitió que ningún cereal germinase hasta que su hija regresara. Ella es el mito que representa la obligación de las mujeres de cuidar, alimentar y ser generosa en su relación con los demás. (Dunn, 1990: 166). Deméter es subvertida en Girondo, al recuperar el sentido de la madre protectora que se supone así debe ser, pero subvertida a una guía en los ámbitos de la inmoralidad.

En *Espantapájaros*, los mitos de la mujer-madre son degradados y llevados a la satirización:

> Lo irreductible me sedujo un instante. Creí, con una buena fe de voluntario, en la mineralogía y en los minotauros. ¿Por qué razón los mitos no repoblarían la aridez de nuestras circunvalaciones? Durante varios siglos, la felicidad, la fecundidad, la filosofía, la fortuna, ¿no se hospedaron en una piedra? (Girondo, 1994: 163).

El poema diez refiere al ícono de la madre subvertida que se transmigra a "tranvía", la clave del conocimiento humano. Esa referencia de atributos tradicionales del ícono de la madre contiene un consejo "aparente" para proyectar la metáfora subvertida:

---

descubrió el trigo y la cebada, y su esposo introdujo los métodos para su cultivo, obteniendo riqueza y la gratitud de su pueblo. El otro hermano de Isis, celoso, asesina a Osiris. El mito de Isis y Osiris es una influyente alegoría del ciclo eterno de la alternancia de las estaciones. Osiris representa el trigo, el principal cereal de la dieta básica egipcia. Su muerte se lloraba en verano, cuando el trigo deja de crecer. El nacimiento del brezo es una metáfora de la germinación del grano en los campos durante la primavera.

> ¿Resultará más práctico dotarse de una epidermis de verruga que adquirir una psicología de colmillo cariado? Aunque ya hayan transcurrido muchos años, lo recuerdo perfectamente. Acaba de formularme esa pregunta, cuando un tranvía me susurró al pasar: "¡En la vida hay que sublimarlo todo... no hay que dejar nada sin sublimar!" (Girondo, 1994: 175).

La estrofa anterior anticipa el principal recurso en la estética de Girondo, la sublimación que se debe entender como una subversión. El tranvía aparece como un consejero que guía, como lo haría la abuela o la madre, para que el poeta lo sublime, lo subvierta todo.

La desemantización del mito de la madre es el menos arraigado en *Espantapájaros*, pero no menos importante. Al menos en este trabajo, sería el primero dentro de la tradición mítica de las representaciones de lo femenino, ya que también es ahí donde comienza la vida. En el poema 14 es visible la transmigración del arquetipo de la madre Isis como símbolo del eterno retorno de la vida, por medio de la abuela (que no tiene nombre), pero que presenta las características de este mito.

En principio, el poema de Girondo presenta la contrapartida de la imagen clásica de abuela "tierna" quien dirigirá el espacio del discurso y lo guiará en su deambular por el mundo. Así, la representación de la mujer maternal aconsejará la supervivencia de su descendiente.

El poeta recurre a los referentes culturales para reconstruir esta imagen de la abuela, como la gran madre sapiente que está dispuesta a auxiliar y proteger a su hijo. En ese sentido el poema es, como lo he señalado antes, un reflejo del mito. En el fondo, la abuela "que no era tuerta" (una mujer que aunque aparentemente está ciega puede ver) construye su discurso con base en contrastes metafóricos (el mismo poeta exaltará esta cualidad) para guiar a través de una antimoral, a su nieto. Tal vez el hallazgo más relevante es que esta antimoral sea propuesta por la gran madre. Leído de otra manera, es la enseñanza de la subversión de los discursos culturales tradicionales. Incluso,

el hecho de que la madre hable, por ejemplo, de sexo, ya es una acción subversiva para la moral en turno. Esto también se advierte en el tono imperativo de una ascendiente autoritaria que expresa en una metáfora determinante al mito, mientras lanza una advertencia: "Las mujeres cuestan demasiado o no valen la pena. ¡Puebla tu sueño con las que te gusten y serán tuyas mientras descansas!" (183).

La abuela es la gran madre, la mujer maternal y, a su manera, la conciencia del poema. Está encargada de iluminar al nieto en su andar por la vida. Asemeja un hombre que le da consejos a otro hombre sobre cuestiones sexuales. Con esto descubrimos tonalidades del ser que derrama la ensoñación de la palabra libertad a través de íconos que nos recuerdan a la Isis mítica y el niño-pez, a quien según el mito:

> Es el niño que asistiendo a la unión de Isis y Osiris, cae desmayado y muere a su vez en la barca sagrada; también, en la misma leyenda, es el pez oxirrinco que traga el fragmento catorce, el falo, del cuerpo de Osiris. Una vez más, vientre sexual y vientre digestivo aquí están en simbiosis. Un himno medieval, que recuerda el apelativo gnóstico del Cristo *ichtus*, dice de éste que es el "pececito que la Virgen tomó en la fuente" relacionando así el tema del pez con el de femineidad maternal (Durand, 2004: 223).

A partir de esta lectura que subvierte el valor simbólico del mito original, una posible interpretación hablaría del renacimiento de una nueva sexualidad en la que la gran madre es el centro de la existencia donde fluye la vida. Las metáforas construyen los elementos icónicos donde los sustantivos se transmigran en acciones: nalgas que te sonríen y sexos en lugar de pájaros: "Pero a mi abuela le gustaba contradecirse, y después de pedirme que le buscase los anteojos que tenía sobre la frente, agregaba con voz de daguerrotipo:" (205).

En la estrofa anterior se descubre a la abuela cristiana que, encerrada en sus creencias religiosas, ve en la muerte la liberación. Es así como se llega a otro de los arquetipos presentes de mujer-madre como el de la Virgen María, madre de Dios, la

heredera de la tradición de las diosas madres y que en la fe cristiana abre las puertas del reino de la vida eterna. "La vida —te lo digo por experiencia— es un largo embrutecimiento. Ya ves en el estado y en el estilo en que se encuentra tu pobre abuela. ¡Si no fuese por la esperanza de ver un poco mejor después de muerta!..." (205).

Estamos, pues, frente a una visión análoga a la de Trinidad Barrera con su artículo "Oliverio Girondo: la transgresión de los límites", en el que señala:

> Es precisamente el texto 14, donde una "abuela" aconseja unos principios de actuación al protagonista para enfrentarse a la vida y a las mujeres, el que nos sirve de enlace para el segundo eje del libro, las relaciones hombre-mujer, donde Girondo descarga su dosis mayor de humor negro —para algunos críticos de feísmo— (1997: 404).

La belleza de la libertad: la musa, amante e inspiradora

Ya Beatriz Sarlo también comenta sobre la obsesiva crítica de *Espantapájaros* a mitos, religión y erotismo para generar un "espectáculo carnavalesco". En este sentido destaca la figura de Afrodita, imagen que Girondo atribuye a la musa: una mujer erótica, inspiradora y creadora de lo "novedoso". Para comprender esta semejanza icónica es conveniente presentar una síntesis de esta figura mitológica.[11]

---

[11] A Afrodita también se le nombra la "diosa del deseo". Nació cuando Crono castró a Urano incitado por su propia madre, Gea, y arrojó los órganos sexuales cortados al mar. Alrededor del miembro se amontonó la espuma, de donde nació la diosa. El viento la condujo a la isla de Chipre, en donde fue recibida por las Horas. Ella simboliza el atractivo sexual al que están sometidos mortales e inmortales. Es la diosa de la belleza, del amor y del matrimonio.
Afrodita está íntimamente ligada al episodio conocido con el nombre de Juicio de Paris y, como consecuencia, a la motivación mítica de la guerra de Troya. En la boda de Tetis y Peleo, todos los dioses fueron invitados,

El poema uno, con el que abre *Espantapájaros*, es la representación de la mujer musa con el nombre de María Luisa. Una exhortación del ícono inspirador que el autor hace para situar la metáfora subvertida de la mujer liberadora.

La imagen de María Luisa es el de una musa vanguardista que reintegra al texto humano con el artístico:

> No sé, me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy la importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría primer lugar en una exposición de zanahorias; ¡pero eso sí! —y en eso soy irreductible— no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!
>
> Esta fue —y no otra— la razón de que me enamorase de María Luisa.
>
> ¿Qué me importaban sus labios por entregas y su encelos sulfurosos? ¿Qué me importaban sus extremidades de palmípedo y sus miradas de pronóstico reservado?
>
> ¡María Luisa era una verdadera pluma! (157).

Ella es la mujer que lo hace volar, que le hace sentirse en el cielo. Ella es quien le da vida y lo comunica con otros valores femeninos:

---

menos la diosa de la discordia y ésta, en venganza, lanzó una manzana sobre la mesa del banquete en donde escribió: "para la más hermosa". Así, Afrodita, Hera y Atenea se adjudicaron ser las destinatarias de dicha fruta, por lo cual Zeus, para no crear un enfrentamiento entre las dos que no fueran elegidas, encomendó dicha presea para Paris. Entonces las tres diosas expusieron sus argumentos ante él para convencerlo de que debía escoger a una de ellas: Atenea le ofreció hacerlo invencible en las batallas; Hera, señor del Universo; Afrodita le propuso ser el poseedor de la esposa más bella. Paris la prefirió a ella, ganándose el odio de las otras dos diosas. Después de la guerra de Troya, Afrodita fue asignada por decreto de Zeus a ser esposa de Hefesto, que era un dios feo y cojo, por lo cual se convirtió en amante de Ares.

> Después de conocer a una mujer etérea, ¿puede brindarnos alguna clase de atractivos una mujer terrestre? ¿Verdad que no hay una diferencia sustancial entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo? (158).

El vuelo es una invitación hacia la liberación femenina y al rompimiento de la figura femenina que aparece en los mitos. *Espantapájaros* intenta describir a través de la metáfora de mujer voladora a una mujer musa capaz de salvar al hombre e inspirarlo a nuevas creaciones. El poema uno de *Espantapájaros* plantea el "creer en la mujer imposible".

De acuerdo con la definición poética de Girondo, la musa de poetas transmuta en María Luisa y transmite su fuerza inspiradora al mundo masculino. Invocación que lo alienta a romper, desde la iconología mítica, con las formas de la tradición cultural asignadas a la mujer.

La muerte o el fin de la creatividad

Se pueden ubicar tres mitos en los que Oliverio Girondo sitúa el ícono de la muerte en *Espantapájaros*: Kali, Circe y Medea.[12]

[12] Es el mito hindú más sobreviviente: al crearla los dioses, Kali representa al dualismo que salva a la vida de los tormentos infligidos por los demonios; es entonces que aniquila todo y devuelve a la existencia su forma natural, conlleva el amor, la muerte y la destrucción. La muerte es parte de su maldición. Cuando se desata el arquetipo de Kali, en la mayoría de los casos se olvida de su cometido principal: la destrucción total del mal para crear un nuevo y limpio estado de consciencia, es entonces que relegando esta función mata para siempre y vive sedienta de sangre. //Hija de Helio y de la oceánide Perse. El nombre de Circe viene de "círculo", símbolo mágico que traza en torno a ella y del que obtiene poder para encantar y transformar a los hombres en cerdos. Es el arquetipo ancestral de *femme fatale*. Canta en el telar, siendo que en la mitología, el tejer es una metáfora de la creación del mundo. //Única descendiente de Eetes, rey legítimo de Corinto. Al morir éste, Medea reclama su trono y los corintos aceptaron a Jasón (su marido) como rey. Pero Jasón, traicionando a Medea, decide

La diosa Kali representa emociones salvajes; Circe es la magabruja, y Medea, sobrina de Circe, es una hechicera también pero lleva en su alma la esencia de una asesina. Estas representaciones de la mujer fatal las encontramos en diez poemas: tres, seis, once, 17, 19, 20, 21, 22, 23 y 24.

En estos poemas la mujer modifica el campo de valoración social del hombre; el objeto sistemáticamente representado será el aniquilamiento de la creatividad de lo cotidiano y se empleará una referencia directa a la descripción de la vida conyugal mundana basada en calificativos que son "capaces de encausar el aburrimiento y el dolor" (167). Por ello aparece Kali, la encarnación de la fuerza femenina, la cual en la metáfora subvertida no restaurará la paz y el equilibrio, sino simbolizará un combate en donde los hombres, profundamente humillados, lleguen al fin de su historia.

En el poema tres la esposa del empleado de correos encarna a Kali, destructora del ego masculino. Ella se empeña en atribuirle "los destinos más absurdos que se puedan imaginar" para cuestionar por qué el hombre ha perdido la creatividad a cambio de la cotidianidad de la vida. De ahí su afán por remarcarle al marido lo que ha dejado de ser. Por ejemplo, en lugar de macho cabrío, un mojigato de Iglesia. Así, "una noche –en que te hallas con Dios— entras en un establo, sin que nadie te vea, y te estiras sobra la paja, para morir abrazado al pescuezo de alguna vaca..." (Girondo, 1994: 162).

Sobre este tipo de representaciones de mujeres fatales, Gilbert Durand (2006) en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, en el capítulo: "Los símbolos Nictomorfos", explica que:

---

casarse con la hija del rey Creonte, entonces, fingiéndose resignada Medea regala a la prometida joyas y un vestido impregnado de veneno dándole muerte a la futura esposa y a su padre, quien al abrazarla muere también, posteriormente degüella a los dos hijos que tuvo con Jasón y huye a Atenas [Dunn, 1990: 86, 92, 101].

> Por lo tanto, lingüísticamente, entre los caribes y los iroqueses, la femineidad es expulsada del lado de la animalidad, semánticamente es connatural al animal. De igual modo, la mitología feminiza monstruos teriomorfos tales como la Esfinge y las sirenas. No es inútil observar que Ulises se hace atar al mástil de su nave para escapar a la vez del lazo mortal de las sirenas, de Caribdis y de las mandíbulas armadas de una triple hilera de dientes del dragón Escila. Estos símbolos son el aspecto negativo extremo de la fatalidad más o menos inquietante, que, por otra parte, personifican Circe, Calipso o Nausicaa. Circe, la maga, a mitad de camino entre las sirenas y la encantadora Nausicaa; Circe de hermosos cabellos, maestra de los cantos, de los lobos y los leones, ¿no introduce a Ulises en los infiernos y no le permite contemplar a la madre muerta, Anticlea? Toda la *Odisea* es una epopeya de la victoria sobre los peligros tanto de la onda como de la femineidad (Durand, 2006: 109).

En este sentido, la primera presentación de la mujer animalizada de Oliverio Girondo la encontramos en el poema seis. El ícono de la esposa asesina que en la mitología se le ha representado a través de Medea, en el poema aparece como una mujer cacatúa, de la cual sólo se dio cuenta hasta después de firmar el acta matrimonial. Es una metáfora de la muerte del hombre, puesto que se apunta al final de poema: "En estas condiciones, creo sinceramente que lo mejor es tragarse una cápsula de dinamita y encender, con toda tranquilidad, un cigarrillo" (Girondo, 1994: 168).

La muerte también es una mujer totalizadora y su magnitud se asemeja a la de un país. Por eso, en el poema 11 aparece "la Catrina", una de las imágenes más claras del arquetipo de Kali.[13]

---

[13] Durand recoge de J. Przyluski la correlación lingüística que podía existir entre *Kali* o *Kâla*, divinidad de la muerte, y *Kâla*, por un lado, que significa "tiempo, destino", y *kâlaka*, por el otro, derivado de cala y que significa "manchado, mancillado", tanto en lo físico como en lo moral. La misma familia de palabras sánscritas, por lo demás, da *Kalka*: "suciedad, falta, pecado"; y *Kalusa*: "sucio, impuro, turbio". Además *Kali* significa la "mala suerte", la cara del dado que no tiene ningún punto. Así como la raíz de *Kal*, "negro", "oscuro", se devana filológicamente hacia sus componentes nictomorfos.

En este poema encontramos el afeamiento y desfiguración de la mujer-referencia al arquetipo de la madre de los condenados que personifica lo no viviente; "la Parca", prototipo seductor del ícono de la mujer fatal. La eufemización de la señora catástrofe nos señala un camino a través de signos que se evidencia en figuras como la siguiente: "Si hubiera sospechado lo que se oye después de muerto, no me suicido" (91).

Frente a la mujer que vuela o propone el vuelo está la mujer-tierra, la devoradora de hombres, ya sea por su capacidad vampírica, por su sexo prehensil o por ser mujeres eléctricas, todas significan un peligro para el varón. Los textos 17 y 22 avisan contra el peligro de dichas mujeres; "Me estrechaba entre sus brazos chatos y se adhería a mi cuerpo, con una violenta viscosidad de molusco" (189), enteramente dedicado a la mujer vampírica que resulta menos peligrosa aún que la de sexo prehensil: "Las mujeres vampiro son menos peligrosas que las mujeres con un sexo prehensil" (198). Los consejos para protegerse de una y otra rozan la comicidad más patética que alcanza su punto máximo cuando habla de éstas últimas: "Insensiblemente, a través del tiempo y del espacio, nos van cargando como un acumulador,... es inútil que nos aislemos como un anacoreta o como un piano. Los pantalones de amianto y los pararrayos testiculares son iguales a cero. Nuestra carne adquiere poco a poco propiedades de imán" (199). El sexo obsesiona a Girondo desde sus primeras creaciones y aquí encuentra su plasmación en el texto 12 que, compuesto exclusivamente por formas verbales, reproduce el acoplamiento sexual hasta cinco veces en un movimiento continuo de atracción, plenitud y descanso para reiniciar a renglón seguido el mismo proceso: "Se miran, se presienten, se desean./ se acarician, se besan, se desnudan,/ se respiran, se acuestan, se olfatean,/ se penetran, se chupan, se demudan,/se adormecen, despiertan, se iluminan..." (Barrera, 1997: 404).

Esta imagen de la caída representa la muerte o el ícono de la mujer fatal, que exige al hombre superar sus propios límites

culturales o sociales. Pero sólo una mujer más allá de la normalidad podría ser la que exige la muerte del hombre cotidiano. Esas mujeres son las que Girondo dibuja en el poema 17, con dos imágenes que podríamos llamar *animalizadas*: mujer molusco y mujer súcubo.[14] Por sus características, estas dos iconografías también son otra manifestación de Kali. Girondo reitera estas cualidades fatales:

> Una secreción pegajosa me iba envolviendo, poco a poco, hasta lograr inmovilizarme. De cada uno de los poros surgía una especie de uña que me perforaba la epidermis. Sus senos comenzaban a hervir. Una exudación fosforescente le iluminaba el cuello, las caderas; hasta que su sexo —lleno de espinas y de tentáculos— se incrustaba en mi sexo, precipitándome en una serie de espasmos exasperantes.[15]

En el poema 20 también aparece un juego fantástico en el que se expresa lo catastrófico como un don para evitar los actos anclados a la realidad. La vida real se representa como un cuadro de imágenes donde la voz poética, propensa al cataclismo, busca la manera de evitarlo. Ese desastre es la vida cotidiana y la manera de eludirlo es amando, dejándose derrotar no por la sucesión lineal del tiempo, sino por la pasión que supone una mujer más allá de la normalidad. Por otra parte, incluso podemos leer que en este mundo al revés se transfigura a la mujer destructora y fatídica hacia el hombre, que su fin es siempre acabar con la mujer. Por el contrario, si la salvación del aburrimiento del hombre cotidiano es por mediación de la mujer, esa misma mujer deberá destruir completamente al hombre cotidiano.

En el poema 21 existe una correlación estrecha con el mito de Circe, la maga, quien da de comer a los marinos de

---

[14] De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, un súcubo es un espíritu, diablo o demonio: que, según la superstición vulgar, tiene comercio carnal con un varón, bajo la apariencia de mujer.
[15] Raúl Antelo, *Oliverio Girondo*, Obra Completa, p. 100.

Ulises comida embrujada para que, una vez ingerida, se transformen en puercos. Por eso también se puede leer el formato de una invocación: "Que tu mujer te engañe hasta con los buzones; que al acostarse junto a ti, se metamorfosee en sanguijuela, y que después de parir un cuervo, alumbre una llave inglesa" (197). Esta obsesión girondiana de trasmigrarlo todo aparece especialmente como soliloquio totalizador de los matices entre metáforas e íconos; éstas dos se trastornan: "Que los ruidos te perforen los dientes, como una lima de dentista" (197) o; se hace con el mito de Medea, el icono directriz (a la vez cambiado) en donde es el hombre a quien se le representa con una expresión trágica de la naturaleza 'masculina': "y que te enamores, tan locamente, de una caja de hierro, que no puedas dejar, ni un solo instante, de lamerle la cerradura".[16]

El momento culminante es el poema 22, en el que Girondo recupera el arquetipo de la mujer vampiro para construir su discurso poético. Basado en el uso retórico de las semejanzas, como ha sido la constante en la definición metafórica de su obra, este poema proyecta una epifanía de la "Madre terrible", a través del prototipo de la vampiresa fatal que Durand caracteriza como fémina, de apariencia encantadora, asociada a una crueldad innata y una gran depravación.

Entonces, la historia literaria se vuelve conciencia en la aparición de la "mujer vampiro" con el viejo propósito de alimentarse de la sangre masculina, sin importar los medios de los que se deba hacer valer esta *femme*. Por ejemplo: *La Novia de Corinto* (1797), de Wolfgang Goethe, quien adaptó su historia en Corinto y convirtió a Filinion en una vampira; la acción se sitúa en los primeros años del cristianismo y oscila en la controversia entre las antiguas religiones paganas y la pujante nueva religión. Es un poema de lamentos en donde la joven

[16] Barrera, Trinidad, "Oliverio Girondo: la transgresión de los límites cotidianos", *en Anales de Literatura Hispanoamericana*, p.197.

vampiresa reclama al dios que prefiere sacrificar a hombres para calmar su sed de sangre a través de ella, quien está dispuesta a hacer cualquier sacrificio con tal de sacudirse los ropajes luctuosos del cristianismo por medio de los componentes eróticos que nos narra Goethe:

> Por vindicar la dicha arrebatada
> la tumba abandoné, de hallar ansiosa
> a ese novio perdido y la caliente
> sangre del corazón sorberle toda.
> Luego buscaré otro
> corazón juvenil,
> y así todos mi sed han de extinguir.
>
> ¡No vivirás, hermoso adolescente!
> ¡Aquí consumirás tus energías!
> ¡Mi cadena te di; conmigo llevo
> un rizo de tu pelo en garantía!
> ¡Míralo bien! ¡Mañana tu cabeza
> blanca estará,
> y tu cara, al contrario, estará negra![17]

Imágenes literarias de mujer vampiro abundan, basta echar una mirada por ejemplo, a la estructura de la obra *La muerta enamorada*, de Théophile Gautier, un cuento entre lo legendario y lo sobrenatural en el cual se nos narra la historia de un joven sacerdote, Romualdo, quien a punto de ser ordenado es incitado para renunciar a sus votos por una joven, Clarimonda, quien lo cita en su palacio pero él jamás acude y continúa con su vocación. Más tarde, al oficiar una misa de cuerpo presente, se dará cuenta que es Clarimonda con quien soñará todas las noches, que lo llevará a su palacio a beber de su sangre para seguir viva. Al final, la mujer vampiro será expulsada de la vida de Romualdo mediante agua bendita, aunque él sienta que ella se llevó toda su vida.[18]

---

[17] Wolfgang Goethe, *Elegías y poemas*, p. 34.
[18] Théophile Gautier, *La muerta enamorada*, p.14.

Siguiendo estos íconos de mujeres vampiros, recordemos a *Ligeia,* de Edgar Allan Poe, una mujer hermosa, apasionada e intelectual, de pelo negro y ojos oscuros, esposa del narrador anónimo de este relato, con quien se casa y años más tarde, ella muere. El hombre, afligido, se muda a Inglaterra y se casa con otra dama cuya belleza es muy diferente de Ligeia: rubia, ojos azules, llamada Rowena; ella enferma de una clase de ansiedad y nuestro narrador drogado (aparentemente por una condición extraña) vierte un líquido al cual cree en su delirio ser unas gotas de rubíes. Las noches transcurren entre el esposo cuidando a Lady Rowena, hasta que, en una mañana después de una noche tormentosa, Rowena se levanta de su lecho y al caérsele las vendas se descubre un pelo negro y brillante como el de Ligeia. Entonces, nosotros como lectores nos damos cuenta de la transmutación: Rowena se convirtió en Ligeia. Es importante señalar que Ligeia es el nombre de una sirena en la mitología griega que significa "la de mortal belleza". En la mitología, fue una de las cuatro hijas de Melpómene y del dios río Aqueloo. En este cuento, Poe emigra el mito sobre aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos; y es lo que vemos en esta sirena vampiro Ligeia, quien hechiza a su marido, quien no pudo taparse los oídos como Ulises y cayó en la tentación de esta hermosa sirena quien no le permitió gozar de nueva esposa y al final, se queda atónito ante la transformación-reencarnación de Ligeia.[19]

La mujer vampiro es el vehículo que muestra el carácter de la mujer en Girondo. La imagen de la "mujer vampiro" contiene un gran poder sugestivo, actualizado desde aspectos visuales. Es decir, los aspectos visuales de la mujer están determinados de una manera ideal, saturando los aspectos en la región sensorial que nos llevan a descubrir sincrónicamente (aprehende-

[19] Edgar Allan Poe, *El club del misterio y otros cuentos*, p. 53.

mos) cualidades estéticamente concernientes a la mujer que se rehúsa a la vida cotidiana:

> Las mujeres vampiro son menos peligrosas que las mujeres con un sexo prehensil.
>
> Desde hace siglos, se conocen diversos medios para protegernos contra las primeras.[20]

El poema 24 cierra a *Espantapájaros* y aparece una dama de negro como ícono totalizador para subvertirlo posteriormente a toda la ciudad. La interpretación de la ciudad como un cementerio será lo rebosante de sentido estético para el lector como simple sujeto contemplativo. El punto aquí es la muerte, a quien se le contempla y disfruta como algo trágico que cubre a todos los habitantes de la ciudad, quienes la irán aceptando y poniéndose a su disposición con una sensibilidad irónica que recubre a todo el espacio poético.

La imagen de una araña metafórica que orienta a los entes por el mundo plantea la preocupación principal de la poética de Girondo: ver cómo la cotidianeidad se apodera del ritmo del mundo, cotidianeidad que es semejante a la muerte que, a su vez y para su descripción, es semejante a los arquetipos femeninos de la muerte. Girondo nos propone dos caminos para liberarnos de esa idea mortuoria que embarga todo: el misticismo y la lujuria. Emprender, imponer y examinar serán nuestras tres herramientas para encontrar modos que al final resultarán deficientes, porque cualquiera de nuestras acciones de este momento no ayudará a curarnos del mundo funesto. Porque los espacios se transmigran en acciones sin un orden mundano, el caos se va apoderando de tales funciones porque la urgencia de independizarnos nos hace que abusemos de la vida, la idea de "tener" libertad nos hace tensionar no el lenguaje del poeta, sino el mundo que ya no es.

---

[20] Raúl Antelo, *Obra Completa*, Oliverio Girondo, p. 22.

Pero el tintero de la muerte se derrama hasta apropiarse del todo. Poco a poco la muerte se transforma en la verdad como el único curso fatídico que se deslizará en el fondo de un sentido cualquiera. El mismo hecho enuncia modificaciones en la conciencia, en las imágenes que desembocan en metáforas creadoras de esa sola idea, en donde se antepone en la idea totalizadora de búsqueda para adquirir nuevas formas para morir "hermoso"; la idea de la belleza dentro de la muerte se abre como una necesidad en la que no se supone, sino que existe una verdad en la cual los habitantes ven símbolos iconográficos para configurar su nueva realidad; hasta las mujeres se contagian de éstos, entonces todas ellas son íconos de "La Catrina", su totalidad la ven en la pérdida de su *ser ahí*, la moda es un elemento del cual se valen para "ser con ella", con la muerte, la persona misma que nítidamente alcanza una totalidad de "siempre viva".

Uno de los mayores aciertos en este poema para representar a la muerte como un ícono totalizador en donde el tiempo es anunciado como *inconcluso* es que se emparan los elementos icónicos: cuervos y aeroplanos. La similitud e importancia entre ambos es la misma; los primeros buscan alimentarse por la carne de aquellos que ya no reclaman, mientras que los segundos ayudan a morir a los que aún se encuentran en esta ciudad en la que no se puede vivir. Aunque los aviones se disfracen de optimismo para aceptar que la muerte es una plenitud para llegar a la *madurez* que sirve de antesala del llegar a *ser ahí* lo que no se puede *ser aquí*. Los aeroplanos y los aviones son aves mortuorias que necesitan dar por terminada la misión de hacer de la ciudad la ganadora del récord Guiness, pero para esto hay que terminar con los últimos seis habitantes que todavía presentan un ceño de vida, —por aquello de "hay que estar bien seguros que enterramos a nuestros muertos"—, porque ésta es putrefacta y si se queda alguno de éstos así o peor aún, si se escapa hacia otra urbe, entonces propagarán la idea de muerte y el exterminio de la raza pasará de metrópoli en metrópoli.

Porque la "certidumbre" de la muerte es lo que da pie a los suicidios.

La lectura del primer poema de *Espantapájaros* permite plantear algunas directrices para la interpretación final del libro. La lectura de Girondo contra el academicismo, como una representación de la cotidianeidad, de lo sistemático y de lo normativo; y la burla del conocimiento establecido que esto personifica, en términos del uso paródico de las "verdades universales". El dibujo de un cuervo que se burla de sí mismo ya es un uso irónico de una praxis retórica.

La ironía se instala como centro estético y origen principal de su literatura. Cuando el lenguaje paródico, principal engrane literario, construye figuras femeninas advierte una segunda instancia discursiva, la delimitación de íconos, ¿por qué íconos y no símbolos o índices, como podría sugerir la semiótica de Charles Pierce? Porque el ícono es una construcción cultural que funciona a partir de la semejanza con un objeto, y precisamente Girondo procede en contracorriente de los objetos culturales para desemantizar su valor simbólico. El resultado es todo lo contrario al objeto ritual y aurático: Girondo dibuja una imagen paródica y semejante, un ícono en los términos del mismo Pierce.

¿Cuál sería el significado de ese ícono femenino? Desde el punto de vista retórico del que partimos, ese ícono presenta una subversión del valor simbólico de la mujer. Ese valor simbólico fue construido principalmente por el periodo simbolista de la literatura latinoamericana: el modernismo, que trató de construir distintas imágenes simbólicas de la mujer: la mujer frágil, la *femme fatale,* la mujer-niña...

Es evidente que Girondo no permaneció ajeno a estas lecturas, pero su iconografía femenina también está supeditada a la construcción discursiva que aplicó a toda su poesía: la parodia de su sujeto/objeto lírico. Donde los poetas modernistas vieron la figura inmaculada de la belleza inspiradora de una musa, Girondo vio a una mujer con nariz de zanahoria y aliento

insecticida, pero con la capacidad de echar a volar la imaginación; donde antes se vio la mirada bondadosa de una madre protectora, el autor de *Espantapájaros* observa una compinche de parranda y juerga, que le dicta las reglas de inmoralidad en turno; donde otros vieron la marcha fúnebre de la muerte, él describió el fin de la creatividad.

Podríamos decir que el significado de la iconicidad femenina de Oliverio Girondo es establecer un discurso donde sean visibles las posibilidades del comportamiento humano, de ahí la *animalización* de algunos de sus sujetos líricos, sobra decirlo, principalmente femeninos; pero también la negación a sujetarse a una sola definición de moral; y, aún más, el esfuerzo por erradicar el fin de la creatividad, la muerte de la búsqueda imaginativa del hombre que cae en la cotidianeidad.

Pero si hay una radicalización estética, también sucede en lo cultural y lo social. El modelo masculino de Girondo corresponde a un hombre en actividad creativa perpetua, en correspondencias con una mujer con la misma capacidad de imaginación, en el mismo sentido que su contraparte. La apuesta va en otro sentido a la igualdad de géneros, porque se refiere a exigir la misma capacidad de generar discursos que se instalen en el dominio de "lo nuevo" como una categoría que amplía los horizontes culturales de la época en la que vivió el poeta. De ahí su principal herencia: dibujar modelos de mujeres y hombres habitando ciudades en constante convulsión creativa.

Bibliografía

Allan Poe, Edgar. *El club del misterio y otros cuentos.* Editorial Zeta Bolsillo, España, 2008.

Antelo, Raúl. *Obra completa Oliverio Girondo.* Ediciones UNESCO, España, 1999.

Baciu, Stefan (*comp.*). *Antología de la poesía surrealista latinoamericana.* Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.

Bajtín, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.* México, Alianza Universidad, 1990.

Balakian, Ann. *El movimiento simbolista, juicio crítico.* España, Ediciones Guadarrama, 1969.

Barrera, Trinidad. "Oliverio Girondo: la transgresión de los límites cotidianos", En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 26, II, España, 1997.

Bartra, Agustí. *Diccionario de Mitología.* Ediciones Grijalbo, España, 1982.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética.* México, 9a. edición, Editorial Porrúa, 2006.

Barthes, Roland. *Mitologías.* México, 13a. edición, Siglo XXI Editores, 2002.

Corral, Rose. *Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia.* México, El Colegio de México, 2006.

Dunn Mascetti, Manuela. *Diosas. La canción de Eva; el renacimiento del culto a lo femenino.* España, Robinbook/círculo de lectores, 1992.

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario.* México, 1a. reimpresión, FCE, 2006.

Gautier, Theophile. *La muerte enamorada.* España, Ediciones Artemisa, 2008.

Graves, Robert. *Los mitos griegos, 1 y 2.* España, Alianza Editorial, 2001.

Ricoeur, Paul. *La metáfora viva.* España, Ediciones Europa, 1980.

Sebeok, T. *Signos: una introducción a la semiótica.* Editorial Paidós, 1996.

Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario.* España, Editorial Crítica, 1985.

Solá, Graciela de. "Oliverio Girondo," En: *Proyecciones del surrealismo en la literatura Argentina.* Argentina, Ediciones Culturales Argentinas.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía Hispanoamericana.* México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Wimsatt, W.R. *The verbal Icon: studies in the Meaning of Poetry.* Nueva York, University of Kentucky Press, 1954.
Wallis, M. "On Iconic Signs," En: *J. Rey, Debove (edición a cargo de), Recherches sur les systémes signifiants,* 1973.

El rostro y la máscara en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli

Rocío del Carmen Pérez García*

¡Arriba, público, y brindemos un aplauso a la conformación de nuestra historia como un espectáculo!, esto es, el gran teatro del mundo en el que vivimos y nos proyectamos y en el que, para subsistir, asumimos personalidades transitorias e intercambiables que manifiestan la capacidad de camuflaje del ser humano, en medio de un territorio matizado de ficciones, en donde la frontera entre la verdad y la mentira ha sido difuminada. La máscara sobre el rostro es la invariable entre los miembros de la sociedad, quienes estimulan sus dotes creativas para superar los límites por medio de la construcción de personajes e historias que revelan, de un modo cifrado, la realidad de sus creadores.

El rostro que se muestra al exterior, de acuerdo con las circunstancias y las necesidades, conforma un instrumento para transformar, o bien para perpetuar, los hechos que van dando forma a nuestra historia. Los sucesos, una vez filtrados por la mente y reconstruidos a partir de la palabra, no escapan de la duplicación de los materiales que brinda la ficción, pues, al ser producto de perspectivas diversas con objetivos disímiles, resulta que el relato histórico posee, paralelamente a su creador, una variedad de rostros que coinciden con la múltiple interpretación del acontecer.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

La convivencia habitual entre el rostro y la máscara, la realidad y la ficción, aparece dramatizada en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, pieza en la que el autor utiliza los recursos dramáticos para manifestar oportunamente el conflicto de la representación a partir del relato histórico que parece cada vez más teatralizado. Si la ficción forma parte de la vida cotidiana, en la que cada uno somos "narradores sociales",[1] entonces los textos históricos, que buscan una verdad en los hechos, suelen tornarse engañosos, puesto que intentan ordenar e interpretar, a partir de un narrador poco fidedigno, una realidad que se expresa con rostros múltiples. Así pues, los conceptos de verdad y mentira son relativos, así como también es relativa la perspectiva sobre los sucesos que sirven de cimiento para la configuración de una historia híbrida, entre la realidad y la ficción.

De este modo, no sólo el individuo social es un gesticulador cotidiano, sino que la historia "plural", en tanto que no es una sino una variedad, emerge también como una gesticuladora que se desenvuelve sobre un gran tablado teatral, en el que transitan personajes elaborados y manipulados por un dramaturgo, bajo la forma del pueblo o del Estado, resguardado tras el escenario. El tiempo transcurre y el telón se ha elevado como índice de que la representación ya ha comenzado...

Corre el año de 1914 y César Rubio, uno de tantos caudillos apartados de la farándula revolucionaria, es asesinado por su "fiel" colaborador, quien, paradójicamente, no sólo auxilia al rebelde en su transición hacia el mundo de los muertos, sino que, sin siquiera sospecharlo, siembra la semilla de una extraña forma de vida que dará frutos en la efigie de un héroe nacional. Así, la ficción se abre paso entre las páginas de la historia.

Vuelta de página y el drama nos transporta al año de 1938. Veinticuatro años después, César Rubio, uno de tantos

---

[1] Ricardo Piglia. *Crítica y ficción*, p. 97.

profesionistas frustrados por la corrupción y en un intento por continuar la empresa de la revolución truncada, es aniquilado por el general Navarro, el mismo sujeto en quien depositara su confianza el otrora revolucionario, quien se transforma, involuntariamente y por segunda ocasión, en el creador y director de la impasible escena nacional mexicana.

Las fechas aludidas en el argumento de *El gesticulador* son el paradigma de una historia que se repite, en la que aparecen y desaparecen personajes que sólo varían de rostro, mientras que la esencia teatral perdura en las múltiples máscaras de los gesticuladores. De esta manera, el mártir de la revolución, conformado por la fusión de dos personalidades, abandona la vida terrenal para alcanzar la eternidad por medio de la investidura del mito. César Rubio, el héroe nacional, se erige como un símbolo que alimenta la enajenación de la masa carente de pensamiento crítico y, por consiguiente, de una acción de transformación.

Rodolfo Usigli busca configurar un teatro nacional "para" y "sobre" los mexicanos, por lo que se muestra su interés en la representación de la realidad de México en las primeras décadas del siglo XX con el propósito de explorar los resortes que han determinado la personalidad del mexicano y la conformación de la historia nacional. La doble identidad y la diversidad de rostros de la historia son los temas que el escritor manifiesta en *El gesticulador* que abre la posibilidad de plantear el problema por medio de la representación teatral, en donde percibimos la conexión que se establece entre el rostro y la máscara, la misma que logra el actor en el momento de interpretar las múltiples historias de los personajes que circulan en los escenarios teatrales.

De este modo, el receptor de la obra tiene la oportunidad de asistir a la representación de la intersección entre la realidad y la ficción; es decir, la configuración de la verdad y la mentira recreadas por los actores, quienes asumen papeles que, similarmente, manifiestan personalidades ficticias, esto

es, el teatro dentro del teatro, el rostro y la máscara encarnados en el actor y sus personajes. En *El gesticulador*, la mayoría de los personajes, de alguna manera, asumen el engaño o el autoengaño como una forma de vida, transformándose en histriones premeditados o involuntarios.

Así, en este ensayo indagaré los recursos dramáticos mediante los que el escritor representa el conflicto de la identidad, el rostro y la máscara de los personajes y su ineludible conexión con la construcción de la historia nacional. De esta forma, no sólo hallamos rastros de ficción en la identidad de los individuos, el discurso historiográfico, por su parte, también posee dosis de verdad y mentira, así como también la capacidad de mudar de apariencia, de acuerdo con las conveniencias políticas del momento.

Por consiguiente, en primer lugar llevaré a cabo el análisis de los personajes dramáticos, con énfasis en la construcción de César Rubio como el "Proteo mexicano" y su relación con el tema de la identidad nacional; en segundo lugar, examinaré los recursos dramáticos que dan vida a la constitución de las máscaras del discurso histórico, esto es, las dos caras de Jano. En este trabajo, por tanto, indagaré la manera en que el teatro nacional configura el tema de la identidad del mexicano y su vínculo con lo literario, en tanto que los personajes legendarios y el discurso histórico oficial se encuentran conformados por dos aspectos, uno aparente y otro latente, de la misma forma en que la expresión poética mantiene una estrecha relación entre lo manifiesto y lo velado. De este modo, la máscara teatral es una vía que conduce al sentido traslapado en un primer nivel de significación.

César Rubio: el "Proteo mexicano"

La realidad y la ficción, la verdad y la mentira, son conceptos contrarios que interactúan en una sociedad que se caracteriza por una personalidad paradójica, en la que existe un vínculo

persistente entre el rostro y el uso de la máscara como un elemento protector y creativo. Si miramos nuestro entorno descubrimos que, en el contacto con los otros, somos usuarios de una variedad de máscaras. Así es que, dependiendo de la situación, mudamos de personalidad para asegurar la pertenencia a un núcleo social y, como en un espiral, multiplicamos los rostros hasta rozar la línea del peligro, puesto que podemos perder la memoria del origen y no saber incluso quiénes somos.

La identidad, como lo afirma Fischer-Lichte, es producto de una experiencia social;[2] es decir, no surge espontáneamente, sino que requiere de un proceso de configuración que tiene que ver con la convivencia de un grupo humano en un determinado territorio que los orilla a compartir una realidad histórica. De esta manera, la identificación con un espacio, desde la familia hasta la sociedad, genera un sentimiento de pertenencia y permite el reconocimiento de las características colectivas que distinguen a una comunidad frente a otra. La identidad es un concepto que conduce a la exploración de una historia en común, que abarca la coexistencia de una colectividad, su transformación, la edificación de su cultura y las relaciones que mantiene respecto de otras sociedades. Así, en la necesidad de fundamentar una esencia colectiva, debido a motivaciones políticas, el Estado propicia la creación de un conglomerado de símbolos con los que la comunidad pueda pensarse como un todo. La identidad nacional surge entonces con el nacimiento del Estado:

> La identidad nacional es la forma en que los integrantes de una nación sienten y toman como propio el conjunto de instituciones que den valor y significado a los componentes de su cultura, de su sociedad y de su historia. Esta identidad tiene que ver con los procesos de apropiación que los nacionales hacen con respecto a las instituciones constitutivas del Estado-nación; aquellas se

[2] Erika Fischer-Lichte. *Semiótica del teatro*, p. 137.

> manifiestan como expresiones de solidaridad, de un sentido comunal hacia los símbolos de la inclusividad nacional y en el orgullo de reconocerse con un pasado y un presente histórico compartidos.[3]

El arte es una manifestación de la cultura que sirve para forjar una conciencia de pertenencia y, por ende, es uno de los instrumentos ideológicos del Estado. Los mitos, al formar parte del patrimonio cultural de un grupo social, son herramientas que el poder estatal usa para fundamentar sus proyectos políticos, sustentados en la fuerza que proviene de las creencias del pueblo. De este modo, la cultura nacional forja una identidad mediante símbolos que permiten la representación de la memoria social. Así es como la comunidad consigue una identificación para distinguir lo propio frente a lo extraño.

Durante el siglo XX, un grupo de intelectuales trata de definir, a través de diversos enfoques disciplinarios, el carácter de lo mexicano. El periodo de la Revolución Mexicana es la base de los cuestionamientos y propuestas que buscan explicar el contexto que ha formado a los mexicanos. Uno de los aspectos de esta realidad es la conformación de la cultura nacional, preocupación que recorre el pensamiento de Samuel Ramos en su obra *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), en donde el autor analiza la personalidad del mexicano para comprender y mostrar las máscaras que le impiden tener una visión completa de su devenir histórico.[4]

Quince años después, Octavio Paz, influido por el pensamiento de Samuel Ramos, realiza un examen del comportamiento del mexicano en su trabajo *El laberinto de la soledad* (1949). La inferioridad, tal como Ramos lo percibe en su

---

[3] Rosaura Hernández Monroy, "Rasgos de identidad nacional en la conciencia novohispana." En Lilia Granillo Vázquez (coord.), *Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*, p. 79.

[4] Samuel Ramos, "Psicoanálisis del mexicano", en José Luis Martínez (introd.), *El ensayo mexicano moderno*, p. 487.

momento, es una consecuencia de la conquista y la colonización españolas. Otro aspecto en el que coinciden es el camuflaje que revela la coexistencia de dos personalidades en un individuo: hacia el exterior, la imagen ficticia del ser enérgico y, hacia el interior, la imagen menoscabada del mismo ser. Fuerza y debilidad se sintetizan en una figura que oscila entre la mentira y la realidad. Paz explica, en "Máscaras mexicanas", la evasión que hace el mexicano de la realidad hacia un mundo ficticio como un modo de preservar la intimidad, cerrado ante la mirada del otro que constituye un peligro. Con la máscara sobre el rostro expresa su predilección por la apariencia y su capacidad de representación teatral:

> La simulación, que no acude a nuestra pasividad sino que exige una invención activa y se recrea a sí misma a cada instante, es una de nuestras formas de conducta habituales. Mentimos por placer y fantasía, sí, como todos los pueblos imaginativos, pero también para ocultarnos y ponernos al abrigo de intrusos. La mentira posee una importancia decisiva en nuestra vida cotidiana [...] con ella no pretendemos engañar a los demás, sino a nosotros mismos. De ahí su fertilidad [...] El simulador pretende ser lo que no es. Su actividad reclama una constante improvisación, un ir hacia delante siempre, entre arenas movedizas. A cada minuto hay que rehacer, recrear, modificar el personaje que fingimos, hasta que llega un momento en que realidad y apariencia, mentira y verdad, se confunden. De tejido de invenciones para deslumbrar al prójimo, la simulación se trueca en una forma superior, por artística, de la realidad. Nuestras mentiras reflejan, simultáneamente, nuestras carencias y nuestros apetitos, lo que no somos y lo que deseamos ser.[5]

Ahora bien, Ilán Stavans plantea una pregunta respecto de los estudios que Paz y Ramos han hecho sobre la mexicanidad: "Estos exámenes, ¿ofrecen una descripción detallada y fehaciente de la idiosincrasia nacional?, ¿o es que sus conclusiones

[5] Octavio Paz, "Máscaras mexicanas". En *El peregrino en su patria. Historia y política de México,* p. 28.

son el sueño de la razón de un manojo de intelectuales y artistas dispuestos a dictar las normas de conducta colectiva?".[6] Al parecer, la cuestión invita a pensar en una identidad mexicana erigida por los escritores que forman parte de la cultura oficial y que, por lo tanto, tienen el objetivo de legitimar una personalidad para consolidar un país en reestructuración posrevolucionaria. Por su parte, Roger Bartra, en la misma posición, señala que:

> Los estudios sobre "lo mexicano" constituyen una expresión de la cultura política dominante. Esta cultura política hegemónica se encuentra ceñida por el conjunto de redes imaginarias de poder, que definen las formas de subjetividad socialmente aceptadas, y que suelen ser consideradas como la expresión más elaborada de la cultura nacional. Se trata de un proceso mediante el cual la sociedad mexicana posrevolucionaria produce los sujetos de su propia cultura nacional, como criaturas mitológicas y literarias generadas en el contexto de una subjetividad históricamente determinada [...] Esta subjetividad específicamente mexicana está compuesta de muchos estereotipos psicológicos y sociales, héroes, paisajes, panoramas históricos y humores varios. Los sujetos son convertidos en actores y la subjetividad es transformada en teatro. De esta manera el Estado nacional capitalista aparece al nivel de la vida cotidiana perfilado por las líneas de un drama psicológico.[7]

De esta manera, la propuesta sobre el carácter del mexicano, que han examinado, entre otros, Samuel Ramos y Octavio Paz, resulta una miscelánea de arquetipos reproducidos en la sociedad, símbolos creados por la cultura dominante para legitimar la identidad nacional. De acuerdo con esta afirmación, la personalidad mexicana sería sólo un espejismo, una ficción, y Stavans lo aclara mediante el ejemplo de *Alice in Wonderland,* en la que "un tonto se mira al espejo y al cabo de un rato termina

---

[6] Ilán Stavans, *La pluma y la máscara,* p. 11.

[7] Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano,* p. 16.

por no saber si enfrente hay otro tonto que le dice cómo actuar, o si es él quien decide sus propios actos".[8]

De esta forma, el sentimiento de inferioridad del mexicano sería un arquetipo fraguado por la cultura dominante para obtener la cohesión nacional. Así, el uso de la máscara, producto de un complejo de inferioridad, ilustraría uno de los rasgos característicos del mexicano. Entonces, ¿cuál es la función de la máscara? Ésta, como en las cintas cinematográficas en las que los protagonistas emplean el disfraz para relacionarse con su entorno, tiene la función de ocultar la fragilidad de los individuos, cuyas inseguridades los llevan a descubrir en el engaño, la ficción y la teatralidad los instrumentos necesarios para superar una realidad limitante. ¿Quién no recuerda aquellas historias en las que los héroes disfrazados nos fascinaban con grandes hazañas? "Batman," por ejemplo, es un misterioso personaje que oculta sus temores y debilidades a través de la máscara, reflejando, a su vez, los conflictos de la sociedad de la que emerge.

La máscara entonces nos fascina por el enigma que plantea, ya que sugiere la coexistencia de dos personajes en una misma entidad: por un lado, el humano, débil y vulnerable y, por el otro, el mito, brioso e inquebrantable. Aquí hallamos la conjunción entre la realidad y la ficción, el rostro y la máscara que proyectan el conflicto entre lo que somos y lo que desearíamos ser cuando la inconformidad nos abate. El enmascarado manifiesta que, aunque en apariencia es todopoderoso, en su interior guarda la fragilidad humana que le da existencia. Así, la debilidad es preservada mediante el secreto.

La máscara es una expresión poética porque procede de la imaginación de su creador, quien manifiesta, a través de ella, sus conflictos internos y su visión del mundo. Así, la máscara depende del rostro, tanto como la forma del contenido en las

[8] Ilán Stavans, *op.cit.*, p. 10.

expresiones artísticas, revelando la paradoja que se desprende de su constitución: la verdad de las mentiras, la convivencia entre la realidad y la apariencia cuando, al mentir, se comunica una verdad que sólo se manifiesta elípticamente. Mario Vargas Llosa proporciona la clave cuando describe la fisonomía de las novelas, asimiladas a una máscara teatral. De este modo, dice que las novelas "[...] mienten pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es".[9]

En *El gesticulador*, Rodolfo Usigli representa el conflicto de la identidad del mexicano a través de la construcción de un personaje con un doble rostro: César Rubio, un profesor fracasado, quien, en un primer momento, busca mediante el disfraz escalar una posición en una sociedad materialista. Así, podemos observar la manera en la que el protagonista lleva a cabo la metamorfosis de su personalidad con el propósito de superar los obstáculos que le impone la realidad. Rubio goza de una destreza histriónica al asumir una doble identidad para lograr su integración en un mundo teatralizado. De este modo, manifiesta su deseo de ser otro para completar una identidad que siente fragmentada. Como el Proteo de la mitología griega,[10] el protagonista se metamorfosea en personalidades múltiples para lograr su integración en un mundo teatralizado.

La verdad y la mentira invaden los espacios de la vida social. En todas partes encontramos máscaras que manifiestan una apariencia opuesta a la realidad. No hay relación convencional entre la forma y el contenido: estudiantes que no estudian, maestros que no enseñan y la egregia fachada de una universidad que oculta su corrupción interna. La sociedad

[9] Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, p. 6.
[10] Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p. 852.

mexicana, desde la perspectiva de César Rubio, es caótica por su incongruencia entre los valores y las acciones. De esta manera, consciente de su realidad, trata de ajustarse a una comunidad que adopta la mentira como una costumbre, aunque es condenada desde el punto de vista moral. Por lo tanto, en la lucha por la supervivencia social, el protagonista debe acoger una máscara para facilitar su desenvolvimiento en un medio en donde prevalece el engaño.

El primer acto plantea el origen del Proteo mexicano. Así es como César Rubio, en su papel de historiador, recaba los datos necesarios para perfilar su máscara rumbo a la conformación del mito. El profesor Rubio sabe que todos, en cierta medida, son portadores de una máscara y, en el diálogo que sostiene con Miguel ha descubierto la fórmula para fraguar una peculiar forma de engaño cuyo propósito es mostrar una verdad encubierta. Sin percibirlo, el propio Miguel ha revelado la paradoja de la doble identidad: el vínculo entre la apariencia y la realidad y, en un punto de intersección, la manifestación de la verdad implícita. César se encuentra en una etapa de aprendizaje y el modelo inmediato de las apariencias lo halla precisamente en su entorno familiar. Este espacio es el que le brinda las herramientas para enfrentar el escenario corrupto:

> Miguel.- [...] No quiero seguir viviendo en la mentira.
> César.-En esta mentira; pero hay otras. ¿Ya escogiste la tuya? Antes era la indisciplina, la huelga.
> Miguel.-Eso era por lo menos un impulso hacia la verdad.
> César.-Hacia lo que tú creías que era la verdad. Pero ¿qué frutos te ha dado hasta ahora?[11]

La familia Rubio, recién llegada de la capital, carga el lastre de una vida burguesa malograda y concibe su retorno al lugar de origen como un fracaso. El eje sobre el que giran los Rubio

[11] Rodolfo Usigli, *El gesticulador. La mujer no hace milagros*, p. 38.

es la posesión de dinero, pues les conferiría un nivel privilegiado en un contexto en el que la división de clases tiene que ver primordialmente con el poder adquisitivo. Así, sus intereses son más que nada burgueses. No importan ya lo ideales humanistas, sólo es trascendente lo material. Un ejemplo, por tanto, lo encontramos en la marginación que sufre el profesor Rubio, arruinado social y económicamente, en medio de una sociedad deformada en sus valores, en donde se repudia la honestidad y se exalta, paradójicamente, la corrupción.

En el acto segundo, después del periodo de aprendizaje y de reflexión acerca de las apariencias, César Rubio cambia de objetivo: ya no es un "acomodo" lo que lo impulsa a transformar su realidad, ahora intenta llevar a cabo, a través de las armas de la teatralidad, el ideal perdido de la Revolución Mexicana. La corrupción del medio y la tergiversación de los valores tradicionales le ofrecen la oportunidad de usar el engaño, no para cometer un delito, sino para amparar a su comunidad. Así, el profesor Rubio sabe que, para sobrevivir, debe aplicar la táctica de la mentira en este mundo "al revés". De un egoísmo familiar, el protagonista muda el camino hacia la consecución del bien social. De esta manera, César Rubio comienza a experimentar la seguridad que le confiere el disfraz de su homónimo revolucionario.

La mentira que Rubio está construyendo, en torno a su personalidad, no es la máscara de la hipocresía o la expresión de la vergüenza por un origen que se niega a aceptar. Elena es quien encarna la conciencia moral que se enfrenta al protagonista para reprocharle su usurpación, ya que significa un ruin engaño desde la perspectiva de una sociedad moralista. No obstante, la máscara que edifica César Rubio obedece a una rebeldía fundamentada en la necesidad de la transformación de un contexto decadente, en cuyo seno viven los parásitos del poder que se alimentan de la ignorancia y apatía de la comunidad.

De este modo, existen dos tipos de mentira; por un lado, la mentira artística que, similar a la literatura, se sirve del engaño para expresar verdades ocultas y se encuentra, asimismo, preservada de la corrupción moral, pues no tiene el valor de aquellas trampas elaboradas con fines meramente egoístas y, por otro lado, la mentira parásita que, confabulando un engaño para encubrir la verdad, se alimenta del pueblo para resguardar los ínfimos intereses de un poder político.

La máscara que adopta el protagonista posee, por lo tanto, el matiz de la mentira poética, puesto que la construcción de su ficción es coherente entre la imagen, el pensamiento y la acción, esto es, César Rubio adopta la personalidad del héroe revolucionario para llevar a cabo el auténtico proyecto del movimiento por un bien común, al contrario de los que asumen la máscara parásita para vivir de un concepto tergiversado que se muestra ante el público con una ostentosa imagen y usa la palabra "revolución" como un significante que no coincide con el significado, atribuido por la población:

> Elena.- [...] Hemos estado siempre como desnudos, cubriéndonos mutuamente. En el fondo eres recto... ¿por qué te avergüenzas de serlo? ¿Por qué quieres ser otra cosa... ahora?
> César.-Todo el mundo aquí vive de apariencias, de gestos. Yo he dicho que soy el otro César Rubio... ¿a quién perjudica eso? Mira a los que llevan águila de general sin haber peleado en una batalla; a los que se dicen amigos del pueblo y lo roban; a los demagogos que agitan a los obreros y los llaman camaradas sin haber trabajado en su vida con sus manos; a los profesores que no saben enseñar, a los estudiantes que no estudian. Mira a Navarro, el precandidato... yo sé que no es más que un bandido, y de eso sí tengo pruebas, y lo tienen por un héroe, un gran hombre nacional. Y ellos sí hacen daño y viven de su mentira. Yo soy mejor que muchos de ellos. ¿Por qué no...?[12]

[12] *Ibid*, p. 65.

Así, después de la etapa de aprendizaje y del cambio de objetivo en la lucha por la transformación de la realidad, en el tercer acto, el profesor Rubio se funde finalmente con el personaje revolucionario. El disfraz le ha brindado un soporte para disipar la inseguridad de antaño y ha escapado de los límites de la realidad, a través de la construcción de una mentira poética. La intersección entre la realidad y la ficción se ha producido en la vida del protagonista. Después de sus síntomas de mutación, el revolucionario entra en escena:

> Se oyen los pasos de César en la escalera. Los tres hombres se paran a saludarlo. Entra César Rubio. En estas cuantas semanas se ha operado en él una transfiguración impresionante. Las agitaciones, los excesos de control nervioso, la fiebre de la ambición, la lucha contra el miedo, han dado a su rostro una nobleza serena y a su mirada una limpidez, una seguridad casi increíble. Está pálido, un poco afilado, pero revestido de esa dignidad peculiar en el mestizo de categoría. [...] Lleva en la mano un sombrero de los llamados tejanos, blanco. "cinco equis" que ostenta el águila de general de división. Éste sería el único lujo de su nueva personalidad, si no se considerara en primer lugar la minuciosa limpieza de su persona como un lujo mayor aún.[13]

Rubio reflexiona sobre la política a la que llama una "filología de la vida", ya que expresa las relaciones entre sus miembros como si se tratara de un sistema de signos que condensan y desplazan la realidad para expresarla de un modo cifrado. La vida se manifiesta como un teatro que comparte rasgos con la dualidad del sistema político. Una vez que el protagonista se ha introducido en este ambiente, tiene la oportunidad de mantener un contacto con el entramado de signos y los mecanismos de camuflaje que lo hacen semejante a la obra poética.

De esta manera, los conocimientos históricos y las cualidades histriónicas proveen al político de los instrumentos para llevar a cabo un análisis que consiste en descubrir los sentidos

[13] *Ibid*, p. 96.

ocultos. El trabajo filológico se traslada al terreno político en el que Rubio hallará el origen de los engaños y sus corolarios. Sin embargo, como usuario de dichas herramientas, se sabe impedido en revelar los secretos, ya que, en caso contrario, tendría que desenmascararse a sí mismo. Él se halla en el centro del tejido del engaño e intervenir en el orden de este universo representaría su propia destrucción:

> César.- *(Sencillamente)* [...] Lo bueno de la carrera del político es que lo pone a uno en contacto con las raíces de las cosas, con los hechos, con la acción. La política es una especie de filología de la vida que lo concatena todo. [...] *(Se detiene, levanta el cartel y lo mira. Luego busca dónde colgarlo mientras sigue hablando. Guzmán y Salinas se precipitan, toman el cartel y lo prenden sobre uno de los arcos. César mirándose en su imagen, continúa)* Va uno al fondo de las pasiones humanas sin perder su tiempo, y conoce uno el precio de todo a primera vista...y lo paga uno. La política lo relaciona a uno con todas las cosas originales, con todos los sistemas del movimiento, empezando por el de las estrellas. Se sabe la causa y el objeto de todo; pero se sabe a la vez que no puede uno revelarlos. Se conoce el precio del hombre. Y así el gran político viene a ser el latido, el corazón de las cosas.[14]

Rubio usa el disfraz y recurre a la máscara como un símbolo que expresa su identidad. Si la máscara es un símbolo entonces es un puente para cruzar hacia el significado traslapado en el primer nivel de significación. El sentido oculto se induce a partir de las marcas diseminadas en el exterior. En el símbolo, como en la máscara, no se elimina lo real, sino que, mediante un énfasis en lo concreto, se estructura una vía que traslada al segundo grado de significación.[15] La máscara y el rostro, por lo tanto, son entidades interdependientes.

Así, en el símbolo conviven dos rostros: uno oculto y otro manifiesto. La máscara de Rubio no tiene que ver con la falsa

---

[14] *Ibid*, p. 97.

[15] Raúl Dorra, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española (Estudios sobre el villancico y la poesía gongorina)*, p. 19.

identidad, ya que, a pesar de que funciona como un mecanismo de ocultamiento, tiene como propósito mostrar, aunque sea implícitamente, una verdad. César Rubio, historiador y César Rubio, revolucionario, son una especie de signos independientes que, en un momento de la historia, se articulan para simbolizar la lucha por los ideales del movimiento revolucionario: la verdad que sobrevive en el interior de Rubio.

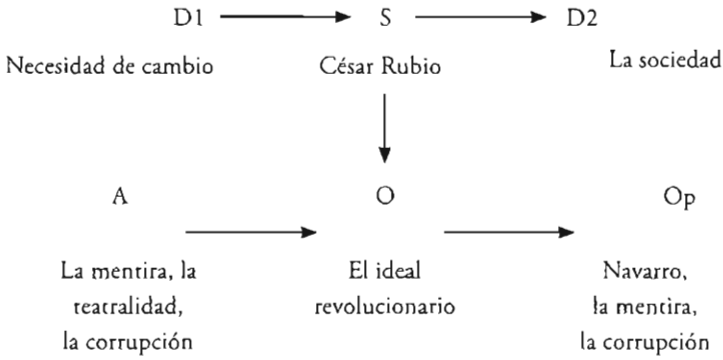
La creación de los mitos obedece a una necesidad de conocer y explicar el mundo. El mito, que sublima los conflictos de una comunidad, es el escudo que emplea el protagonista para alimentar y salvaguardar su poder. La fortaleza del mito radica en la resonancia que logra a través de la sociedad que le ha concedido una existencia. El mito respira en el organismo de César Rubio, el revolucionario de hoy y la obra maestra del pueblo, que lo considera un receptáculo de la identidad colectiva. El general Rubio responde, de la siguiente manera, a las amenazas de su antagonista:

> Navarro.- Te voy a denunciar en los plebiscitos. Cuando vean que no eres más que un farsante, que estás copiando los gestos de un muerto...
> César.- ¡Imbécil! No puedes luchar contra una creencia general. Para todo el Norte soy César Rubio. Mira este retrato, por ejemplo: se parece a mí y se parece al otro, fíjate bien. ¿No recuerdas?
> Navarro.- Te denunciaré de todas maneras.
> César.- ¿Por qué no te atreves a mirar el retrato? Anda y denúnciame. Anda y cuéntale al indio que la virgen de Guadalupe es una invención de la política española. Verás que te dice. Soy el único César Rubio porque la gente lo quiere, lo cree así.[16]

La confrontación entre Rubio y Navarro permite conocer la teatralidad practicada por cada uno de los personajes. Navarro intenta devaluar a Rubio llamándolo "impostor", cuando él mismo es un farsante más en la escena política mexicana. Para

[16] Rodolfo Usigli, *op.cit.*, p. 106.

distinguir las máscaras, visualizo las fuerzas que impulsan a estos personajes mediante el esquema actancial.[17] En el tercer acto, César Rubio ha modificado su actitud y, como sujeto de la acción, tenemos lo siguiente:

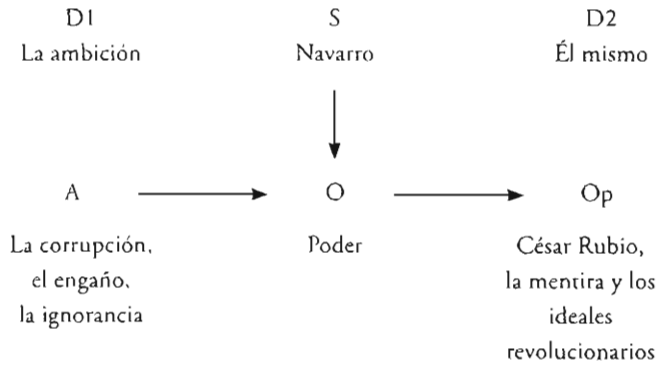


César Rubio, como sujeto (S), se orienta al objeto del deseo (O), que consiste en llevar a cabo el ideal de la revolución. Su impulso (D1) es la necesidad de transformación de la sociedad mexicana para el beneficio de ella misma (D2), el destinatario de su acción. Rubio es auxiliado (A) y obstaculizado (Op), irónicamente, por la corrupción. En cuanto a sus ayudantes, la mentira y la teatralidad conforman sus fuerzas para llevar a cabo su lucha contra Navarro, la encarnación de la mentira parásita.

De acuerdo con el modelo actancial, César es estimulado por un afán de cambio en la estructura política anquilosada. Sus propósitos son comunitarios y positivos, lo que propicia que, a pesar de usar el engaño, su mentira sea un camino para manifestar una verdad y, por ende, para devolver la vitalidad al

[17] Norma Román Calvo, *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*, p. 40.

proyecto revolucionario. La máscara, de este modo, más que ocultar y debilitar, muestra y fortalece. Por lo tanto, ¿cuál es la mentira de Rubio como revolucionario?, ¿dónde se localiza la falta de congruencia entre el rostro y la máscara de este personaje? César Rubio es un legítimo revolucionario, pues su máscara concuerda con el interior y fortifica sus ideales de transformación. Así, el héroe nacional fundamenta una idea. Por otra parte, ¿cómo es la máscara del general Navarro? A continuación, el modelo actancial nos muestra su verdadero rostro:



Navarro no ha evolucionado a lo largo de la historia. No anda en búsqueda de una identidad y tampoco le interesa renovar el sistema político. Su papel se reduce a la inmovilidad. Sus objetivos son, contrariamente a las necesidades y propósitos de Rubio, egoístas y prácticos. Navarro asume la imagen del antihéroe que identifica a una sociedad corrupta y enajenada. La máscara de Navarro esconde el rostro de la manipulación que intenta, por todos los medios, ocultar una realidad incómoda. Usa la mentira y la teatralidad no para mostrar, como en el caso de Rubio, sino para esconder la verdad que significaría su derrota. Su proyecto se basa en el camuflaje con el propósito de evitar una transformación. De esta manera, entre la máscara y el rostro se abre un abismo: hacia el exterior,

la teatralidad demagógica del revolucionario; hacia el interior, la corrupción afín con el ambiente social y político del que procede. Rubio desenmascara a Navarro y lo obliga a descubrir su verdad:

> César.- [...] Puede que yo no sea el gran César Rubio. Pero, ¿quién eres tú? ¿Quién es cada uno en México? Dondequiera encuentras impostores, impersonadores, simuladores, asesinos disfrazados de héroes, burgueses disfrazados de líderes; ladrones disfrazados de diputados, ministros disfrazados de sabios, caciques disfrazados de demócratas. Charlatanes disfrazados de licenciados, demagogos disfrazados de hombres. ¿Quién les pide cuentas? Todos son unos gesticuladores hipócritas.
>
> Navarro.- Ninguno ha robado, como tú, personalidad de otro.
>
> César.- ¿No? Todos usan ideas que no son suyas; todos son como las botellas que se usan en el teatro: con etiqueta de coñac, y rellenas de limonada; otros son rábanos o guayabas: un color por fuera y otro por dentro. Es una cosa del país. Está en toda la historia que tú conoces. Pero tú, mírate, tú. Has conocido de cerca a los caudillos de todos los partidos, porque los has servido a todos por la misma razón. Los más puros de entre ellos han necesitado siempre de tus manos para cometer sus crímenes, de tu conciencia para recoger sus remordimientos, como en un basurero. En vez de aplastarte con el pie, te han dado honores y dinero porque conocías sus secretos y ejecutabas sus bajezas.[18]

La máscara de Rubio expresa una verdad cifradamente, en un movimiento que va de la periferia a la profundidad. Su mentira es semejante a la ficción poética, ya que es producto de la imaginación que desborda los obstáculos de la realidad. Por el contrario, Navarro ostenta una máscara para soterrar cualquier indicio de verdad, con el propósito de evitar cualquier movimiento hacia la profundidad del sentido. Su ideal de significación no va más allá de la periferia. Aboga por una sociedad paralizada, a favor del egoísmo, la corrupción y la ignorancia. Por ende, su máscara conforma una mentira parásita, contraria a la que porta su rival:

---

[18] Rodolfo Usigli, *op.cit.*, p. 107.

> César.- [...] Tú y los tuyos están probados ya y no sirven... están podridos; no sirven para nada más que fomentar la vergüenza y la hipocresía de México. No creas que me das miedo. Empecé mintiendo, pero me he vuelto verdadero, sin saber cómo, y ahora soy cierto. Ahora conozco mi destino: se que debo completar el destino de César Rubio.[19]

El general Navarro es simplemente la representación de la política ilícita que usa máscara de la integridad en resguardo del criminal implícito con aspiraciones de poder. Rubio, sin embargo, es la representación del artista, que hace gala de su talento dramático y creatividad para socavar a los parásitos, a favor de la ejecución de los ideales revolucionarios. De esta manera, la mentira lo ha conducido al descubrimiento de una peculiar verdad, la misma que en su momento dio vida al antaño caudillo de la revolución, resucitado en la imagen de César Rubio posrevolucionario. La idea, pues, es auténtica en tanto existe una coherencia entre forma y contenido. Julia realiza una reflexión respecto de la identidad de su progenitor que nos habla de este hecho: "La verdad está dentro, no fuera de uno."[20]

La coherencia entre la forma y el contenido del símbolo de César Rubio, el héroe nacional, conlleva un riesgo a la estabilidad de un sistema que vive a través de las formas vacías. El bloque hegemónico posrevolucionario observa la inconveniencia del fortalecimiento de un mito viviente, cuyos ideales no concuerdan con la corrupción del medio. De este modo, es necesario demoler la imagen seductora de Rubio para perpetuar, esta vez, una forma carente de contenido. El asesinato de este héroe representa la aniquilación del proyecto revolucionario y, a partir de este momento, el mito adquiere un nuevo rostro. El desenlace del tercer acto expresa la proyección del nuevo mito "revolucionario":

---

[19] *Ibid.*, p. 108.
[20] *Ibid.*, p. 121.

> La voz de Navarro.- César Rubio ha caído a manos de la reacción en defensa de los ideales revolucionarios. Yo lo admiraba. [...] Pero si soy electo, haré de la memoria de César Rubio, mártir de la revolución, víctima de las conspiraciones de los fanáticos y los reaccionarios, la más venerada de todas. Siempre lo admiré como a un gran jefe. La capital del Estado llevará su nombre, le levantaremos una universidad, un monumento que recuerde a las futuras generaciones... *(Lo irrumpe un clamor de aprobación.)* ¡Y la viuda y los hijos de César Rubio vivirán como si fuera gobernador! *(Aplausos sofocados).*[21]

La máscara, de este modo, vuelve a transformarse. Navarro funge, por segunda ocasión, como el director de una farsa cuyo protagonista es el mito vacuo del héroe revolucionario, el instrumento de perpetuación de un poder. Finalmente, el pueblo mexicano vive en el mundo de la ficción organizado según los intereses de un grupo político, mientras que, por otro lado, el mito nacional "vive" paradójicamente de los muertos, nutriéndose de la fuerza que le brinda el pueblo: una especie de máscara "vampiro". Así es como los mitos son reinterpretados por la cultura oficial para asimilarlos con la corrupción del Estado.

El mito oficial, de esta manera, funciona como un esparcimiento de la masa y no como un canal hacia el conocimiento y, fabricado por el bloque dominante, disimula su origen, pasando como una creación del pueblo; de este modo, estimula la coalición de los individuos con el propósito de consolidar una nación que sirva como base a los intereses del Estado.

¿Cuál es la verdad descubierta por Miguel en el desenlace de esta pieza dramática? En la búsqueda persistente de la verdad, Miguel la halla en el rollo de carteles que reproducen la imagen del héroe revolucionario. La realidad es que, a pesar de que el pueblo se reconoce como una unidad a través del mito, la imagen del revolucionario no es sino la representación de la ideología de un grupo dominante de la sociedad mexicana.

---

[21] *Ibid.*, p. 128.

Con la muerte de César Rubio, por partida doble, la comunidad se refleja en una vacua imagen revolucionaria, producto del proyecto de consolidación del Estado.

El instrumento para revocar la apatía es, irónicamente, el mismo que usará Navarro para fortificar la parálisis de la sociedad. De este modo, la verdad es devastadora: no hay esperanza de cambio. Lo único que se transforma secretamente es el rostro detrás de la máscara del héroe nacional. El mito sigue en pie, pero sólo como fórmula de la política hegemónica que destruye el significado de la Revolución Mexicana. La mentira parásita vence finalmente a la mentira poética.
Con la máscara parásita en el poder, el mito se transforma en una farsa, cuyo director y protagonista es el verdugo del hombre que le dio vida al héroe nacional: el general Navarro. El símbolo, como un instrumento para saborear las delicias del poder, es una fórmula aprendida por instrucciones de César Rubio. El pueblo mexicano es condenado a vivir en el espejismo, en el dulce sueño de la ignorancia, manipulado por un poder que se encarga de edificar los monumentos heroicos para incorporar a los habitantes de un territorio dentro de un concepto de nación.

La configuración de la identidad a partir del mito conduce hacia diferentes metas; por un lado, hacia el conocimiento de la conformación de la identidad nacional, así como la ejecución de los ideales sociales y, por el otro hacia la consolidación del poder de una minoría que promueve la parálisis del pensamiento y que niega la realización de los proyectos nacionales. De este modo, el mito revela la configuración de un doble rostro que emerge de la ficción para manifestar una verdad o una mentira. Si parte de la ficción para mostrar una verdad, entonces se trata de la mentira poética fraguada por el ídolo revolucionario. Si, por el contrario, parte de la ficción para disimular el engaño, entonces estamos frente al caso de una mentira parásita confabulada desde la cúspide del Estado. En *El gesticulador*, tal como lo pudimos observar, el mito

nacional acaba transformándose en un engaño, ficción de una ficción.

"Había una vez un hombre llamado César Rubio:" el doble rostro de Jano

El contacto con la historia a través de los libros de texto tradicionales nos introduce en un mundo pretérito muerto, en el que los datos se acumulan entre fechas, nombres, lugares y sucesos que ofrecen una visión maniquea de los acontecimientos, sin valorar su sentido histórico, consistente en ligar los actos con el espíritu de la colectividad que los origina.[22] Con el paso del tiempo, constatamos que la historia es mucho más que un archivo petrificado y percibimos, además, los hilos del poder que manipulan la narración de los hechos nacionales. Cuando la mirada ingenua se torna en una visión crítica sabemos que la línea fronteriza entre historia y literatura, realidad y ficción, es muy estrecha. De este modo, surge el cuestionamiento acerca de lo histórico y su vínculo con la imaginación.

¿Existe una historia novelada? Para responder esta cuestión pensemos en nuestra experiencia como lectores de ficciones. Frente al texto poético sabemos que penetramos en los linderos de un universo ficticio; es decir, aceptamos la convención de la "mentira artística" que oculta tras su máscara un mensaje cifrado. En un momento del relato, el receptor, embrujado por el discurso falaz de un narrador, llega a percibir como realidad lo narrado, pues la falsedad no parece evidente en el mundo de lo posible.

Ahora bien, de acuerdo con lo que afirma Aristóteles sobre la naturaleza de la poesía en oposición con el discurso histórico, de este último esperamos el relato de los sucesos reales, no así de la literatura en la que se cuentan historias verosímiles,[23]

---

[22] Américo Castro, *La realidad histórica de España*, p. 13.
[23] Aristóteles, *La poética*, p. 143.

lo que quiere decir que la historia, desde esta perspectiva, narra los hechos tal como sucedieron mientras que la obra poética cuenta a partir de la imaginación.

Esta reflexión nos incita a realizar varias preguntas: ¿acaso la literatura es una mentira a través de la que el escritor emite una verdad cifrada? Por otro lado, el relato histórico, al proceder de la interpretación de los hechos, ¿puede derivar en una ficción involuntaria? Si las respuestas son afirmativas, entonces descubrimos que la capacidad de fabulación no es exclusiva del texto poético, ya que el discurso histórico también proviene del filtro de la imaginación. De esta manera, percibimos dos elementos comunes en la literatura y en la historia: la narratividad y la imaginación. De acuerdo con esto, las dos disciplinas son semejantes, puesto que refieren acontecimientos y son recreadas mediante la múltiple percepción.[24]

El concepto de verdad en los relatos históricos es relativo y sobre todo aquella "verdad" que procede de la historia fraguada por el Estado. La hegemonía política inventa tradiciones, selecciona los hechos que deben ser recordados y, a su vez, los que deben ser olvidados. Un relato historiográfico de este tipo resulta un discurso ficticio. La "verdad" oficial es producto de los intereses del gobierno en turno, cuya característica principal es su mutabilidad. Así es que, si existe una historia desde el centro del poder, también podemos escuchar, en un nivel subrepticio, las voces de los postergados, esto es, la visión histórica de los otros no hegemónicos, quienes no necesitan inventar sus tradiciones porque están latentes en su cotidianidad. De este modo, como en el caso de la literatura, no existe una verdad uniforme, sino un conjunto de verdades posibles equivalentes a la mirada múltiple de los hechos.[25]

---

[24] Luz María Rivas, *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*, p. 20.
[25] *Ibid.*, p. 49.

En *El gesticulador,* César Rubio, el historiador mexicano, y Oliver Bolton, el historiador estadounidense, sostienen un diálogo acerca del destino final del revolucionario desparecido. En esta conversación el profesor Rubio cuenta la historia inédita sobre la muerte del héroe revolucionario. Según él, por declaraciones de testigos y la existencia de documentos, Rubio pereció, víctima de una traición, a causa de las heridas de bala. Bolton reacciona disgustado, pues se niega a aceptar una versión que desmoronaría la imagen heroica que tiene del revolucionario. Su respuesta es paradójica ante lo confesado, pues cree que la historia debe ser "verosímil", según la teoría aristotélica,[26] aunque busca afanosamente los hechos "reales" y objetivos:

> Bolton.- No es verosímil (*Se golpea los muslos con las manos y se levanta*) Perdóneme, pero no lo creo.
> César.- (*Levantándose.*) ¿Cómo?
> Bolton.- No lo creo...no es posible.
> César.- No entiendo.
> Bolton.- Además, es contra toda lógica.
> [...]
> César.- Entonces busque usted por otro lado.
> Bolton.- (*Brillante.*) Tampoco es lógico, sobre todo. Usted sabe qué hombre era César Rubio... el caudillo total, el hombre elegido. ¿Y qué me da? Un hombre como él matado a tiros en una emboscada por su ayudante favorito.
> César.- No es el único caso de la revolución.
> Bolton.- (*Escéptico.*) No, no. ¿Él, que era el amo de la revolución, muere así nada más... cuando más necesario era? Me habla usted de cadáveres desaparecidos, que nadie ha visto, de papeles que no son prueba de su muerte.
> César.- Pide usted demasiado.
> Bolton.- El enigma es grande. Y la teoría parece absurda. No corresponde de un hombre como Rubio, con una voluntad tan magnífica de vivir, de hacer una revolución sana; no corresponde a su destino. No lo creo (*Se sienta con mal humor y desilusión en uno de los sillones.*).[27]

---

[26] Aristóteles, *op.cit.*, p. 171.
[27] Rodolfo Usigli, *op.cit.*, p. 49.

En efecto, lo que Bolton desea encontrar no es el relato de los hechos reales, sino el relato de una ficción. No da crédito a Rubio respecto de la muerte del caudillo, puesto que cree más en el mito que en el hombre de carne y hueso. Bolton describe inconscientemente los rasgos de la poesía, pues desea confirmar lo que desearía que hubiera sucedido. Él desea vivir en el engaño, ya que una versión distinta y común lesionaría su investigación y se acabaría el negocio. De esta manera, el relato de Rubio, el destructor de los ideales del norteamericano, no encaja en el concepto de verosimilitud esperado:

> César.- (*Después de una pausa.*) Tiene usted razón; no corresponde a su carácter ni a su destino. (*Pausa. Pasea un poco.*) Y bien, voy a decirle la verdad.
> Bolton.- (*Iluminado*) Yo sabía que eso no podía ser cierto.
> César.- La verdad es que César Rubio no murió de sus heridas
> [...]
> Bolton.- ¡No me diga usted ahora que murió de enfermedad, en su cama, como... un profesor!
> César.- (*Mirándolo extrañamente*) ¿Qué quiere usted que le diga entonces?
> Bolton.- La verdad... si es que usted la sabe. Una verdad que corresponda al carácter de César Rubio, a la lógica de las cosas. La verdad siempre es lógica.[28]

Bolton posee una concepción de la historia que se sintetiza en la siguiente consigna: "La verdad siempre es lógica." A pesar de su nivel de estudios, revela su incapacidad de reflexión, cuando, al parecer, ignora que un pensamiento estructuralmente coherente puede concluir en una verdad o en una mentira. El profesor Rubio secunda el relato histórico que construye Bolton, de acuerdo con sus anhelos. La historia se ficcionaliza a partir de la contribución de dos creatividades.

Bolton es el símbolo del imperialismo que posee un derecho sobre los subordinados y que acomoda los sucesos históricos

[28] *Ibid.*, p. 49.

a su antojo. El dominador extranjero es el dueño de la historia oficial, incluso de otras naciones, que decide la presencia o la omisión de determinados actores en la instauración de su propio teatro del mundo. La historia de México, de esta manera, se muestra colonizada. Bolton asume el papel de corrector de la historia, tal como los antiguos Amautas del Imperio Inca modificaban el pasado con el propósito de mantener la estabilidad de un gobierno. Vargas Llosa dice al respecto:

> Mis antiguos compatriotas, los Incas, por ejemplo. Ellos lo llevaban a cabo de manera contundente y teatral. Cuando moría el Emperador, morían con él no sólo sus mujeres y concubinas sino también sus intelectuales, a quienes ellos llamaban Amautas, hombres sabios. Su sabiduría se aplicaba fundamentalmente a esta superchería: convertir la ficción en historia. El nuevo Inca asumía el poder con una flamante corte de Amautas cuya misión era rehacer la memoria oficial, corregir el pasado [...].[29]

Bolton, como corrector del pasado, formula la historia a partir de una perspectiva "romántica" de los hechos. La historia es entonces reinterpretada y recreada novelísticamente. Así es que, si el relato histórico es contado a partir de una perspectiva ausente de crítica, sólo reproducirá estereotipos. Más que crítico o historiador, Bolton es un autor de ficciones, confabuladas para facilitar la manipulación masiva.

De este modo, si la historia oficial es adaptada según las conveniencias de un poder y es, además, un relato ficticio, es posible que la historia nacional no haya aludido a la participación de César Rubio en el movimiento revolucionario porque, de acuerdo con la selección de los hechos, pudo ser borrado de las páginas de la historia o incluso no haber existido, salvo en la mente de la comunidad adiestrada por el Estado. En todo caso, lo que revela esta ambigüedad es la relatividad de la verdad histórica:

---

[29] Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 18.

> César.- Bien (*Duda*) Bien. (*Pequeña pausa*) [...] Encontró que lo habían olvidado. En muchas regiones ni siquiera habían oído hablar de él, que era el autor de todo...
> Bolton.- Si hubiera sido americano habría tenido gran publicidad.
> César.- Los héroes mexicanos son diferentes. Encontró que lo confundían con Rubio Navarrete, con César Treviño. La popularidad de Carranza, de Zapata y de Villa, sus luchas, habían ahogado el nombre de César Rubio (*se detiene*) La conspiración del olvido había triunfado.[30]

El relato histórico que aspira a la fidelidad y a la verdad absoluta es sólo una apariencia, mientras que la literatura, que se manifiesta como una mentira, es más auténtica que esta clase de historia, en el sentido de que relata sólo un cúmulo de posibilidades. La historia y la ficción emplean el concepto de verdad de diferentes maneras. La historia oficial utiliza la máscara de la verdad para ocultar la manipulación de los hechos, los que, una vez que salen a la luz, poseen ya un nuevo rostro, es decir, los sucesos han sido reformados, de acuerdo con las necesidades del Estado. Por otra parte, la literatura, a través de la apariencia, expresa una verdad de un modo disimulado. Así, el relato histórico oficial se mueve en la superficie, esto es, en el mundo de las apariencias, mientras que elrelato de la ficción realiza un movimiento que va de la superficie hacia la profundidad de un mensaje.

Ahora bien, como espectadores de esta pieza teatral, percibimos el ambiente de conspiración alrededor de la historia oficial cuando no sabemos lo que los personajes, herederos de la revolución fracasada, mascullan entre sí. La sospechosa actitud de los políticos expresa lo que ya intuimos: la historia oficial calla y disimula los hechos inconvenientes para la conformación de la nación mexicana. Sólo sabemos lo que los poderosos desean que sea contado a través de los libros de texto. Somos, entonces, sujetos manipulados desde la cúspide de un poder.

---

[30] Rodolfo Usigli, *op.cit.*, p. 50.

La acotación señala la importancia de la intriga:

> Salinas toma a Treviño por el brazo y lo lleva hacia la puerta, donde hablan ostensiblemente en secreto. Guzmán los sigue con la vista moviendo la cabeza.
> Guzmán.- (*Mientras mira hacia Salinas y Treviño*) La señora le ha dado al clavo, en efecto.
> Salinas.- (*En voz baja, que no debe ser oída del público, y muy lentamente, mientras habla Guzmán*) Vete volando al pueblo en mi carro. (*Treviño mueve la cabeza afirmativamente*)
> *Es indispensable que los actores pronuncien estas palabras inaudibles para el público. Decirlas efectivamente sugerirá una acción planeada, y evitará una laguna en la progresión del acto, a la vez que ayudará a los actores a mantenerse en carácter mientras estén en la escena.*[31]

La vida posee rasgos teatrales y literarios. De alguna manera somos actores y creamos fantasías que creemos por necesidad. ¿Cuál es la verdad que se revela a partir de las mentiras de la historia? Como en la literatura, en la que existe un punto de intersección entre la realidad y la ficción, la historia, intentando pasar por cierta, expresa el deseo de consolidación de una identidad, aunque sea sólo imaginada. Así, el Estado construye una historia ficticia que enaltece la imagen hueca de los héroes nacionales con los que el pueblo, ciego a la realidad, se identifica.

La historia oficial vive de la mentira y propicia que los héroes nacionales se adapten a la corrupción del medio. César Rubio paga el precio de esta situación, puesto que su asesinato es el umbral de la conformación del engaño oficial. En el desenlace de la obra podemos constatar la imagen múltiple del ídolo que manifiesta la fabricación en serie de los símbolos nacionales, desde la perspectiva del poder. La repetición refuerza el mito como un objeto de distracción que debilita la capacidad reflexiva como un recurso más de la cultura de masas.

---

[31] *Ibid.*, p. 78.

El proceso de ficcionalización de la historia expresa la verdad de las mentiras del relato oficial. Finalmente, el trono es ocupado por una historia "vampiro" que se nutre de la sangre derramada por los luchadores sociales, liquidados precisamente por su insubordinación ante la autoridad imperante, la que, con ironía, usa la muerte trágica de los líderes revolucionarios para fortalecer el mito que sostiene la estructura del corrupto aparato estatal. La historia oficial es producto de la imaginación de la hegemonía política que impone su narración de los hechos.

De esta manera, el rostro doble de la historia, una combinación entre la realidad y la ficción, recuerda la naturaleza ambivalente del dios romano Jano,[32] en el sentido de que el binarismo es complementario para la comprensión del pasado vital que ofrece un sentido al presente, refrendando el propósito didáctico de la historia.[33] La vigilancia de Jano advierte el poder autoritario que se esconde tras la máscara de la historia oficial, fraguada como un instrumento ideológico del Estado que usa el recurso del nacionalismo para manejar a la masa.[34]

La historia, de esta manera, se ha transformado en una novela. El rostro, sin embargo, es doble, incluso múltiple: por un lado, la historia petrificada en los textos oficiales; por el otro, las voces intrahistóricas de los marginados, quienes, anónimos e invisibles, conforman el sedimento dinámico de la realidad histórica.[35] El descubrimiento de la intrahistoria[36] permite la percepción de otras versiones sobre los acontecimientos, disímiles respecto de los relatos oficiales. Por lo tanto, las respuestas que se buscan en el pasado deben encontrarse

---

[32] Jean Chevalier, *op.cit.*, p. 602.
[33] Luz María Rivas, *op.cit.*, p. 22.
[34] Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, p. 16.
[35] Luz María Rivas, *op.cit.*, p. 39.
[36] Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho. En torno al casticismo*, p. 185.

en la multiplicidad de voces que coexisten subalternamente con la historia oficial. En *El gesticulador* la intrahistoria se encuentra representada en la vida privada de la familia Rubio y en el conocimiento que de los hechos revolucionarios posee el profesor, los que no coinciden con la fábula creada por la cultura oficial. Así, la versión de César Rubio es sólo una muestra de las diferentes visiones que pueden existir sobre un hecho, de acuerdo con la experiencia de quien narra. De cualquier manera, lo único cierto y posible es la relatividad de la verdad histórica.

Al respecto, Mehl Penrose dice que, para llevar a cabo una reflexión acerca de la realidad de los mexicanos es necesario distinguir la historia oficial, la que se representa en la escena de la hegemonía política, de la intrahistoria, el relato alternativo de los excluidos del poder que narran desde "abajo" y manifiestan "la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna [...]".[37]

> Usigli ataca la versión oficial ofrecida por los historiadores y el gobierno, dándonos su propia perspectiva sobre una realidad marginada. Usigli también contrasta la vida pública de los personajes con su vida privada. Los eventos públicos en los dramas concuerdan con los de la historia "oficial". A los eventos privados les falta una documentación oficial y por eso Usigli destaca la vida privada de los personajes para crear su propia versión de la historia. [...] A través de la yuxtaposición de los hechos oficiales, Usigli juega con la veracidad de la historia, haciendo a los espectadores cuestionar su realidad histórica.[38]

La identidad del mexicano se debe explorar a través de la reflexión sobre la historia desde una perspectiva local y popular,

---

[37] Mehl Penrose, "La historia en dos obras de Rodolfo Usigli, o el juego entre la fantasía y la realidad", en *Mester 27*, p. 129.
[38] *Ibid.*

ya que los relatos fuera de los márgenes de la historia oficial enriquecen la visión del pasado y ofrecen una exposición profunda y menos fragmentada de los sucesos que atañen a todos los miembros de una nación. Por lo tanto, las respuestas que se buscan en el pasado deben encontrarse en la multiplicidad de voces que coexisten subalternamente con la historia oficial.

Federico Navarrete hace alusión a las relaciones entre la historia y la literatura como una manera de lograr el conocimiento del proceso de la conformación del pueblo en una nación. Así, la ficción y la realidad son los dos rostros de Jano que se mezclan en una entidad para revelar las maquinaciones del Estado en su lucha por imponer una versión de los hechos, la más conveniente al sistema y en detrimento de las perspectivas intrahistóricas, que también tienen mucho que decir sobre la integración de los individuos en una nación. Sin las visiones de los marginados de la "gran historia", el relato nacional se vuelve parcial, fragmentario y vacío, pues sólo responde a los propósitos de un grupo político en el poder y la historia, por tanto, se transforma en un monumento de piedra, una forma hueca y una superficie sin fondo que preserva del riesgo a sus confabuladores:

> Y es en esta operación donde la historia y la ficción se unen como los rostros de Jano; la primera para proporcionar el rigor y la veracidad que permiten que el salto imaginativo de la segunda no sea un gesto vacío sino que logre crear un "tiempo ahora", un instante de auténtico peligro que haga tambalearse las historias escritas por el poder y para el poder.[39]

Un relato historiográfico que selecciona los sucesos que deben ser recordados y excluye las visiones de la intrahistoria emana un discurso plenamente ficticio. Así es que, si existe una historia desde el centro del poder, también hallamos, en un espacio subrepticio, la voz de los postergados, la visión de los otros no

[39] Federico Navarrete Linares, *El historiador frente a la historia. Historia y literatura*, p. 35.

hegemónicos que no necesitan inventar sus tradiciones porque están latentes en su cotidianidad. Como en la literatura, no hay una, sino una multiplicidad de verdades posibles equivalentes a las diferentes percepciones, que buscan legitimar el nacionalismo engendrado por el Estado o revitalizar el pasado para convocar a la nación a su autoconocimiento.[40] La historia, en este último sentido, debería ser la gran "maestra de los pueblos", ya que pone en contacto a los individuos con los acontecimientos[41] que generaron su existencia como una comunidad.

Conclusión

El contexto político, social y cultural de México después de la Revolución Mexicana impulsa a Rodolfo Usigli a llevar a cabo una reflexión acerca de la realidad histórica del mexicano. ¿Cómo realizar este trabajo? El dramaturgo encuentra en el teatro un receptáculo, por su carácter dual en la interrelación entre las máscaras y el rostro, para difundir su pensamiento en torno al conflicto de la identidad nacional y su relación intrínseca con la historia.

Proteo es el personaje mitológico encarnado por César Rubio, quien asume diversas personalidades, a partir de la metamorfosis, para enfrentar a un sistema que se mueve a través de las apariencias. Así es que César Rubio, cual Quijote contemporáneo, es congruente en la creación de la máscara que expresa sus deseos frustrados, en la disputa por llevar a cabo el proyecto de la revolución. Rubio es el mismo que décadas atrás fue liquidado por conformar una piedra en el camino del poder, por lo que, al representar un peligro a la estabilidad del sistema, es necesario volverlo a desaparecer para reelaborarlo y

---

[40] *Ibid.*, p. 49.

[41] Margarita Alegría y Graciela Sánchez Guevara, "Historia y literatura, dos disciplinas complementarias", en *Fuentes Humanísticas*, p. 103.

mostrarlo simultáneamente con una imagen acorde con lacorrupción del medio. Ambos personajes, el historiador y el caudillo, insatisfechos, críticos y rebeldes, poseen una cualidad camaleónica que los ayuda a enfrentar un poder, que también se vale de la mentira, aunque con un propósito opuesto. Los dos César Rubio conforman el ideal revolucionario, el contenido que llena adecuadamente la forma que se expresa al exterior como un mito. El mito personificado por César Rubio pertenece al mundo de la "mentira poética", la que ocultando revela una verdad implícita.

De esta manera, constatamos el peligro que advierte Ilán Stavans y Roger Bartra acerca de la formulación de la identidad nacional desde la perspectiva del Estado. En *El gesticulador* percibimos la legitimación de una identidad imaginada, con la finalidad de unificar a la nación para cristalizar proyectos gubernamentales que nada tienen que ver con las necesidades reales de la sociedad, a la que el Estado manipula por medio de la construcción de fábulas y figuras míticas que paralizan la reflexión acerca de las circunstancias que han propiciado el surgimiento de una nación.

Si bien la identidad que surge de la cultura popular también recurre a la ficción, lo que la hace diferente es el propósito para el cual se crean las máscaras de los líderes sociales, que consiste en estimular la cohesión nacional para reforzar los ideales de un proyecto social que dará estabilidad, no ya a un bloque hegemónico, sino a toda la comunidad. Las máscaras de César Rubio representan el proceso de constitución del mito nacional originado "por" el pueblo y "para" el pueblo que, de esta manera, se siente identificado en una nación.

En "El doble rostro de Jano" verificamos que no existe una verdad histórica, sino una variedad de enfoques, de acuerdo con la interpretación de los sujetos que poseen diferentes niveles de poder y propósitos divergentes, que van desde la aspiración al autoconocimiento hasta la tergiversación de los sucesos que legitimen la autoridad del grupo gobernante en turno. De

este modo, la historia tiende a la ficción, puesto que muda de rostro según los cambios suscitados en la escena política. Así es que, si el relato histórico es una fábula y posee un rostro dual como Jano, Rubio crea un segundo discurso para resucitar y devolver la expresión auténtica al proyecto revolucionario, tiempo atrás sepultado por la inserción de la historia oficial.

El gesticulador es la expresión de la teatralidad de la historia nacional, que supera la frontera entre la realidad y la ficción, en donde los actores asumen roles diversos y mudan de máscara, de acuerdo con las indicaciones de su creador o director dramático: el Estado o la colectividad. El teatro, por su calidad proteica y su naturaleza paradójica, es el vehículo ideal para manifestar la metaficción del relato histórico oficial y sus recursos para imponerse como una verdad absoluta. El teatro devela así el artificio por medio del cual se fundan la identidad y la historia nacionales. Ante los ojos del espectador son mostradas las apariencias que dan vida a los mitos que, de un modo cifrado, revelan los conflictos de una sociedad.

Para concluir, el tema de la realidad y la ficción en la conformación de la identidad y del relato histórico nacionales intenta despertar de su sueño a los espectadores que han tropezado con las trampas del engaño de un sistema político que persigue la consolidación de la unidad nacional para facilitar la conquista de los proyectos estatales. Usigli logra su cometido al colocar al público frente al tablado teatral (o ante el texto dramático) que, como el espejo de *Alice in Wonderland*, le ofrece la aventura de descubrir si es, efectivamente, como el "tonto que se mira al espejo y al cabo de un rato termina por no saber si enfrente hay otro tonto que le dice cómo actuar, o si es él quien decide sus propios actos."[42] Vuelta de página, el drama sigue su curso... miramos hacia el escenario y sospechamos que el telón aún no ha bajado...

---

[42] Ilán Stavans, *op.cit.*, p. 10.

Bibliografía

Aristóteles. *La poética*. Versión de García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 1989.

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México, Grijalbo, 1987.

Castro, Américo. *La realidad histórica de España*. México, Porrúa, 1987.

Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. España, Herder, 1999.

Dorra, Raúl. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española (Estudios sobre el villancico y la poesía gongorina)*. México, UNAM, 1997.

Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. España, Arco/Libros, 1993.

Hernández Monroy, Rosaura. "Rasgos de identidad nacional en la conciencia novohispana", En: Lilia Granillo Vázquez (coord.). *Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*. México, UAM, 1993, pp. 79-110.

Muñiz García, Elsa. "Identidad y cultura en México. Hacia la conformación de un marco teórico conceptual", En: Lilia Granillo Vázquez (coord.). *Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*. México, UAM, 1993, pp. 13-38.

Navarrete Linares, Felipe. *El historiador frente a la historia. Historia y literatura*. México, UNAM, 2000.

Paz, Octavio. *El peregrino en su patria. Historia y política de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. España, Anagrama, 2001.

Ramos, Samuel. "Psicoanálisis del mexicano", En: José Luis Martínez (selección, introducción y notas). *El ensayo mexicano moderno*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 487-503.

Rivas, Luz María. *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Universidad de Carabobo, 1999.

Stavans, Ilán. *La pluma y la máscara*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Román Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. México, Árbol Editorial, 2001.

Unamuno, Miguel. *Vida de don Quijote y Sancho. En torno al casticismo*. México, Porrúa, 1996.

Usigli, Rodolfo. *El gesticulador. La mujer no hace milagros*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1995.

Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. México, Seix Barral, 1990.

Hemerografía

Alegría, Margarita y Graciela Sánchez Guevara. "Historia y literatura, dos disciplinas complementarias", En: *Fuentes Humanísticas*, UAM-A, vol. 19, 1999, pp. 99-113.

El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*

Lidia García Cárdenas*

Introducción

Si Dante Alighieri no respondiera a la pregunta: ¿cómo es el infierno en la actualidad?, lo haría Amparo Dávila con su obra *Tiempo destrozado*, porque este conjunto de relatos guardan significativos paralelismos con la *Divina Comedia*. Demostraré esta afirmación a lo largo de los tres capítulos que conforman El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*: "Un lugar en la memoria", "Dentro de mí" y "Fuera de mí".

En el primero presento algunos datos biográficos de la autora y cómo inciden en su narrativa; hago hincapié en los espacios –mencionados en *Apuntes para un ensayo autobiográfico*– y la forma en que se recrean en varios cuentos; asimismo, me detengo en la obra que marcó significativamente la producción literaria de Amparo Dávila: *La Divina Comedia*.

El segundo capítulo, denominado "Dentro de mí", contiene tres apartados: "Yo soy mi casa", "Sin salida" y "Hacia el inframundo". En el primero reflexiono acerca de la imbricación casa-personaje-conflictos; en el segundo cavilo sobre el simbolismo de otros espacios cerrados que, junto con las moradas, semejan dantescos círculos concéntricos cada vez más profundos y estrechos; en tanto que en el tercero muestro la

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

significación de las escaleras como pasajes a otra manera de percibir la realidad.

En "Fuera de mí", que es el tercer capítulo, abordo los espacios abiertos, su nexo con los cerrados y su función como parte de un todo. Éste lo organizo en tres secciones: "La selva oscura", "El edén subvertido" y "La barca de Caronte". En la primera, analizo las ciudades como espacios que conducen al averno; en la segunda, mis cavilaciones buscan demostrar que en los ambientes arbolados anida el huevo de la serpiente. En la última parte medito sobre los transportes descritos en los relatos como simbólicas barcas que se dirigen al Hades.

Para este análisis parto de que la obra literaria es un constructo de palabras. Por tanto, reflexiono sobre los recursos lingüísticos empleados por la autora para apuntalar los elementos de la narración: personajes, conflictos, espacios y tiempo, entre otros.

Finalmente, pretendo demostrar, mediante el estudio del simbolismo de los espacios y del manejo del lenguaje, que los 12 cuentos que integran *Tiempo destrozado* constituyen uno de los mejores logros de la literatura mexicana del siglo XX.

Un lugar en la memoria

A lo largo de este capítulo reflexiono acerca de la posible relación entre *Tiempo destrozado* y las vivencias de su autora, Amparo Dávila, narradas en *Apuntes para un ensayo autobiográfico*; en este texto ella relata sus experiencias vitales –pasadas por el tamiz de la literatura–, presentándose como si fuera un personaje de sus cuentos. Además, el escrito permite al lector encontrar reminiscencias de los sitios mencionados por la escritora en su narrativa.

El primer sitio que recuerda la escritora es su pueblo natal, Pinos, Zacatecas, donde nació en 1928: "Situado en la ladera de una montaña y como rodeado de nubes, desde lejos parece algo irreal, con sus altas torres, las calles empedradas en

pronunciado declive y largos y estrechos callejones".[1] Aquí, la muerte sienta sus reales, porque la narradora cuenta que junto con su hermano, Luis Ángel, solían comer fruta verde y sucia de la huerta ubicada en la parte trasera de su casa, lo que quizá provocó que ambos enfermaran de gravedad y fueran trasladados a San Luis Potosí para su tratamiento; sin embargo, él murió y la pequeña quedó sola y enferma.

Pero no sólo la muerte de Luis Ángel hace que la parca acuda a Pinos, sino lo hace con tétrica regularidad, ya que ahí estaba el único cementerio de los alrededores, y la escritora se entretenía viendo pasar a los difuntos. Asimismo, ella rememora que:

> Al lado de nuestra casa se encontraba la de mi abuelo paterno, en ella había dos cuartos que nunca he olvidado: una sala muy grande con muebles de bejuco, tibores, espejos dorados, floreros con flores de porcelana, cuadros y una virgen de bulto de tamaño natural con grandes ojos de vidrio, que parecía que de pronto iba a bajarse de su altar, y el cuarto del fondo, donde había un ataúd en el centro y cuatro cirios nuevos. Ese era el ataúd que mi abuelo tuvo, durante años, listo para su muerte.[2]

Este pasaje es recreado por la narradora en sus cuentos, de modo tal que bien pueden encontrarse los ojos con vida propia en "Alta cocina": "A veces veía cientos de ojos pegados al cristal goteante de las ventanas",[3] o en "La quinta de las celosías": "todo parecía rígido allí y con ojos, miles de ojos que observaban, que lo cercaban poco a poco."[4] Asimismo, en éste, Amparo Dávila recrea el cajón del abuelo de la siguiente manera: "distinguió a Jana hacia el centro del salón, desde allí lo miraba desafiante, en medio de dos féretros de hierro".[5]

---

[1] Amparo Dávila, *Apuntes para un ensayo autobiográfico*, p. 1.
[2] *Ibid.*, p. 2.
[3] *Idem.*, "Alta cocina", en *Tiempo destrozado*, p. 67.
[4] *Idem.*, "La quinta de las celosías", en *Tiempo destrozado*, p. 43.
[5] *Ibid.*, p. 48.

De igual forma, la escritora cuenta que en su recámara: "El viento se filtraba por las hendiduras y las ventanas [...]. Yo siempre tenía frío, ni la chimenea de mi cuarto, ni mis perros y mis gatos lograban calentarme".[6] La asociación entre este sitio y el que describe en "La celda" resulta significativa: "si no hiciera tanto frío, yo sería completamente feliz, pero tengo mucho frío y me duelen los huesos".[7] Desde luego, no pretendo que haya una relación de causa-efecto entre la infancia de la autora y la escritura, sólo establezco paralelismos.

Además, el ambiente misterioso y casi mágico en que creció, no sólo estaba en su vida cotidiana, también accedió a él mediante la lectura. Cuenta, que cuando tenía fiebre no la dejaban salir de su casa y, para divertirse, hojeaba los libros de la biblioteca de su padre. Uno de los textos que la marcarían fue: "*La Divina Comedia,* de Dante Alighieri, era el libro que más me atraía [...]. Y éste, el primer libro que el azar llevó a mis manos, ha sido simbólico en mi vida, pues si bien ahí conocí el rostro de los demonios que me perseguirían sin descanso noche tras noche sumándose a mi ya numerosa procesión de espectros".[8]

Los demonios de Dante Alighieri, representados en los hermosos y tétricos dibujos de Gustave Doré, también deambulan en la producción narrativa de Amparo Dávila y, de igual modo, hay vínculos con la selva oscura, la entrada al averno, la barca de Caronte y los nueve círculos del dantesco infierno. A los siete años, viaja a San Luis Potosí para estudiar en un colegio de monjas, donde leerá, entre otros escritores, a San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Sor Juana Inés de la Cruz, Fray Luis de León –y su versión del *Cantar de Cantares*– y los *Salmos*, atribuidos a Salomón. En esta época empieza

---

[6] *Idem., Apuntes para un ensayo autobiográfico,* p. 3.
[7] *Idem.*, "La celda", en *Tiempo destrozado*, p. 58.
[8] *Idem., Apuntes para un ensayo autobiográfico,* p. 5.

a escribir poesía de carácter religioso.Otros autores que enriquecieron su visión del mundo durante la educación secundaria, que también realizó en un colegio de monjas, fueron William Shakespeare, Walt Whitman, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving y Henry Longfellow. En ese momento, su producción literaria se desarrolló en el campo de la poesía.

Ya adolescente, sus problemas de salud, la carencia de preparatorias en San Luis Potosí y la imposibilidad de trasladarse a la ciudad de México, la obligaron a truncar sus estudios formales, pero no su formación, porque se dedicó a leer a autores como García Lorca, Cernuda, Vicente Aleixandre, Hesse, Kafka y Albert Camus.

Colaboró en las revistas *Estilo*, *Letras Potosinas* y *Ariel*, ésta última la publicó Emmanuel Carballo (1929). Como poeta, Amparo Dávila escribió salmos profanos que se reunieron en *Salmos bajo la luna* (1950). En 1954 publicó *Meditaciones a la orilla del sueño* y *Perfil de soledades*. Ese mismo año viajó a la ciudad de México, donde se desempeñó como secretaria de Alfonso Reyes –a quien conoció en San Luis Potosí–, y cuya influencia resultó fundamental en su producción narrativa, ya que por él retoma la escritura de cuentos.

La novel escritora trabajó con Alfonso Reyes hasta 1958, cuando se casó con el pintor zacatecano Pedro Coronel, con quien procreó a Luisa Jaina y a Juana Lorenza. En 1959, el Fondo de Cultura Económica publicó *Tiempo destrozado* y, en 1964, *Música concreta*, con el número 79 de la Colección Letras Mexicanas.

En 1966 el Centro Mexicano de Escritores le otorgó una beca y redactó la mayor parte de las narraciones que conforman *Árboles petrificados* (Joaquín Mortiz, 1977), con el que ganó el premio Xavier Villaurrutia. En 1988 y febrero de 2008 recibió sendos homenajes en el Palacio de Bellas Artes.

A modo de conclusión, se puede afirmar que los espacios en que se desarrolla la obra de Dante Alighieri, específicamente los relativos al infierno, junto con los sitios donde transcurrió

la niñez de la autora, son lugares presentes en su memoria y enmarcan los ambientes en que acontecen las acciones de los 12 cuentos que integran la obra titulada *Tiempo destrozado.*

Dentro de mí

¿Qué tienen en común los espacios cerrados –casas, departamentos, tiendas, librerías– en que ocurren las acciones narradas en *Tiempo destrozado*? ¿Cuál es el simbolismo de las escaleras en estos relatos? Responderé estas interrogantes a lo largo del apartado y procuraré encontrar sus similitudes y diferencias, a partir de que:

> Los nuevos tratadistas, principalmente el Grupo M,[9] han analizado con detalle la significación retórica de los datos aportados por las informaciones respecto de los espacios o lugares: espacios que se oponen o asemejan unos a otros de alguna manera, porque son cerrados o abiertos, semejantes (o idénticos) o distintos, oscuros o iluminados, etcétera; porque se repiten, porque subrayan el significado de las acciones que en ellos ocurren.[10]

1. Yo soy mi casa[11]

Analizo la casa como lugar privilegiado en que se desarrollan las acciones de varios cuentos de *Tiempo destrozado,* desde el supuesto de que "la casa está en el centro del mundo; es la imagen del universo".[12] Esto permite reflexionar acerca de

---

[9] El grupo "M" está integrado por Jacques Dubois, Francis Eleline, Jean-Marie Klinkeberg, Philippe Minguet, François Pire y Hadelin Trinon.
[10] Helena Beristáin, *Análisis del relato literario*, pp. 78-79.
[11] Se tomó del título de un poema de Guadalupe Teresa Amor (México, 1918-2000). Véase Pita Amor, "Yo soy mi casa", en http://www.avantel.net/~eoropesa/html/poesia/pamor4.html#pamor_3[Con acceso el 1-07-2008].
[12] Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos,* p. 257.

la imbricación entre los personajes, el lugar en que viven y el simbolismo de sus desplazamientos: "No sólo nos interesan los espacios que sirven de escenario a los acontecimientos, caminos, casas, ciudades o iglesias de la historia contada, sino [...] los movimientos espaciales, entrar-salir, subir-bajar, marcharse o permanecer, etcétera, que suelen soportar gran parte de la carga simbólica del texto".[13]

Así, en "El huésped", la casa de la narradora-personaje se sitúa en "un pueblo pequeño, incomunicado [...] casi muerto o a punto de desaparecer".[14] Este aislamiento es compartido por la mujer que apenas cruza palabra con su marido, quien la considera "algo así como un mueble";[15] esto es, la casa y la mujer guardan un nexo entre sí, lo cual se aprecia más una noche que el extraño protagonista del relato aparece en la recámara de la narradora: "...Salté de la cama y le arrojé la lámpara de gasolina que dejaba encendida toda la noche. No había luz eléctrica en el pueblo y no hubiera soportado quedarme a oscuras, sabiendo que en cualquier momento... Él se libró del golpe y salió de la pieza. La lámpara se estrelló en el piso de ladrillo y la gasolina se inflamó rápidamente".[16]

En la primera cita, la gradación de adjetivos, o frases adjetivas, presagian un suceso terrible. En tanto que en la segunda, el hecho cobra una magnitud monstruosa. El huésped llega hasta la recámara: "símbolo de la individualidad, del pensamiento personal".[17] Por ende, resulta de capital importancia la irrupción del extraño en el lugar más personal de la morada de la mujer.

---

[13] Alicia Redondo Goicochea, *Manual de análisis de la literatura narrativa*, p. 13.
[14] Amparo Dávila, "El huésped", en *Tiempo destrozado*, p. 17.
[15] *Ibid.*
[16] *Ibid.*, pp. 20-21.
[17] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 41.

Por otra parte, el fuego que amenaza con invadir toda la casa "actúa como purificador y ahuyentador de la acción demoníaca que se ha apoderado de un individuo".[18] En este caso, el invitado encarna lo infernal.

De igual modo, resulta notorio el hecho de que algunas de las acciones de mayor intensidad (irrupción del invitado, planeación de su asesinato, su muerte) se ubiquen en dos habitaciones, respectivamente: una, la del personaje narrador –cuya puerta no se puede cerrar por temor a que el marido dude de la fidelidad de ella; en el otro extremo de la casa se localiza la habitación del huésped: "Era ésta una pieza grande, pero húmeda y oscura".[19]

Además, el parangón entre ambos personajes está dado por las puertas: una vez que el marido se va, el personaje narrador puede cerrar la suya, pero también clausurar para siempre la del huésped. Así, cerrar las puertas es eliminar el acceso de lo otro, lo desconocido, y retomar el equilibrio anterior a la llegada del convidado.

Esta atmósfera de aislamiento y peligro se percibe también en "La quinta de las celosías", como lo expresa la voz narradora respecto al lugar donde se ubica la quinta: "estaba muy retirado y solo. Resultaba peligroso para cualquiera; [...] había pocas casas y poca gente, si uno gritaba ni quien lo oyera".[20]

La oscuridad del domicilio funciona como una premonición del peligro que aguarda. En tanto que la reiteración da unidad y atmósfera al cuento: el vocablo *quinta* aparece nueve ocasiones; *celosías,* tres: en el título, la primera vez que se describe la mansión y en la secuencia final; *anfiteatro*, cuatro –en la tercera sólo se infiere, cuando se relata la fascinación de Jana ante el trabajo del doctor Hoffman con un cadáver.[21]

---

[18] José Antonio Pérez–Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, p. 217.
[19] Amparo Dávila, "El huésped", en *Tiempo destrozado*, p. 18.
[20] *Idem.*, "La quinta de las celosías", *ibid.*, pp. 39-40.
[21] *Ibid.*, p. 45.

También la palabra *celosías* da unidad al texto y el lector tiene la oportunidad de "observar" la casa, merced a esta descripción: "Cuando (Gabriel) llegó a la quinta se hallaba [...] a oscuras; las celosías no permitían que la luz interior se filtrara".[22] En el desenlace, antes de que Gabriel sea embalsamado por Jana y un personaje invisible, Walter, vuelven a mencionarse estas rejillas: "Ya habían cerrado la puerta [...] estaba oscuro y sólo una débil claridad de luna se filtraba a través de las celosías".[23] A esto súmese el título del cuento y se tiene un ambiente físico perfecto para el asesinato.

A la afirmación anterior conviene agregar que el campo semántico de la muerte está integrado por los sustantivos: anfiteatro, esquela, cadáver, éter, formol, balsoformo, gas anestésico, y los adjetivos: fría, húmeda, lluviosa, flaca. Por tanto, no hay salida, todo está preparado en la realidad textual para un fin trágico.

Mientras en el exterior Gabriel tenía posibilidad de movimiento, ésta se ve reducida en la quinta; primero, el opresivo ambiente y la frialdad de Jana, luego por un extraño té que ella le ofrece. Así, tambaleante, el joven sigue a la muchacha hasta un cuarto al fondo del jardín, donde es derribado: "entre golpes, gritos, carcajadas, olor a cadáver, a éter y a formol, entre golpes sordos, brutales, de bestia enloquecida, resoplando cada vez más".[24] La reiteración genera una realidad textual plena de terror y misterio, remarcada por la oscuridad del sitio que se convierte en la tumba del protagonista.

Por otra parte, se establece una relación de identidad entre la quinta y Jana –el personaje femenino–, ambas son hoscas, hostiles, aisladas, solitarias; incluso podría decirse que las celosías de la morada equivalen a los ojos de Jana. Así, un sinónimo de celosías es mirillas, es decir, tienen la misma función que

---

[22] *Ibid.*, p. 40.
[23] *Ibid.*, p. 48.
[24] *Ibid.*, p. 49.

los ojos; ambos atributos son inseparables del sustantivo al que caracterizan: ojos-Jana, celosías-casa. Además, las celosías pueden representar los cristales del ataúd en que se convirtió el cuarto del fondo del jardín, al igual que los ojos de Jana.

Este paralelismo entre morada y personaje se sugiere también en "La señorita Julia"; ambas poseen rasgos en común: antiguas, pero bien cuidadas, con recovecos donde se esconde algo oscuro (en el hogar, las extrañas ratas; en Julia, la locura).

La relación entre hogar y personajes se destaca con la frase que describe los sentimientos de la señorita después de perder trabajo, novio, reputación, tranquilidad, "se sentía como una casa deshabitada y en ruinas".[25]

La locura de la señorita sale a luz en el emblemático closet donde encuentra a las ratas –símbolo de lo diabólico.[26] "En el armario (closet) vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites".[27] Por tanto, si de ese centro de orden (su mente) es de donde surge el maremagno, entonces el caos y las ruinas se han apoderado por completo de la casa que habita al personaje.

La desorganización del closet como signo de la anarquía que rige la existencia de los personajes también se advierte en "Moisés y Gaspar", donde José, el narrador, recibió en herencia a dos seres maléficos: Moisés y Gaspar, quienes han desquiciado su vida de tal forma que incluso le han quitado la única relación "amorosa" que tenía con el mundo: los encuentros sexuales con Susy, la mesera de un restaurante al que asistía con regularidad para comer. El narrador encuentra a los entes escondidos en el closet, después de haberlos regañado por el terrible ruido que produjeron al arrastrar muebles y arrojarse los trastos de la cocina.

---

[25] *Idem.*, "La señorita Julia", en *Tiempo destrozado*, p. 89.
[26] Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 385.
[27] Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 112.

El hecho de que Moisés y Gaspar se refugien en el closet habla de que entraron en el epicentro de la organización bajo la que se desarrollaba la vida de José y, por ende, el personaje está atrapado y sin posibilidad de escapatoria.

Por otra parte, los distintos departamentos que habita José ejemplifican el deterioro que va sufriendo; él incluso cede su alcoba a los intrusos, al igual que lo hizo su hermano Leónidas. Así como la transformación negativa de la existencia de José se percibe por las casas que habita, también se establece un paralelismo entre sus domicilios y los de su hermano y, por tanto, entre sus destinos.

De este modo, al iniciar el relato, el narrador cuenta que: "El departamento de Leónidas se encontraba en un barrio alejado del centro, en el sexto piso de un modesto edificio".[28] La descripción connota pobreza y aislamiento; además, el sitio carece de mobiliario, pues sólo hay una mesa y el sillón donde Leónidas estuvo bebiendo antes de morir. Asimismo, todo está empaquetado, listo para iniciar un viaje.

Al finalizar el cuento, con el dinero que le queda, José compra "una pequeña y vieja finca [...] fuera de la ciudad y unos cuantos e indispensables muebles. Era una casa aislada y semiderruida".[29] Una vez que hace esto, se prepara para iniciar un viaje con Moisés y Gaspar, tal como lo hizo Leónidas.

Al igual que en "Moisés y Gaspar", el closet, como alegoría del orden, también aparece en "La celda". Cuando María Camino, la protagonista intenta recuperar la tranquilidad que ha perdido por *él* (una presencia a la que sólo se designa con este pronombre): "Pasaba horas ordenando [...] el closet".[30]

Las acciones de "La celda" se centran en dos lugares: la casa, en la primera parte, y la celda de "un castillo", quizá un

---

[28] Amparo Dávila, "Moisés y Gaspar", en *Tiempo destrozado*, p. 113.
[29] *Ibid.*, pp. 125-126.
[30] *Idem.*, "La celda", en *Tiempo destrozado*, p. 52.

manicomio, en la segunda. El hogar familiar se estructura en dos planos: arriba-abajo. En la parte superior están la recámara de María Camino y la de *él*; en la parte inferior hay dos lugares, el comedor y la sala, donde se desarrolla la vida familiar.

En la primera parte del relato hay una lucha entre el día –la parte inferior de la casa con toda su cotidianidad– y la noche, plagada de misterio, miedo y deseo. En la segunda, la noche se enseñorea de todo, incluyendo a María, quien dice: "¡Qué cuarto tan frío y tan oscuro!, tan oscuro que el día se junta con la noche".[31] Esta descripción corresponde a la celda que da título al cuento, o tal vez la verdadera prisión es la casa familiar. Además, este sitio es parte del castillo de *él*, por lo que este lugar podría simbolizar "la imagen del infierno".[32]

En "La celda", al igual que en los cuentos mencionados hasta ahora, existe una imbricación entre personaje y casa, por lo que el domicilio posee dos planos, lo mismo que María Camino tiene doble vida: una de día con la familia y el novio, y otra de noche con él. Al dejar la casa, ella sólo tiene una sola existencia en la celda, cesa la dicotomía arriba-abajo, concluye la separación luz-sombra y finaliza el transcurrir del tiempo, éste se convierte en un eterno presente donde el día y la noche dejan de transcurrir.

De igual modo, los movimientos se reducen: mientras en la primera parte se iba de arriba a abajo o –durante los preparativos de la boda– se salía, ahora la voz narrativa, cedida a María, dice: "Siempre estoy subida en la cama, amonigotada, cazando moscas, cazando los ratones que irremediablemente caen en mis manos".[33] En esta cita, sobresale el uso del verbo amonigotar que se forma de la palabra monigote: "persona de poco carácter que se deja manejar por otros".[34] Esto es, el

---

[31] *Ibid.*, p. 57.
[32] Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 262.
[33] Amparo Dávila, "La celda", en *Tiempo destrozado*, p. 57.
[34] María Moliner, *Diccionario de uso*, p. 444.

personaje se ha convertido en un condenado del averno de Dante Alighieri: "Hemos llegado al lugar donde te he dicho que verías a la dolorida gente, que ha perdido el bien de la inteligencia".[35]

La lucha del caos contra el orden también se aprecia en "Muerte en el bosque", donde la esposa del protagonista convierte su casa en una verdadera prisión llena de objetos que parecen ahogar a sus habitantes: "—Ya no puedo aguantar más en esta miserable jaula, no hay sitio ni para una palabra. No se puede uno mover porque todo está lleno de cosas. Tienes que buscar otro departamento –le repetía todos los días su mujer".[36]

La cónyuge sufre una degradación similar a la del departamento: "Sentía horror de llegar a aquella casa, de ver a la mujer que había amado, gorda y sucia, despeinada, oliendo a cebolla todo el tiempo, con las medias deshiladas y flojas, el fondo salido".[37] La serie de adjetivos y construcciones nominales convierten al personaje en un ente patético y lo ligan con el lugar que habita. Esto se remarca con las palabras de la mujer: "Si yo viniera solamente a dormir, tampoco me importaría, pero como soy la que sufre este cajón, estoy decidida a cambiarme, aunque me quede sin comer".[38] El cajón implica clasificación, orden, "a veces es el fundamento del espíritu humano".[39] Y ese cajón simboliza el espíritu atormentado de la pareja.

Pero, tampoco hay orden en otro cajón: en el de la portera del edificio donde el protagonista pregunta por el alquiler de un nuevo departamento. El narrador relata las sensaciones del personaje cuando ve a la mujer sacar y sacar, y sacar más, toda clase de futilidades del cajón buscando un papel con una dirección:

---

[35] Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, p. 36.
[36] Amparo Dávila, "Muerte en el bosque", en *Tiempo destrozado*, p. 57.
[37] *Ibid.*, p. 70.
[38] *Idem.*
[39] Cit. por Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 90.

"Donde quiera es lo mismo –pensaba al observarla–, almacenar basura, llenarse de cosas inútiles por si algún día sirven [...] hasta que un día se muera asfixiado entre ellas".[40]

La vista del cajón de la portera y el recuerdo del otro, en que vive, así como la contraposición de ese espacio con el cielo y el bosque, hacen que el personaje trate de escapar con desesperación y corra dejando, incluso, su sombrero; es decir, sus pensamientos,[41] su vida anterior, para morir en el bosque –merced a su conversión en árbol– y así dar sentido al título de la narración: "Muerte en el bosque".

Si la residencia de este relato es adversa al personaje masculino, también lo es la del personaje narrador de "Alta cocina", donde se aprecia cómo el espacio físico se va reduciendo hasta cercarlo: primero se menciona la lluvia en las ventanas, cuyo sonido propicia la analepsis, el recuerdo de unos gritos espantosos y los pequeños ojos negros que se salían de las cuencas durante la cocción de un platillo hecho con base en algo extraño que se humaniza mediante la prosopopeya.

Luego se nombran los lugares donde nacen y se venden estos seres y, en seguida, se describe el lugar donde los preparan: "Recuerdo la sombría cocina y la olla donde los cocinaban, preparada y curtida por un viejo cocinero francés, la cuchara de madera muy oscurecida por el uso y la cocinera gorda, despiadada, implacable ante el dolor".[42] La voz narrativa presenta el espacio físico como si tuviera una cámara que toma una panorámica para después centrar su atención en objetos, en apariencia nimios, que tienen una carga vital en el desarrollo de las acciones: son los instrumentos con que se tortura a los entes para hacer un platillo de alta cocina.

Después, la acción se desplaza al cuarto del desván, donde duerme el narrador personaje: los gritos de los seres cocinados

---

[40] Amparo Dávila, "Muerte en el bosque", en *Tiempo destrozado*, p. 73.
[41] Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 424.
[42] Amparo Dávila, "Alta cocina", en *Tiempo destrozado*, p. 66.

llegan hasta su cama, penetran su cabeza, a tal grado que se cubre los oídos con la almohada. Lo acorralan en el mueble que representa su individualidad: el lecho.

Mediante la aliteración y la gradación se tensa la atmósfera hasta el límite: "Cuando el agua se iba calentando empezaban a chillar... Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas".[43] En el fragmento se aprecia el esmerado manejo del lenguaje por parte del narrador; así, la repetición del sonido vocálico "i", genera la ilusión de escuchar los agudos gritos de los seres. Además, las comparaciones cada vez más intensas y los puntos suspensivos, que sugieren mayor tensión, llevan indefectiblemente al desenlace.

El enfoque de la narración en el tálamo, sitio donde ocurren hechos transcendentales que inciden en el desarrollo de las acciones, se observa también en "Tiempo destrozado", que integra seis historias correspondientes a sendos momentos de la vida de una mujer: Lucinda. El lector sólo encuentra uno en que se hace referencia al lecho de la protagonista niña, pero, merced a descripciones discontinuas, producto de la fiebre, el espacio se amplía: se nombra el patio donde se sacrificó un borrego cuya sangre asquea a la niña; se hace referencia a una feria y, en específico, a las vueltas que dan los caballitos. Los giros son similares a la reiteración de la sangre del borrego, la sensación de ahogamiento y el consecuente vómito de la pequeña.

Por otra parte, en "Final de una lucha" aparecen dos casas: en una duerme Flora, la esposa de Durán, y en otra Lilia, la mujer a quien siempre ha amado, y el otro, su doble. Aparecen dos domicilios porque el personaje está desdoblado.

La morada que Durán habita con Flora le resulta ajena desde que se vio a sí mismo paseando con Lilia. En cuanto al

---

[43] *Ibid*, p. 68.

otro domicilio, el narrador expresa lo siguiente: "Durán los siguió de cerca [...] Finalmente entraron en una casa pintada de gris. Allí vivían, sin duda. En el número 279. Allí vivía con Lilia".[44] En el manejo del lenguaje también se expresa la ambigüedad; en principio, los verbos están conjugados en el plural de la tercera persona, luego en singular, es decir, ya no son ellos, ahora es él.

La importancia de la otra casa se destaca con esta descripción: "Derribó la puerta y entró. La casa estaba completamente a oscuras".[45] Derribar la puerta puede considerarse como la ruptura de los límites, mientras que destacar la oscuridad de la casa reitera la ambigüedad del relato, puesto que el lector no sabe en realidad qué sucedió en esa morada, ya que no lo puede "ver".

En suma, las moradas donde se desarrollan las acciones que se presentan en *Tiempo destrozado* guardan una relación estrecha con el resto de los constituyentes de cada relato: historia, personajes y conflicto que enfrentan.

2. Sin salida

Al igual que muchas de las casas que conforman parte del ambiente físico en que se desenvuelven las historias, el narrador construye los otros espacios cerrados como trampas que acorralan a los personajes.

Un ejemplo de estos lugares es: "una habitación en el Hospital Santa Rosa, uno de los mejores de la ciudad",[46] donde se verán confinados el narrador y su madre en "El espejo". El nombre propio del hospital remite a considerar que: "desde una perspectiva semiótica, un espacio construido [...] nunca es

---

[44] *Idem.*, "Final de una lucha", en *Tiempo destrozado*, pp. 61-62.
[45] *Ibid.*,p. 65.
[46] *Idem.*, "El espejo", en *Tiempo destrozado*, p. 101.

un espacio neutro, inocente, sino significante y, por lo tanto, el nombre que lo designa le da un sentido".[47] Por tanto, es necesario reflexionar sobre las connotaciones del nombre Santa Rosa que, por la historia narrada, quizá esté ligado a Santa Rosa de Lima, a quien: "Dios concedió [...] gracias extraordinarias, pero también permitió que sufriese durante quince años la persecución de sus amigos y conocidos, en tanto que su alma se veía sumida en la más profunda desolación espiritual. El demonio la molestaba con violentas tentaciones".[48]

Si se toman en cuenta estos hechos de la biografía de Santa Rosa, se infiere que los personajes sufrirán una profunda desolación espiritual y experimentarán hechos sobrenaturales, que es el *leit motiv* de "El espejo": desde que la mujer se queda en el cuarto del hospital, su suerte y la de su hijo están echadas. Por ello se hace hincapié en la infructuosa búsqueda de otro sitio para que la señora pueda sanar.

La similitud del hogar con el cuarto del nosocomio se evidencia cuando el narrador se encuentra con su madre: "Cuando ella me vio lanzó un extraño grito [...] Era el grito que puede dar quien se encuentra en el interior de una casa en llamas y mira aparecer a un salvador".[49] Esto implica que la morada no es transitoria, constituye el nuevo domicilio de los personajes y se sitúa en el infierno, por la comparación del lugar con una casa en llamas. Pero, en este sitio se cruzan dos realidades: la vida cotidiana y la de los miedos, la de la muerte. Así, de día, el lugar era: "bueno [...] limpio y con muebles cuidados y agradables. Y el espejo era tan sólo un espejo de ropero. Bajo ningún aspecto resultaba deprimente aquel cuarto, lleno de luz y soleado con una ventana al jardín".[50] A la cara limpia

---

[47] Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 31.
[48] *www.corazones.org/santos/rosa_lima.htm* [con acceso el 27-08-2008].
[49] Amparo Dávila, "El espejo", en *Tiempo destrozado*, p. 102.
[50] *Ibid.*, p. 107.

y luminosa de la habitación se contrapone la que presenta el narrador al filo de la medianoche: "El espejo estaba totalmente deshabitado y oscuro, ensombrecido de pronto. [...] experimenté un gran vacío dentro de mí, igual que en el espejo".[51]

Mediante la comparación de estas dos citas se puede advertir el cambio que sufre el cuarto; además, resulta sintomático el hecho de que la acción se sitúe a las 12 a.m., momento en que la noche se une con el día siguiente. Por otra parte se establece un paralelismo entre el espejo y el personaje: ambos están vacíos.

Los desplazamientos de los personajes se ven reducidos a espacios cada vez más pequeños: ciudad, diferentes zonas de venta, casa, oficina, otros sanatorios, Hospital Santa Rosa, habitación, espejo; convirtiéndose en una trampa de la cual es imposible escapar. Además, el espejo constituye el acceso a otro universo enmarcado en ese simbólico objeto, de tal forma que el espacio se vuelve a expandir, pero ahora hacia lo otro, lo incomprensible, lo inevitable: "Entonces sentimos una oscura música dentro de nosotros mismos, una música dolorosa, como gemidos o gritos".[52] En esta cita se remarca el paralelismo entre el espejo y el mundo interior de los personajes. También se connota la idea de trampa porque los personajes están atrapados en un espacio del que no escaparán: el propio; por ello, se concluye: "No volvimos a cubrir más el espejo. Habíamos sido elegidos y, como tales, aceptamos sin rebeldía ni violencia, pero sí con la desesperanza de lo irremediable".[53]

El espejo, con su mágico significado, aparece en otro extraño espacio: "...donde los pasos no escuchan sus huellas. Se podía llegar a través de los muros. Se podía reír o llorar, gritar desesperadamente y ni siquiera uno mismo se oía. Nada

[51] *Ibid.*, p. 111.
[52] *Ibid.*, p. 112.
[53] *Ibid.*,

tenía valor sino el recuerdo. [...] Nada ni nadie para responder. Los espejos permanecían mudos. No reflejaban luz, sombra ni fuego".[54]

La ambigüedad del espacio físico se acentúa porque la voz narrativa, en la primera secuencia, podría estar en primera o tercera persona, sólo en esta cita hay una pista para determinar esto con la expresión *uno mismo*, la que constituiría un indicio para situar el ambiente físico en el interior de la mente de la protagonista: en la frontera entre la pesadilla y la duermevela o entre la vida y la muerte.

En ese espacio caben todos los lugares: una huerta, una tienda de telas, la recámara de Lucinda, una librería, la estación de ferrocarril, un tren, los vagones, el tocador, el último carro del tren. Por el momento, sólo se abordan los espacios cerrados –con excepción de la alcoba–: en el tercer capítulo se analiza la imbricación del fuera y dentro de este relato y de la obra como una totalidad narrativa.

Tanto en la tienda como en la librería y el tren es común el predominio de lo rectangular: en las construcciones, casilleros, estantes, mesas, caja, libros, puertas, vagones, ventanillas: "Un árabe vendía telas finas en un cuarto grande lleno de casilleros";[55] "Entré en una librería moderna, llena de cristales y de plantas. Los estantes llenos de libros llegaban hasta el techo";[56] "Empezó a contraérseme el estómago y corrí hacia el tocador. Estaba cerrado con candado. Desesperada quise abrir una ventanilla. Las habían remachado".[57] Así, la forma de estos lugares y objetos podría constituir el campo semántico relacionado con ataúdes, tumbas.

De esta manera, en la secuencia de la librería, los cristales corresponden a los que suelen tener algunos féretros y

---

[54] *Idem.*, "Tiempo destrozado", en *Tiempo destrozado*, pp. 92-93.
[55] *Ibid.*, p. 94.
[56] *Ibid.*, p. 97.
[57] *Ibid.*, p. 99.

las plantas a las flores que se colocan al lado; en tanto, en la de la tienda de telas, éstas se ligan con el amortajamiento de los cuerpos. El tema de la muerte se reitera en esta cita que reproduce parte del diálogo entre el vendedor árabe de telas y la protagonista: "... las mariposas muertas, las flores disecadas... todo se acaba y descompone".[58] Además, los entes que habitan las telas salen de sus sitios para cobrar el crimen de cortarlas: "...mire, mire hacia todos lados, en los casilleros, en las mesas, sólo hay telas vacías, huecas, abandonadas; todos se han salido, todos vienen hacia acá, hacia usted, y se van acercando,[59] cada vez más, más, más estrecho, más cerca, hasta que usted ya no pueda moverse ni respirar, así, así, así".[60]

En este momento de la narración, los movimientos de la protagonista se reducen a la nada, al fallecimiento; la ilusión de estar cercado se reafirma merced al uso de las repeticiones y los puntos suspensivos. Por otra parte, para reiterar la pertinencia del campo semántico del deceso, en la secuencia de la librería, se relata: "Comencé a correr de un lado a otro buscando una puerta. No había puertas, ni una sola. Sólo muros con libreros vacíos como ataúdes verticales. Comencé a gritar y a golpear con los puños, a fin de que me oyeran y me sacaran de allí, de aquel salón sin puertas, de aquella tumba".[61]

Los movimientos se reducen ante la inminencia del final y lo mismo ocurre en la secuencia del tren, donde el área de acción cada vez es más pequeña: estación, tren, vagones, último vagón, asiento, brazos de la protagonista que se ahoga a sí misma. Pero no sólo la inminente ausencia de desplazamiento

---

[58] *Ibid.*, pp. 94-95.

[59] En la primera reimpresión de *Tiempo destrozado* (2003) aparece la palabra "cercando"; en la edición de 1959, "acercando"; en la de 1978 (FCE, Colección Popular, 174), "acercando"; por lo que se decidió transcribir este último término en lugar de "cercando".

[60] Amparo Dávila, "Tiempo destrozado," en *Tiempo destrozado*, p. 96.

[61] *Ibid.*, p. 98.

sugiere la muerte, también las reiteraciones de la palabra sangre reafirman este campo semántico.

Otro mecanismo de cohesión lo constituyen los espejos que no reflejan, aparecen en la primera y última secuencias: "[El espejo] sirve entonces para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptará en el pasado o anular distancias".[62] Por ello en el cuento aparecen diversos espacios y tiempos en espejos que ya no cumplen su función: muestran un espacio mítico.

Para concluir, se puede afirmar que los espacios cerrados en los cuentos sufren una metamorfosis que va en consonancia con los acontecimientos y el conflicto que enfrentan los personajes. También se confirma que los espacios se reducen en la medida que lo hacen los movimientos de los personajes, transformándose en una trampa de la que no hay escapatoria, así como que la idea de que estos lugares tienen un lado luminoso y uno oscuro, y que éste último termina engullendo a los personajes.

3. Hacia el inframundo

En este apartado se reflexiona acerca de las escaleras y, en un cuento, del descenso como medio para ingresar en un espacio misterioso que coexiste con el cotidiano. Inicio con "Fragmento de un diario", contado en primera persona por un personaje narrador que pretende ser un artista del sufrimiento: "Siempre me han gustado las escaleras, con su gente que sube arrastrando el aliento, y la que baja como masa informe que cae sordamente. Tal vez por eso escogí la escalera para ir a sufrir".[63] La escalera se convierte en el centro de una existencia dolorosa, porque la ascensión se liga al cansancio, en tanto que el descenso se equipara con la caída de seres humanos que parecen

[62] Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 201.
[63] Amparo Dávila, "Fragmento de un diario", en *Tiempo destrozado*, p. 9.

adquirir una consistencia viscosa, imprecisa, que los arrastra a la nada. Quizá por ello resulta importante que el personaje elija un punto medio donde puede mirar a los que intentan subir y a aquellos que desaparecen sin producir sonido alguno.

La historia se narra en forma de diario y comprende las siguientes fechas: en julio, lunes 7, jueves 10, sábado 12, jueves 17, domingo 20, lunes 21, sábado 26, miércoles 30; en agosto, domingo 3, jueves 7, martes 12, viernes 15, lunes 18, sábado 23, martes 26, viernes 29, domingo 31; esta selección tiene una marcada intencionalidad: entre cada fecha median de uno a seis días, hay una regularidad; por lo que parecen simular el subir y bajar de las escaleras. Corresponden a los cambios en la escala del dolor con que experimenta el personaje: "El conocimiento y perfección del dolor requiere elasticidad [...]. Pasar sin dificultad del 3º al 8º grado, del 4º al primero, del 2º al 7º y, después recorrerlos por riguroso orden ascendente".[64]

En la escalera, como punto focal del cuento, se dan los momentos más intensos de la narración: el encuentro con una hermosa vecina que sonríe al personaje, las caricias de ella, el enamoramiento de éste, el asesinato de la joven; a su vez, dichos momentos modifican la acción en otros espacios. Así, mientras el jueves 7 el personaje cae en este sitio, el martes 12 se encuentra con la vecina y escapa a su departamento.

La ausencia de calidez del domicilio contrasta con el calor humano que él percibe el viernes 15: "Siento su mano aún entre mis manos que le huían. Su mano tibia y suave".[65] Ese encuentro conduce de nuevo la narración hasta el departamento, donde hay una alfombra manchada con la sangre de las heridas que se produce el personaje. Se establece así una analogía entre manos y alfombra: ambas suaves, manchadas de sangre, contaminadas. Esto constituye un indicio del final que le

[64] *Ibid.*, p. 11.
[65] *Ibid.*, p. 14.

espera a la muchacha y enfoca la acción en el departamento: el hombre tiene miedo de sentarse en la escalera debido a que la joven puede aparecer en cualquier momento.

El cambiar de espacio implica que el simbólico reino de las escaleras ha sido invadido. Por ello, desde el domingo 18 hasta el lunes 31 en el diario sólo se hace referencia al departamento, que también ha sido horadado por la chica de quien se enamora el personaje. La dama ingresa a la habitación del artista del dolor el martes 26: "junto a la puerta cerrada, para sentirme más cerca de la escalera, practiqué el 4° y 7° grados. [...] Sentí el calor de su cuerpo a través de la puerta. Su perfume penetró hasta mi triste habitación".[66] Si los espacios más personales del personaje narrador han sido violentados, sólo queda destruir al usurpador, la chica, en el mismo lugar que ha invadido: la escalera, desde donde será arrojada.

La escalera, según Mircea Eliade, representa "la comunicación entre cielo, tierra e infierno (o entre virtud, pasividad y pecado)".[67] Este simbolismo de la escalera se aplica en los espacios de "Fragmento de un diario", pero, ¿cumplirá la misma función en "La celda"? En las primeras secuencias de este cuento la escalera se convierte en el puente entre una vida distinta, arriba, y una exis-tencia cotidiana, abajo: durante el día el personaje baja al mundo real y en la noche asciende a otra manera de percibir. María Camino[68] fue llamada para penetrar en misterios sólo develados a ella; sin embargo, en principio, ella rechaza la llamada, por eso subir las escaleras constituye un verdadero suplicio que la lleva cada noche a *él*: "subió lenta-

---

[66] *Ibid.*, p. 15.

[67] Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 193.

[68] El simbolismo del nombre de la protagonista, María Camino, enriquece la interpretación de la obra: ella es una joven virgen que al igual que María fue elegida por Dios, según la tradición cristiana, para engendrar al Mesías. Además, el nombre del prometido es José Juan Olaguíbel y José fue el esposo de la madre del redentor. Asimismo, el apellido Camino sugiere la senda que ha elegido él para llegar al mundo. Luego, pues, la escalera es el vínculo entre lo terreno y lo espiritual, entre la vida y la muerte.

mente la escalera hacia su cuarto y al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia".[69]

Pero conforme transcurren las secuencias, la escalera se transforma en el camino para llegar a su amado: "Sin importarle lo que pensaran su madre y su novio, corrió escaleras arriba hacia su cuarto. Allí lloró de rabia, de fastidio... Hasta que *él* llegó y se olvidó de todo".[70] Luego, al final del cuento se romperá definitivamente la tensión entre el mundo de arriba y el de abajo, no más bajar y subir, sólo inmovilizarse.

La escalera como nexo con realidades amenazantes también se observa en "La quinta de la celosías". En este relato, Gabriel, el protagonista de la historia: "Se miró al espejo para hacerse el nudo de la corbata. Se vio flaco, algo encorvado, descolorido, con gruesos lentes de miope, pero tenía puesto un traje limpio y planchado y quedó satisfecho con su aspecto. Antes de salir leyó una vez más la esquela [...] en la escalera se encontró con varios compañeros".[71]

La mención de la escalera no es casual, todo lleva a la muerte: flacura, ausencia de color, encorvamiento, ropa limpia y planchada (como preparación para el final), la esquela. Así, descender es encaminarse al inframundo localizado en la quinta de Jana.

Asimismo, en "El espejo", la progenitora del personaje narrador sufre un accidente que la llevará al Hades, el cuarto del nosocomio con su espejo: "mi madre se había fracturado una pierna al perder pie en la escalera de nuestra casa".[72] Otra vez la escalera constituye la vía para penetrar en la parte oscura de la vida.

De igual modo, en "Muerte en el bosque" se advierte el simbolismo de las escalinatas: la voz narrativa en tercera persona

---

[69] Amparo Dávila, "La celda", en *Tiempo destrozado*, p. 52.
[70] *Ibid.*, p. 56.
[71] *Idem.*, "La quinta de las celosías", en *Tiempo destrozado*, p. 33.
[72] *Idem.*, "El espejo", en *Tiempo destrozado*, p. 101.

cuenta que el protagonista, en busca de una nueva morada, llega a un edificio, sube una oscura escalera y toca el timbre. Sale una chica "muy pintada, pero desaliñada y sucia".[73] Ella representa los espacios del cuento y a la esposa del personaje: detrás de los cuales se esconde algo repugnante, aun detrás de la capa de pintura o de las apariencias del departamento que se renta.

La joven le indica que el departamento está en el quinto piso, pero debe subir hasta la azotea para ver a la portera y pedirle que se lo muestre. Al respecto, retomo las palabras de Mircea Eliade: "Las ascensiones, la subida de montañas o escaleras [...] significan siempre trascender la condición humana y penetrar en niveles cósmicos superiores".[74] Por tanto, el personaje encontrará en la cima la clave de su existencia y una vez que comprende que no hay escapatoria, huye por las escaleras y luego calle abajo; ese desplazamiento connota el descenso a los infiernos.

En "Moisés y Gaspar", las escaleras permiten la unión de los seres humanos con los misterios del cosmos. Así, en la secuencia inicial, José, el personaje narrador, relata que cuando llegó a recoger el cadáver de su hermano: "Todo: escalera, pasillos, habitaciones estaba invadido por la niebla. Mientras subía creí que iba llegando a la eternidad, a una eternidad de nieblas y de silencio".[75] La reiteración de las palabras "eternidad" y "niebla" sugieren paralelismos con la entrada del averno: "espacio eternamente oscuro".[76] Todos los elementos de la descripción preparan al lector para que, junto con el personaje, penetre en el dantesco inframundo.

En conclusión, las escaleras articulan dos caras de una misma realidad textual: una, la de todos los días y la otra,

---

[73] *Idem.*, "Muerte en el bosque", en *Tiempo destrozado*, p. 72.
[74] Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 100.
[75] Amparo Dávila, "Moisés y Gaspar", en *Tiempo destrozado*, p. 113.
[76] Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 8.

la oscura, la espiritual. Asimismo, estos espacios guardan un estrecho nexo con los conflictos de cada personaje que transita en ellos.

Fuera de mí

¿Cómo son los espacios exteriores en que se desarrollan las acciones de *Tiempo destrozado*? ¿Cómo inciden en los valores temáticos y simbólicos del texto? ¿Qué relación guardan entre sí los ambientes abiertos y los cerrados en la obra? Éstas son las interrogantes que se resuelven en este capítulo. En primer lugar, se habla sobre las ciudades deshumanizadas y hostiles; en seguida, acerca de los transportes y su significación; finalmente, sobre los espacios arbolados como lugares de muerte.

1. La selva oscura

Las ciudades, como los espacios cerrados, esconden tras de sí una cara luminosa y un lado oscuro que emerge en cualquier momento. Esto pasa en "Muerte en el bosque"; primero, la ciudad es un lugar donde anida la esperanza y el protagonista y su novia: "...caminaban por las calles cogidos de la mano... se detenían en los escaparates de las grandes tiendas para elegir cosas que nunca podrían comprar... bebían café de chinos entre proyectos y miradas..."[77]

Al pasar los años, la ciudad se modifica, la esperanza queda atrás: "El hombre venía caminando con pasos lentos y pesados, casi arrastrando los pies. Las manos en las bolsas de la gabardina y los brazos sueltos, abandonados".[78] Pero no sólo la ciudad se transforma, también el protagonista: su modo de caminar y su apariencia son sintomáticas del conflicto que enfrenta.

---

[77] Amparo Dávila, "Muerte en el bosque", en *Tiempo destrozado*, p. 71.
[78] *Ibid.*, p. 69.

Por otra parte, ninguna ciudad de las que se mencionan en los cuentos de *Tiempo destrozado* tiene nombre, porque no lo requieren, son lugares sin rostro, sin capacidad para generar la menor calidez. Así, en "Un boleto para cualquier parte" Marcos huye de una urbe que carece de nombre, pero el sitio a donde se dirige tampoco lo tiene; a fin de cuentas, todos los lugares serán igual de adversos para él y por eso se aleja de los amigos, de las novias, de su trabajo, de un funesto emisario que llega a su casa a darle una noticia que él teme escuchar. De este modo, la urbe, ajena a todo y a todos, se parangona con Marcos, también ajeno. Por tanto, el adjetivo indeterminado del título "Un boleto para cualquier parte" se aplica perfectamente al espacio o a los personajes.

En otra ciudad sin nombre que no permite a sus habitantes encontrar un poco de paz se ubica el cuento "Final de una lucha": "Al día siguiente [Durán, el protagonista] se marchó de aquella ciudad, tenía que huir de Lilia y librarse para siempre de aquel amor que lo empequeñecía y lo humillaba".[79] El uso del adjetivo *"aquella"* aleja la ciudad, tanto del lugar como del momento en que se narran los hechos; sin embargo, en el ahora de la narración ambos personajes vuelven a compartir un espacio idéntico: "Caminaban cogidos del brazo y parecían contentos".[80] Sin embargo, ni dos ciudades ni dos cuerpos pueden ocupar el mismo espacio, por lo tanto, los lugares refuerzan el dilema de Durán: destruir a los otros o no encontrarse jamás.

Este enfrentamiento de espacios y personajes se da mediante la analepsis: respecto al hombre se mencionan la pensión de estudiantes donde habitó, que sugiere pobreza; la casa de Lilia, que connota la obsesión de él por ella; en relación con la joven se nombra el auto que se estaciona frente a su morada

---

[79] *Idem.*, "Final de una lucha", en *Tiempo destrozado*, p. 64.
[80] *Ibid.*, p. 59.

y el teatro, tanto el vehículo como el sitio se vinculan con el ansia de lujo. La oposición entre espacios y hechos del pasado con los del presente permite al lector entretejer los hilos de la trama y prepara el desenlace de la querella entre dos visiones del mundo: la de Lilia y la de Durán.

Otro relato donde la analepsis juega un papel fundamental en cuanto al manejo de espacios, simbolismo y temática es "La quinta de la celosías". Ahí, durante el trayecto de la pensión donde habita Gabriel hacia la quinta, se presenta una ciudad triste, con calles casi desiertas, en una lluviosa noche de domingo, que contrasta con el optimismo del personaje; sin embargo, aparecen recuerdos que traen al presente narrativo lugares y hechos del pasado que indican la total imbricación de todos los elementos del cuento.

Así, se relata, desde la perspectiva de Gabriel, cómo le gustaba caminar hasta muy tarde y refugiarse en un bar donde se emborrachaba y venía a su mente el poema "Canción de amor de J. Alfred Prufrok" de T. S. Eliot: "vayamos, pues, tú y yo, cuando la tarde se haya tendido contra el cielo como un paciente eterizado sobre una mesa; vayamos a través de ciertas calles semidesiertas".[81] Resulta significativa la coincidencia entre el espacio expresado por el hablante lírico y el ambiente en que se desarrolla la narración. Además, la prosopopeya, por la cual se enlaza la tarde con un paciente eterizado, predice lo que le ocurrirá a Gabriel a manos de Jana, la embalsamadora.

El poema y el bar dan indicios al lector tanto de la soledad del personaje masculino como del peligro que encarna el femenino. De tal modo que en la taberna se percibe el aislamiento de Gabriel,[82] quien dice versos en voz alta, sin importarle la reacción que cause en los parroquianos, el cantinero o los músicos.

---

[81] *Idem.*, "La quinta de las celosías", en *Tiempo destrozado*, p. 34.

[82] Otra pista respecto a la caracterización del personaje masculino se encuentra en su nombre, según el cristianismo, Gabriel es el mensajero del Señor, él que dice su palabra, la poesía.

Merced al poema de Eliot aparece otro espacio, el mar: "nos hemos quedado en las cámaras del mar al lado de las muchachas marinas coronadas de algas marinas rojas y cafés hasta que nos despiertan voces humanas y nos ahogamos".[83] Este ambiente se traslada a la narración mediante una imagen poética: "entonces se iba con la luz del día, muy blanca y muy hiriente a ahogarse en el sueño".[84] Ambas citas connotan la muerte, cubierta por el manto de la poesía: el hablante lírico muere al escuchar voces humanas, en tanto que Gabriel perecerá en la quinta. Además, el mar, que de manera explícita se presenta en ambos fragmentos, es el intermediario entre la vida y la muerte.[85] En este caso quizá también lo es entre la narrativa y la poesía.

Después, el narrador regresa el relato al presente, pero conserva el nexo con el ambiente expresado en el poema de Eliot, por la inclusión de "Unas chicas que andaban en bicicleta [y que] por poco lo atropellaron".[86] Ellas podrían vincularse con las muchachas marinas de los versos, ya que constituyen parte del rito premonitorio que antecede a la muerte, tanto para el hablante lírico como para Gabriel.

Cuando el protagonista llega a la esquina, la lluvia y el toldo protector bajo el cual se refugia generan el recuerdo de la quinta; de esa manera se contrastan las expectativas de éste con la indiferencia y el desamor de Jana; por otra parte, la contraposición de espacios y acciones narradas aumenta la tensión del relato.

En el tranvía, el narrador trae a la memoria de Gabriel el hospital donde trabaja y su anfiteatro, donde labora Jana a las órdenes del Dr. Hoffman. En ese momento la muerte se

---

[83] Amparo Dávila, "La quinta de las celosías", en *Tiempo destrozado*, p. 34.
[84] *Ibid.*
[85] Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 85.
[86] Amparo Dávila, "La quinta de las celosías", en *Tiempo destrozado*, p. 34.

adueña más del relato cuando Miguel[87] expresa: "—Y siempre huele a formol y a balsoformo".[88] Así, el anfiteatro y su olor permean el presente narrativo.

La íntima vinculación de ambientes que apuntalan la temática, el simbolismo y el conflicto de los personajes se advierte en el interior de la quinta, cuando Gabriel se percata del desamor de Jana al mirar sus ojos: "...estos ojos no podría él guardarlos para su soledad, para aquellas noches en que vagaba por la ciudad y no tenía más refugio que meterse en algún bar y beber, beber, hasta que la luz del día lo obligaba a hundirse en las sábanas percudidas de su cama de estudiante".[89]

La taberna ha penetrado en la casa y también el mar, por ello la voz narrativa emplea el verbo hundir que, de cierta forma, es sinónimo de ahogar, utilizados tanto en el poema de T. S. Eliot como en la imagen poética que le sigue.

Asimismo, merced a la analepsis, se ligan la quinta y el anfiteatro del nosocomio donde Gabriel conoció a la chica: "Jana se levantó precipitadamente y salió de la sala y regresó con la mesa. Gabriel recordó en ese momento la primera vez que la vio en el hospital".[90] De esta manera, la quinta se transforma en el anfiteatro donde quedará el cadáver de Gabriel. Además, tanto la mesa del té como la camilla son rectangulares, igual que los ataúdes; se reafirma el sema de la muerte.

La analepsis como mecanismo de unión entre espacios también se maneja en "Moisés y Gaspar", donde el personaje narrador engrana los lugares donde él mora con aquellos en los que su hermano habitó: constituyen dos círculos concén-

---

[87] De acuerdo con las creencias cristianas, Miguel es el arcángel que defendió al Señor del ángel rebelde. Este significado refuerza la consideración de Jana como un ser maligno a quien ataca Miguel para proteger a su compañero de trabajo.

[88] Amparo Dávila, "La quinta de las celosías", en *Tiempo destrozado*, p. 38.

[89] *Ibid.*, pp. 45-46.

[90] *Ibid.*, p. 45

tricos[91] en que los sitios y las acciones se repiten casi de manera idéntica.

En la primera secuencia, cuando José va a ver a su difunto hermano, viene a su mente un mundo feliz, representado por la casa familiar y una ciudad acogedora. Después del entierro de Leónidas, el personaje narrador deambula por una ciudad gris: "bajo la lluvia persistente y monótona. Sin esperanza, mutilado del alma".[92]

Mediante la analepsis se presentan otros espacios que contrastan con el del momento de la narración: primero, existe una separación provocada por la guerra; luego, un compartir la misma ciudad y, sobre todo, los domingos. Posteriormente, y por motivos de trabajo, Leónidas se traslada a otra ciudad, por lo que los encuentros entre los personajes serán sólo en vacaciones.

Después de que José recibe el misterioso legado de su hermano, se transforman tanto su morada como la ciudad en que habita. Si en un principio era una ciudad fría, sin un lugar donde anclarse, excepto el restaurante en que contacta a Susy, al final se vuelve tan terrible como el domicilio y el legado de su hermano: "Salía muy temprano, casi oscuro, a comprar los alimentos que yo mismo preparaba. No volvía a la calle sino cuando iba a entregar o recoger algún libro y esto, casi corriendo, para no tardar".[93]

La ciudad en que mora José se convierte en la Selva Oscura de la *Divina comedia*, donde no hay manera de retroceder; por ello, Virgilio dice a Dante: "te sacaré de aquí para llevarte a un lugar eterno, donde oirás aullidos desesperados".[94] Si la

---

[91] De nuevo, *Tiempo destrozado* y "El infierno", de Dante Alighieri, parecen entablar un diálogo textual, ya que los círculos del inframundo son concéntricos.
[92] Amparo Dávila, "Moisés y Gaspar", en *Tiempo destrozado*, p. 115.
[93] *Ibid.*, p. 125.
[94] Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 4.

ciudad es la selva oscura, el departamento es el infierno; he aquí los aullidos de Moisés y Gaspar: "Y los gritos, los gritos, señor Krause, son espantosos; no podemos más".[95]

Cuando Dante entra al averno ve un letrero que reza: "Por mí se va a la ciudad del llanto; por mí se va al eterno dolor; por mí se va hacia la raza condenada [...] ¡Oh, vosotros, los que entráis, abandonad toda esperanza!"[96] Así, los personajes de "Moisés y Gaspar" están conscientes de haber penetrado al inframundo; se saben parte de la raza maldita y, por tanto, aceptan su destino: "es inútil resistirse, podemos dar mil vueltas y llegar siempre al punto de partida".[97]

A modo de conclusión, se podría afirmar que las ciudades en *Tiempo destrozado* son espacios impersonales, carentes de comunicación; representan la Selva Oscura que impele a los personajes hasta al Hades mismo, identificado con un bosque, otra ciudad, una casa, un departamento, la habitación de un hospital.

2. El Edén subvertido[98]

En esta sección se analiza el simbolismo de los jardines, bosques y cementerios, porque poseen un sentido que concurre con los demás elementos de *Tiempo destrozado* para crear una realidad textual inquietante, misteriosa; puesto que: "el espacio en la historia posee una significación cultural o social que se integra al conjunto de las demás significaciones".[99]

Se inicia este apartado con la segunda secuencia de "Tiempo destrozado", ésta acaece en una huerta. La protagonista es

---

[95] Amparo Dávila, "Moisés y Gaspar", en *Tiempo destrozado*, p. 122.
[96] Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 8.
[97] Amparo Dávila, "Moisés y Gaspar", en *Tiempo destrozado*, p. 116.
[98] El título de este capítulo se tomó del poema "Retorno maléfico", de Ramón López Velarde.
[99] Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 78.

una niña que llega con sus padres a ese sitio: "Había muchas flores y olor a fruta madura. Llegamos hasta el centro de la huerta. Allí donde estaba el estanque con pececitos de colores. Me solté de las manos de mis padres y corrí hasta la orilla del estanque. En el fondo había manzanas rojas y redondas y los peces pasaban nadando sobre ellas, sin tocarlas".[100]

Lo primero que se advierte es la similitud entre la huerta con su estanque y el paraíso según *La Biblia*: "Y salía del Edén un río para regar el huerto y de allí se repartía en cuatro brazos",[101] pero dicha similitud no termina ahí, también están las manzanas como fruto prohibido: "del fruto de los árboles del huerto podemos comer; pero del fruto del árbol que está en medio del huerto, dijo Dios: No comeréis de él ni lo tocaréis para que no muráis".[102] Sin embargo, la niña insiste en acercarse al estanque para comer uno de estos frutos, aun cuando su padre le dice: "Las manzanas son un enigma, niña".[103] Y son un misterio porque representan "los deseos terrestres [...] su desencadenamiento".[104] Entonces, la niña, al igual que la pareja bíblica, sufrirá el castigo a su desobediencia.

Cuando el personaje narrador se lanza al estanque, un remolino saca el agua y arrastra a los padres de la niña; en el fondo sólo quedan las manzanas y los peces tirados que simbolizan sacrificio: en este caso, la desaparición de los progenitores.

La edénica huerta se transforma en un lugar oscuro, frío, y el estanque en "un gran charco de sangre".[105] Esto es, el paraíso se subvierte en el séptimo círculo del infierno: "¡Oh ciegos deseos! ¡Oh ira desatentada que nos [...] sumerge en sangre hirviente

---

[100] Amparo Dávila, "Tiempo destrozado", en *Tiempo destrozado*, p. 93.
[101] *La Biblia*, p. 6.
[102] *Ibid.*, p. 7.
[103] Amparo Dávila, "Tiempo destrozado", en *Tiempo destrozado*, p. 93.
[104] Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 305.
[105] Amparo Dávila, "Tiempo destrozado", en *Tiempo destrozado*, p. 94.

por toda una eternidad!"[106] La niña daña a sus padres y sufre el castigo de los iracundos: introducirse en un lago de sangre.

La condena seguirá a la protagonista en varias secuencias del relato: cuando la conmociona la sangre del borrego sacrificado; en la tienda de telas, éstas manan el rojo líquido; en la librería se connota el derramamiento del rojo fluido provocado por su muerte y, en la última secuencia, no aparece éste, pero sí el vómito como algo tibio, asqueroso, que mata al pez azul, igual que lo hizo ella con los peces del estanque. Tal parece que asesina todo lo que le rodea, incluso a ella misma, por lo que es imposible que se libre del castigo reservado a quienes perjudican a otros o a sí mismos.

La huerta como sitio en que anida la muerte también aparece en "Alta cocina", donde el personaje narrador cuenta el origen de los "entes" que atormentan su vida: "Nacían en tiempo de lluvia, en las huertas. Escondidos entre las hojas, adheridos a los tallos o entre la hierba húmeda. De allí los arrancaban para venderlos y los vendían bien caros".[107] Aquí sobresale el uso del sujeto implícito para generar incertidumbre, así, el lector buscará los mecanismos que le permitan completar la información faltante. Con ello se adensa la atmósfera de misterio.

La sangre permea otro espacio en "Muerte en el bosque", cuando el protagonista, mediante la prolepsis, se ve a sí mismo como árbol y piensa en las torturas que sufrirá: "morir de angustia al oír las hachas de los leñadores, cada vez más cerca, más, más... sentir el cuerpo mutilado y la sangre escurriendo a chorros".[108]

---

[106] Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 28.
[107] Amparo Dávila, "Alta cocina", en *Tiempo destrozado*, p. 66.
[108] *Idem.*, "Muerte en el bosque", en *Tiempo destrozado*, p. 75.

Por otra parte, se contrapone el bosque con el cuarto de la portera y el cajón donde se encierra el caos, que es la vida del personaje: "...los enamorados grabando corazones e iniciales en su pecho... acabar en una chimenea, incinerado... —Ya me estoy acordando donde guardé el papelito... ver pasar un día a sus hijos y a su mujer, y él sin poder gritarles: —Soy yo, no se vayan. Ellos no se detendrían bajo su sombra ni lo mirarían siquiera".[109]

Con esto se acentúa el antagonismo de ambientes que estalla con la huída del hombre del cajón-departamento. Este escape será la aceptación de la metamorfosis ser humano-árbol que "como vida inagotable equivale a la inmortalidad".[110] Pero esta inmortalidad tendrá lugar en el bosque-inframundo.

En contraposición con el bosque, el jardín se asocia con "la naturaleza apacible, ordenada, seleccionada, cercada";[111] no obstante, en este espacio es donde anida el mal; así, Gabriel transita por el vergel de "La quinta de las celosías", que lo ha de llevar a la muerte, y lo acepta: "todo estaba perdido [...] quería apresurar el final y caer en el olvido como una piedra en un pozo".[112] Por tanto, el jardín representa la entrada al inframundo y esta cita puede relacionarse con el letrero del umbral del averno.

La guadaña de la parca también se afila en el jardín de "La celda". Se hace referencia a este espacio cuando María Camino ya convive con *él* en una celda de su castillo. Entonces, el personaje narrador, en forma de monólogo interior manifiesta: "Serás una bella novia, toda blanca, la luna también era blanca, muy blanca y muy fría; [...] José Juan se puso frío, muy frío; no lo dejé caer, sino resbalar muy suavemente; la luna lo

---

[109] *Ibid.*, p. 75.
[110] Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 89.
[111] *Ibid.*, p. 267.
[112] *Idem.*, "La quinta de las celosías", en *Tiempo destrozado*, p. 48.

bañaba y sus ojos estaban fijos, también las ratas se quedan con los ojos fijos; se quedó dormido sobre el césped, bajo la luna; estaba muy blanco".[113]

De nueva cuenta el jardín es el contexto de la muerte, todos son indicios de que es así: el color blanco, la luna, la frialdad, la fijeza de los ojos de las ratas, de los de José Juan y de los familiares de María. Además, estos animales se relacionan con lo diabólico, por tanto, confieren a la narración un ambiente maléfico; reforzado por el hecho de que la joven no desea ver a su hermana Clara y a su madre, ya que ambas representan la parte cotidiana: "¡yo no las quiero, les tengo miedo, que no vengan, que no vengan...!".[114] Además, la luna es: "[...] el primer muerto. Durante tres noches, cada mes lunar está como muerta, desaparece... Posteriormente reaparece y aumenta el brillo. De la misma forma se cree que los muertos adquieren una nueva modalidad de existencia. La luna para el hombre es el símbolo de ese pasaje de la vida a la muerte".[115]

Así pues, todos los elementos de la descripción pertenecen a un mismo campo semántico: el deceso. "Esto es lo que le da forma y cohesión tanto léxica como semántica, a la descripción".[116]

Por otra parte, merced a la analepsis, los espacios se superponen: el jardín, la biblioteca del padre con su cálida chimenea y la celda fría y oscura. La separación entre un ambiente y otro se da mediante el uso del punto y coma y los puntos suspensivos. Esto provoca que el lector busque mecanismos para identificar el pasado y el presente narrativos. Además, la contraposición de espacios sugiere la locura del personaje, genera la ilusión de un discurso donde se unen todos los tiempos

---

[113] *Idem.*, "La celda", en *Tiempo destrozado*, p. 58.
[114] *Ibid.*, p. 58.
[115] Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 658.
[116] Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 8.

y los espacios, por lo que quizá, allí siempre es de noche y "el tiempo [...] se ha detenido".[117]

El jardín, donde subyace latente el mal, también aparece en "El huésped". Antes de que el personaje narrador se enfrente con el invitado, describe ese ambiente: "La casa era muy grande, con un jardín en el centro y los cuartos distribuidos a su alrededor [...] Tener arreglada una casa tan grande y cuidado el jardín, mi diaria ocupación de la mañana, era tarea dura. Pero yo amaba mi jardín. Los corredores estaban cubiertos de enredaderas que floreaban casi todo el año".[118]

La importancia de este espacio se subraya porque es el único de la casa del que se proporcionan más rasgos, incluso se dedican dos párrafos para detallar las características del sitio (tipos de flores, perfume) y su función en la vida familiar; sin embargo, el germen del mal en esta área se representa por los gusanos, asociados con el mundo subterráneo, con la muerte.[119]

Después, el personaje narrador relata la intromisión del huésped en la vida cotidiana, el espanto de ella, el odio de él a los niños, la indiferencia hacia Guadalupe. Esto le permite subrayar el contraste entre el antes de la llegada del convidado y después; la degradación toma cuerpo en la metamorfosis que sufre el pequeño paraíso terrenal: "Algunas veces, pensando que aún dormía, yo iba hacia la cocina por la merienda de los niños, de pronto lo descubría en algún oscuro rincón del corredor, bajo las enredaderas".[120] Destaca el cambio del espacio, mientras la parte alegre corresponde a la mañana, al jardín aromático con la familia reunida; en la segunda cita, la oscuridad se ha enseñoreado del lugar, las enredaderas ya no florean: son el sitio donde se oculta el *huésped* para atacar.

---

[117] Amparo Dávila, "La celda", en *Tiempo destrozado*, p. 57.
[118] *Idem.*, "El huésped", en *Tiempo destrozado*, p. 112.
[119] Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 239.
[120] Amparo Dávila, "El huésped", en *Tiempo destrozado*, p. 19.

En este espacio corrompido, el terror se adueña de toda la familia: "Mis niños estaban atemorizados, ya no querían jugar en el jardín y no se separaban de mi lado. Cuando Guadalupe salía al mercado, me encerraba con ellos en mi cuarto".[121] En este momento de la narración, la noche (cuando estaba despierto el ser), la oscuridad se apodera del día (hora en que se iba al mercado), de la paz. El ser acorrala a la familia en el cuarto de la narradora, reduciendo los movimientos de los habitantes de esa casa. Al respecto, es conveniente citar estas palabras: "El jardín es un símbolo del paraíso terrenal, del cosmos que lo tiene como centro".[122] Así, el huésped destruye el cosmos de la narradora y sólo queda una alternativa: matar a quien irrumpió en el único espacio vital de la morada.

Pero, como indica Chevalier, el vergel también representa el paraíso terrenal, inaccesible. Así, en "El espejo" los personajes ven el jardín por la ventana del cuarto del hospital, pero no pueden llegar a él. Esta situación se podría analogar con la de las almas que se encuentran en el Limbo: "[...] estamos condenados, consistiendo nuestra pena en vivir con el deseo sin esperanza".[123]

Otro espacio abierto que se podría asimilar al Edén subvertido sería el cementerio descrito en "Moisés y Gaspar": "A las cuatro de la tarde fue el entierro. Llovía y el frío era intenso. Todo estaba gris y sólo confortaban esa monotonía los paraguas y los sombreros negros; las gabardinas y los rostros se borraban en la niebla y la lluvia".[124] El color gris se relaciona con "la inercia". [125] Este simbolismo incide en la temática del cuento: la inercia de Leónidas y de José, que se dejan arrastrar

---

[121] *Ibid.*, p. 22.
[122] Jean Chevalier, *op. cit., p. 603.*
[123] *Dante Alighieri,* op. cit., p. 10.
[124] Amparo Dávila, "Moises y Gaspar", en *Tiempo destrozado*, p. 114.
[125] Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 141.

hasta la muerte por la irrupción de Moisés y Gaspar en la vida de ambos.

Por otra parte, la niebla y la lluvia desvancen la faz de los personajes que asisten al entierro, es decir, borran la "manifestación de la vida espiritual".[126] Así, los personajes anónimos del sepelio representarían a los mensajeros de la muerte, lo que puede reafirmarse por el color negro de sus sombreros que rompen la gris monotonía.

A manera de conclusión, se puede aseverar que en los jardines, como centro del cosmos, se manifiestan los problemas que afrontan los personajes: la progresiva destrucción de estos espacios se da en consonancia directa con la decadencia de los personajes. Asimismo, se confirma que estos ambientes constituyen lugares en que acecha la muerte, tal como ocurre en "La quinta de las celosías" o "La celda". Este peligro lo manifiesta el narrador mediante diversos indicios léxicos y semánticos, como sucede en el jardín donde María Camino mata a José Juan. Finalmente, el jardín también simboliza el Edén inalcanzable, como uno más de los tormentos del averno.

3. La barca de Caronte

Los medios de transporte, al igual que otros espacios analizados en esta investigación, tienen una fuerte carga simbólica relacionada con la muerte. Por ello, en este apartado se analizarán los vehículos descritos o mencionados en *Tiempo destrozado.*

En "La quinta de las celosías" Gabriel se dirige a la quinta-anfiteatro en un tranvía. El simbolismo se destaca por la extensión que la voz narrativa le dedica: casi cuatro páginas. Esta parte de la narración empieza así: "El tranvía llegó y Gabriel Valle lo abordó de varias zancadas para no mojarse",[127]

---

[126] *Ibid.*, p. 393.

[127] Amparo Dávila, "La quinta de las celosías", en *Tiempo destrozado*, p. 35.

y culmina: "Gabriel se dio cuenta de que ya era su parada y apresuradamente se levantó".[128] A su vez, la secuencia se divide en cuatro microsecuencias.

La primera inicia cuando el personaje aborda el transporte y se sienta junto a "una muchacha muy pálida y muy flaca que apretaba entre sus manos unos guantes sucios ('esta mujer está muy angustiada')".[129] Pareciera que el joven no aborda un tranvía, sino una versión actualizada de la barca de Caronte, quizá por ello la mujer expresa su desazón cuando Gabriel le indica que dejó de llover: "—Pero lloverá más tarde –repuso ella en tono amargo–; no es ya suficiente que sea domingo, sino que llueva... Lo miró entonces con una mirada fría, totalmente deshabitada, él sintió que se había asomado al vacío".[130] Aquí, la voz narrativa semantiza tanto los adjetivos como el sustantivo vacío y conduce al lector a la idea de muerte.

Por otra parte, se establece una analogía entre la mujer y Caronte: éste dice a Dante y a Virgilio: "No esperéis ver nunca el Cielo. Vengo para conduciros a la otra orilla, donde reinan eternas tinieblas".[131] Mediante esta cita se puede advertir la similitud entre las palabras de la mujer y las de Caronte: ambos discursos connotan la renuncia a la esperanza.

En la segunda microsecuencia, una vez que la mujer, "toda flaca y toda amarga"[132] desciende del transporte, Gabriel fija la vista en una pareja de novios y confronta la relación amorosa de ellos con la que tiene con Jana.

En cuanto a la tercera microsecuencia, la voz narrativa, mediante la analepsis, traslada al presente el espacio del hospital y otro ambiente que queda en la oscuridad: el sitio donde murieron los padres de Jana.

---

[128] *Ibid.*, p. 39.
[129] *Ibid.*, pp. 35-36.
[130] *Ibid.*, p. 36.
[131] Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 9.
[132] Amparo Dávila, "La quinta de las celosías", en *Tiempo destrozado*, p. 37.

La última microsecuencia se inicia con las palabras de Gabriel que hablan del olor a muerto impregnado en Jana. Luego, el narrador, mediante la prolepsis da cuenta del futuro perfecto que sueña el protagonista y lo enfrenta de nuevo al área del anfiteatro. Así, se logra un choque entre la vida que Gabriel sueña y el infierno que le espera cuando concluya su viaje en la barca de Caronte: "Aquella trepanación parietal que... Gabriel se dio cuenta de que era su parada y apresuradamente se levantó".[133] Este fragmento representa el choque de los ambientes: muerte, vida. Además, prepara el paso del umbral del mundo subterráneo, porque en la siguiente secuencia Gabriel caminará por "aquella larga avenida de cipreses que conducía a la quinta".[134]

Si el ciprés es el "árbol consagrado por los griegos a su deidad infernal",[135] entonces el parangón entre el tranvía y la barca de Caronte resulta válido, porque "El modelo que organiza la descripción como especie de tamiz, elimina todo aquello que no concuerde con él. [Además] asegura y subraya su poder organizador al reiterar los eslabones más importantes de su estructura".[136] Y todos los semas de la secuencia correspondiente a este transporte están meticulosamente relacionados entre sí: connotan acercamiento a la muerte y por tanto, al inframundo.

Otro tranvía que lleva a su pasajero al inframundo aparece en "Final de una lucha"; donde el protagonista sigue a su otro yo y a Lilia[137] en este medio de transporte: "Subió tras ellos al

---

[133] *Ibid.*, p. 39.
[134] *Ibid.*
[135] Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 115.
[136] Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 25.
[137] El nombre de Lilia puede asociarse al de Lilit, quien, según una leyenda judía, fue la primera mujer de Adán (igual que Lilia de Durán), abandonó el Edén y partió hacia el Mar Rojo, donde se unió a Asmodeo y otros demonios. De la misma forma, el patronímico del personaje masculino y el de Adán guardan una marcada similitud fonética. Además, el nombre de Flora –la esposa del protagonista– corresponde a la diosa romana de los

tranvía. Alcanzó a aspirar el perfume de ella. Lo conocía: Sortilège, de Le Galion. Aquel perfume que Lilia usaba siempre y que un día él le había regalado".[138] La mención del nombre propio de la fragancia, le confiere a ésta una significación especial: sortilegio significa: "Cualquier acción realizada por arte de magia. Atractivo irresistible que una persona o cosa ejerce sobre alguien".[139] Ambas acepciones se adecuan a las acciones narradas: el hombre obsesionado por la mujer y el acto mágico de su doble.

Por otra parte, el perfume[140] traerá a la memoria otra espacialidad y otro tiempo: el momento y el lugar de la compra, obsequiar Sortilège a Lilia y la dicotomía amor-desprecio que connotan estas acciones: "Aquel perfume era todo y más de lo que él podía darle y a ella no le importaba".[141] Asimismo, la fragancia como nexo de las acciones aparece cuando Durán llega a casa de ella y escucha cómo la golpea el otro Durán. Los espacios y las acciones se empalman y el pasado se sitúa en el presente: "Recordaba sus frases, su forma de vestir, su manera de caminar, su cuerpo tibio, elástico, [...] y el perfume de su cuerpo mezclado con Sortilège".[142] En la última secuencia, el aroma ya no se percibe, porque Lilia es asesinada por el otro y éste, a su vez, por Durán; así, sólo queda un espacio y un tiempo. Esto se subraya porque dejan de usarse las cursivas que señalan tipográficamente la contraposición de ambientes

---

jardines y de las flores María Moliner, *Diccionario de uso*, p. 1318 y se asocia con la renovación del ciclo de la vida, esto es, con la muerte de los *otros* que dará una nueva vida a Durán.

[138] Amparo Dávila, "Final de una lucha", en *Tiempo destrozado*", p. 61.

[139] María Moliner, *op. cit.*, p. 1208.

[140] Al igual que en "La quinta de las celosías", el olor juega un papel fundamental en el manejo de los espacios y en el sentido global de la obra. También resulta interesante observar el paralelismo de las relaciones Gabriel-Jana y Durán-Lilia.

[141] Amparo Dávila, "Final de una lucha", en *Tiempo destrozado*, p. 64.

[142] *Ibid.*

y el conflicto interno de Durán, marcados por el uso de las cursivas.

Al igual que en "Final de una lucha", también en "Moisés y Gaspar", los vehículos –los trenes en este relato– cumplen un papel simbólico. El relato inicia con el arribo de José al departamento de su hermano Leónidas: "El tren llegó cerca de las seis y media de la mañana de un día de noviembre húmedo y frío".[143] Noviembre es el penúltimo mes del año, muy cercano al fin de un ciclo: al de José. Una vez que el personaje narrador entierra a su hermano, retorna a su ciudad: "Cerca de las cuatro de la mañana partimos para la estación del ferrocarril: nuestro tren salía a las cinco y cuarto. Moisés y Gaspar tuvieron que viajar, con grandes muestras de disgusto, en el carro de equipajes, pues por ningún precio fueron admitidos en el de los pasajeros. ¡Qué penoso viaje!".[144]

En la primera cita se emplea un tono impersonal, en tanto que en la segunda se usa el adjetivo posesivo nuestro, que sugiere la importancia de Moisés y Gaspar en la narración, porque adquieren el mismo rango del personaje narrador, de no ser así, habría dicho: mi tren o el tren.

También se destaca la ambigüedad en las descripciones de los seres: no son humanos porque no son admitidos con el resto de los pasajeros, pero la molestia de los entes connota que poseen razonamiento y sentimientos. Por otra parte, este trayecto es fundamental en la trama: por un lado, el lector advierte cómo estos seres alteran la existencia de José y, por otro, se entera del momento en que aparecieron en la vida de los hermanos: "Nunca supe cómo llegaron a vivir con Leónidas... Ahora estaban conmigo, por legado, por herencia de mi inolvidable Leónidas".[145]

---

[143] *Idem.*, "Moisés y Gaspar", en *Tiempo destrozado*, p. 113.
[144] *Ibid.*, p. 117.
[145] *Ibid.*, p. 118.

"Moisés y Gaspar" está integrado por dos historias análogas: la de José y la de Leónidas, ambas comparten el sema de Moisés y Gaspar. Así, en la secuencia final, después de que los entes destruyeron la vida de José, éste se prepara para el viaje final: "Todo está listo para la partida, todo, o más bien lo poco que hay que llevar";[146] aquí se percibe claramente el periplo que llevó a cabo el personaje narrador: en tren llegó por su herencia, partió en compañía de sus verdugos y llegará a la destrucción final. De esa forma se cierra el dantesco círculo.

También en "Tiempo destrozado", los trenes conducen al personaje al abismo: la última secuencia se sitúa en la estación del ferrocarril y luego dentro de los vagones. Primero, Lucinda, quizás niña, con un pececito azul como único bagaje aborda el tren, porque "temía que se fuera sin mí".[147] Ahí se sienta al lado de "un hombre gordo que fumaba un puro y echaba grandes bocanadas de humo por boca, nariz y ojos. Comencé a marearme y a no ver y oler más que humo, humo espeso que se me filtraba por todos lados con un olor insoportable".[148]

Al igual que en la "Quinta de las celosías" y "Final de una lucha", el olor detona acciones cruciales o las sitúa en un espacio simbólico. En este relato, el humo provoca el vómito –y éste la muerte del pez–, la búsqueda de un lugar libre y, por último, el encuentro de la protagonista consigo misma y, por tanto, con la muerte: "Sentí frío y terror de no tener ya rostro. De no ser más yo, sino aquella marchita mujer [...]. Ella era ya vieja y se iba a morir mañana, tal vez hoy mismo".[149] Esta multiplicidad representa una "imagen de ruptura, disociación, dispersión, separación".[150] Esto sugiere el porqué del título de la narración: "Tiempo destrozado".

---

[146] *Ibid.*, p. 126.
[147] *Idem.*, "Tiempo destrozado", en *Tiempo destrozado*, p. 99.
[148] *Ibid.*
[149] *Ibid.*, p. 100.
[150] Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 322.

Otro tren que parte rumbo al infierno se halla en "Un boleto para cualquier parte". Como ya explicité, Marcos huye de cualquier compromiso, en especial de un lóbrego emisario. Su temor e indecisión lo empujan a adquirir un boleto en la estación de trenes que lo llevará a vagar, por siempre, de ciudad en ciudad. Ello permite analogar las ciudades por las que está condenado a deambular el protagonista de este relato con el vestíbulo del "Infierno": "Allí vagan incesantes, sin poderse detener jamás [...] los cobardes e indiferentes, obligados a correr tras una enseña, aguijoneados por avispas y moscardones".[151] El mensajero podría equipararse con las avispas y los moscardones.

En suma, los espacios abiertos descritos en *Tiempo destrozado* se imbrican con los cerrados; todos connotan el Hades con sus múltiples tormentos. Además, los transportes funcionan como simbólicas barcas de Caronte que conducen a cada personaje a su propio averno: el embalsamamiento en el caso de Gabriel; ver al demonio[152] de múltiples cabezas simbolizado en los dobles de Durán y Lucinda; a vagar sin rumbo en la entrada al infierno en "Un boleto para cualquier parte", y a completar uno de los círculos dantescos en "Moisés y Gaspar".

Conclusiones

Resulta notoria la impronta de la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, en *Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila. Esta huella la advierto en varios indicios: las casas cercan a los personajes hasta la muerte o la locura, constituyéndose en uno de los nueve círculos del "Infierno", de Alighieri, que cada vez son

[151] Francisco Montes de Oca, "Introducción", en Dante Alighieri, *op. cit.*, p. LXI.

[152] Lucifer se encuentra en el último círculo de la *Divina Comedia* (el lugar más alejado de Dios, según la tradición cristiana), tiene tres caras y llora por seis ojos, al tiempo que mastica a tres pecadores.

más estrechos y profundos: "La señorita Julia", quien después de trabajar y tener una vida social, poco a poco se ve confinada a su casa, a su closet y, finalmente, al averno de la locura.

Los domicilios en los que habitan los personajes están en consonancia con la problemática que enfrentan. Además, la voz narrativa elige con cuidado los detalles que menciona y los momentos, porque éstos se relacionan directamente con la temática, los conflictos, las acciones y el lenguaje. Por ejemplo, en "Fragmento de un diario", en las primeras secuencias no se proporcionan detalles del departamento en que vive el personaje narrador, sólo se deduce que es un lugar frío, sin calor humano; pero cuando entra en acción la antagonista, una hermosa joven, se habla de la alfombra en que cae la sangre del protagonista; la suavidad del tapete sugiere la de las manos de ella, cuya ternura penetra el interior del personaje narrador y, por tanto, su casa. *Ergo*, las casas se imbrican con cada uno de los elementos del relato: historia, personajes, conflictos.

El recurso de angostar los ambientes para llevar a los personajes a su límite también se emplea en el manejo de otros espacios cerrados descritos en los relatos: librería, tienda de telas, vagón de tren, cuarto de hospital; por tanto, guardan un significativo paralelismo con las casas en que transcurren las acciones: poseen dos caras –una luminosa y otra oscura– que coexisten y se convierten en una trampa que acorrala a los personajes hasta inmovilizarlos definitivamente. Los espacios guardan una relación directa con todos los constituyentes de la narración.

Si los espacios cerrados –casas y otros– se tranforman en los círculos del inframundo y muestran dos facetas de una misma realidad textual, las escaleras enlazan una forma de terrorífica espiritualidad y la vida diaria con su orden y sus reglas. Así, éstas pueden simbolizar el descenso de los personajes al Hades materializado en los ambientes cerrados. Por tanto, estos sitios mantienen un nexo directo con los problemas de los personajes y sus acciones, pues su manejo da coherencia y unidad a los doce cuentos de *Tiempo destrozado*.

Al igual que los espacios cerrados, las ciudades también presentan una cara luminosa y otra oscura que componen las dos caras de la moneda: el terror latente en la cotidianidad. Asimismo, ninguna tiene un nombre propio que la identifique, al igual que muchos personajes que deambulan por ellas; esto se relaciona con la temática y los conflictos que se narran: soledad, aislamiento, locura. También es factible afirmar que tanto los espacios cerrados como los abiertos tienen en común que son presentados como lugares que van ciñendo a los personajes hasta conducirlos al infierno de la demencia o la muerte. Así, podrían equipararse a la Selva Oscura que precede al Hades, según Alighieri. Sin embargo, aparecen ciudades que son el averno en sí mismas, como en "Un boleto para cualquier parte", donde Marcos, un pusilánime, está condenado a vagar eternamente aguijoneado por un oscuro emisario.

Por otra parte, la voz narrativa equipara los jardines y los cementerios, porque la muerte aguarda en ambos, y los vergeles, como centros del universo, muestran las dualidades luz-bien, cotidianidad-oscuridad, mal-espiritualidad; al igual que los espacios cerrados y las ciudades.

La analogía establecida entre los relatos que conforman *Tiempo destrozado* y el "Infierno", de la *Divina Comedia* se reafirma por el simbolismo de los transportes que describe Amparo Dávila, que sufren una metamorfosis, merced a la cual se transforman en la barca de Caronte, al conducir a sus pasajeros a su propio abismo.

Además, mediante la analepsis, o prolepsis, se interrelacionan los espacios abiertos y los cerrados, por lo que se entretejen causas y consecuencias de cada relato; al igual que la contraposición de ambientes en un solo tiempo genera una contienda constante que lleva a un desenlace funesto y atrapa la atención del lector.

Además, *Tiempo destrozado* no sólo establece parangones con la *Divina Comedia*, incluye espacios descritos en otros

textos de la literatura universal, como el Edén de la *Biblia*, en "Tiempo destrozado", o el mar que antecede a la muerte del poema "El canto de amor de J. Alfred Prufrock" de T. S. Eliot, en "La quinta de las celosías".

Un recurso fundamental del narrador para generar el inquietante universo textual de la obra analizada lo constituye el pulido uso del lenguaje que se advierte en todos los relatos. Una muestra de esta metódica búsqueda de la palabra exacta que provoque el efecto estético deseado se percibe en "La celda", cuando María Camino pierde la razón, el narrador usa el adverbio amonigotada –no consignado en el diccionario– para calificar la inmovilidad de la protagonista y su calidad de guiñapo, cuya voluntad depende de él, porque tal vez se pudo elegir un sinónimo como quieta, atontada, inmóvil, pero no se habría conseguido la semantización que vincula el estado de la protagonista con el de las almas que al ingresar al infierno pierden su inteligencia.

Asimismo, destaca el uso de pronombres personales o del sujeto tácito como una estrategia para envolver a los personajes en una atmósfera de misterio que los mantiene en una zona de penumbra desde la que no se puede percibir su verdadera naturaleza. Así, gracias al pronombre *él*, el lector se fascina y aterra con personajes como los de "El huésped" o "La celda".

Por otra parte, conviene señalar que los sustantivos propios poseen una carga semántica muy marcada (María Camino y José Juan, Lilia y Durán), al igual que algunos nombres comunes plenos de significación: casas, jardines, huertas, escaleras, tranvías, trenes, espejos, luna, etcétera.

Además, resulta significativo el manejo de campos semánticos integrados por series de sustantivos y/o adjetivos que refuerzan la narración. Así, en "La quinta de las celosías", la voz narrativa reitera los siguientes términos que connotan muerte: quinta, anfiteatro, esquela, balsoformo, atúades, jardín, cipreses.

De igual forma, conviene resaltar el empleo de recursos considerados propios de la poesía, que inciden tanto en lo

fónico como en lo semántico, ya que la voz narrativa recurre a aliteraciones, como en el cuento "Alta cocina", donde la repetición de la vocal cerrada "i" genera la ilusión de los chillidos de los seres a los que se cocina, o en "La quinta de la celosías", en que destaca el uso de metáforas muy cercanas a la poesía de T. S. Eliot.

Sin embargo, el narrador no sólo se centra en los términos que usa, sino en los que elide, en los que sugiere mediante el uso de puntos suspensivos, que dan al lenguaje un carácter sugerente que invita al lector a imaginar múltiples posibilidades respecto a los hechos narrados. Por ejemplo, en "La celda", no se sabe con certeza qué sucede con María Camino. Pero también emplea los puntos suspensivos para interrumpir el discurso y crear diversos efectos; como la ilusión del habla de una persona alterada de sus facultades mentales que salta de un tema a otro en "La señorita Julia", cuando ella encuentra a las ratas; y para señalar la angustia del protagonista por las múltiples noticias que imagina le dará el extraño mensajero que ha ido a buscarlo en "Un boleto para cualquier parte"; éstos también permiten la confrontación de espacios y tiempos diversos que acorralan cada vez más al personaje.

Pero no sólo se semantizan las palabras y la puntuación, también la tipografía. Así, en "Final de una lucha" el conflicto del personaje consigo mismo se manifiesta, entre otras formas, mediante cursivas; al cambiar el rumbo de la narración se altera la tipografía, recurso que, además, se aprecia en "La celda", donde la última secuencia del cuento está en cursivas porque mediante un monólogo interior el lector se percata de que la protagonista ha perdido la razón o está al lado de *él.*

En suma, cada oración, frase y palabra de *Tiempo destrozado* apuntalan un universo narrativo pleno de significaciones donde los espacios, las acciones, los personajes y los conflictos guardan una coherencia léxico-semántica que permiten considerar esta obra como una de las mejores de la narrativa mexicana del siglo XX.

Bibliografía

Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. 10a. edición, México, Porrúa, 1322/1962.

Bachelard, Gaston. *La poètica del espacio*. 9a. reimpresión de la 2a. edición. Trad. Ernestina de Champourcin. FCE, México, 2006.

Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM, 1982.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. España, Herder, 1993.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 10a. edición, España, Siruela, 2006.

Dávila, Amparo. *Apuntes para un ensayo autobiográfico*.México, Instituto de Cultura Ramón López Velarde/Conaculta, 2004.

_____. *Tiempo destrozado*. México, FCE, 1959 (Letras mexicanas, 79).

Eliot, T. S. "La canción de amor de J. Alfred Prufrock", En: T. S. Eliot, *Poesías reunidas* 1909-1962. 2a. edición. Trad. J. M. Valverde. España, Alianza Editorial, 2008, pp. 27 a 31.

La Biblia. Sociedades Bíblicas Unidas. 1960.

Moliner, María. *Diccionario de Uso del Español*. España, Gredos, 1994.

Montes de Oca, Francisco. "Introducción", En: Dante Alighieri, *La Divina Comedia*. México, Porrúa, 1977.

Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos. Las Ciencias y las Artes en su expresión figurada*. España, Tecnos, 1971.

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

_____. *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998.

Redondo Goicochea, Alicia. *Manual de Análisis de la literatura narrativa. La polifonía textual*. España, Siglo Veintiuno, 1995.

Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. 4a. edición, Trad. José María Gimeno. España, Gredos, 1979.

Fuentes electrónicas

Corro, Daniela. "La fascinación del misterio". Disponible en internet en: http://www.literaturainba.com/escritores/amparo_davila.htm/ Rojas Urrutia, Carlos (con acceso el 14-06-2008).

Rosas Lopategui, Patricia. "Entrevista con Amparo Dávila". *Laberinto*, suplemento *Milenio cultural*, Disponible en internet en: http://www.lopategui.com/AmparoDavilaEntrevista.htm/ Rosas Lopategui, Patricia (con acceso el 6-08-2008).

Siervas de los corazones traspasados de Jesús y María, Santa Rosa de Lima, Virgen. Rosa de Santa María. Disponible en internet en: www.corazones.org/santos/rosa_lima.htm (con acceso 27-08-2008).

La poesía social en Margarita Paz Paredes

Olivia Castillo Alvarado*

Introducción

Cuando decidí escribir mi tesina sobre la obra de Margarita Paz Paredes no sabía en realidad qué tema elegir para su estudio, si sus poemas amorosos, de soledad y de muerte, o bien, sus poemas sociales. Investigando acerca de la autora y de su obra poética me enfrenté con un obstáculo: había escasa información de ella y también de su poesía, salvo algunas premisas en las introducciones a sus libros y alguna mención en antologías. Esta situación llegó a desconcertarme porque a pesar de que elegí a esta poeta porque precisamente su obra era poco conocida, jamás pensé que la bibliografía teórica fuera también escasa.

Sin embargo, la originalidad de sus poemas sociales me convenció de que era éste el material con el que debía trabajar. Me documenté en varias fuentes, sobre todo en los escritos de Carlos Monsiváis, para precisar el ambiente y las preceptivas que siguieron los poetas de su época, de tal modo que pudiera ubicar la poesía de Margarita Paz Paredes en su contexto.

La estructura de este artículo obedece a la siguiente división:

En primer lugar se aborda el estudio histórico y literario de lo que se entendió en México por poesía social y lo que

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

significó para los escritores contemporáneos. También menciono las pugnas que se dieron entre los escritores para indicar el camino que debía seguir la poesía en esos momentos de crisis social. Asimismo, ubico históricamente a Margarita Paz Paredes, según la evolución de la poesía desde los años 40, época en que los movimientos sociales en México fueron más evidentes y dieron pauta a que la poeta emprendiera su labor de protesta.

En el segundo punto especifico cómo inició Margarita su poesía social y cómo fue evolucionando hacia una poesía de protesta contra las injusticias cometidas a indígenas, campesinos y guerrilleros. Asimismo, traduzco su desazón al ver con tristeza que el cambio que ella esperaba con tanto ahínco no se cumplía, pues veía que todo seguía igual, como si no pasara nada.

En un tercer punto hago una valoración acerca de la poesía de esta poeta, retomando los acontecimientos que la llevaron a utilizar la actividad poética como medio para expresar el gran amor que sentía por su tierra y por su gente. También hago mención de su solidaridad con todos aquellos seres que sufrían por las circunstancias sociales que se vivían en esa época.

Con este artículo no pretendo otra cosa que contribuir al conocimiento de la poesía de Margarita Paz Paredes y de la etapa social que influyó en la elección de sus poemas.

1. Poesía social

Dice Carlos Altamirano[1] que el término poesía social puede confundirse por su carácter arbitrario, ya que considera que toda la poesía es social en la medida en que utiliza el lenguaje como instrumento y la escritura como una práctica social. Esto es, que el mundo moral e intelectual de cualquier texto poético

[1] Carlos Altamirano en Pról. *Poesía social*, p. 7.

remite a relaciones y experiencias sociales. Sin embargo, existe una poesía en la cual los acontecimientos colectivos, los conflictos sociales o sus efectos han sido transformados, deliberadamente, en material poético.[2]

María Cristina Castellano afirma[3] que el poeta social es aquel que pretende lograr un cambio de actitud en su lector, una toma de conciencia sobre los problemas y padecimientos mundiales, y que tal cambio lo busca a partir de una motivación humanitaria, que nace de una reflexión social, de un análisis de las miserias de la sociedad.

El surgimiento y el desarrollo de la tendencia hacia una poesía social por parte de los poetas no sólo se deben a las luchas políticas y sociales del siglo XX, sino que son resultado de los ideales revolucionarios y de renovación poética producida por las llamadas vanguardias. Sin embargo, los movimientos que tienen mayor efecto en los poetas hispanoamericanos son la Revolución Rusa, la Segunda Guerra Mundial, la Revolución China y más tarde, la Revolución Cubana. Estos movimientos actuaron sobre la conciencia política de los escritores, sobre su ideología moral y, por supuesto, sobre el sentido de la literatura y la responsabilidad de su ejercicio.[4]

Es por ello que los poetas adoptaron una postura frente a la problemática que se vivía en el mundo y pusieron su obra al servicio de un partido –El Partido Comunista en el caso de México– o de una causa política muy específica –las ideas socialistas–. "La revolución se convirtió en un hecho perentorio y ese sentimiento no podía menos que afectar la conciencia del escritor y su relación con la literatura. "Debido a estos acontecimientos, en México, surge el Realismo social y, a partir de 1929, todos los géneros literarios –poesía, novela y teatro- se

[2] *Ibid.*, p. 8.
[3] María Cristina Castellano, "Hacia una poesía social", p. 1.
[4] Carlos Altamirano, *op. cit.*, p. 8.

trasmutan en manifiesto político, en que sólo importa la pureza ideológica."[5] Así, los escritores se centraban en la temática "de la vida campesina, obrera y de los bajos fondos de la ciudad, tanto para exaltar sus virtudes como para abominar de las clases privilegiadas que condicionan esas existencias".[6]

Los escritores sociales elaboraron una doctrina que proponía poner a la literatura al servicio de una causa política y al alcance de las masas; servirse de ella para inculcar en el pueblo el ideario socialista; regresar al realismo, sólo que dirigido; y finalmente, agremiar la producción intelectual.

Los poetas modificaron la forma de escribir, sus temas, los valores que querían expresar, los héroes que querían exaltar y también su lenguaje. Creyeron y defendieron "la relación que existe entre el ejercicio de la literatura y la transformación de la sociedad".[7]

Es por ello que la poesía social también puede ser catalogada como panfletaria o de propaganda, ya que cumple "una deliberada intención de difusión de una cierta ideología, en este caso la comunista, o al menos la idea que se tenía de ella en las décadas que van de los años treinta a los cincuenta".[8]

Esto es lo que sucede con Margarita Paz Paredes; su poesía es social porque es el reflejo moral e intelectual de la época que vivió. Su poesía manifiesta su inconformidad, sus angustias y su valor frente a las injusticias de su país: "el poeta social es aquel que quiere ser la voz del otro, la voz de los que no tienen voz, trasciende de sí mismo hacia el tú. Al tú social, que es el otro que sufre y que no es intelectual, no es poeta ni mucho menos y necesita que alguien tome su lugar para ser oído".[9]

---

[5] Carlos Monsiváis, "El realismo social", en Daniel Cosío Villegas, *Historia General de México*, p. 384.
[6] *Ibid.*
[7] Carlos Altamirano, *op. cit.*, p. 8.
[8] Robert Ondean Gamboa, "El arte socialista en México", p. 1.
[9] María Cristina Castellano, *op. cit.*, p. 1.

1. Ubicación histórica

Margarita Paz Paredes nace en 1922 en un México de grandes transformaciones, época en la que se busca una identidad nacional. Margarita y su poesía son el resultado de esos cambios dentro de lo social, político, económico y cultural.

Dice Carlos Monsiváis que en 1936, durante el mandato del Presidente Cárdenas, México se enfrenta a una época de intensa politización —movimientos políticos, las protestas, las guerras en otros países (La Guerra Civil en España)— que hace que los intelectuales se interesen por este tipo de conflictos.[10]

El gobierno de Lázaro Cárdenas, por tanto, impulsará a los intelectuales, no sólo de México, sino a todos aquellos inmigrantes que quieran enriquecer el trabajo intelectual de nuestro país. Durante este periodo aparece la revista *Taller Poético* dirigida por Rafael Solana, donde colaboran Octavio Paz, Efraín Huerta, Rafael Vega Albela, Alberto Quintero Álvarez y Neftalí Beltrán, unos inclinados hacia el europeísmo y otros preocupados por modificar al hombre y a la sociedad.

Carlos Monsiváis confiesa que: "la actividad poética y la revolucionaria se confundían y era lo mismo. Se quería cambiar o destruir a la sociedad burguesa. Para la mayoría del grupo, amor, poesía y revolución eran tres sinónimos ardientes".[11]

Sin embargo, los poetas de este periodo muestran entusiasmo por su militancia comunista, pero, por otro lado, sienten una gran desilusión por la pasividad que demostraba la ciudadanía ante el socialismo que marcaría el cambio tan deseado de la sociedad. La poesía debía ser una estética con el socialismo, una poesía revolucionaria que cambiara el mundo e incluyera un ejercicio espiritual para el lector.

---

[10] Carlos Monsiváis, *Introducción a la poesía mexicana 1915-1979*, p. XXXVII.
[11] *Ibid.*, p. XXXVIII.

Según Raúl Leyva durante este periodo aparecen otros poetas que dieron origen a otra corriente de escritores llamada "Generación última", integrada por Rubén Bonifaz Nuño (1923), Jesús Arellano (1923), Miguel Guardia (1924); Jaime García Terrés (1924), Rosario Castellanos (1925), Jaime Sabines (1925) y, por supuesto, Margarita Paz Paredes (1922), que hará de la poesía una bandera revolucionaria.[12]

Estos escritores publican en la revista *Tierra Nueva*, que se caracterizó por la influencia que tuvieron de los Contemporáneos. Son personajes comprometidos con su poesía que se dieron cuenta de la realidad social que los circundaba y tomaron la poesía como instrumento de visión crítica para rebelarse.

En la etapa de los años 60 la actitud reverencial que solía ver en la poesía un instrumento de un cambio personal y social culmina en la "poesía comprometida". Después, los estilos poéticos cambian y, debido al "Boom," la poesía vuelve a la lectura ávida de los Contemporáneos, Efraín Huerta y Octavio Paz. Asimismo, todos los poetas se valen de todos los elementos para la creación de su poesía, ya que son un todo, donde las estéticas se amalgaman y se complementan.

Finalmente, los sucesos del 68 también causarán un gran efecto en la sociedad y por supuesto tendrán respuesta en la poesía que se acercará más a la historia.

---

[12] Alma Delia Arroyo Cisneros, *Margarita Paz Paredes, una poetisa de México*, p.18.

2. La poesía de los 40

Los años 40 constituyen el verdadero nacimiento de la poesía femenina en México, que aparece con un grupo de poetas cuya labor es ininterrumpida y presentan un acento propio en su obra. Su poesía es intimista; el "yo" poético es preponderante, y sólo en este sentido su lenguaje es identificable como tendencia generacional.[13]

Surgieron mujeres como Guadalupe Amor, Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Margarita Paz Paredes, las cuales empezaron a llamar la atención por su empeño y dedicación a la hora de escribir. Sin duda alguna, la que más llamó la atención fue Rosario Castellanos, cuya poesía, aunada a la de Margarita Paz Paredes y Margarita Michelena, se le consideró "intensamente lírica, esto es más cercana al verso que a la poesía".[14] El desarrollo poético de estas mujeres, entre ellas Margarita Paz Paredes, se topó con numerosas limitantes; su poesía fue criticada al no desprenderse del todo de los elementos modernistas, de copiar los modelos masculinos: "Se pensó que estas poetas tendían a imitar a los que copiaban la producción de los modernistas originales y creativos, que tendía a deleitarse en el lenguaje a nivel superficial".[15]

Efectivamente, creo que las poetas de ese momento, al no tener un modelo concreto debido a la falta de una tradición literaria en qué basarse, tuvieron que mirar atrás y emprender su poesía con lo que tenían a la mano que era la lectura de los modernistas. Además, su poca participación en la cultura y su papel relegado como mujeres hizo también que quedaran encasilladas en una poesía estereotipada. Probablemente las poetas, y entre ellas Margarita Paz Paredes, se iniciaron leyendo a

[13] Héctor Valdés, *Poetisas mexicanas*, p. VIII.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*

los modernistas, pero no se quedaron ahí, sino que trataron de salir adelante no sólo como personas, sino también como poetas.[16]

En el caso de Margarita Paz Paredes, formó parte del Ateneo Mexicano de Mujeres fundado en 1934, el cual pretendía cambiar la visión de la mujer de un estado de sumisa y anónima esposa a una mujer moderna con los mismos derechos del hombre. Además de que buscaba promover la literatura, el arte, como entidad participativa en la vida social y cultural del país. A partir de ese momento, Margarita se convierte, primero, en una mujer sumamente perceptiva de los acontecimientos sociales que van transformando su país, y después en una mujer sumamente aguerrida que utiliza a la poesía como instrumento de denuncia.

Hoy no parece extraño que las mujeres se dediquen a la poesía, pero en la época que le tocó vivir a esta poeta "parecía extraño y hasta abominable: ¡una mujer dedicada a escribir poesía!".[17] La única mujer que cautivaba la atención de los Contemporáneos era Sor Juana y de ahí en fuera, nadie. No obstante, las mujeres empezaron su labor como escritoras, al inicio, en soledad y aislamiento y posteriormente, animándose a publicar.

Probablemente el pensamiento de que la obra de Margarita carece de valor ha ocasionado que nadie haya hecho un estudio serio de su poesía, pensando, tal vez, que no vale la pena. Sin embargo, no es Margarita la única que corre esa suerte, ya Castro Leal se quejaba de los críticos y de que nadie se ocupara de su Antología. Se preguntaba si los críticos tenían miedo, pereza o era simple indiferencia y decía "No quiero averiguarlo. En cualquier caso es una deserción".[18]

---

[16] Este es el caso de muchas otras poetas como Enriqueta Ochoa o Dolores Castro.

[17] Margarita Paz Paredes, *Señales*, p. 8.

[18] Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 51.

3. Querella: arte purista contra poesía comprometida

Los múltiples movimientos ocurridos en el siglo xx: La Revolución Rusa, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, la Revolución China y en especial, en México, los movimientos sindicales, las represiones del 68 y de 1971, dividieron a los intelectuales mexicanos en escritores puristas y escritores comprometidos.

Los escritores comprometidos eran aquellos que estaban convencidos de la ideología comunista como un anhelo de reconstrucción del mundo. Por ello, pensaban que la literatura debía cumplir la tarea de difundir la ideología comunista o bien, la idea que en esos momentos se tenía de ella.

La poesía comprometida estaba empapada de los símbolos comunistas y lugares de redención, o bien, se ensalzaba a los campesinos, los obreros, la miseria y las injusticias.

El mismo Octavio Paz reconoce haber seguido la corriente ideologizante en sus primeros años como escritor; pero, confiesa que pronto se desprendió de este tipo de poesía por considerarla engañosa.[19]

En el caso de Efraín Huerta y de José Revueltas, casi toda su obra está impregnada de política, ya que pensaban que la literatura tenía como finalidad la lucha por una sociedad sin clases en la que imperara la libertad.[20] Sin embargo, Efraín fue modificando su poesía hacia otra más intimista y el que fue fiel a la causa en su literatura hasta su muerte fue José Revueltas.

Como podemos ver, la poesía comprometida estaba en plena efervescencia. Ahora bien, los enemigos naturales de los realistas socialistas fueron los Contemporáneos, quienes rechazaban el arte comprometido para encontrarse con una experiencia de arte individual.

---

[19] *Ibid.*, p. 16.
[20] *Ibid.*, p. 54.

Los Contemporáneos representan el arte purista porque estaban al margen o en contra de plasmar en sus obras la realidad mexicana. La aversión que sintieron por el arte comprometido los condujo a adoptar una posición definida en este sentido: no al compromiso social –o socialista- y no a la búsqueda de una supuesta identidad nacional.

Los escritores Contemporáneos toman como modelo la influencia europea de escritores renovadores como Pound, André Gide, T.S. Eliot, Giradoux, Proust, que elevaron sus exigencias estéticas. Fueron seguidores del Ateneo de la Juventud, pero a diferencia de ellos, que buscaban en su poesía elementos que proyectaran una literatura nacionalista, estos autores, como Villaurrutia, José Gorostiza, Salvador Novo, Carlos Pellicer, entre otros, se caracterizan por su preocupación exclusivamente literaria, ya que cultivan una poesía de sentido universal y trascedente.[21] Lo que estos escritores querían era ubicar en una atmósfera de modernidad al país y por ello se oponen a las propuestas del realismo socialista y también a adoptar "una actitud vital trágica" y a manifestarla en su obra.[22]

Los Contemporáneos se vuelven hacia sí mismos y penetran en su interior, se cuestionan acerca de lo que como seres humanos les agobia. Todos ellos emprenden una exploración de su experiencia vital, a través de sus sensaciones, sus sentimientos, sus miedos, sus obsesiones. De ahí que Paz considere: "Que el poema adquiere así un propósito: descifrar la identidad personal del poeta, servirle de espejo".[23]

Como podemos apreciar, los poetas estaban divididos en estas dos facciones literarias y todos los demás escritores tuvieron que tomar partido entre seguir a una u otra, según sus

---

[21] Carlos Monsiváis, "El realismo social", p. 369.
[22] Carlos Monsiváis, *Introducción a la poesía mexicana 1915-1979*, p. XXXVII.
[23] Octavio Paz, *op. cit.*, p. 44.

inclinaciones. En el caso de Margarita Paz Paredes optó por la poesía social que se extendió no sólo hasta los años 60, sino que todavía perduró hasta los 70 para denunciar los hechos ocurridos durante este periodo.

II. Poesía de compromiso

Nos dice Yamilé Paz Paredes que su madre, Margarita Paz Paredes, creció entre personas que eran objeto de marginación y vivía en la más absoluta miseria, no sólo dentro de su país, sino en todos los lugares que visitaba como Rusia, China, Cuba y Estados Unidos.

Esta situación y los acontecimientos políticos y sociales durante la primera mitad del siglo XX que transforman el mundo y en especial a América Latina y México: el comunismo, la Guerra Civil Española, la Revolución Cubana, el movimiento estudiantil del 68, la inclinan a tomar una postura ante las situaciones diversas que fomentan la injusticia tanto en el campo como en la ciudad. Por ello, Margarita, como otros poetas -Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas-, decide utilizar su poesía como instrumento de una causa política.

Esta poesía, la social, la ha habido en todas la épocas, desde que apareció la primera injusticia y desde que el poeta tomó conciencia de su indignación por el atropello humano. "Creo que su misión es señalar esas injusticias y unirse a la voz del pueblo para protestar por ellas".[24]

Por este motivo, la poeta decide tomar partido y a través de su poesía, denunciará los sucesos violentos que aquejan su época, maltratos, miserias, injusticias, etcétera, con el fin de contribuir a transformar la sociedad de su tiempo, y acompañará su poesía con la pasión del amor social. No podía hacer

[24] Alma Delia Arroyo Cisneros, *op. cit.*, p. 207.

a un lado los problemas existentes en su época por esa gran sensibilidad que la caracterizaba:

> Algo que me conmueve y me indigna más en la vida es la injusticia, el dolor de los hombres, el atropello a la dignidad; y creo, que ante esto nadie puede ser indiferente y mucho menos el artista, el poeta. Siempre he creído que la belleza de la poesía principia en su belleza humana.[25]

Lo que en realidad pretende Margarita a través de su poesía es comunicar una idea combinada con un sentimiento, y quiere comunicarla al pueblo para que éste sepa que ella lo comprende, que quisiera poder ayudarlo y por eso ha decidido escribir de su dolor, en vez de escribir de su propia situación subjetiva.

> Hoy tengo más experiencia y puedo darme cuenta mejor de la injusticia social.
>
> Pienso que el poeta, el escritor, el artista, están obligados a contribuir con su propia emoción de su obra a mejorar el estado social en que vivimos. Denunciar una injusticia, clamar a favor del dolor del defender a los caídos, tender la mano al enfermo, estrechar la cabeza del muerto, todo esto me parece que contribuye con amor y con poesía a hacer más posible la redención del hombre.[26]

Ese sentimiento altruista que manifiesta la poeta es parte de sus ideales y refleja su preocupación constante por la injusticia, la pobreza, la soledad y el dolor humano. La poesía de Margarita Paz Paredes es producto de las transformaciones políticas y sociales que se dan en el México contemporáneo. En su poesía tuvo que adoptar un compromiso, al igual que otros poetas de su generación, con el fin de contribuir al cambio de una sociedad más justa. Todos los escritores sociales, entre ellos Margarita, pretendieron ser escuchados y seguidos en sus ideales para conformar una patria libre.

---

[25] *Ibid.*, p. 108.
[26] *Ibid.*, p. 109.

1. La poesía social indigenista

Desde muy joven, la sensibilidad de la poeta la lleva a observar y analizar el estado de pobreza y abuso de que son objeto los hombres del campo y los indígenas. Esto se puede apreciar en uno de sus primeros poemas llamado "Los aguadores", que aparece en el libro *Voz de la tierra*, escrito en 1946. La poeta nos habla de su alegría al ver a los aguadores dando vueltas y vueltas con sus botes para poder llenar la fuente de su casa:

> Cinco, diez, veinte veces,
> el aguador de calzoncillo blanco,
> serio, moreno, mudo
> perfilaba a lo lejos su silueta
> de Adán crucificado,
> con sus brazos en cruz sobre el madero
> que sostenía los botes cantarinos.[27]

Margarita nos dibuja al indio con los adjetivos: serio, moreno, mudo, encerrado en sí mismo, que hace el trabajo sin reproche, sin una protesta, siempre callado con sus botes de agua. A lo lejos, este hombre, semejaba un "Adán crucificado", probablemente alude a un pecador y también a la alegoría del sumiso, humilde ante su destino:

> y dejaba a su paso
> un reguero de espuma,
> que al salpicar las piedras, parecía
> roja huella de sangre
> por el camino del calvario.[28]

---

[27] Margarita Paz Paredes, *Litoral del tiempo*, p. 19.
[28] *Ibid.*, p. 20.

Las imágenes que se presentan están enriquecidas por el símil entre espuma y sangre, la primera de color blanco, símbolo de la pureza de corazón del indígena y la segunda de color rojo, símbolo del sacrificio. El camino del indígena es el "camino del calvario", según el sentido que le da la autora, por el sufrimiento reflejado en su rostro austero, sin risa, sin palabras que ha continuado su vida sin otro anhelo que el de subsistir. Esta es la poesía social que "expresa sentimientos de un pueblo en momentos de agonía, de tristezas compartidas por todos, donde la poesía se vuelve voz, no del inconsciente del poeta, sino del inconsciente de todos".[29]

Al crecer, la autora lamenta al comprender la miseria en que vivían estos seres y por ello les pide perdón:

> perdona mi alegría de diez años,
> perdona la fuente de mi casa,
> tan profunda y tan amplia,
> en que eras para mí la mejor fiesta,
> con tu calzón almidonado,
> y tu rostro impasible,
> sin sonrisa y sin llanto.[30]

El lenguaje de Margarita en estos versos es sencillo y directo. La única metáfora se refiere al aguador como sinónimo de "mejor fiesta" y señala la alegría al verlo llenar su fuente. En cuanto a las anáforas, éstas sirven para intensificar su disculpa hacia esos hombres humildes, que se convierten en uno sólo para referirse al indio explotado con "calzón" blanco y "almidonado", a quienes de tanto sufrir se les ha acabado la "sonrisa" y el "llanto", de ahí su rostro "impasible":

---

[29] Cristina Castellanos, "Hacia una poesía social", p. 3.
[30] Margarita Paz Paredes, *Litoral del Tiempo* p. 20.

Mucho tiempo después
yo supe de tu queja
antigua, subterránea,
donde cada semilla
que brota de la tierra
tiene algo de tus huesos
y mucho de tus lágrimas.[31]

Margarita utiliza dos adjetivos para darle intensidad a la queja del indio: queja "antigua" porque viene desde tiempos remotos en que aparecen las injusticias y "subterránea" porque viene de dentro, del fondo del alma, como del fondo de la tierra, donde sólo las semillas saben del dolor tan grande del indio y porque el trabajo constante y arduo lo han dejado tan cansado y abatido que acepta su condición con resignación. Por ello la poeta se hermana con él al final del poema:

Hermano, compañero, aguador
perdona mi alegría de diez años,
y acepta la amargura de mi canto
que viene de tu entraña
hasta mi corazón,
hermano, compañero, aguador.[32]

A Margarita le duele la condición de este hombre que es objeto de "pobreza y marginación" a través de sus versos, implora su perdón y lo hace su camarada. En su tesis sobre Margarita Paz Paredes, Alma Delia Cisneros asienta que la poeta "dolida por la indiferencia de la sociedad hacia la esclavitud del hombre manifiesta en su poesía los padecimientos y las incomodidades de los indígenas ya que siempre se sintió identificada con los indios porque los sentía parte de sí misma y de su tierra".[33]

---

[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*
[33] Alma Delia Cisneros, *op. cit.*, p. 109.

En otro poema llamado "A veces llora el hombre" escrito en 1948, Margarita vuelve a mostrarnos a ese ser marginado en su soledad y tristeza.

A veces llora el hombre
su inútil lenta vida,
su promisoria infancia malograda,
su derrumbada voz en los abismos
donde se abaten cercenados sus sueños.[34]

En las imágenes: "inútil lenta vida", "promisoria infancia malograda", el sustantivo está acompañado de dos adjetivos para acentuar esa desazón del hombre derrotado ante una vida lenta que no le ofrece ninguna satisfacción que pueda asentarlo en la tierra, ni siquiera su queja, "derrumbada voz en los abismos", le queda de consuelo porque sus deseos han ido "cercenando sus sueños".

Llora sus pasos de fantasma
sobre un aciago páramo de sombras.
Ya ni la misma tierra lo sostiene
no lo tocan los dedos de la brisa
tiene sed, pero el agua se le fuga
por fracasos de súbitos cristales.[35]

Margarita, en el primer verso, "llora sus pasos de fantasma", da la imagen del indio inadvertido, que no es, que deambula su pena solitario y se confunde con el "aciago páramo de sombras". El adjetivo, antes del sustantivo, le da realce no sólo a la imagen de desolación interna del indígena, sino también a la desolación externa del paisaje en que vive. Él es el ninguneado como diría Octavio Paz: "Ninguno es silencioso y tímido,

[34] Margarita Paz Paredes, *op. cit.*, p. 32.
[35] *Ibid.*, p. 45.

resignado. Espera siempre y cada vez que quiere hablar, tropieza con un muro de silencio; si suplica, llora o grita, sus gestos y gritos se pierden en el vacío".[36] Por tal motivo, dice que el indígena tiene sed, pero el agua se le fuga. Aquí la construcción "fracasos de súbitos cristales" otra vez se intensifica para señalar los múltiples fracasos que han hecho que ese hombre llore por sus sueños no realizados. Según la visión de Margarita, este hombre está derrotado de antemano porque hasta la brisa le ha negado su consuelo para refrescarlo y el agua se le escapa como sus sueños.

2. Poesía revolucionaria y sus íconos

El México contemporáneo, lleno de agitaciones por los movimientos sociales, luchas armadas, huelgas, movimientos estudiantiles, dio un campo nutrido a los poetas para expresar el descontento generalizado ante las injusticias que dejaron una huella honda en el alma de los mexicanos. Estos hombres confiaban en una transformación positiva de la sociedad basada en la equidad de los recursos y el ascenso de obreros y sus héroes campesinos al poder.

Creían en que éstos se perfilaban como íconos del cambio social y los reverenciaban como verdadera esperanza del cambio mediato. De ahí que por la poesía de Margarita Paz Paredes pasen figuras como el *Che* Guevara, Salvador Allende, Rubén Jaramillo y Genaro Vázquez, personajes que fueron símbolo de la lucha social en Latinoamérica.

En el caso del *Che* Guevara, Margarita ensalza, en su poema "Clamor por el *Che* Guevara" (1967), su valor hasta su muerte. Por ello, su asesinato despierta su indignación; su poema no es una simple oración o un canto amoroso hacia un muerto, sino el grito enfurecido por su muerte:

[36] Octavio Paz, *op. cit.*

Mi voz es brasa ardiente
grito en la noche, enardecida aurora
sin posible silencio, sin reposo;
tormenta desatada
en el océano de la sangre alerta;
piedra en el arco tenso del oído,
campanario iracundo.[37]

Sobresale en estos versos el uso de los verbos, sustantivos y adjetivos que están colocados de manera gradual para dar mayor sentido y realce al sentimiento de cólera de la poeta. Su voz es "brasa ardiente": muda, pero intensa, quemante; "grito en la noche", su queja se vuelve grito que es profundo, desgarrado; "enardecida aurora", el grito atravesó el silencio de la noche hasta llegar a ese sitio intermedio entre día y noche donde esta queja se convierte en "tormenta desatada" incontrolable. No es posible callarse porque "la sangre alerta", esto es se calienta. La voz de la poeta también es la "piedra", dura, que golpea con furia las campanas del "campanario iracundo" y anuncia con rabia y dolor la muerte de un compañero. Ese orden de los sustantivos y adjetivos va de lo menos a lo más, como ira ascendente.

Mueren los que socavan
la dignidad del hombre.
Se pudren los que llevan
una carroña vil en la conciencia.[38]

La poeta continúa su lamento a través versos y declara que mueren los que "socavan" debilitando "la dignidad del hombre". Se "pudren" porque en su conciencia llevan una "carroña vil" que los corrompe:

---

[37] Margarita Paz Paredes, *op. cit.*, p. 180.
[38] *Ibid.*, p. 181.

Pero tu polvo ardido se levanta,
cálido polen, germinando el viento,
y súbitos claveles
en estallido rojo, diseminan
sus corolas rebeldes por la Tierra.[39]

Margarita continúa su marea de verbos y sustantivos para crear la imagen del *Che*, el cual se convierte en ceniza ardiente que se levanta con el viento, como el polen de las flores, para hacer germinar en cada corazón sus ideales.

Capitán del ideal, Quijote invicto,
Ulises arribando
a la Ítaca del sueño;
héroe de la epopeya
que cantará a la América;
visionario, romero,
forjador de una patria sin cadenas.[40]

El *Che* es ensalzado a través de varios términos: es "Capitán", "Quijote", "Ulises", "héroe", "visionario", "romero" y "forjador" que dan la imagen de un líder aguerrido. La poeta compara al *Che* con el Quijote porque luchó hasta el último momento, y con Ulises por sus grandes hazañas.

Del mismo modo se refiere al asesinato de Allende en su poema "El crimen fue en Santiago", escrito en 1973:

Tu pecho herido, se transforma,
se ensancha.
es un grito
un incendio,

[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*

un clarín que despierta
el corazón del pueblo.[41]

En estos versos vuelve Margarita a utilizar la gradación de sustantivos y el "pecho herido" de Allende se amplía para convertirse en un "grito" que alerta ante la noticia de su muerte, en un "incendio" que prende más la indignación, es "un clarín que despierta" la conciencia del pueblo ante la respuesta militar en Chile y el asesinato de Allende. En el caso de México, la poeta también expresa su indignación ante la ejecución de Rubén Jaramillo, líder campesino y guerrillero muerto en 1960 que simpatizaba con los ideales de Zapata y quería "tierra y libertad" para los campesinos:

¡Arráncate los ojos, Emiliano Zapata!
no mires a tu hermano asesinado
a mitad de su grito
no mires a tus hijos exhaustos de esperanza
porque el pecho labriego
en su sangre se ahoga derramada
sobre el techo inocente de su casa.[42]

La poeta inicia con un verbo "Arráncate los ojos Emiliano Zapata," y una negación que se repite dos veces (anáfora): "no mires a tu hermano asesinado", "no mires a tus hijos exhaustos de esperanza", que ven cómo muere su líder, porque el "pecho labriego" de Jaramillo yace ensangrentado sobre "el techo inocente" de su casa. Sustantivo y adjetivo juntos nos dan la sensación de indefensión de este héroe.

Asimismo, hace mención de la muerte de Genaro Vázquez en el poema "Para llamarte a ti, Genaro Vázquez" (1972).

---

[41] *Ibid.*, p. 194.
[42] *Ibid.*, p. 190.

En este poema la poeta primero hace un saludo al guerrillero y después pregunta con una paradoja "cómo vive tu muerte", esto es, que su muerte no lo ha desaparecido, sino que su esencia se conserva "erguida y fresca", despertando la conciencia de los hombres. Hoy, la muerte de Genaro Vázquez lo ha hecho vivir más que cuando estaba vivo.

La poesía es para Margarita la manifestación del amor y del odio, pero es también la reivindicación de la palabra como un arma poderosa en toda lucha que revalora a los héroes y a sus ideales:

> ¡Comandante Genaro Vázquez Rojas!
> cómo vive tu muerte, erguida y fresca,
> cómo el galope de tu marcha llega
> a despertar a golpes la conciencia;
> cómo vives, Genaro, con tu muerte;
> cómo toda palabra es sierra y lucha,
> cómo es amor y rabia la poesía.[43]

Hay una constante en los poemas mencionados: la frustración de la poeta ante la caída de cada uno de los héroes que representaban una esperanza de cambio en los pueblos. El lenguaje predominante es directo, un lenguaje sin excesos retóricos, "lenguaje popular que dice lo esencial cotidiano necesario para la expresión continua producida por el tiempo y el espacio individual del poeta para abordar la problemática común de los pueblos".[44] El tono de la autora es reiterativo, fuerte, desesperado, a través de las anáforas al inicio de cada verso para dar énfasis al sentimiento o la emoción a través de la paradoja: "cómo vives, Genaro, con tu muerte" y de la figuras retóricas: "cómo toda palabra es sierra y lucha", "cómo es amor y rabia

[43] *Ibid.*
[44] Juan Ramírez Ruíz, "Poesía integral", p. 1.

la poesía". Además, alude al concepto de poesía que ella defiende: la poesía crea un compromiso de amor y de lucha. El amor que le significan los desvalidos tiene su voz en la poesía. Octavio Paz dice en *Las peras del Olmo*,[45] que la primera virtud de la poesía, tanto para el poeta como para el lector, consiste en la revelación del propio ser porque la conciencia de las palabras lleva a la conciencia de uno mismo: a conocerse y a reconocerse. Y ese mismo lenguaje, que es la única conciencia del poeta, lo impulsa fatalmente a convertirse en conciencia de su pueblo.[46] Margarita se reconoce a sí misma como una poeta rebelde, que sufre todo lo que pasa a su alrededor. Su poesía se convierte en portavoz no sólo de su frustración, sino de la frustración generalizada de su pueblo, porque "se trata de escribir una poesía de la vida del pueblo en los términos justos en que se da esa vida, es decir, vitalmente, vivaz, y dinámica, con un ritmo ágil y fluyente, con un lenguaje sencillo, duro y sano, que hará posible una nueva y auténtica comunicación que imponga tensiones y rupturas y no coincidencias pasivas".[47]

En este apartado, Margarita muestra sentimientos de impaciencia, de agitación e incertidumbre frente a las injusticias sociales y exalta con un tono de denuncia estética su descontento ante la muerte de hombres valientes que lucharon por el cambio social en el que ella creía y también aboga con pleno convencimiento que el ser humano, a través del amor, puede contagiar el corazón de los otros (corazones insensibles) a sentir y a intervenir en ese cambio social tan deseado y justo para todos los hombres.

---

[45] Octavio Paz, *op. cit.*
[46] *Ibid.*
[47] Juan Ramírez Ruíz, *op. cit.*, p. 2.

3. El desencanto

Salvador Calvillo Madrigal, en su prólogo al libro *Señales*, dice que la poesía de Margarita gira "entre la alegría y la tristeza, entre el amor y el dolor de este nuestro tiempo, anubarrado y estremecido por las angustias que hacen del hombre el acusado y la víctima en una asamblea universal de injusticias e infortunios".[48] Efectivamente, este tiempo que le tocó vivir a la poeta está lleno de conflictos que la quebrantan como el movimiento social del 68, que, al final, le deja un sabor de desencanto porque todo quedó igual como si no hubiera pasado nada. La esperanza de la poeta de que algún día mejore la situación es también una constante en su poesía, pero en el fondo ella piensa que es muy difícil que la sociedad y el sistema cambien. Por ello, su desazón y su ironía en el poema "Dos de octubre" escrito en 1968:

De pronto nos damos cuenta
que no es tiempo de nada;
que todo sucumbe
por una ley sin nombre;
que no es tiempo del amor,
que ni siquiera es tiempo del recuerdo;
que nada hay que olvidar
porque está en blanco la memoria;
que ni la sed abrasa
porque un agua subterránea y anónima
humedece los labios y el espíritu ausentes.[49]

En este poema, la poeta parece hablar con el lector y le dice que al reflexionar acerca del pasado se da cuenta que todo

[48] Margarita Paz Paredes, *Señales*, p. 8.
[49] Margarita Paz Paredes, *Señales*, p. 69.

sigue igual, que las quejas y la lucha se han diluido por una ley natural del tiempo y que nada ha quedado. La anáfora nuevamente sirve para describir la desazón de la poeta: este tiempo no es tiempo de amar, de recordar, ni siquiera de olvidar porque todo ha sido borrado, nuestra memoria está en blanco. Tampoco la sed nos abraza porque hemos quedado satisfechos y tranquilos, humedecidos nuestros labios como ausentes. La intención de la poeta es mostrar la pasividad y la conformidad que suceden a la injusticia. Su tono es desolado y lo transmite al lector. Utiliza la primera persona del plural para involucrar más al lector en este marasmo: "que no es tiempo del amor/que ni siquiera es tiempo del recuerdo".

También en el poema "Hoy no ha pasado nada", escrito en 1972, recrudece su lamento con una negación muy elocuente:

> Hoy no ha pasado nada en la ciudad resplandeciente
> ¡Nada! Sólo un niño acosado por el hambre;
> pero está lejos, allá donde acaba, la luz y empieza el fango,
> allá donde una madre –que casi no se ve de tan etérea–
> amortaja con sal su primavera.[50]

La ironía asoma a la boca de la poeta con estos versos: "No ha pasado nada", "Sólo un niño acosado por el hambre," pero está "allá donde acaba la luz y empieza el fango", invisibles, olvidados, donde una madre "no se ve de tan etérea" y sutil cuando "amortaja con sal", símbolo de lo incorruptible, a su "primavera", a su hijo. La ciudad está peor que nunca, pero nadie parece darse cuenta o no quiere darse cuenta.

> La ciudad está en paz
> espesa túnica la guarda

[50] Margarita Paz Paredes, *Litoral del tiempo*, p. 175.

del frío exterior que no la toca
no padece hambre y sed y está serena
porque ella es la "justicia"
justicia resguardada por cristales de roca
donde nada penetra
ni el oxidado grito por crímenes impunes,
ni el clamor de los hombres sin tierra y sin destino.[51]

Margarita, a través de una prosopopeya, nos muestra a la ciudad como una mujer tranquila, satisfecha, envuelta en su manto y rodeada de una fortaleza que la protege del frío, del hambre y la sed. No sabe tampoco de crímenes, ni de lamentos porque para ella nada ocurre, todo está en calma. Esa mujer ciudad representa la justicia con sus leyes injustas, impenetrable ante el dolor. Ni el grito ni el clamor de los hombres la perturban en su pedestal inaccesible.

Y todo queda en paz, después del atropello
hay un leve temblor de voces desangradas;
un río amargo y lento, abonando la sombra;
el arte amurallado de rejas, no respira...
¡Todo está en paz! En la ciudad nada sucede.[52]

Podemos observar en las imágenes que nos brinda Margarita que hay una contradicción: todo queda en paz, sin embargo, "hay un temblor de voces desangradas", son las voces lastimadas de los inconformes. Todo queda en paz, pero hay "un río amargo y lento "abonando la sombra", son los sacrificados en ese embate después del "atropello", del asalto. Todo queda en paz, pero "el arte amurallado", el sustantivo arte y el adjetivo amurallado nos dan la imagen de la falta de libertad en la ciudad que está sitiada. Y ese final: "¡Todo está en

[51] Margarita Paz Paredes, *op. cit.*, p. 176.
[52] *Ibid.*

paz! En la ciudad nada sucede", la ironía, la burla es tan cruel que se convierte en sarcasmo. ¿Y qué pasa con los ciudadanos? Que pronto olvidan el asesinato, la sangre joven derramada. Parece que nada hubiera pasado: todo es silencio y tranquilidad en la ciudad. La voz de Margarita no pierde esa ironía que demuestra su ira y su inconformidad, su descontento.

Margarita Paz Paredes refleja en su poesía las preocupaciones sociales de su época, su poesía es social porque está comprometida moral e intelectualmente por una causa: denunciar su inconformidad ante las injusticias sociales de seres marginados como los indígenas y campesinos, su dolor ante la muerte de líderes guerrilleros que significan una esperanza para el cambio de la sociedad y expresa también su desencanto ante ese cambio que cada vez veía más lejano.

Su lenguaje está compuesto de símbolos e imágenes que expresan un arte auténtico que logra transmitir las emociones de la poeta.

III. La poesía de Margarita

Me he preguntado por qué la poesía de Margarita Paz Paredes no ha llamado el interés para un estudio crítico. Desconozco la respuesta, pero sería importante conocer la calidad de su obra y lo que representa para la literatura en México.

Su obra, dice Rubén Salazar Mallén, "está henchida de ternura e ímpetu, de preocupación y generosidad".[53] Esto es cierto, la poesía social de Margarita refleja su amor y preocupación por la injusticia y por ello la poeta "hará de la poesía una bandera revolucionaria en el sentido político".[54]

También es importante mencionar que su poesía no es improvisada o basada en la inspiración, sino escrita con

[53] *Ibid.*, p. 9.
[54] Héctor Valdés, *Poetisas mexicanas*, p. 8.

empeño, tenazmente porque sabía que la poesía es fruto del esfuerzo: "apoyó su obra en el rigor, en la práctica constante y exigente".[55]

La poesía de Margarita es sencilla, pero detrás de ella están horas de trabajo intenso, entrega, dedicación: "su sonrisa, sus sueños, el amor y las lágrimas, percibiendo la desolación alrededor y sintiendo, por esto, que la desolación también nos pertenece".[56]

Alfredo Cardona dice, en este sentido, que el dolor debe ser la forma más severa y lóbrega que transforma la majestad legítima de la palabra.[57] Porque Margarita hace de su poesía un grito, un lamento desgarrador que transmite a sus lectores para entrar en comunión con ellos e involucrarlos en su propia visión de las injusticias sociales.

1. El valor de su poesía

¿Cómo podemos considerar la poesía de Margarita Paz Paredes? Según lo estudiado en capítulos anteriores, la poeta se inclinó por la poesía social que con tanta fuerza sacudió los corazones de la mayoría de los poetas a quienes les tocó vivir esa etapa de los años 40 y 50.

La poesía de esta escritora estuvo comprometida con su tiempo y con sus ideales porque la utilizó como instrumento para denunciar las injusticias sociales hacia los indígenas, campesinos, obreros, jefes guerrilleros, y la invistió de una gran fuerza expresiva para mostrar su amor y su dolor por esos conflictos que la afectaban al igual que a otros mexicanos. Por tal motivo, ella se convirtió en la voz de esos hombres que no podían expresarse, pero que sentían el rigor de las arbitrariedades cometidas por el sistema social imperante.

---

[55] *Ibid.*
[56] *Ibid.*, p. 10.
[57] Citado por Héctor Valdés, *ibid.*

Mira tu tierra Jaramillo
tierra abonada con traición y engaño,
lenguas de lobos ciegos contaminan la savia
y los tallos se pudren en las manos del hombre.[58]

Su lenguaje sencillo y su tono apelativo nos da la impresión como si la poeta le ordenara a Jaramillo ver cómo se encuentra su tierra. El participio "abonada" se refiere a la palabra expresada con "traición y engaño", donde las "lenguas de lobos ciegos" intentan convencer y contaminan "la savia" de los "tallos" que se "pudren" en sus manos. Estos símbolos con elementos naturales están presentes en toda la poesía social de Margarita, así como sus imágenes creadas a través de sustantivos y riqueza de adjetivos que le dan un toque especial a su canto dolorido.

Margarita canta a sus lectores en el único tono que ella sabe: con una poesía directa, sin adornos retóricos, para que sientan los oprimidos que ella los entiende y comprende su dolor. Ama también su tierra, así de contradictoria como se muestra, copiosa y miserable. Paradoja que aparece en su poesía a través de series de adjetivos antitéticos: Tierra "amarga y desolada", "fértil y pródiga" con el "costado herido", pero "el pecho tropical, pulpa y guanábana":

Te amo como eres tierra mártir:
contradictoria, amarga y desolada,
fértil y pródiga y sedienta,
con el costado herido de miseria
y el pecho tropical, pulpa y guanábana.[59]

La poesía social de Margarita es de mediana calidad, no es profunda ni llena de figuras retóricas exhaustivas, pero sí es rica en símbolos, imágenes y anáforas. También, aunque escasas,

---

[58] Margarita Paz Paredes, *op. cit.*, 178.
[59] *Ibid.*, p. 35.

podemos encontrar algunas metáforas y comparaciones. Pero en cuanto al fondo, es obvio que trató de defender un ideal al igual que otros escritores y quiso a través de su poesía aportar un ápice en la lucha contra el sistema opresor. Por eso declara Octavio Paz, que para ellos la poesía era "una experiencia capaz de transformar al hombre, sí, pero también al mundo. Y, más concretamente, a la sociedad".[60] Margarita se sintió, con su poesía, portadora del cambio. Y gracias a su gran sensibilidad supo traducir muy bien sus emociones y las emociones de muchos que la leían, porque en ese momento "la actividad poética y la revolucionaria se confundían y eran lo mismo".[61]

> Venid poetas
> traed a flor de tierra vuestro canto.
> El mensaje de amor es como un niño
> que siembra amaneceres en el campo.[62]

Margarita invita a los poetas a cantar al unísono, "Traed a flor de tierra vuestro canto," el mensaje "de amor" que como un niño "siembra amaneceres": la esperanza de los pueblos. En esta comparación, los términos comparados guardan entre sí una relación semejante a las partes de un todo. "El mensaje de amor" está, con respecto al segundo elemento del verso, en una relación de sinécdoque, mientras que "niño que siembra amaneceres" forma parte de la totalidad del amor que se siembra todos los días.

Es meritorio que una mujer de la época se atreviera a abordar una temática de esta naturaleza, debido a que la mujer siempre estuvo relegada a un segundo plano como poeta, y sólo algunas (Margarita Michelena, Rosario Castellanos, Pita Amor y Margarita Paz Paredes) se animaron a escribir, sin

---

[60] Octavio Paz, *op.cit.*
[61] *Ibid.*
[62] Margarita Paz Paredes, *op. cit.*, 36.

importar las limitantes que como mujeres todavía tenían en un mundo donde sólo sobresalían poetas hombres.

2. Poesía de libertad

La poesía de Margarita, es indudable, aboga por la libertad de su pueblo, por sus derechos. Sus esperanzas redentoras se ven muy marcadas en su poesía. Su condición de escritora comprometida también. Los escritores sociales eran optimistas al pensar en el cambio, pero la misma realidad los fue convenciendo de que su tarea no era fácil y por lo tanto debían de entablar una lucha larga y también amarga.

Paz Paredes, desde el inicio de su poesía, se revela contra las injusticias del sistema social en el que vive y perdura en su batalla, no se quebranta su ímpetu con el tiempo, ni con las decepciones que va sufriendo en el camino, sino por el contrario, su labor continúa. Es tenaz y valiente. Su poesía crece en intensión. Su voz no se cansa y es un grito que perdura hasta su muerte. En su poema "Viaje íntimo" dice:

> Y sin embargo... lejos, no sé dónde,
> existe la belleza
> y el sueño y el amor y la esperanza...[63]

No importa el tiempo, la poeta sigue teniendo fe y esperanza de libertad para alcanzar una vida más justa. Aunque su tono es menos fuerte, el polisíndeton, la repetición de los nexos "y", le da realce a la imagen y distancia temporal a cada palabra: "belleza, "sueño", "amor" y "esperanza" para sentirlas con profundidad. En otro poema su voz parece seca, pero firme:

[63] *Ibid.*, p. 63.

un día sin odio, sin temor, sin asco,
se abrirá el horizonte
al recobrado sueño de la patria.[64]

La poeta no sabe cuándo, "un día", todo cambiará. Probablemente intuía que ese sueño de libertad de los pueblos no lo vería, pero siguió insistiendo siempre, en su poesía, por ese deseo tan fuerte.

3. Poesía solidaria

Creo que uno de los méritos de la poesía de Margarita Paz Paredes es su solidaridad con los desvalidos, con aquellos seres que sufren y que no tienen voz para defenderse o para quejarse de todas las injusticias de que son objeto. Esto lo refleja en su poema "Canción de América" (1948) donde clama dolorosamente:

Mi voz es tan pequeña que se pierde
se diluye en el barro estremecido;
mi voz ya no es mi voz, se vuelve ajena
y me llega después más íntima y profunda
en el sollozo inmenso de la madre
que lleva un hijo muerto entre los brazos.[65]

La sensibilidad de la poeta la hace ver el hambre y la miseria de estos seres tan indefensos que no tienen nada, por ello la voz de la poeta se apaga, ya no es su voz, sino la voz universal que denuncia en forma desgarradora el dolor tan grande de los que sufren. Porque no entiende el porqué de tanta miseria y, sin embargo, se hermana con estos hombres y mujeres a través de su poesía para decirles que ella los entiende, que no están solos porque ella los acompaña, aunque sea en forma indirecta.

---

[64] *Ibid.*, p. 179.
[65] *Ibid.*, p. 35.

Te amo, América,
por tu dolida infancia sin luceros,
por tu rebelde juventud invicta,
por tu callado grito subterráneo
que sediento de jugos primordiales,
hizo estallar las venas de la tierra.[66]

El amor tan grande que sentía por su tierra y por su gente no le cabe en el corazón y de ahí que le duela todo lo que les pasa a estos hombres cuya queja no se escucha pero que hace sangrar la tierra. Porque dice Octavio Paz: "la imaginación, el amor y la libertad, [son las] únicas fuerzas capaces de consagrar al mundo y volverlo de veras "otro".[67]

Margarita Paz Paredes amaba a su pueblo y esto lo demostró en cada uno de sus poemas al denunciar los abusos y hermanarse con sus semejantes con la esperanza de que con su poesía contribuía al cambio social que tanto necesitaba su país.

Caminemos descalzos por América
y sea nuestro canto tan sencillo,
tan íntimo, tan hondo, tan sincero,
y estremezca de amor toda la tierra.[68]

Por ello, Margarita invita a los poetas a seguir su ejemplo, a solidarizarse con los problemas de los demás para que juntos, al unísono, canten y siembren el amor de la esperanza por la tierra.

Como podemos apreciar, esta poeta era una mujer sensible pero también valiente y decidida; sobresalió aún con todos los obstáculos que tenía en contra y dirigió una parte de su poesía a lo que ella consideraba una propuesta válida.

---

[66] *Ibid.*, p. 34.
[67] Octavio Paz, *op. cit.*
[68] Margarita Paz Paredes, *op. cit.*, p. 36.

Conclusiones

Los acontecimientos políticos y sociales imperantes durante el siglo XX, como son las revoluciones y los movimientos sociales, influyeron sobre algunos escritores para quienes era necesario un cambio en la sociedad burguesa de la época. Después de enfrentamientos entre escritores puristas y poetas comprometidos se llegó a la postura, por parte de los últimos, de que la literatura debería servir a una causa política, además de tener un fin estético. En el caso de los Contemporáneos, éstos prefirieron una poesía más intimista, sin compromiso con el realismo social. Estos sucesos y la gran sensibilidad de Margarita Paz Paredes ante las injusticias sociales que agobiaban a su país hicieron que tomara la postura que proponían los escritores comprometidos y se inclinó por el realismo social y puso su poesía al servicio de lo que ella creía una causa justa.

Margarita no sólo creció entre personas que eran objeto de marginación, sino que viajó por el mundo y esto la hace tomar conciencia de que la pobreza era un problema arraigado no sólo en México. Por ello, no es improvisado que haya pensado que la misión para su poesía en este país, el suyo, era señalar esas injusticias y unirse a la voz del pueblo para protestar por ellas.

Es por ello que en sus primeros poemas "El aguador" y "A veces llora el hombre" denuncia su inconformidad ante las injusticias del indígena; su abandono, el abuso y marginación en que viven esos seres solitarios y callados porque su voz se ha perdido con sus lamentos. Su realismo es crudo, cruel e impactante.

El lenguaje de Margarita en estos poemas es directo, sin excesos retóricos, pero lleno de símbolos e imágenes, donde los sustantivos y adjetivos son variados y cobran fuerza expresiva para crear efectos reales y desgarradores. También utiliza constantemente las anáforas al inicio de cada verso a fin de dar énfasis al sentimiento o emoción que quiere traducir. Aunque

en menor grado, tenemos metáforas y comparaciones que relacionan lo real con lo figurado creando un ambiente más estético en su poesía.

Con respecto a los poemas donde ensalza y cuestiona la muerte de los líderes *Che* Guevara, Salvador Allende, Genaro Vázquez y Rubén Jaramillo, Margarita expresa su admiración ante el valor de estos hombres y el dolor ante su muerte prematura que deja un vacío en los corazones de aquellos que tenían fe, como ella, de que estos héroes cambiaran el rumbo de la sociedad hacia la esperanza de libertad.

Sin embargo, Margarita observa también que este cambio que esperaba con tanta ansiedad no se realiza como ella y todos los demás querían, porque ante las injusticias el pueblo sigue inerte como si no hubiese pasado nada, como si los muertos y la sangre no significaran suficiente para enfrentarse al mundo. Su poesía es directa, su riqueza consiste en el empleo de imágenes que hacen del lenguaje un lamento y también una provocación para el lector.

Puede considerarse la poesía de Margarita Paz Paredes como una poesía panfletaria o de propaganda por servir a una ideología, pero debemos estar conscientes del papel tan importante que tuvieron los poetas en el siglo XX para crear una ruta a seguir en la poesía mexicana. Si era la correcta o no, los poetas estaban en una búsqueda y los acontecimientos sociales estaban presentes en la realidad social mexicana y era imposible abstenerse. Margarita asumió su poesía como compromiso en un inicio y después como convicción.

En resumen, la poesía social de Margarita Paz Paredes puede considerarse de mediana calidad, no tiene la profundidad intimista de los Contemporáneos ni abundantes figuras retóricas, pero tiene una gran intensión altruista, la de servir de algún modo a combatir las injusticias sociales tan evidentes en el siglo XX.

Bibliografía

Arroyo Cisneros, Alma Delia. *Margarita Paz Paredes, una poetisa de México*. Tesis de Licenciatura. México, UNAM, 2001, 150 pp.

Altamirano, Carlos. Prólogo de *Poesía Social*. Argentina, Centro editor de América Latina, 1971, 269pp.

Batis, Huberto. *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. México, Conaculta, 1994,pp. 227. (Lecturas Mexicanas 3a. serie, No. 71).

Fernández Moreno, César. *Introducción a la poesía*. México, FCE, 1983, 14 pp.

Labastida, Jaime. *Plenitud del tiempo*. México, FCE, 1986, pp. 189 pp. (Lecturas Mexicanas 2a. serie, No. 52).

Monsiváis, Carlos. "El realismo social", en Cosío Villegas, Daniel. *Historia General de México*. México, El Colegio de México, 1987, pp. 381-387.

_____. *Introducción a la poesía mexicana 1915-1979*. México, Tierra adentro,1979, pp. XV-XLVII (Clásicos de la literatura).

Paz, Octavio. *Las Peras del Olmo*. México, Seix Barral, 1982, 240 pp. (Obras maestras del siglo XX).

_____. *Poesía en movimiento. 1915-1966*. México, Siglo XXI, 1966, 476 pp. (Creación Literaria).

Paz Paredes, Margarita. *Litoral del tiempo*. México, FCE. 1986, 253 pp. (Lecturas Mexicanas, No. 58, 2a. serie).

_____. *Señales*. México, Océano, 1972, 170 pp.

Valdés, Héctor. *Poetisas mexicanas*. México, UNAM, 1976, pp. V-XI.

Fuentes electrónicas

Castellanos, Cristina. "Hacia una poesía social", pp. 1-10 Disponible en internet en: www.itunet.comar/Altuna/textos. (con acceso el 31-10-2005).

Ondean Gamboa, Robert. "El arte socialista en México". Hemeroteca Nacional de México, pp.1-7 Disponible en internet en: biblional.bibliog.unam.mx/iib/gaceta/octdic20017gac03 (con acceso el 3-10-2007).

Ramírez Ruíz, Juan. "Poesía Integral". En *Primeros apuntes sobre la estética del movimiento.* Hora Zero. Disponible en internet en: www.angelfire.com/al4/alvarezbr/HoraZero (con acceso el 30-10-2007).

Tránsito de la sensualidad al erotismo en la poesía de Silvia Tomasa Rivera

Rosa Carmen Madrigal Campos*

Para mi raíz en cuerpo y espíritu:
Carmen y Nacho

Introducción

Silvia Tomasa Rivera nació en El Higo, Veracruz, el 7 de marzo de 1956. Formada en los talleres de poesía de Raúl Renán y de Carlos Illescas, y coordinadora de los talleres de poesía del Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud. Ha colaborado en el periódico *La Jornada*, así como en diversas revistas, como *Gilgamech, Nexos, Punto de Partida* y en suplementos culturales como *Revista Mexicana de Cultura, México en la Cultura* (de la revista *Siempre!*) y *Sábado*. Entre 1982 y 1983 fue becaria de poesía del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ha recibido múltiples reconocimientos: Mención Honorífica en el Premio Poesía Joven de México por *Poemas al desconocido. Poemas a la desconocida* (1983), Premio de Poesía Paula de Allende por *El tiempo tiene miedo* (1987), Premio Nacional de Poesía Jaime Sabines (1988) con *Por el camino del mar*; Premio Obra de Teatro para Niños por *Alex y los monstruos de la lomita* (1991), Premio Nacional de Poesía

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Alfonso Reyes por *Cazador* (1991) y Premio de Poesía Carlos Pellicer para Obra Publicada por *Alta montaña* (1997).

Entre su obra destacan títulos como *Duelo de espadas* (1984), *Poemas al desconocido/desconocida* (1984), *Apuntes de abril* (1986), *El tiempo tiene miedo* (1987), *Por el camino del mar* (1989) *La rebelión de los solitarios* (1990), *El sueño de Valquiria* (1991), *Cazador* (1993), *Vuelo de sombras* (1994), *Alta Montaña* (1997) y *Los caballos del mar* (2000).

Silvia Tomasa Rivera pertenece a la generación de poetas nacidos en los años 50, que empiezan a darse a conocer en los 70. A esta generación la identifican sus diferencias y la une una actitud escéptica y desencantada de los procesos históricos.

Aunque todos los estudiosos de este periodo literario reconocen la dificultad de encontrar características que abarquen a todos los poetas, debido a su diversidad se han podido identificar algunas particularidades:[1]

En primer lugar, varios poetas buscan transgredir los textos canónicos de la tradición, presentando su propia versión y logrando la intertextualidad de sus creaciones.

En segundo lugar, la utilización de personajes-máscaras generalmente de carácter literario o histórico, con el propósito de desmitificar al héroe romántico.

En tercer lugar, la preferencia por la poesía narrativa para contar algo y crear personajes que encarnan la vida de los hombres contemporáneos, pero en ningún momento como héroes de los cantares de gesta.

En cuarto lugar, lo que se conoce como "la poesía del lenguaje" y que desea cambiar la idea de la comunicación de la poesía como un intercambio de mensajes; se busca incluir al lector en el proceso de creación de la obra.

---

[1] Ana Chouciño Fernández desarrolla y ejemplifica con detalle estas cinco características en *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, pp. 37-177.

Por último, la implementación de conexiones entre la poesía y otras artes con la que se muestra la posibilidad de la interdisciplinariedad y la intertextualidad, y el rompimiento de los límites de los géneros literarios y las áreas artísticas.

Algunos poetas de esta generación son Vicente Quirarte, Jorge Esquinca, Eduardo Langagne, Verónica Volkow, Coral Bracho, Arturo Trejo Villafuerte, Eduardo Hurtado, Kyra Galván, Víctor M. Navarro, Sabina Berman, Rubén Reyes Ramírez, Enrique López Aguilar, Manuel Ulacia, Raúl Bañuelos, Víctor Manuel Cárdenas, Ricardo Castillo, Héctor Carreto, Silvia Tomasa Rivera, etcétera.

En particular, Silvia Tomasa Rivera ha ganado una buena cantidad de premios, lo que nos habla de la calidad de su poesía. Sin embargo, sólo existen estudios breves sobre su obra y entrevistas personales en revistas y periódicos. En consecuencia, su poesía merece un estudio más profundo que permita conocerla mejor. El presente trabajo pretende ser un primer acercamiento a una producción poética que requiere de mayor estudio. He procurado analizar los elementos sensuales y eróticos en los poemas de *Duelo de espadas y de Apuntes de abril.* He puesto especial atención al tema del erotismo porque es precisamente uno de los aspectos tratados con mayor constancia en los dos poemarios estudiados.

En este trabajo he procurado partir del propio texto, con ayuda de la estilística, de la información hemerográfica y bibliográfica, para luego destacar los aspectos del erotismo. El fin principal de este trabajo es preponderar la obra de Silvia Tomasa Rivera tomando como pretexto el material erótico. Para mí, lo más importante ha sido reconocer la calidad de la obra de esta autora.

I. Duelo de espadas

Duelo de espadas es un libro que consta de 27 poemas breves.[2] Todos los poemas poseen ciertas características en común. Están narrados desde el punto de vista de una niña, quien recupera la memoria de la primera infancia en el campo huasteco de la planicie veracruzana. Esta recuperación se hace a partir de una mirada urbana nostálgica y amorosa. El epígrafe del libro explica el título y el *leit motiv* de todos los poemas: "Infancia:/ espada contra el tiempo,/ escribe en una piedra/ los ciclos de la luna,/ para que te repitas,/ fugaz en la memoria/ como lluvia de estrellas/ sobre el campo."[3]

En el libro predomina el uso de un lenguaje diáfano, de uso coloquial, pero trabajado en forma poética. El empleo de un vocabulario cotidiano está cargado de afectividad, pues recoge la realidad del hogar, del núcleo familiar, de los recuerdos de infancia, sólo abierto a la naturaleza. El paisaje se convierte en un entorno idealizado, propicio para el amor y la felicidad familiar. Estas realidades nítidas exigen de un léxico de carácter coloquial, en el que algunos términos propios del campo son parte de la realidad.

Otro aspecto que distingue al libro es un sensualismo constante, que impregna todos los elementos descritos. Los poemas están matizados de un carácter rebelde que se manifiesta a través de un toque de erotismo. Con una actitud de aceptación, la autora presenta el lugar que la comunidad les impone a las mujeres y a los hombres. La niña no se conforma con este destino y, más por curiosidad que otra cosa, se rebela aunque la amedrentan los castigos que amenazan a quien se atreve a romper los tabúes.

---

[2] El poema más largo tiene 34 versos y el más pequeño sólo cinco.

[3] Silvia Tomasa Rivera, *Vuelo de sombras*, p. 9. En adelante al citar este texto se anotará únicamente la página entre paréntesis.

Narración/Lirismo

En *Duelo de espadas* hay una buena cantidad de poemas narrativos, pero que conservan características de la poesía, como el ritmo y la musicalidad. No se trata de poesía épica porque no cuenta una historia, sino que refiere pequeños fragmentos de la vida en el campo. Sin embargo, los poemas siguen siendo líricos porque presentan un estado de ánimo a través de referencias emotivas. Los hechos narrados y en general todas las palabras aluden a sensaciones, estados de ánimo con pretensiones estéticas. Además, no existe el deseo de contar una historia, sino de mostrar sensaciones y sentimientos, los fragmentos de historia están contados desde dentro, desde la visión subjetiva de un "personaje", de un "yo" lírico íntimo y sensible.

Cada poema es como una estampa campirana en donde ocurren hechos cotidianos de la vida del agro. Todos los poemas se conectan entre sí hasta formar una historia "completa". La narratividad (incluida la descripción) concede a la poesía la oportunidad de presentar un mundo más completo, pues trasciende los fines de la lírica. De esta forma, *Duelo de espadas* nos proporciona el placer de la lírica y la complejidad de la narrativa.

El texto cuestiona y rompe con las definiciones y los límites de lo que convencionalmente se entiende por "poema" en la medida en que intercala secciones de un acentuado tono lírico con otras de carácter claramente narrativo. Esta mezcla de géneros es una característica con la que se identifica a la poesía posmoderna: "La postmodernidad busca la ruptura de límites entre géneros y facetas artísticas, entre lo culto y lo popular, entre pasado y presente con la intención de interrogar la transparencia de la Modernidad."[4]

[4] Ana Chouciño Fernández, *op. cit.*, p. 100.

Los poemas de *Duelo de espadas* tienen una estructura semejante: cada estrofa está formada por uno o varios versos cortos que propician imágenes de pequeños cuadros pictóricos. Se trata de una técnica descriptiva parecida a la impresionista: junto a las referencias al mundo cotidiano, paisajes naturales en forma estática. Son como fragmentos de la realidad, creados por medio de imágenes hermosamente poéticas. Cada sección parece una cuenta diferente de un collar que en conjunto constituye un cuadro completo.

> Cerca de la casa está el corral.
> Los vaqueros acercan el becerro recién nacido
> a la madre, para que lo amamante y baje la leche.
> Una vez que el crío ha comido, estimulan con las manos
> las ubres de la res, hasta que la leche cae sin fuerza
> y se desborda en los tanques.
>
> Las mañanas en el campo huelen a estiércol.
> Los vaqueros regresan a la casa después de mediodía
> cuando han arreado las vacas al potrero;
> traen espuma seca en las manos,
> enrojecidos, comen escandalosamente
> sin respetar a nadie (p. 17).

El poema tiene cinco estrofas que corresponden a las cuentas de este collar y que podrían resumirse con las siguientes palabras: el corral, el becerro, la leche, las mañanas y los vaqueros. Estas cinco pequeñas escenas, incluidos los silencios, crean la imagen completa del trabajo en el rancho. El libro está estructurado de la misma forma. Cada estrofa se une a otras para construir el poema y cada poema se une a los otros para crear el libro entero: una postal completa de la vida en el campo. Si faltara una perla (una estrofa) del poema o un poema en el libro, la narración no quedaría completa.

En los poemas, además de lo lírico y lo narrativo, hay imágenes descriptivas, llenas de color, olor, sonido, etcétera:

¿Cómo explicar el insomnio en el campo?
Sin embargo hay noches en que el coyote
te roba el sueño, el olor a carne tierna lo atrae (p. 19).

De esta forma, el poema se enriquece, es lírico, narrativo y sensualmente descriptivo. Justamente, esta mezcla de géneros es, para algunos, una característica de la poesía de la posmodernidad. "Así, el recurso de la narratividad permite que una parte importante de la poesía mexicana de los últimos años "cuente" algo y cree personajes que encarnan el vivir del hombre contemporáneo, ya no tan heroico como el protagonista de los cantares de gesta, pero mucho más humano".[5] ¿Quién es el héroe en los poemas de *Duelo de espadas*?

1. La máscara liberadora

Silvia Tomasa Rivera utiliza diversas personas narrativas (yo, tú, él) en *Duelo de espadas,* pero quien encarna la voz del sujeto poético es siempre una niña. En algunos versos aparece claramente el "personaje-narrador", el primer poema del libro incluso la presenta:

Hay una niña que llega
a mediosueño
y enciende el quinqué (p. 11).

En este ejemplo, el narrador es una tercera persona indefinida, pero sabemos que no es la niña porque la voz poética habla de ella y, sin embargo, la narración tiene un carácter infantil.

En otros casos es claro que la narradora es la niña:

Vino el abuelo a visitarnos
y le trajo a mi hermano un rifle
para matar conejos; a mí no me dio nada,
yo soy la mayor pero soy mujer (p. 15).

[5] Ana Chouciño Fernández, *op. cit.*, p. 97.

En algunos poemas no se sabe quién cuenta, pero los hechos están vistos a través de los ojos de una niña (o niño), como en el ejemplo siguiente, pues la comparación entre las campesinas y las perdices es propia de la imaginación infantil (también poética):

> Cuando las campesinas
> caminan por la carretera
> corren peligro...
> como las perdices
> frente al cable eléctrico (p. 28).

Por último, en otra buena cantidad de poemas, aparece un narrador en segunda persona:

> No quieres irte,
> te gustan los hombres y las mujeres
> de estas tierras (p. 29).

o el diálogo entre dos personajes:

> Madre, quiero ir al mar.
> Tuxpan queda lejos
> a hora y media y la carretera tiene
> un buen trecho de terracería.
> ¡Mejor vamos a la playa del río! (p. 35).

Estos juegos con los narradores y las voces poéticas podemos verlos juntos en un solo poema. En el esquema siguiente se indica del lado derecho el tipo de narrador:

¿Dónde has estado, mujer?	Diálogo
Vienes helada, te has perdido como si te hubieran tragado las sombras.	
Me fui, madre, por el río en una balsa rumbo al mar.	Diálogo

Damos fe que estás sana, naciste para la sal y el agua.	Diálogo
No son de río las sirenas, no son sino mujeres que gustan de andar por ahí con los pechos al aire.	Tercera persona (visión infantil)
Ahora voy hacia la cama que es otro mar sin fondo.	Primera persona (niña)
¿Cuánto tiempo pasó desde aquél momento (sic) que sentí los ojos de mi madre como los de una serpiente clavados en mi espalda...?	Primera persona (monólogo interior de la niña)
¿Cuánto tiempo? El regreso es una trampa para reivindicar la sombra del olvido.	Monólogo interior de la Niña
Nada es igual, la tierra cambia, donde antes había árboles ahora es un baldío donde se levantan imponentes los quemadores de petróleo.	Tercera persona Indefinida
Sólo el mar es el mismo, sigue allí con sus ojos rabiosamente azules arrojando marineros cobrizos, besando la entrepierna de las niñas.	Tercera persona (visión infantil)
Si les pierdes el miedo (sic) podrás ir hacia adentro, provocarlo, sentir cuando se viene y te deja exhausta inundando tu boca con su espuma (p. 37).	Segunda persona (niña)

Cualquiera que sea la persona usada para narrar, el poema se construye a partir de la mirada de una niña. Esta persona se parece al narrador con, como lo llama Alberto Paredes.[6] Es una tercera persona a medio camino de la primera, o a la inversa. Puede interpretarse como "un narrador que para ser recurre obligadamente a la persona –voz a través de una máscara- de uno de los personajes".[7]

La voz o voces poéticas se identifican en la utilización de un personaje que actúa de máscara de la poeta. La creación de la máscara es una estrategia que usa los elementos literarios para conseguir un efecto en el lector. En el caso de Silvia Tomasa Rivera, su estrategia es presentar el mundo que le gusta a través de una mirada inocente, nueva, original.

Los casos de "enmascaramiento" de *Duelo de espadas* son de una niña que representa la infancia de la autora. En la escritora existe la necesidad de resucitar y eternizar un pasado desaparecido y particularmente querido por ella y también por el lector (para muchas personas la infancia es un recuerdo feliz). Así, *Duelo de espadas* es la reconstrucción de un "tiempo perdido" para siempre porque el recuerdo trabaja a partir de datos que han sido tamizados por los sentimientos y comprendidos según las normas de una mente adulta.

Los recientes estudios feministas plantean que la literatura escrita por mujeres se ha caracterizado por la búsqueda de la infancia como un tema y una obsesión en la escritura. Esto es:

> el campo de los recuerdos felices en donde la tranquilidad, la ternura, el cariño, los amores correspondidos configuran el mito del "paraíso perdido", y entonces, las escritoras vuelven sobre esos conglomerados temáticos para añorar o representar la nostalgia de un tiempo que se ha difuminado en el recuerdo, con la memoria como

---

[6] Alberto Paredes, *Manual de Técnicas Narrativas*, p. 109.
[7] *Ibid.*, p. 49.

arma de salvación, para crear en los textos el ámbito que George Bataille reconoce en la literatura como un sinónimo de la "infancia al fin recuperada".[8]

Como ejemplo veamos la siguiente estrofa de Silvia Tomasa Rivera:

> Eres de aquí, tu primera infancia
> fue una búsqueda de estrellas desprendidas,
> un arañar de yerba (p. 29).

Esta evocación de la infancia es una característica destacada de la escritura femenina, que incluye una meditación sobre la propia identidad. En *Duelo de espadas* la infancia equivale a libertad, a inocencia, a curiosidad erótica y a rebeldía. Además, la libertad está relacionada con la naturaleza y con la sensualidad:

> Estoy acostada en un catre en el patio de la casa,
> puedo ver las estrellas que se desprenden
> y se pierden en el infinito.
> Llaman a cenar, entro en la casa,
> llevo olor a yerba húmeda, mis padres me miran
> mientras los grillos violan el silencio (p. 16).

El uso del enmascaramiento de la voz "yo" también le sirve a la autora para, una vez oculta, expresarse libremente. Desde la antigüedad, los disfraces han sido utilizados durante los carnavales para permitir a sus portadores la realización de actividades que en la cotidianidad están prohibidos. "Es sobre todo en las máscaras carnavalescas donde el aspecto inferior, satánico, se manifiesta exclusivamente en vista de su expulsión; son liberadoras."[9] Así, la máscara es un pasaporte para la trasgresión.

---

[8] Nora Pasternac, *et al.*, *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, p. 17.
[9] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, p. 695.

Si se tiene en cuenta que el erotismo femenino ha sido reprimido durante siglos es comprensible que para algunas mujeres sea necesaria una máscara para expresar sus sentimientos eróticos. En *Duelo de espadas* la voz infantil es una máscara que utiliza la mujer para enunciar lo que no se atreve a decir. Generalmente, la voz de la niña alude a referencias eróticas que transgreden las leyes cotidianas de los adultos. Es conocido que en el texto literario, según Vitagliano, "la visión de un niño le permite decir lo que los adultos tienden a reprimir por cortesía o temor, incluso cuando se trata de actos crueles".[10] Así, la niña de estos poemas se identifica plenamente con el sensualismo de la naturaleza que la rodea y se permite expresar, desde su inocencia, un instinto erótico que aún no comprende por su edad, como veremos a continuación.

2. Sensualidad y naturaleza

La obra poética de Silvia Tomasa Rivera se caracteriza por el uso de la naturaleza para expresar sentimientos y sensualidad.[11] Sus versos rebosan de sensualismo y erotismo: en *Duelo de espadas* las descripciones a través de los sentidos son lo predominante. La naturaleza es la protagonista de los acontecimientos narrados y en especial la vida de los hombres y mujeres del campo.

Como se ha dicho arriba, en este libro prevalecen los aspectos narrativos y, sin embargo, otro elemento esencial son las imágenes descriptivas de carácter sensual. La naturaleza se siente, se escucha, se ve, se huele y se saborea:

> Todo el camino hay flores,
> y aun en estos tiempos

---

[10] Miguel A. Vitagliano, *Cómo ambientar un cuento o una novela*, p. 64.
[11] La utilización de la naturaleza como reflejo de los sentimientos de la voz poética es semejante a la del Romanticismo.

se pueden ver conejos entre los matorrales.
La viuda nos recibe con quesos y frutas; (p. 12).

Con estas descripciones sensoriales se crean estampas completas de un aspecto de la vida del campo, en las que se combinan referencias visuales, olfativas, táctiles y auditivas, con el propósito de transmitir todas las sensaciones posibles de este cuadro:

Si andas de noche por los cañales
orinando las yerbas,
podrás ver cuando las serpientes salen al camino
y se bañan a la luz de la luna.
El calor de julio es seco y amargo,
es tiempo de andar con pantalones cortos
provocando alimañas.
La yerba húmeda por el primer sereno de la noche
brilla, es una yerba para pies descalzos,
para que te acuestes sobre ella (p. 27).

En estas estampas predominan algunos elementos que suscitan imágenes sensoriales y que ambientan las escenas. Así, tenemos mesas con platos llenos de alimentos y productos del campo: frutas, verduras, carne, leche, etcétera. La comida está asociada a reuniones familiares o visitas de vecinos a los que se recibe con alegría y en un contexto muy natural:

Al centro está la mesa, y sobre ella
una bandeja de manzanas.
Todos los ojos miran
desde la negrura del campo
a la niña que sale (p. 11).

La lluvia provoca diversas alusiones sensoriales: visualmente, limpia el ambiente para mostrarlo más claro y transparente; moja los cuerpos o la hierba que entra en contacto con los pies, se presiente su cercanía gracias al olor; inunda los caminos y descubre nuevas estampas porque los objetos se ven diferentes a través de ella o porque provoca ruidos estremecedores.

El agua también se utiliza como término comparativo para crear imágenes auditivas:

> ¿Vamos, María? Ella ríe
> y su risa suena
> como piedritas arrojadas al agua (p. 31).

Otro elemento frecuente es el contraste entre luz y oscuridad. Una buena cantidad de pasajes ocurren durante la noche y, por tanto, la oscuridad provoca que la niña desarrolle otros sentidos. Entonces, el olfato, el oído y el tacto se agudizan para descubrir los misterios de la noche. Ésta siempre está asociada con el mal, lo secreto, lo desconocido, con todo lo que provoca miedo en la niña.

> Regresamos a casa antes de que oscurezca
> porque si te agarra la noche en el camino
> puede pasarte todo,
> hasta que la bruja te lleve
> en su escoba de malvas, rumbo al río (p. 14).

Los ruidos de la noche también son intimidantes:

> Sin embargo hay noches en que el coyote
> te roba el sueño, el olor a carne tierna lo atrae.
> (p.19).

El único medio para conjurar la oscuridad y sus males es la luz de la luna, de las estrellas o de algún quinqué.

> Entretanto, por el camino de la presa
> los hombres toman aguardiente y juegan baraja
> alumbrados sólo por un quinqué
> y la luz incierta de las estrellas (p. 25).

La naturaleza está conectada con la sensualidad y con la libertad. La niña vive en unión con la naturaleza y su inocencia e independencia le permiten disfrutar del ambiente a través de

los sentidos. Al mismo tiempo, esta apreciación la vuelve libre. En contraste, su madre, que es adulta y ha vivido en la ciudad, no es capaz de gozar de la naturaleza, los habitantes de las ciudades están lejos de tener la inocencia para ser libres y disfrutar de la vida palpitando entre los animales y la vegetación:

> Sospecho que mi madre quiere irse,
> nunca le ha gustado el campo,
> da vueltas alrededor de la casa
> y se irrita por cualquier cosa.
> ...
> Con el tiempo nos fuimos al pueblo, buscando
> escuela;
> desde entonces, sólo espero el verano
> para volver al campo a bañarme en la presa (p. 20).

El mundo de los hombres y mujeres del campo está integrado a la naturaleza, ambos se confunden. Los hombres y mujeres son descritos con elementos de la naturaleza o actúan como seres vegetales o animales, la vida sólo cobra sentido en este ambiente natural:

> Al amanecer, cuando el sol coqueteaba detrás
> de las palmeras,
> el llanto del niño se desplegó con fuerza
> rompiendo la quietud del campo (p. 32).

En estos versos la naturaleza se muestra como referencia, se transforma en símbolo de un entorno idealizado, propicio para la libertad y la plenitud de la vida. La rebeldía y la independencia de la voz poética encuentran su ubicación perfecta en el medio natural, frente a la ausencia de lo urbano, intuido como agresivo y con una negatividad apenas entendida.

3. Erotismo y rebeldía

De la sensualidad se pasa al erotismo, interpretado desde los ojos de una niña que no entiende todo lo que le dicen, pero que siente el poder de la naturaleza en todos sus sentidos. En primera instancia, aparecen las consejas populares o las recomendaciones de las mujeres adultas que vigilan la sexualidad de la niña. Otra vez, desde su inocencia las palabras de los adultos resultan incomprensibles.

> Vamos a montar todos –dice- pero las niñas no,
> porque a los caballos si les sueltan la rienda
> se desbocan rumbo al desfiladero
> y por ahí andan los peones
> buscando niñas
> para ahogarlas en el arroyo (p. 12).

El erotismo está apenas insinuado porque a través de las palabras de la pequeña se sugiere mucho más de lo que se dice. Por ejemplo, en los siguientes versos hay una semejanza entre las palabras "piedras" y "piernas", es un juego de palabras, el vocablo faltante se sugiere mentalmente a la imaginación, de tal forma que se alude a una imagen erótica:

> Cuando los hombres pasan por la orilla,
> las mujeres se paran y les ofrecen
> la jarra de agua fresca
> que tenían guardada entre las piedras (p. 26).

Este erotismo no pretende incitar al placer sexual del lector, es un acercamiento ingenuo de una niña que se está desarrollando y que se va iniciando en el conocimiento de la sexualidad, por la que siente gran curiosidad: "La novela con énfasis en lo sexual escrita por mujeres tiene algunas características específicas. Se escribe no para excitar la imaginación erótica, sino para

dar cuenta de la vivencia plenaria de la mujer."[12] En el caso de la niña de estos poemas la experiencia principal es averiguar, así la pequeña se asoma al mundo de los adultos e investiga con curiosidad quién es la Rufina de Palmasola, en cuya casa las "muchachas/ de piel morena y cabellos ensortijados/ como nidos de palomas moradas/ se dedican a cuidar el jardín/ y transforman a los vaqueros en "caballos salvajes" (p. 18).[13] La respuesta de los adultos ante la pregunta de la chiquilla es tajante:

> Papá, ¿quién es La Rufina?
> Cállate niña, es cosa de hombres (p. 18).

Esta curiosidad por la sexualidad se presenta justo cuando la chica va entrando en la adolescencia. Ésta es una experiencia netamente femenina que, sin embargo, no deja de ser narrada con un estilo infantil y con la naturaleza siempre presente.

> 12 años después, arriba de un ciruelo,
> un espasmo en el vientre
> me hizo descender.
> Ese día, por mala suerte
> sobre la falda de popelina blanca
> quedó la mancha, inevitable,
> como un tulipán rojo (p. 34).

Es importante señalar que junto al erotismo hay una actitud de rebeldía. La chica no se conforma con el lugar que la sociedad le impone como mujer, las amenazas y los castigos no la acobardan:

---

[12] Biruté Ciplijauskaité, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, p. 166.

[13] Nótese cómo la naturaleza está relacionada con el erotismo también en estos versos.

A las que van al mar, se les meten culebritas
y les crece la panza.
...
¿Quieres ir al mar?
Eso quiero (p. 36).

"La reivindicación del derecho a la expresión libre de lo erótico comprende una crítica de las estructuras sociales y aboga por un lenguaje no censurado que subraye la importancia atribuida al aspecto sexual en la vida de la mujer."[14] Así, el erotismo es rebeldía en dos niveles: a través del lenguaje y como experiencia personal. En seguida, la mirada se detiene sensualmente en un elemento erótico de la naturaleza: el mar.

Me fui, madre, por el río en una balsa
Rumbo al mar.
...
No son de río las sirenas,
no son sino mujeres
que gustan de andar por ahí
con los pechos al aire (p. 37).

Uno de los elementos constantes para expresar la sensualidad de la naturaleza y el erotismo humano en la poesía de Silvia Tomasa es el agua en todas sus formas: río, mar, charco, arroyo, lágrimas, presa, lluvia, etcétera. El agua impregna de frescura sus versos y crea imágenes eróticas.

Sólo el mar es el mismo,
sigue allí con los ojos
rabiosamente azules,
arrojando marineros cobrizos,
besando la entrepierna de las niñas.
Si le pierdes el miedo
podrás ir hacia adentro, provocarlo,

[14] Biruté Ciplijauskaité, *op. cit.*, p. 181.

sentir cuando se viene
y te deja exhausta
inundando tu boca con su espuma (p. 38).

Esta agua representa la frescura, el poder de la creación, la fecundación humana (como esperma), el misterio de la procreación, la angustia ante lo desconocido, la maravilla de la fertilidad, la abundancia de la fructificación. A fin de cuentas, la palabra "agua" es polisémica, pero con un fuerte carácter erótico.

Es importante notar que en los poemas de *Duelo de espadas* predominan los versos con referencias sensuales, mientras que el erotismo es apenas aludido a través de los comentarios inocentes de la narradora niña.

II. Apuntes de abril

En *Apuntes de abril* hay un cambio de estilo respecto a *Duelo de espadas*: se deja de lado el lenguaje coloquial y el carácter narrativo. Los poemas se vuelven más líricos y con un mayor uso de elementos poéticos. El libro consta de cuatro partes sin títulos. En la primera predominan los poemas largos (más de 50 versos, incluso divididos en partes) y de índole erótico. Este es precisamente un tema que recorre todo el poemario, por ello el epigrama es un claro indicio de su idea central:

ME ABRES
Nadie, ni el silencio
me abre
como tú, ni el tiempo (p. 45).

En la segunda parte predominan los poemas breves (menos de 15 versos cada uno) y cuyo tema principal es el amor en todas sus formas, el recuerdo amoroso, los efectos de la pasión, la traición, el fin del amor y el erotismo. Por primera vez aparece la ciudad como un asunto significativo para la autora.

La tercera parte está dedicada al mar y, en especial, al de Baja California, por ello el único poema que tiene título: "Calafia." Otra vez, la belleza del paisaje enmarca dos temas conocidos: el amor y el erotismo.

La cuarta parte podría titularse "Las penas del recuerdo," pues, a través de la evocación la autora vuelve a los amores pasados, a su tierra natal, a todo aquello que conserva en la memoria y que le produce cierta nostalgia e incluso dolor.

Este libro abarca una mayor amplitud de temas y, sin embargo, el erotismo es una materia que se entremezcla con todos los asuntos tratados en el libro.

También hay una considerable diversidad léxica que corresponde a la variedad temática. Se aprecia, en general, una tendencia a la utilización de un estilo más poético, por el empleo de una mayor cantidad de figuras retóricas. Asimismo, hay un especial cuidado en la creación rítmica de los versos.

1. El cuerpo que no es

Como se ha dicho antes, el tema central del libro es el erotismo y se podría suponer que por ello hay una profusa descripción del cuerpo humano; sin embargo, esto no es así, por el contrario, los cuerpos de hombres y mujeres se transforman (a través de metáforas, comparaciones o imágenes) en otros elementos. Es decir, no hay descripciones claras ni realistas de los cuerpos de los amantes. Encontramos, sí, fragmentos de algunas partes del cuerpo, nunca en forma completa. Así, tenemos espaldas, pechos, cinturas, piernas, vientres, manos y es todo. Ninguna referencia directa a otra parte del cuerpo y en ningún caso su descripción. Se habla del objeto deseado (un cuerpo), describiéndolo con metáforas, superficialmente, dérmicamente. La autora prefiere adentrarse en lo que realmente busca: lograr la unión perfecta.

Otro aspecto importante es que la relación erótica entre dos cuerpos se da, en este libro, entre una mujer (la voz poética)

y otro cuerpo cuyo sexo no está definido, incluso hay un cuidado especial en evitar asignarle artículos o adjetivos que permitan identificar su género:

> Desertora de ti,
> replegada a la pared oscura del silencio,
> aúllo tu nombre, me restriego
> en la sábana intacta de tu espalda (p. 60).

Algunas veces podemos asignarle un carácter masculino al amante por la clase de comparación (con un león, un caballo, etcétera) o la actitud fuerte y agresiva o por la posición clásica de los cuerpos (arriba el hombre, abajo la mujer). Pero también hay una buena cantidad de pechos contra espaldas. Por supuesto, estas son sólo suposiciones basadas en prejuicios sobre las características que identifican a un sexo o a otro. Por tanto, esto no nos dice nada sobre el sexo del amante de la voz poética, si acaso nos habla de una actitud masculina o femenina, bajo ciertas circunstancias.

> las alas caídas de un águila
> sobre un árbol caído (p. 51).

En alguna ocasión se utiliza un adjetivo masculino aplicado a la voz poética con el propósito de dejar confuso el sexo:

> Prisionero de ti, mi cuerpo encalla en tu cintura.
> (p. 60).

Al leer el verso anterior podríamos pensar que "prisionero" es un sustantivo referido a la voz poética y por lo tanto masculina, pero, más adelante se descubre que "prisionero" es en realidad un adjetivo que califica a "cuerpo" y que por lo mismo debe ser masculino, lo que no significa que el cuerpo sea necesariamente el de un hombre. Con este juego entre el género de las palabras y el sexo de los cuerpos se busca evitar definir la sexualidad de los participantes de la relación erótica.

De formas diversas los cuerpos se difuminan, ya sea transformados en animales, en vegetales o en objetos, ya sea por su indefinición sexual o porque desaparecen literalmente.

> El solo espíritu queda flotando
> alrededor de un cuerpo que no existe (p. 67).

También se esfuman los cuerpos por la situación desde la que se les contempla.

> Veo tu cuerpo a través de los vidrios
> cortados de la tarde, y sólo yo veo (p. 68).

Para añadir a la indeterminación, los cuerpos se fusionan uno con otro o se confunden con elementos de la naturaleza o con el espíritu del amante.

> ¿Soy yo, o eres tú la espada
> que se clavó en mi pecho? (p. 56).

Por obra de la pasión o del amor, el cuerpo y el espíritu se funden en un solo ser, por lo que, a veces, actúa uno o el otro.

> Y mi alma ya no me pertenece,
> es sólo un colibrí que picotea
> tu cuerpo sorprendido (p. 50).

Precisamente el punto culminante de la relación se sitúa en el momento del éxtasis, de la completa comunión entre los amantes, de la confusión de sus cuerpos y de sus espíritus.

Dentro del erotismo los cuerpos concretos no son lo importante, por ello pueden desaparecer, confundirse, mezclarse. "El erotismo es un ritual donde a través de la trasgresión, se entra al reino de los sentidos: se borra al sujeto y sólo queda

el deseo como objeto, alrededor del cual gira y se arriesga todo..."[15]

2. Animal en celo (insectos)

En *Apuntes de abril* los animales son metáforas, comparaciones, personificaciones o imágenes que simbolizan diversos elementos.

En primer lugar, como hemos dicho antes, los cuerpos humanos se transforman en animales para representar actitudes masculinas o femeninas. Así, leones, caballos (aun caballos de mar), perros o fieras en general muestran actitudes dominantes, agresivas, activas respecto al amante dentro de la relación erótica. En estos casos el ritmo también es fuerte, contundente y violento.

> Te echas sobre mí con la furia de un león herido (p. 51).

Por otro lado, las aves (en especial las palomas) y las mariposas actúan en forma pasiva, sumisa y suave. Si, en general, en la relación erótica los humanos actúan como animales, esto en realidad es una paradoja, pues el erotismo es la actividad que distingue a los hombres de los animales. Sin embargo, para Silvia Tomasa Rivera, los seres humanos liberan su animalidad durante el enlace erótico.

El simbolismo más importante de los animales, en este libro, es como encarnación del deseo. Se construye una imagen completa: se trata de un animal en celo, que olfatea, presiente la cercanía de la pareja y, por tanto, el deseo lo consume:

---

[15] Laura Hernández, *Escribir a oscuras. El erotismo en la literatura femenina latinoamericana*, p. 34.

Todas las fieras todas mueren en el intento.
Son tú y tus manos, y yo desde muy lejos
te presiento.
Animal en celo desde que tú (p. 56).

Entre todos los animales sobresalen tres, cada uno con una simbología propia: en primer lugar, las aves representan el deseo de volar del amante, como forma de acercarse a su aspecto espiritual. Las raíces o los pies, en cambio, mantienen al amante clavado en la tierra en su esencia material.

En concreto, los pájaros negros simbolizan el deseo. La conexión del revolotear de alas con las sensaciones del estómago de los enamorados. El color negro tiene relación con la oscuridad propicia al encuentro erótico y con los sentimientos oscuros del alma. "El pájaro simboliza el poderío y la vida; a menudo es símbolo de fecundidad."[16]

El deseo: pájaro negro en la noche,
abre sus alas y golpea (p. 65).

En segundo lugar, los gatos de abril constituyen el deseo incontrolable de los amantes, que por las noches siguen el llamado de la pasión, inspirados por la luna pueden olfatear a la distancia a su pareja. Abril es la primavera, época propicia para el apareamiento de algunos animales.

Cómo no ser así, cómo olvidar la distancia infinita
que violenta la sangre, un fuego más intenso.
Lo sabes, gato de abril, mi amor (p. 60).

Por último, los insectos, particularmente las mariposas, están asociadas a la fragilidad del amante ante el tormento del amor y la pasión. "Fácilmente consideramos la mariposa como símbolo de ligereza e inconstancia."[17] Significa también la entrega,

[16] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 156.
[17] *Ibid.*, p. 691.

porque la mariposa con sus delicadas alas se arriesga en una relación desigual (con otro ser más fuerte) impulsada por el deseo:

> Mariposa con alas picoteadas
> por una mosca negra embravecida (p. 62).

La mariposa, por su belleza, representa la seducción del cuerpo del amante, atractivo desde la vista hasta el contacto físico.

> La mariposa al fin libando de tu aliento (p. 56).

La delicadeza de este insecto coincide con la suavidad rítmica de los versos que la describen.

En general, los animales están relacionados con el deseo y la pasión brutal que conduce a los amantes a la relación erótica.

4. Naturaleza

Los elementos de la naturaleza desempeñan una doble función en los poemas de *Apuntes de abril*: por supuesto representan elementos naturales como parte de la descripción de la ambientación, así una flor es una flor del jardín. Al mismo tiempo, los elementos de la naturaleza le sirven a Silvia Tomasa Rivera para hacer alusiones sensuales que ambientan el encuentro erótico. Por ejemplo, tenemos manos acariciando hierba, lenguas degustando frutas suaves y jugosas, ojos admirando estrellas, oídos percibiendo al viento y el olfato husmeando los aromas del bosque.

> Allá adentro hay un lobo que aúlla, afuera un patio
> donde mueren poco a poco los jazmines (p. 52).

En estos casos, las referencias sensuales están unidas a las experiencias amorosas o eróticas de los amantes:

No habrá yerba de olor que ahuyente los presagios
cuando dejes la habitación a solas (p. 52).

Por medio de la naturaleza se crean imágenes eróticas a través de comparaciones, en donde la sensualidad también es de importancia.

Te echas sobre mí con la furia de un león herido
y te recibe la epidermis, blanda, casi abierta
como un clavel entrando en boca del sereno (p. 51).

Las imágenes de la naturaleza van acompañadas de aliteraciones, ritmos o grafías que contribuyen a insinuar la sensualidad. Por ejemplo, las eses y zetas de un verso son la representación gráfica y sonora de una "espada de luz".

Hay una espada de luz que se mueve entre sombras:
es tu cuerpo, (p. 56).

A veces estas imágenes eróticas son realmente clásicas, por ejemplo el fuego como pasión o fogosidad.

... Taciturno
dragón
que aviva el fuego, no de la boca, no (p. 60).

Los elementos de la naturaleza también sirven para describir el cuerpo del amante, que posee un doble atractivo: es seductor por su belleza física y por su valor como elemento primordial (recuerda nuestro origen ancestral).

Tengo más pasión en mis sentidos.
Me enternecen las hojas y tus ojos (p. 75).

La naturaleza es propicia para los encuentros apasionados, crea el ambiente adecuado y permite que la pareja sea una física y espiritualmente, y que comparta sus sueños en el encuentro erótico.

De mis pies a tu boca hay rocío,
es un siglo de flores despertando
la frescura del sueño (p. 66).

Esta unión erótica incluye cierta violencia, propia de estos encuentros. En estos casos la naturaleza se muestra agresiva, aunque, en realidad, la rudeza es de los amantes.

Nada es desconocido pero descubro
una planta carnívora en el centro,
crecen las hojas, me atrapan, saborean mis pedazos.
(p. 67).

Entre las imágenes naturales se repiten algunas con mayor insistencia y con las que la autora expresa alusiones eróticas. Así, el olor a bosque en el cuerpo del amante detona el deseo con el que se inicia el encuentro pasional.

El olor a madera viene de tus piernas,
allí comienza el bosque. (p. 67).

Por otra parte, existen dos tipos de metáforas naturales referidas a la tierra y al cielo que se entrelazan. Por un lado, hay elementos que hacen referencia a la tierra y, por lo tanto, a los aspectos que conectan a los amantes con la carne, el cuerpo, el pasado, etcétera.

Musgo intemporal el que me nace, verdoso y
húmedo
del pasado inmediato (p. 57).

Por otro lado, otros sustantivos aluden al cielo, a las estrellas, a lo espiritual, al olvido, al sueño, entre otros.

me deshago en partículas quemantes.
Caigo en tu galaxia con todas mis espadas (p. 56).

El amante se encuentra clavado en la tierra, pero, a través de la experiencia erótica, alcanza el sueño del vuelo, que "predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra".[18]

> Ni el halcón que hace ruido y cae hasta el concreto,
> donde tú,
> definitivo, alzas el vuelo
> engarzado en una nube de estrellas, (p. 55).[19]

En estos versos hay dos elementos contrarios: el "concreto" como lo terrenal y la "nube de estrellas" como una imagen aérea. Entre estos extremos, el amante desea emprender el vuelo, pero el concreto lo mantiene en el suelo. Esta misma idea se desarrolla por medio de varios seres animales o vegetales: el pájaro que inicia el vuelo y el árbol con sus raíces en la tierra y sus ramas en lo alto. Entre estas imágenes predomina la enredadera como símbolo de un ser terrenal que pretende llegar a lo alto.

> He visto, junto a ti, crecer la bugambilia clandestina
> entre cuatro paredes hacia el cielo,
> más allá de las constelaciones,
> cuerpo de mujer, alto con los brazos abiertos
> pero asido a la tierra, enraizado,
> corazón flotando en el universo claro, (p. 54).

Al final, la enredadera es en realidad la mujer con dos partes inseparables: cuerpo y espíritu. El cuerpo la sujeta a la tierra y el alma la proyecta hacia el cielo y las estrellas. De ahí el afán del amante por volar.

La imagen de la enredadera se conecta con otra: el cultivo de la tierra, la semilla que germina, la fecundidad que implica una relación erótica.

---

[18] *Ibid.*, p. 154.

[19] Nótese cómo la distribución gráfica de los versos dibuja la imagen zigzagueante del vuelo del halcón.

La humedad esparcida es el principio
de un barbecho largo, (p. 51).

El agua

Entre los elementos de la naturaleza el agua merece un apartado independiente, debido a su frecuente uso como símbolo erótico. Este líquido aparece en diversas formas, como mar (olas y espuma), río, lluvia, riego, saliva, lágrimas y cualquier tipo de líquidos humanos. "Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración."[20] El agua es siempre símbolo erótico o metáfora de fluidos humanos como la saliva:

Tu boca se abre, oquedad entre olas (p. 55).

O fluidos sexuales como el semen o el flujo vaginal.

Se deja venir una sombra de lluvia
y baña el universo (p. 51).

Otras veces es el verbo el que propicia la imagen erótica del agua:

Qué llovizna resbala por tu cuerpo. No la siento.
(p. 57).

Finalmente, los fluidos humanos de la voz poética son una sinécdoque de su cuerpo completo:

Estoy cercada por tus brazos y piernas que no toco.
Y me duele ser yo tan turbia como el agua
tan ardorosamente señalada (p. 106).

[20] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 52.

Como se ha dicho antes, el agua puede ser también mar o cualquier elemento relacionado con éste como los barcos y los muelles.

> Prisionero de ti, mi cuerpo encalla en tu cintura.
> (p. 60).

En este caso, el balanceo del barco sobre el mar se asemeja a los movimientos eróticos de los cuerpos de los amantes. El ritmo cadencioso de los versos refuerza la imagen del vaivén del mar y de los amantes.

> Puntilla al sol barca jamás anclada
> como el mar te estremeces y te pierdes
> rasgos en movimiento perturbados (p. 62).

Además, el agua es el líquido que fertiliza la tierra: "El agua es la forma substancial de la manifestación, el origen de la vida y el elemento de la regeneración corporal y espiritual, el símbolo de la fertilidad, la pureza, la sabiduría, la gracia y la virtud."[21]

> Por el amor he sido tumba.
> Yo misma me regué, humedecí la tierra
> hasta volverla lodo (p. 97).

Así, terminan juntos el cielo, la tierra y el agua. El agua fertiliza la tierra para que la enredadera llegue hasta el cielo.

---

[21] *Ibid.*, p. 53.

5. Objetos

En *Apuntes de abril* los objetos funcionan como símbolos. En primer lugar, son objetos de la vida cotidiana, emblemas de la trivialidad: los sillones llenos de pelos de gato, la cama, la cocina, la ropa sucia o la secadora de pelo. Se utilizan para ubicar al amor y al erotismo dentro de las actividades habituales de los amantes, como una más.

> Después el cigarro
> el humo
> el cuarto
> una alfombra de ropa pisoteada.
> Qué lejos está la poesía de todo esto,
> qué cerca la taza de café (p. 52).

Aunque la experiencia erótica parece única, la voz poética reconoce que se trata de una práctica común de muchos seres humanos.

> Los aviones pasan lentos, vistos por millones de ojos.
> No somos dos que miran; hay un enjambre de seres que aman a esta hora. ¿Dónde estamos nosotros? (p. 51).

Existe otro tipo de objetos, siempre punzo cortantes. Hay agujas, tijeras, clavos, cuchillos, espadas y dagas. "El simbolismo general de los instrumentos cortantes, que se aplica plenamente aquí: es el principio activo modificando la materia pasiva".[22] En primer término, representan el dolor del amor y la pasión.

> Aguja, clavo, espada.
> Morir lento entre sábanas, sudando
> con un cuerpo que no nos pertenece (p. 87).

Estos objetos sirven para cortar y para abrir un cuerpo. El cuerpo que penetra al otro es la daga.

¿Soy yo, o eres tú la espada
que se clavó en mi pecho? (p. 56).

El efecto de cortar es abrir, por tanto, junto a la espada hay un hueco abierto.

Yo traspaso el umbral. Tu cuerpo: Noche abierta
(p. 112).

No hay que olvidar que el epigrama del libro utiliza esta imagen:

ME ABRES
Nadie, ni el silencio
me abre
como tú, ni el tiempo (p. 45).

El efecto de abrir también se logra por la aliteración de vocales abiertas.

El viento se abre y purifica para que tú respires,
henchido el pecho, golpeado en otro tiempo
por el viento (p. 55).

6. Muerte y resurrección: el instante

En el libro hay tres elementos que tienen especial importancia y que están conectados con el amor y el erotismo: el tiempo, la muerte y la resurrección. En principio, el amor y el erotismo se despliegan entre la vida y la muerte.

Amor que ahoga su grito
en medio de la vida y de la muerte,
se desintegra, cae,
su alma se renueva.
Es un amanecer
una hoja en el tiempo,
es otra vez tu nombre que se planta
entre la tierra y el abismo (p. 50).

Es decir, el amor y el erotismo se ubican entre el cielo y la tierra, entre lo espiritual y la material, entre la vida y la muerte. Esta misma experiencia se contagia a la voz poética, bajo la experiencia del amor.

> Pero el amor se me vino tan de golpe
> como una enredadera que me crece
> al borde de la tumba (p. 49).

La enredadera, a través de las raíces, la mantiene clavada en la tierra, pero sus ramas que crecen sin límites de altura, la elevan al cielo. De cualquier forma, la enredadera crece junto a la tumba; es decir, apegada a la muerte. Así, la enredadera conjunta varios símbolos opuestos que se resumen en vida y muerte y que se concilian en el instante erótico.

El amor también representa una muerte momentánea que deriva en un posterior renacimiento. De esta forma, el erotismo es una proclama por la vida, aunque alude a la muerte, su vertiente final es la resurrección y la vida nueva.

> Nadie como yo para encontrarte
> en este instante muerto en que renazco,
> estoy como cal viva para quemar ausencia, tiempo, muerte
> hacer jardines y morir mañana para que vivas tú
> (p. 59).

Además, el amor provoca que el tiempo se detenga o avance. Se detiene cuando no hay pasión entre los amantes o cuando el cuerpo del amado está lejos o es inaccesible. Progresa cuando los amantes están juntos, cuando el amor fluye entre la pareja, cuando se dan los preámbulos del encuentro sexual. Pero el tiempo no existe justo durante el encuentro erótico.

> La dicha inmerecida. Ahora abril es cierto,
> el tiempo es cierto, ya lo vemos pasar
> en este instante
> porque antes estuvo detenido (p. 67).

Por lo mismo, los amantes pueden jugar con el tiempo, controlan su cauce y lo manipulan en los momentos de la pasión.

> Sólo el aire hace huecos, y tú como la espuma seca
> haces figuras en un tiempo impreciso... (p. 60).

Gracias al erotismo los amantes pueden detener el paso del tiempo y, por lo tanto, conjurar la sentencia inclemente de la muerte. En el erotismo "se arriesga todo, perdiendo historia, pasado o futuro; es el instante eternizado".[23] La experiencia erótica coloca a los amantes en el instante, lleva a la pareja al momento extraordinario del tiempo estático.

Conclusiones

En la poesía de Silvia Tomasa Rivera lo erótico es, en esencia, un contacto sensual y significativo con la naturaleza, razón por la cual el encuentro de los amantes se sugiere siempre en asociación con la lluvia, las aves, las estrellas, el mar, las mariposas o el bosque. Por un lado, la inclusión de lo erótico funciona como reafirmación de la identidad femenina, por otro, el ser busca sus orígenes para alcanzar la reintegración con la naturaleza cuando todo era agua, tierra, vegetación y astros.

En *Duelo de espadas y Apuntes de abril* el sentimiento erótico de la voz poética se vuelca sobre la exaltación de lo natural como ambientación propicia para el encuentro, como representación de esta experiencia y motivo simbólico de los cuerpos.

En *Duelo de espadas* predominan las descripciones sensuales conectadas con la naturaleza. Estas referencias sensoriales se presentan en tres direcciones:

En primer lugar, la voz poética expresa su curiosidad sexual con las sensaciones (y el relato de esas sensaciones) que le procura la naturaleza. Partiendo de la idea de que no comprende por completo las emociones que vienen con la adolescencia,

la niña-narradora recurre a los símbolos naturales para expresar estas sensaciones misteriosas.

En segundo lugar, la naturaleza es reflejo del sentimiento, instrumento expresivo de las emociones que responden a la curiosidad erótica de una niña en crecimiento. De esta forma, para la representación del deseo erótico se utilizan imágenes de la naturaleza: la luz, el agua, la hierba, los pájaros, ya que pueden metaforizar la sensualidad del ser humano.

El placer sensual se representa por la imagen de la naturaleza como entorno e integración de los cuerpos con ella, se representa a la niña recostada sobre la hierba o se la retrata bañándose en el río. La voz poética extrae, de su contacto con el medio campestre, placeres diversos que van desde la respuesta inmediata de los sentidos hasta la búsqueda de la libertad y la expresión de una identidad rebelde.

La primera fuente de placer sensual la constituye la directa sensación física del contacto con los elementos de la naturaleza. Así, el cuerpo acariciado por el agua o por el viento experimenta los placeres esenciales, casi primitivos, del ser humano.

La segunda fuente de placer lo proporciona la libertad que representa la espontaneidad, la grandeza y la exuberancia de la naturaleza. Estos elementos se transmiten al espíritu del hombre, quien se integra con ellos.

Concluyendo, la naturaleza sintetiza una variedad de símbolos que representan las sensaciones sensuales y las primeras experiencias eróticas de una niña adolescente. Estos símbolos, en principio, se apegan a la tradición literaria de la naturaleza como reflejo de los sentimientos humanos. Pero Silvia Tomasa Rivera va más allá, con ellos expresa también sentimientos personales, como las experiencias erótico-sensuales de una mujer en voz de una niña.

En Apuntes de abril Silvia Tomasa Rivera utiliza las características esenciales del erotismo pero, posteriormente, personaliza estas particularidades y las adapta a sus propios intereses expresivos. En primer lugar, se aparta de la referencia a la

naturaleza como bestialidad y bru-talidad en el acto erótico y prefiere utilizar los elementos naturales como ambientación propicia del encuentro y como referencia a la sensualidad de los cuerpos.

Rechaza la idea de transgresión como acto agresivo que involucra el placer frente a la muerte. Para Silvia Tomasa Rivera el erotismo es un canto sincero a la vida, frente a la certeza de la destrucción implacable del tiempo y el triunfo inexorable de la muerte, la experiencia erótica permite alcanzar el instante en donde el tiempo no transcurre.

Recurre a un erotismo refinado, como un juego imaginativo. Los cuerpos humanos son desvanecidos o sustituidos por imágenes naturales que representan la conexión del hombre con la naturaleza. Estas imágenes tienen una carga sensual poderosa. Los cuerpos reales no son importantes, pues la imaginación supera lo concreto y, en su lugar, los animales, la naturaleza y los objetos actúan como metáforas, símbolos, comparaciones o imágenes que sustituyen a los amantes.

Este erotismo se aleja de su carácter natural (como acto sexual), pero se acerca a la naturaleza como ambiente propicio, como fuente de inspiración y como símbolo. En este caso, el erotismo es una creación humana, pero que no puede evitar fundamentarse en la naturaleza.

Con los elementos de ésta se crean imágenes como la enredadera y el árbol que simbolizan la conexión de la tierra y el cielo, de lo terrenal y lo espiritual, de la vida y la muerte por medio de la experiencia erótica. Para Silvia Tomasa Rivera el erotismo es una expresión perfecta del misterio del Universo que, en forma extraordinaria, pone en contacto al ser humano con sus raíces originales y con los contrarios que lo constituyen: vida-muerte, cielo-tierra, espíritu-carne.

Para Rivera, durante la relación erótica los cuerpos miran de frente a la muerte, conjuran la condena de ésta, detienen el tiempo, se colocan en el instante del momento eternizado y pregonan el valor de la vida.

Por último, es necesario resaltar la importancia que Silvia Tomasa Rivera concede a la naturaleza en *Duelo de espadas* y *Apuntes de abril*. Para una mujer que nació y creció en contacto con la naturaleza veracruzana se comprende la importancia que ella atribuye al ambiente dentro de su vida diaria y dentro de su creación poética. La naturaleza es su fundamento, su inspiración y su término.

Finalmente, el valor de la obra de Silvia Tomasa Rivera debe apreciarse a tres niveles: primero, como una de las voces femeninas con una obra de calidad reconocida; segundo, como uno de los poetas representativos de la poesía de los años 70 y 80 junto a autores como Vicente Quirarte, Jorge Esquinca, Coral Bracho y Arturo Trejo Villafuerte; y tercero, como la creadora de una voz original dentro de la tradición de la poesía erótica.

Bibliografía

Bataille, Georges. *El erotismo*. México, Tusquets Editores, 2008.

Ciplijauskaité, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. España, Anthropos, 1994.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. España, Herder, 2007.

Chouciño Fernández, Ana. *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*. México, UNAM: Coordinación de Humanidades, 1997.

Escalante, Evodio. *Poetas de una generación (1950-1959)*. México, Premia Editora, 1988.

Espinasa, José M., Víctor Mendiola y Manuel Ulacia. *La sirena en el espejo: antología de nueva poesía mexicana 1972-1979*. México, El Tucán de Virginia, 1990.

Hernández, Laura. *Escribir a oscuras. El erotismo en la literatura femenina latinoamericana*. Argentina, Belgrano, 2000.

Paredes, Alberto. *Manual de Técnicas Narrativas. Las voces del relato*. México, Grijalbo, 1993.

Pasternac, Nora, Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco, coordinadoras. *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. México, El Colegio de México, 1996 (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer).

Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. España, Seix Barral, 1993.

Rivera, Silvia Tomasa. *Vuelo de sombras*. México, Cal y arena, 1994.

Rougemont, Denis. *Los mitos del amor*. España, Kairos, 1999.

Vitagliano, Miguel A. *Cómo ambientar un cuento o una novela*. España, Alba, 2003.

Bibliografía complementaría

Alberoni, Francesco. *Enamoramiento y amor*. España, Gedisa, 2004.

_____. *El erotismo*. España, Gedisa, 2006.

Anónimo. *Amor y erotismo en la literatura*. México, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 2000.

Arriaga Flórez, Mercedes. *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. España, Anthropos, 2001.

Baigorria, Osvaldo. *Georges Bataille y el erotismo*. España, Campo de ideas, 2002.

Cohen, Sandro. *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*. México, Premia Editora, 1981.

Cross, Elsa. *Los dos jardines: mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*. México, Conaculta, 2003.

Gomes, Miguel. "Después de los ismos: la voluntad de historia en la poesía mexicana reciente", En: Víctor M. Mendiola, Miguel A. Zapata y Miguel Gomes, antologuistas. *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005*. España, Hiperión, 2006, pp. 39-67

Guedea, Rogelio. *Poetas del medio siglo (mapa de una generación)*. México, UNAM, 2007.

Manca, Valeria. *El cuerpo del deseo: antología de poesía erótica femenina*. México, UAM/Universidad Veracruzana, 1989.

Miller, Beth. *Mujeres en la literatura*. México, Fleischer, 1978.

Quirarte, Vicente. Prólogo. *Poetas de una generación (1940-1949)* de Jorge González de León. México, UNAM, 1981, pp. 7-11.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, FCE, 1985 (Tierra Firme).

Zapata, Miguel Ángel. "Poesía mexicana: la subversión de la vanguardia". En: Víctor M. Mendiola, Miguel A. Zapata y Miguel Gomes, antologuistas. *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005*. España, Hiperión, 2006, pp. 25-37.

Hemerografía

Anónimo. "La voluptuosidad del verso y la mujer poeta". *La palabra y el hombre*, núm. 77. México, ene-mar 1991, pp. 177-180.

Domínguez, Amelia. "La poesía como una manera narrativa. Entrevista con Silvia Tomasa Rivera." *La Jornada Semanal*. Núm. 275. México, 18 sep. 1994, pp. 18-21.

Gordon, Samuel. "Breves atisbos metodológicos para el examen de la poesía mexicana a fin de siglo". *Graffilia, Revista de la facultad de filosofía y letras* de la BUAP. Disponible en internet en: http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/3/129.pdf, (con acceso el 11-VIII-2008).

Hernández Palacios, Esther. "Desde la esencia de lo femenino." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. Núm 3. México, may-ago 1996, pp. 7-19.

Schwartz, Perla. "Silvia Tomasa Rivera, la poesía telúrica". *El Universal en la Cultura*, suplemento de *El Universal*. México, 19 dic., 1986, p.2.

Toussaint, Marianne. "Apuntes sobre la poesía erótica mexicana escrita por mujeres". *Tierra Adentro*. Núm 53. México, may-jun, 1992, pp. 19-23.

Vega, Patricia. "El erotismo es una cuestión mística, sentimental". *La Jornada*. México, 26 feb., 1985, p. 25.

Memoria prehispánica e identidad mexicana en *Duerme* de Carmen Boullosa

Abelina Landín Vargas*

"...en Duerme el interés se centra en sus aspectos mágicos. Es el agua que otorga inmortalidad al personaje Claire/Clara, es el agua de la memoria, sustancia de los tiempos prehispánicos. Es sagrada para los indígenas".

Ute Seydel, "La destrucción del cuerpo para ser otro".

Introducción

El propósito de este escrito es estudiar la manera en que la magia, la ritualidad y la religión mexica se relacionan y entretejen con el entorno simbólico-cultural del México colonial que Carmen Boullosa refiere en la novela *Duerme*, y mostrar la estrecha relación con los conceptos memoria e identidad. Para ello, será de gran importancia la perspectiva simbólico-mítica que permite analizar un texto literario y su relación con el imaginario simbólico de un grupo social.

Duerme (1994) es la séptima novela que publica Carmen Boullosa en medio de otras novelas similares. Para Christopher

* Universidad de Colima.

Domínguez (1999) "forma parte de *la trilogía informal de la mexicanidad* escrita por la autora al publicarse en medio de otras novelas de corte histórico como *Llanto. Novelas imposibles* (1992) y *Cielos de la tierra* (1997)".[1] Las razones por la cuales decidimos estudiar a *Duerme*, es por considerarla una de las mejores novelas de corte histórico publicada por Boullosa y debido a que fusiona dos elementos indispensables para nuestro objeto de estudio: la literatura mexicana actual y el rescate del imaginario cultural del México prehispánico, que se niega a morir y pide nuevas lecturas. Al respecto, la finalidad de acercarnos a *Duerme* fue para propiciar otras lecturas que desmitifiquen a la historiografía oficial y, recordar -para no olvidar- pasajes de nuestra historia nacional y así, mediante innovadoras técnicas literarias, reconocer nuestro origen, nuestras raíces, nuestra memoria e identidad como mexicanos.

Mediante su argumento la autora nos invita a acompañarla en el apasionante juego literario que muestra como personaje principal a Claire, una mujer francesa que desembarca con un grupo de piratas y casualmente llega a un México recién conquistado. Al confundirla por su vestimenta de hombre y pirata es secuestrada por personas al servicio del Conde Urquiza, un personaje perseguido y condenado a la horca por las autoridades virreinales tras ser acusado de invitar a mestizos e indios a levantarse socialmente contra el Virrey con la intención de recuperar lo que recientemente les arrebataron: la antigua ciudad de México, en pleno 1571, el control político-social y, por consiguiente, restituir su antigua cultura prehispánica.

Inicialmente Claire es obligada a suplantar al Conde Urquiza, sufrir una muerte ajena y, conforme avanza la trama, se ve en la necesidad de adquirir identidades y vestimentas totalmente diferentes para sobrevivir en un contexto colonial,

[1] Christopher Domínguez, "Cielos de la tierra: Nuevo 'criollismo'", p. 39.

caracterizado por abusos e injusticias y una multidiversidad cultural, racial y de género. Para ello, es sacrificada simbólicamente por una curandera india que sustituye su sangre por las aguas dulce y salada de los lagos prehispánicos. Este acontecimiento la arraigará al Valle de México y no podrá salir de él debido a que si lo hace, duerme y sólo consigue estar despierta en el espacio geográfico de México. Además, la "curación" india la hará inmortal.

El final abierto de *Duerme* representa una utopía debido a que Claire es devuelta a la ciudad de México tras un prolongado sueño de 25 años en el Potosí y decide, como hizo Urquiza en su momento, encabezar un levantamiento social en donde vence la raza mexicana y logran expulsar a los conquistadores españoles de territorio nacional. También consiguen que regrese el uso de la lengua náhuatl y recuperan el paraíso perdido que fue el México prehispánico. En este contexto, conviene recordar y recorrer ese pasado histórico para reconocer y valorar nuestra antigua riqueza cultural.

El investigar por qué la novela se llama *Duerme* implica, sin duda alguna, otro estudio que requiere profundizar en sus probables significados desde las miradas simbólico-mítica y psicológica, principalmente, sin embargo, no es esa nuestra intención en este escrito.

1. Magia, ritualidad y religión del mundo indígena

La Conquista de México generó que los cronistas de la época informaran del acontecimiento y de las implicaciones que ésta tuvo en el México antiguo. Conquistadores, peninsulares, frailes, soldados, poetas y vencidos, a través de las *Crónicas de indias*, entre otros textos, dejaron su versión de lo ocurrido desde su punto de vista y de acuerdo con los intereses que representaban. No menos importantes fueron los relatos y testimonios dejados por los indígenas como raza vencida, quienes plasmaron lo que significó la Conquista para ellos.

Escritores mexicanos como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Elena Garro, Fernando Del Paso, Jorge Ibargüengoitia, Cristina Rivera Garza, Enrique Serna y Carmen Boullosa, entre muchos otros, retoman sucesos históricos para reinterpretarlos y recrearlos mediante su literatura. En el caso de *Duerme,* Boullosa nos muestra un pasado histórico que sigue vivo a través de la protagonista. Además, redefine las tradiciones del México antiguo y señala las huellas de una cultura indígena que prevaleció mucho después de la conquista.

Con la intención de aprender dichos temas a través del estudio y diálogo con la obra literaria, en esta parte del escrito reconoceremos las informaciones relacionadas con las prácticas mágicas, rituales y religiosas de la raza indígena prehispánica, referidas en *Duerme* y su imaginario simbólico. Para este propósito nos apoyaremos en Helena Beristáin respecto a los indicios e índices que presenta en su *Análisis estructural del relato literario* y para comprender el enfoque simbólico-mítico, en el texto de *Etnoliteratura* de Lilia García Peña.

Para hablar de un grupo cultural como fue el México precortesiano, es indispensable comprender su percepción, su idiosincrasia, su imaginario simbólico. Al respecto, García Peña, señala que:

> El imaginario simbólico es la expresión, literaria o no, de la percepción de la realidad cultural. La imagen sería representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo o grupo expresan su visión del mundo en un espacio cultural.[2]

Para Beristáin es importante estudiar la literatura también desde el punto de vista histórico, pues permitirá situarnos en el tiempo preciso en que se generó la obra. Vinculando el imaginario social y simbólico con la historia, García Peña refiere que el imaginario social tiende a constituirse en un lenguaje

---

[2] Lilia García Peña, *Etnoliteratura*, p. 24.

simbólico, vinculado al código cultural, que demanda pensarlo dentro de la historia y del marco social que expresa y que lo sustenta. "No cabe la menor duda de que la memoria colectiva comporta una cierta 'administración' de las simbologías que tienen vigencia en un determinado ámbito social y, en consecuencia, también de las cargas afectivas que siempre le son inherentes".[3]

Duerme es, de alguna manera, la continuación de *Llanto. Novelas imposibles* (1992), en donde Boullosa también aborda un tema histórico. Su trama se desenvuelve entre el México prehispánico y el colonial, además de mencionar aspectos importantes del mestizaje. Ubicada en el contexto de la Nueva España, algunos de sus protagonistas se enfrentan a la naciente vida de sometimiento del conquistador y sufren una serie de abusos. Es evidente que la autora recurrió a una investigación histórica en documentos oficiales para recuperar las condiciones originales del contexto presentado en *Duerme*. De este modo, Boullosa nos presenta una narración en donde recrea diversos ambientes del mundo prehispánico y colonial.

Anderson Imbert señala que: "si ignoramos la historia, desfiguraremos el sentido de los textos, ya que gracias al método histórico, podemos corregir posibles errores de una lectura espontánea y volver a vivir y apreciar el color que tuvo al nacer un relato".[4] Así, en *Duerme* recordamos un hecho histórico fundamental: la Conquista de México, en la que apreciamos los resquicios del antiguo mundo prehispánico y la nueva sociedad novohispana, a través de la voz narrativa, la escritora muestra mucho de realidad y otro tanto de ficción:

> ...Con su piedra filuda abre una pequeña herida en la frente, se pone en cuclillas y con gestos me indica que acomode la cabeza en

---

[3] *Ibid.*, p. 25.
[4] Anderson Imbert, *La crítica literaria y sus métodos*, p. 59.

> su regazo. Ahí vacía el poco de agua que resta en el pocillo, mientras repite: "Xeluihqui, xeluihqui, xeluihqui..." que quiere decir "cosa partida".[5]

Evidentemente, estamos ante el ritual simbólico del sacrificio, una práctica cultural muy arraigada desde antes de la llegada de los españoles a México, que permanece en nuestro inconsciente colectivo. Gustav Jung, psiquiatra suizo y colaborador de Freud, enfatizó en el hecho de que la reserva de símbolos era ampliamente común a la gente de la misma cultura. Usó el nombre del inconsciente colectivo para esta herencia simbólica común a la mayor parte de la gente. Dichos símbolos básicos comunes los llamó arquetipos. Tras una serie de explicaciones en torno de la visión primaria, Jung menciona que:

> ...por lo que se refiere a la obra de arte, es indudable que su visión es una auténtica vivencia primaria..., No es nada derivado o sintomático, sino un símbolo real, a saber: la expresión de una entidad desconocida. La visión es, al igual que la experiencia amorosa, una vivencia de un hecho real. Nos interesa saber que se trata de una realidad psíquica, realidad que tiene el mismo rasgo que la física.[6]

La vivencia de una pasión humana se halla dentro de los linderos de la conciencia, el objeto de la visión, en cambio, cae fuera de ellos. Jung cree que:

> El sentimiento nos hace vivir cosas conocidas; el vislumbre *(ahnung)*, en cambio, nos revela cosas desconocidas y ocultas, cosas que por naturaleza, son recónditas y si alguna vez se tiene conciencia de ellas, se ocultan y disfrazan intencionalmente en un velo de misterio, zozobra y engaño.[7]

---

[5] Carmen Boullosa, *Duerme*, p. 29.
[6] Carl Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, p. 337.
[7] *Ibid.*, p. 338.

En la novela estudiada encontramos algunos rasgos que "vislumbran" y que tratan de "ocultar", tal es el caso de la aparición de una cultura indígena que sobrevive al paso del tiempo, la cual fue objeto de violaciones y atropellos al intentar mantener sus prácticas prehispánicas, sus rituales, sus creencias mágicas y sacrificios. También se ocultan en *Duerme* espacios temporales vacíos, como los 25 años que Claire permanece dormida en un bosque de San Luis Potosí, entre otros "ocultamientos".

Carmen Boullosa vislumbra la época donde se desarrolla la novela colonial, sin embargo, la obra sólo nos ofrece pinceladas, la totalidad nunca o muy difícilmente podremos captarla. Existen fragmentos referentes a la Inquisición, a las prácticas mágicas de los indígenas, a los sacrificios, a las persecuciones del Santo Oficio en su propósito de cristianizar a los nativos.

Duerme menciona algunos aspectos de este inconsciente colectivo que ya damos por enterados y no se cuestionan actualmente, por ejemplo, la importancia de la medicina natural para los habitantes del México prehispánico, la pervivencia de prácticas mágico-religiosas, el ocultamiento de la cultura indígena, la obediencia ciega a los conquistadores, el aceptar la derrota, la conversión de una religión politeísta "pagana" por la cristiana impuesta por España, etcétera. Al respecto, Jung considera que la mente humana está ligada al pasado, no sólo al paso de nuestra infancia, sino también al pasado de la especie.

Gracias a los indicios e informaciones, encontramos unidades semánticas que "reiteran a una funcionalidad del ser...".[8] Y podemos identificar las características físicas y psicológicas de los personajes principales de la novela estudiada: Claire, que representa, entre varias identidades, a una india, es la personalidad con la que asume una actitud de complicidad con el mundo indígena.

---

[8] Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, p. 41.

Los indicios encontrados refieren ese fascinante mundo indígena, su lengua original; y así localizamos algunos vocablos cuando la narradora, mediante el monólogo interior debido a que su estado de conciencia oscila siempre entre sueño/vigilia y, en apariencia, se habla a sí misma, utiliza este medio para entablar una conversación con sus lectores e invita a comprender el contexto de la obra. De esta manera, mediante diálogos establecidos entre los personajes, como la india "de las manos tibias" y otros, en la novela encontramos referencias a la lengua náhuatl:

> Ya oigo: "por aquí", "por aquí", "Tlamayauhca", "Nite uica". "Es aquí"
> Mis palabras (mudas, no puedo abrir la boca) son un torrente gritando
> "¡suéltenme!" "déjenme ir, déjenme ir" (p.15).
> -Está helado. Cecmiquiliztli... (p.16).
> -"tlamarizpolo liznezcayotilli, yancuic mizcatl latelactli" (*Duerme*, pp. 43-44).

Este tipo de lenguaje existe en toda la novela y para familiarizarnos más respecto a la tensión, la autora proporciona otros elementos que sitúan al lector en el tiempo y espacio en donde se desarrolla una escena: una plaza de la antigua Tenochtitlan donde Claire será ahorcada. Para ello, la desvisten para vestirla de nuevo y suplantar al Conde de Urquiza.

Al remitirnos a objetos propios de una cultura específica como la piedra de obsidiana y vasijas de barro, de inmediato suponemos que se trata de algunos vestigios que, a pesar de los siglos transcurridos, permanecen pese a que las autoridades españolas e inquisidores tuvieron mucho interés en eliminar las huellas de la cultura mexica.

A través de las informaciones que señala Helena Beristáin disponemos de herramientas valiosas para encontrar datos con los que se organiza la realidad del referente de la obra literaria que estudiamos y que, al aparecer dentro del discurso conforme a otra organización que le es propia, nos ofrece la ilusión

de verdad, mediante la cual evocamos a seres, espacios, objetos, personajes y ambientes posibles.

Respecto a la verdad literaria, compartimos con José Moreira la afirmación de que en el reino de lo literario las únicas leyes que valen para garantizar la verdad de lo expuesto, no hay que ir a buscarlas fuera, sino dentro del texto. Lo que está bien contado es verdad, independientemente del referente y lo que está mal contado es mentira: no hay más regla que ésa para aceptarlo.

Carmen Boullosa no sólo menciona como referentes del México antiguo la piedra de obsidiana y las ollas de barro, sino también nombra espacios sagrados como los templos donde adoraban a sus dioses; el Templo del Gran *Tlatoani*; el famoso mercado de México y la Plaza Mayor, el más grande centro ceremonial del México Antiguo. Es importante señalar que como testimonio de lo ocurrido durante este periodo, la protagonista da su versión de lo observado cuando los soldados la conducen al carro del Virrey, quienes posteriormente la llevarán a su ejecución en la plaza del mercado. En este recorrido, Claire menciona en *Duerme* la destrucción de los templos indios para sobreponer el cristianismo:

> El día anterior, yo me paré entre dos templos, estuve entre el ir y venir de los acarreadores de piedras, que las quitan de lo que queda del Templo azteca y las llevan para levantar el metropolitano. Una piedra tras la otra, destruyendo para construir el de la cristiandad (pp. 31-32).

Aunque *Duerme*, como cualquier relato novelesco, tiene mucho de ficción, por la abundancia de indicadores o informaciones, también señala la veracidad de la historia contada a través de pequeños relatos que dan forma a la obra literaria, sin dejar de lado la visión de la autora, quien considera que la literatura es una verdad en sí misma, pues aunque recurre a la investigación histórica nunca deja de lado la aventura y la ficción como constantes en su narrativa. En una entrevista con

Gabriela De Beer, en 1992, Boullosa menciona que, efectivamente, tanto las aventuras como la ficción son dos constantes en algunas de sus novelas.

Pese a que el espacio en que se desarrolla la obra histórica ocurre algunos años después de la Conquista, encontramos informaciones de la actitud de la protagonista que indican el espíritu que prevalecía en la época. Paola Madrid expresa que Claire defiende a la raza vencida mediante múltiples detalles, como la crítica de la despersonalización del indígena: el conde Urquiza nombra "Cosme" a todos los criados indios para su comodidad y para no confundirlos con el patrón.[9]

Otra forma de identificación de Claire con los indígenas ocurre cuando denuncia el sistema de encomienda que, entre otras cosas, marca a los indios haciendo uso del hierro, los tiene esclavizados y a disposición de los españoles. También se manifiesta en desacuerdo con la prohibición de que usen ropa de español o que en las calles novohispanas un indio deba agachar la cabeza y ceder el paso al español.

Sobre su complicidad con los indígenas en *Duerme*, esa misma actitud es recíproca en Claire con la india de "las manos tibias", cuando la envían a la horca y la india le hace una curación que le dará la inmortalidad para que cuando sea colgada en la horca, la francesa no muera y sólo entre en un estado de sueño cada vez que salga de la ciudad de México:

> Dos cántaros enteros protegerán tu sangre de la muerte. Éstas son aguas purísimas, no tocadas por las costumbres de los españoles, ni por sus caballos, ni por su basura. Usted que no eres hombre ni mujer, que no eres nahua ni español, ni mestiza, ni Conde, ni Encomendado, no mereces la muerte. Dicen que vienes del mar, que has estado con los que arrebatan a los españoles lo que se llevan de aquí. No mereces morir (p. 28).

[9] Paola Madrid, "Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: *El retorno de Moctezuma, un sueño virreinal y la utopía del futuro*", (en línea).

Las anacronías o maneras de alterar el orden del relato en *Duerme* se presentan en retrospectiva a través de Claire, luego de que es ahorcada visualiza la antigua belleza y majestuosidad 0de la Gran Tenochtitlan y sufre una transustanciación indígena en la que es capaz de vislumbrar a la antigua ciudad, con templos blancos, cubiertos de frescos, relieves y esculturas. También observa el famoso mercado de Temixtitán, el Palacio del Tlatoani, hasta llegar en su revelación a las crueles batallas entre aztecas y españoles. Con los ojos cerrados, Claire puede *ver* "a los españoles, sus armaduras, los trajes de los guerreros indios, sus escudos con oro, pedrería y plumas" (p. 34).

Con los datos proporcionados en la novela percibimos un escenario mágico-religioso con un carácter que repercute en los demás elementos y en el significado de las acciones mismas, por ejemplo, la respuesta que brinda un criado a Claire cuando éste le ofrece tamales para comer. A la explicación del por qué se elaboraron el criado contesta: "Porque hay muerto en casa" y por ese motivo se haría un mitote. De acuerdo con la tradición mexica, cuando alguien muere, invitan tamales a quienes acompañan al fallecido y, luego del entierro, regresan a bailar en la casa del muerto. Tal tradición queda manifestada en *Duerme*: "No íbamos a dejar pasar el muerto en balde" (p. 39). Es decir, sin hacer un "mitote", que significa "fiesta de indios".

Al situar a Claire en el contexto cultural que para la raza indígena tenían los tamales y el mitote, podemos dar fe de la autenticidad del referente. Asimismo, al insistirle Claire a la india por qué ésta le oculta su nombre, la india responde, dejando ver su idiosincrasia, su temor y su respeto por las prácticas mágicas del México precortesiano: "Averigua mi nombre, que cuando lo tengas te diré que no es mío. Por mi voluntad no lo suelto, no vayas a hacerme algún maleficio" (p. 56).

Otro de los indicadores prehispánicos encontrados en *Duerme* es la mención de la exagerada limpieza de los criados indígenas en la casa del Conde Urquiza, cualidad que la

narradora no comparte del todo, de este modo, nos remite a las versiones de la limpieza del pueblo mexicano antes de la llegada de los españoles: "Después se aplican a limpiar la casa, de una manera escrupulosa que yo jamás he visto. Se podría comer en el piso, más limpio está que cualquier sueño de limpieza de ninguna escudilla" (p. 52).

Casi al finalizar la novela son evidentes los movimientos sociales entre las clases que conformaron la Nueva España, mismos que se manifestarían más abiertamente en la Colonia. La presencia de Claire del lado español los hace invencibles, dado que en un momento de la novela llega a ser consejera del Virrey por sus orígenes y probada valentía, impropia de una mujer, y como tiene agua sagrada de los lagos prehispánicos en las venas en lugar de sangre, es inmortal ante cualquier batalla. Gracias a esto, al estar del lado del Virrey, los indígenas se sienten derrotados y piden, por tanto, su cabeza a cambio de mantener la paz social.

A pesar de que hay líneas en donde Claire, en tanto narradora, se encuentra ante la disyuntiva de temer o unirse a la raza india debido a que escuchó opiniones tan diferentes y contradictorias respecto de las ceremonias rituales del México indígena, finalmente, Claire se reconoce como parte del mismo grupo cultural:

> ¿Qué pensar de una raza de quien se cuenta que, en una de sus ceremonias horribles, en los *cúes*, cuando con una piedra filuda se sacaban las entrañas para sus demonios, la mujer a quien le habían abierto el cuerpo y sacado el corazón, se levantó, caminó unos pasos y dijo "me duele mucho en lengua, antes de desplomarse?.
>
> Y yo, ¿no soy acaso también hija de la raza? La única francesa que lleva agua en sus venas, la mujer de vida artificial, la que sólo puede vivir en la tierra de México (pp. 124-125).

En el plano religioso es importante analizar la idolatría prehispánica y la relación de lo imaginario con ídolos e instrumentos necesarios para sus prácticas mágicas. Y así se podría

entender la resistencia indígena ante la religión católica y la forma en que mantuvieron sus creencias prehispánicas en la clandestinidad. Actualmente, casi nadie desconoce el asombro y la admiración que la antigua Tenochtitlan causó a los españoles durante la Conquista y todo lo encontrado en el nuevo mundo, sobre todo, sus creencias y costumbres" paganas", las supersticiones, las prácticas mágicas y la idolatría. Tampoco ignoramos el temor y la desconfianza que en los indígenas ocasionó la llegada de los españoles.

Los conquistadores enteraban mediante informes y crónicas a la corona española de todo lo encontrado en América. Contrariamente a la realidad, imaginaban a los nativos del "Nuevo Mundo" como bárbaros, idólatras entregados a la antropofagia y a la sodomía. Sin embargo, no todos compartían esa idea, había cronistas, como Fray Bernardino de Sahagún, que reconocían a los indígenas como seres dotados de virtudes naturales y grandes habilidades para aprender lo nuevo.

Durante la Conquista española y la posterior conversión de los indígenas al Cristianismo no desaparecieron completamente sus prácticas mágico-religiosas, ni siquiera al unificarse ambas religiones, lo que conocemos como sincretismo religioso. De la importancia de la religiosidad en los indígenas novohispanos resaltamos que para la misión evangelizadora en la antigua Tenochtitlan, uno de los principales obstáculos a los que se enfrentaron los religiosos fue el culto y la adoración de sus antiguos ídolos, y aunque eran severamente castigados y perseguidos para que abandonaran sus antiguas creencias, la idolatría siguió practicándose mucho tiempo después de la Conquista. Lo anterior reitera un profundo arraigo y un estrecho vínculo con la memoria e identidad del México antiguo.

Ante el rechazo del indígena por la nueva religión cristiana que cambió de golpe a sus dioses y templos por otros extraños, ajenos a su idiosincrasia, Cuevas menciona que representantes del clero en México, Oaxaca y Guatemala solicitaron a España, en una carta del 30 de noviembre de 1537, autorización

para endurecer las medidas rigurosas contra la idolatría, argumentando que, en apariencia, los indios seguían adorando a sus viejos dioses y ofreciéndoles sacrificios de noche. También señalaban la facilidad con que los indios recién cristianizados se volvían a sus idolatrías, ritos, sacrificios y supersticiones.[10]

Robert Ricard considera que Sahagún y Durán, frailes y observadores perspicaces, difícilmente se engañaron respecto de la ausencia de la idolatría en los recién evangelizados debido a que notaban que existían rasgos casi insignificantes que los hacían sospechar que algo amenazante, aun irreductible, seguía vivo: su profundo arraigo con los antiguos dioses: *Quetzalcóatl, Tláloc, Huitzilopochtli,* entre muchos otros.

En un estudio sobre la colonización de lo imaginario, Serge Gruzinski señala que en el *Concilio* de 1585 se volvió a reclamar, brevemente, la persecución de los "dogmatizadores", la destrucción de templos e ídolos y la desaparición del "vómito de la idolatría", mas no por ello se dejó de considerar el asunto desde la perspectiva de una posible recaída, más que de una sorda continuidad.

A la conquista con las armas siguió la conquista espiritual y para esta misión fueron traídas exclusivamente algunas órdenes religiosas, entre las que destacan los 12 frailes franciscanos, y con ellos Fray Bernardino de Sahagún, quien desde su llegada al Nuevo Mundo manifestó que una de sus mayores preocupaciones era eliminar los pecados de los nativos: borrachera y poligamia, pero sobre todo, necesitaba curarlos del pecado de la idolatría, ritos y supersticiones idolátricos, para ello se propuso conocer los antecedentes de tales conductas.

Octavio Paz menciona que Jacques Lafaye observa en el siglo XVI una voluntad de ruptura total con la civilización prehispánica. A la Conquista sucedió el exterminio de la casta

---

[10] Cuevas, *Documentos* (s/f), "Persistencia de la idolatría", p. 285.

sacerdotal, depositaria del antiguo saber religioso, mágico y político, a la sumisión de los indios, su evangelización. Sin embargo, prevalecen elementos de ambas religiones que algunos críticos llaman "religión mixta". Del sincretismo religioso Octavio Paz señala:

> ...que la mezcla entre las religiones cristiana y prehispánica a través del mito *Tonantzin/Guadalupe* que cultivó el corazón y la imaginación de todos y lo importante que fue como mito popular, debido a que su culto no sólo ocurrió en el ámbito público sino también en el privado.
>
> *Tonantzin/Guadalupe* fue la respuesta de la imaginación a la situación de la orfandad en que dejó a los indios la Conquista. Exterminados sus sacerdotes y destruidos sus ídolos, cortados sus lazos con el pasado y con el mundo sobrenatural, los indios se refugiaron en las faldas de *Tonantzin/Guadalaupe*: faldas de madre montaña, faldas de madre-agua.[11]

El camino recorrido por los evangelizadores en la Nueva España fue difícil debido a la resistencia indígena ante el catolicismo. Ricard menciona que los indios no consiguieron rechazar por la fuerza la predicación del Evangelio, por estar tras de ella el poder militar y político de España, pero quedaron apegados a sus antiguas ideas y ritos religiosos, amaban a sus viejos dioses: no les quedó otra salida que una tenaz y persistente resistencia.

La cultura indígena, arraigada a sus antepasados y a su memoria, persistía en conservar a sus ídolos, tallados principalmente en piedra, jícaras, estatuillas, pequeños objetos y piedras de colores. Al respecto, Gruzinski habla de la importancia del centro doméstico como un lugar recurrido antes que nada, y porque escapaba a la influencia directa de la iglesia, así, los indios disimulaban y ocultaban a sus figuras, dioses y vestigios de la cultura prehispánica en sus altares o en los "cielos" de sus oratorios cristianos, en pequeños cestos y en canastos cerrados con llave.

---

[11] Octavio Paz, prólogo a J. Lafaye, *La formación de la conciencia nacional.*

Efectivamente, los nativos se las ingeniaron para conservar sus tradiciones prehispánicas, así encontramos que cuando los religiosos quisieron congregar a los hijos de la nobleza en los conventos para darles una educación mejor, tuvieron que luchar contra la hostilidad silenciosa, pero no menos eficaz, pues los padres ocultaban a sus hijos, o si no, mandaban en su lugar a los hijos de los criados y esclavos acompañados de muchos sirvientes para hacerlos pasar como propios.

Otra forma de conservar sus rituales, según Ricard, era cambiando de lugar sus templos y escondiéndolos en cuevas o en lugares remotos, distantes de templos católicos y conventos, con la finalidad de no ser encontrados por los religiosos y efectuar con entera libertad sus antiguas costumbres. También idearon colocar, detrás de la Cruz o de imágenes religiosas, a sus ídolos y rendir culto en realidad a sus antiguos dioses. Su arraigo a lo antepasado era tal, considera Ricard, que cuando los evangelizadores descubrían a sus ídolos, los destruían, aunque los indígenas se daban prisa en construir otros.

Gruzinski afirma que la idolatría prehispánica, consciente o no, tejía una red densa y coherente, implícita o explícita de prácticas y de saberes en los que situaba y desplegaba la integridad de lo cotidiano. Hacía plausible y legítima la realidad que construían, proponían e imponían aquellas culturas y aquellas sociedades. De ese modo, la idolatría prehispánica habría sido más que una expresión "religiosa" que traducía una aprehensión propiamente indígena del mundo y manifestaba que aquello que para los indios era su esencia constituía la realidad objetiva.

En *Duerme*, Carmen Boullosa nos invita a recorrer un paisaje histórico de nuestra nación, importante por la manera en que destaca la relevancia de conquistar lo imaginario y lo espiritual en los antiguos habitantes de México y el significado de la dolorosa suplantación de una religión politeísta mexica por un cristianismo español. Además del pasado, la memoria y la eterna búsqueda de la identidad mexicana están presentes en la novela.

2. Memoria e identidad mexicana

Memoria e identidad son conceptos manejados hábilmente por Carmen Boullosa en *Duerme*. Precisamente, ese gusto por retomar temas relacionados con nuestro pasado como la época prehispánica, que recuerda nuestro origen e identidad como grupo cultural, es parte importante de su narrativa.

Para el *Diccionario de la Real Academia Española*, "memoria" proviene del latín *memoria* y tiene una gran variedad de significados de los cuales sólo tomaremos los relacionados con el pasado: a) Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado; b) Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado; y c) Relación de algunos acaecimientos particulares que se escriben para ilustrar la historia.[12]

Gloria Prado refiere que la memoria tiene una diversidad de significados:

> Memoria: Jirones de recuerdos, volúmenes de imágenes, secuencia de cuadros que vienen a golpes, agolpados, se agolpan, para ir conformando anécdotas, situaciones, relaciones, estados de ánimo, historias, La Historia, mares de historias entrecruzadas, intrincadas. Historia monumental, historia nacional, historia política, historia personal, historia de vida y de muerte, historia de luchas, victorias y derrotas frente a la limitación e impotencias humanas.[13]

El mismo diccionario define a la identidad como proveniente del latín *identĭtas, -ātis*. a) Cualidad de idéntico; b) Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás; c) Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás; d) Hecho de ser alguien o algo, el mismo que se supone o se busca. Ute Seydel

---

[12] Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española - Vigésima segunda edición*, (en línea).

[13] Gloria Prado, "De la realidad a la ficción ¿o será la ficción la que construye la realidad?", p. 83.

señala que en los últimos años surge un gusto por reescribir sobre temas históricos:

> sobre todo, con motivo del quinto centenario del llamado descubrimiento de América se plantaron en la historiografía, en los estudios sobre las culturas mesoamericanas y la Colonia, así como acerca de la Conquista, del origen del Estado mexicano contemporáneo y del mestizaje, del lugar de los indígenas en el espacio nacional del siglo XX.[14]

No es casual, entonces, que Boullosa se haya propuesto escribir en contra del olvido de la Conquista, trauma cuyo recuerdo incomoda por significar la imposición violenta de otra cultura y la destrucción de los templos mexicas, del arte de lo sagrado y de los códices indígenas precolombinos; aunque por otra parte, dio pie al surgimiento de nuevas prácticas culturales, por medio de las cuales subsistieron, de modo clandestino, la cosmovisión y los cultos religiosos de las diversas etnias indígenas.

En *Duerme* existe una reflexión acerca de la necesidad de recuperar la memoria, de recordar para no olvidar sucesos históricos y las transformaciones ocurridas a partir de principios del siglo XVI. Para Erna Pfeiffer la obsesión por recuperar el pasado y abolir las antiguas utopías, parece ser ya una constante en la obra de Boullosa. Al menos cinco de sus novelas: *Son vacas, somos puercos* (1991); *Llanto. Novelas imposibles* (1992); *El médico de los piratas: bucaneros y filibusteros en el Caribe* (1992); *Duerme* (1994) y *Cielos de la tierra* (1997) tratan de rescatar el revés de la historia, las utopías fracasadas, la versión no oficial de los vencidos, de los marginados y los silenciados. *Duerme* es un constante ir y venir entre la dimensión histórica oficial y la propia mirada de su autora durante este período de nuestra historia. Ute Seydel señala que:

---

[14] Ute Seydel, "Desmitificación de la historiografía oficial y del discurso nacionalista: Elena Garro y Juan Rulfo", en *Escrituras en contraste femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, p. 178

> La Conquista se relaciona, asimismo, con el inicio del mestizaje racial y cultural, así como con la fundación de una nueva sociedad, pero también con el establecimiento de un virreinato que implicaba el sometimiento y la dependencia política, económica y cultural de los pueblos mesoamericanos frente a una potencia colonial europea.[15]

A propósito de la cita de Seydel, conviene señalar que luego de la Conquista española en *Duerme* son evidentes los impactantes cambios raciales y culturales que vivieron los antiguos pobladores del México prehispánico. Al menos los personajes principales de la novela "vivieron" en carne propia una serie de acontecimientos y abusos relacionados con el sometimiento socio-cultural y político del conquistador europeo.

En "Relectura de la Conquista," en *Nen, la inútil*, Ignacio Solares evidencia la necesidad de elaborar y releer ese pasado que encierra un trauma colectivo relacionado con el origen de la cultura y la construcción de una identidad colectiva del México independiente. En cuanto al origen y la fundación de la cultura mexicana, se agrega en la "nota" que se quiere olvidar a los dos nutrientes culturales, tanto la española, como la indígena, como si el estado nacional independiente hubiese surgido de la nada y como si el Estado del siglo xx fuese una prolongación de aquél.

En este aspecto, en *Duerme*, Boullosa muestra una relectura posterior a ese periodo, donde a pesar de desarrollarse en plena Colonia y de mostrar su visión sobre los estragos político-culturales, económicos y sociales de un conquistador español que modificó algunos rasgos culturales, aún siguen vivos algunos elementos del México prehispánico. De ahí que la raza, el género y la clase social que forman una parte tan íntegra de la identidad mexicana, también tienen un papel significativo dentro del entorno novelístico. Respecto del imaginario social en la literatura, García Peña refiere que:

---

[15] *Ibid.*, p. 178.

> El imaginario social es la expresión, literaria o no, de la percepción de la realidad cultural. La imagen será la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo o el grupo expresan su visión del mundo en un espacio cultural.[16]

De este modo, los conceptos de identidad y memoria son vistos como elementos inherentes del imaginario social por la forma en que se percibe la realidad cultural prevaleciente en *Duerme*. El panorama de la narrativa mexicana actual deja ver la estrecha relación de nuestra herencia histórica, así como la memoria y los rasgos identitarios como nación, con la literatura. Para Gloria Vergara:

> Los orígenes, identidad, pertenencia, mezclas, castas, diversidad cultural, "la búsqueda de los ancestros, el indagar sobre lo primitivo y lo sagrado, son parte de este proceso de interiorización" que viven algunos de los personajes de nuestra novela, especialmente los vencidos. [17]

En el universo narrativo de *Duerme*, percibimos que la búsqueda del pasado se presenta en el espacio del lago, donde el agua representa un elemento antiguo, un elemento principal, como la memoria.

> Es un agua tan limpia, que estancada en ollas de barro desde muchos dieces de años no da muestra de pudrición o estancamiento. El agua tiene de cada lago, dulce o salado, de cada canal. Aquí revueltas. Es curación de nuestros padres y nuestros abuelos, y nunca ha sido puesta en un español. Era el agua tan limpia -sigue diciendo, mientras yo, de espaldas a la puerta, me abro la ropa y saco mi pecho izquierdo, abierto pero no sangrante- que nuestros abuelos no vaciaban en ella siquiera sus orines. A diario pasaban canoas a recolectarlos, y sacaban sus orines de Temixtitan y los barrios, de ellos extraían fijadores para pinturas y tintes, las que usaban

[16] Lilia García Peña, *Etnoliteratura*, p. 24.
[17] Gloria Vergara, *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX*, p. 14.

> nuestros magníficos artistas, y los húmedos donde remojaban los hilos para bordar o hacer telas. [18]

Mediante la información proporcionada respecto al agua de los lagos prehispánicos, la protagonista cree en la posibilidad de que efectivamente ese vital líquido tiene poderes mágico-curativos debido a la limpieza y cuidado que se esmeraban en darle sus antiguos pobladores. En efecto, el agua constituye un elemento vital que también simboliza nuestra identidad, al señalar que el antiguo México fue fundado precisamente en un lago y sobre el agua está cimentada nuestra nación.

En *Duerme* se confrontan y contraponen dos culturas: la mexica y española, creando una sola identidad: el mestizaje. La nación mexicana surge entonces a partir de la fusión de ambas culturas. La Colonia en México generó un híbrido que daría como resultado a los mestizos, los hijos de la unión de esos dos mundos diferentes.

Octavio Paz señala en *El Laberinto de la soledad* que el mexicano no está del todo contento con esta unión de la cual es producto: "El mexicano no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega, y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre". Respecto a la Malinche, el propio Paz afirmó que el varón mexicano se había conformado con un violento rechazo hacia su vergonzosa madre:

> Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a *La Malinche.* Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados.[19]

---

[18] Carmen Boullosa, *Duerme*, pp. 27-28.
[19] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, pp. 77-78.

En *Duerme,* Claire es la mujer francesa que viene a México en los primeros años de la Colonia. Ella interesa debido a que en la novela se ve forzada a tomar diferentes identidades, al menos nueve, que representan varias personalidades encarnadas en una prostituta, transfigurada en hombre y pirata, noble español, francesa, india, mestiza, consejera virreinal, una bella durmiente y, finalmente, una mestiza que busca la liberación del pueblo mexicano. Identidades que bien pudieran representar a la naciente nación mexicana, además de simbolizar esa eterna búsqueda de identidad que señala Octavio Paz.

Giovanni Minardi opina que en cada caso la protagonista adopta los pronombres genéricos correspondientes cuando se refiere a sí misma, gesto que subraya el hecho de que no se trata de un simple disfraz o una mascarada, debido a que Claire vive entrañablemente cada identidad.

Claire podría ser el prototipo de la nación mexicana, en tanto que la mezcla que ella representa se asemeja a la que produce la Nueva España. A través de diferentes elementos coincidentes intuimos la presencia de rasgos que nos remiten al mito de la Malinche: "Mito que alude a la construcción de una cultura nacional que se basó en otro mito fundacional: el de la Malinche".[20] Mito que vincula el origen del mestizo con los conceptos de culpa, traición, violación y los relaciona con la figura histórica de la Malinche.

Al respecto, el Conde Urquiza toma una actitud similar a la de Hernán Cortés con Malintzin. Blanca López señala la importancia utilitaria que ella tuvo para los conquistadores: "Malintzin es el prototipo de la mujer que actúa como 'auxiliar' de los españoles; ella se convierte, como ninguna otra, en un

[20] Ute Seydel, "Desmitificación de la historiografía oficial y del discurso nacionalista: Elena Garro y Juan Rulfo", en: *Escrituras en contraste femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, p. 67.

elemento nuclear para realizar la conquista".[21] Para el Conde Urquiza Claire no representa nada más que un instrumento: en el momento que él cree que ella ya no le proporciona algún beneficio o le es necesaria, se deshace de ella. Recordemos las palabras de Paz cuando refiere que "El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida".[22]

Así como Cortés se deshace de Marina o Malinche, el Conde Urquiza viola y desecha a Claire. Este pasaje lo interpretamos de nuevo en *Duerme* como un ejemplo de la manera en que algunos españoles abusaron del pueblo mexicano desde su llegada al continente americano y durante los años que duró la Colonia.

> Me levanta el huipil, lo quita de mi dorso, quiero zafarme, los criados me sujetan de las piernas y las manos, dejándome herida y pechos desnudos. Abre sus calzas, me levanta las enaguas y me posee, sujeta de los pies por sus criados... (p. 53).

Sin embargo, Claire se define a sí misma como parte de la raza mestiza, como una mezcla de la cultura europea y americana. Precisamente, como parte de estos juegos de identidad, Carmen Boullosa utiliza intencionalmente los géneros femenino y masculino para referirse a Claire. Así, la protagonista, al narrarse a sí misma, se autonombra hombre o mujer, y personajes como la india "de las manos tibias" suele llamarla indistintamente mestiza o mestizo, india, caballero, soldado, consejera del Virrey, etcétera.

Pedro de Ocejo, coprotagonista de Claire, al dormir ella lejos de la ciudad de México, es quien termina la novela con

---

[21] Blanca López de Mariscal, *La figura femenina en los narradores testigos de la Conquista*, p. 65.
[22] Octavio Paz, *op cit*, p. 77.

la victoria de ella y el mestizaje contra los españoles: "Estando en él (*Valle*) nadie podrá darle muerte" (p. 146). Así, Boullosa logra, de una manera poética, dar al pueblo mestizo la fuerza para deshacerse de la carga de los españoles. Como Claire resulta victoriosa, el pueblo mexicano también, y ya libre de la carga de la Colonia puede dedicarse a buscar su identidad mexicana. De este modo, Boullosa presenta una hermosa comparación utópica que simboliza la lucha del mundo viejo con el mundo nuevo, y la victoria de este último.

A la propia protagonista le llega el momento de descubrir su verdadera identidad y apreciamos que son dos con las que más se identifica: el indígena mexicano y mayoritariamente, el mestizo del México Colonial, un México que busca estar a gusto con su propia identidad. Sin embargo, no debemos olvidar que al final de la novela, la identidad de Claire es la que Pedro de Ocejo elige para ella: una guerrera que encabeza la rebelión indígena-mestiza que derrocará al español.

Al retomar la perspectiva simbólica-mítica, palpamos que tiene una profunda relación con la antropología cultural y gracias a la cual enriquecemos nuestro acercamiento al apasionante mundo de los símbolos, mitos y su relación con la literatura. Al respecto, García Peña considera que:

> La literatura, analizada desde el punto de vista de la antropología de la cultura, "permite advertir la representación de los sistemas simbólico-míticos de grupos étnicos, las coincidencias culturales compartidas entre sus miembros y sus diferencias respecto a otros grupos; hace posible acercarse a los textos como expresión de la cultura nacional o problemas sub-culturales en forma de tradiciones asociadas con grupos de la misma sociedad compleja, pero basada en símbolos culturales distintos.[23]

Desde una perspectiva simbólico-mítica, se enfatiza que debemos prestar atención a la organización narrativa del relato,

[23] Lilia García Peña, *op. cit.*, p. 11.

a su prototípica composición circular para poder distinguir los paralelismos vistos en distintas secuencias, estudiamos la recurrencia de la memoria e identidad en *Duerme* de Carmen Boullosa y el imaginario simbólico cultural de los habitantes del México Antiguo, partiendo de la idea de García Peña donde menciona que "toda cultura y su perpetuación dependen de la facultad de usar símbolos".[24]

Para Paul Ricoeur, por otro lado, el "símbolo" se distingue de la metáfora en que ésta es un suceso del universo del *logos*, además de que frente a la volatilidad de la metáfora, los símbolos "debido a que tienen sus raíces en las constelaciones permanentes de la vida, el sentimiento y el universo, ya que tienen una estabilidad increíble, nos llevan a pensar que no mueren nunca, que solamente son transformados".[25] En *Duerme* existen imágenes simbólicas y rituales que no mueren, sólo cambian como el bautismo, el sacrificio, la otredad, el agua, el cuerpo, la ropa, el sueño y vigilia, la piedra, la flor, el cambio de identidad, la mujer varonil, la mujer dormida, un cuento de hadas, por mencionar algunos. Así como los mitos de la búsqueda del paraíso perdido, el mito de Ifis y el de la Malinche, entre varios más. Por lo que consideramos que Boullosa es una escritora que correlaciona a la literatura con el lenguaje simbólico y la mitología y la manifiesta mediante un discurso simbólico.

Al respecto, Yuri Lotman menciona que la correlación entre la literatura escrita y la mitología, el grado de proximidad de éstas y su tendencia al acercamiento o alejamiento constituyen una de las caracterizaciones fundamentales de todo tipo de cultura. Boullosa, al igual que otros escritores, demuestra que vuelven al mito, al lenguaje simbólico, a narrar acontecimientos pasados cargados de un simbolismo cultural como

---

[24] *Ibid.*, p.14.

[25] Paul Ricoeur en: García Peña, *op. cit.*, p. 37.

parte de nuestra naturaleza humana, así lo vemos en *Duerme*, en donde se recurre a una época pasada como escenario narrativo. Para Lotman:

> Los textos mitológicos se distinguían por un alto grado de ritualización y narraban sobre el orden original del mundo, las leyes de su surgimiento y existencia. Los acontecimientos de que se hablaba en estos relatos, una vez que habían tenido lugar, se repetían invariablemente en la invariable rotación de la vida universal.[26]

En *Duerme* percibimos, por lo menos, los siguientes mitos:

1. La búsqueda del paraíso perdido = México-Tenochtitlan.
2. La Malinche = mito del mestizaje.
3. Ifis = nace mujer pero la anuncian varón.
4. La eterna juventud = la inmortalidad de Claire.
5. Afrodita = la extremada belleza de Claire.

Sin omitir una serie de símbolos encontrados, los cuales son detallados en otro estudio,[27] coincido con García Peña al expresar que "la presencia de 'mitos' y 'símbolos' en textos literarios tanto *in situ* oral como textualizados en literatura escrita, representa siempre un sustrato de memoria colectiva compartida: la actualización, reiteración y reinvención de la tradición".[28]

---

[26] Yuri Lotman, "*Literatura y mitología*", p. 195.

[27] Existe el análisis simbólico-mítico de: *el agua, el cuerpo y la fiesta en la Tesis Memoria e identidad en Duerme de Carmen Boullosa* presentada en 2009 por Abelina Landín Vargas para obtener el grado de Maestría en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Colima.

[28] García Peña. *Etnoliteratura*. p. 22.

Conclusiones

Luego de acercarnos a la novela *Duerme* consideramos que se encuentra dentro de lo mejor de la producción literaria de Carmen Boullosa al ser un constante llamado a la toma de conciencia sobre la identidad nacional.

Al estudiar la memoria prehispánica y la identidad mexicana, establecimos un diálogo a través del texto literario con los tiempos pasado y presente, en donde fue evidente la importancia del imaginario simbólico y su vínculo con la magia, ritualidad y religión del mundo indígena. En *Duerme* encontramos la recreación de recursos literarios en donde se funde la realidad del México colonial y algunas creencias mágicas del México indígena: rituales, costumbres, ambientes prehispánicos, espacios sagrados, templos de los antiguos ídolos, entre otros. El cambio constante en dicha época de formación del espacio nacional mexicano se refleja en las múltiples identidades de la protagonista, como símbolo de la inestabilidad del México colonial. De tal manera que la carga simbólica de la identidad es una constante de principio a fin y deja abiertas inagotables puertas para ser estudiada desde diversas miradas.

Probablemente, Boullosa eligió como protagonista a una francesa para aludir a las ideas ilustradas llegadas de Francia con las que posteriormente se nutrió la independencia mexicana. Es en Claire en quien la autora deposita la herencia cultural del México prehispánico, inmortalizando y anclando ese pasado histórico en nuestra memoria colectiva y en nuestro imaginario simbólico actual.

Duerme es una novela que cala en lo profundo de nuestra memoria porque explora las áreas ocultas, producto del mestizaje, en un momento histórico en que se operó un cruce de géneros, lenguajes, razas y clases, creando un México profundo, un subconsciente no individual donde se funden elementos subalternos.

En efecto, en los últimos años los narradores hispanoamericanos acuden a esas crónicas para releerlas e interpretarlas y llegar a la conclusión de que el pasado puede seguir escribiéndose, y de hecho debe rescribirse, pero no a través de los mecanismos tradicionales signados por la historiografía lineal, sino a partir de relecturas desmitificadoras.

Los conceptos de memoria e identidad relacionados con nuestro origen fueron indispensables para profundizar, desde una mirada simbólico-mítica, en el majestuoso ambiente prehispánico, colonial y del México actual. Ese estrecho vínculo con nuestro pasado indígena-español, Boullosa lo presenta como un tema inherente a nuestra identidad. Tales conceptos fueron clave en el universo narrativo de *Duerme* para conocer una versión alternativa a la que nos ofrece la historia oficial, una versión que cuestiona y critica a quienes pretenden hacernos ver que la Conquista fue sólo un periodo más de nuestro pasado y no lo que en realidad significó para la conformación de nuestra identidad mexicana.

A través de la novela estudiada, Carmen Boullosa pretendió recordarnos las luces y sombras de un pasado siempre presente en nuestra memoria histórica, reflexionar sobre algunos temas que nos continúan impactando: nuestros orígenes, nuestro pasado indígena-español, nuestra memoria colectiva y esa incesante búsqueda de una identidad social, nacional y femenina, que después de la caída del imperio azteca y la consecuente devastación indígena posterior a la Conquista, dio como resultado la compleja identidad mestiza, la multiculturalidad y etnicidad de este gran mosaico cultural que es México.

La universalidad de *Duerme* como novela reside precisamente en que cuestiona y pone al descubierto una serie de problemáticas sociales que no fueron exclusivas de la Colonia y de una raza conquistada, sino que todavía persisten en nuestra sociedad, como si el México mestizo siguiera durmiendo, mientras el México indígena permanece en la vigilia. Gracias a

la naturaleza histórica de toda creación literaria y de los estrechos lazos del hombre con el grupo socio-cultural al que pertenece; la narrativa de Boullosa nos transmitió el pensamiento del mexicano de esta época, y por consiguiente, su visión de mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Imbert. *La critica literaria y sus métodos*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1976.

Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM, 1984. (Instituto de Investigaciones Filológicas).

Boullosa, Carmen. *Duerme*. México, Alfaguara, 1994.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. 1. 2a. ed., Argentina, Tusquets, 2003.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. España, Herder, 2003.

De Beer, Gabriela. *Escritoras mexicanas*. Cinco voces. México, FCE, 1999.

Domínguez Michael, Christopher. "Cielos de la tierra: Nuevo 'criollismo'", en: Bárbara Dröscher y Carlos Rincón (eds.). *Acercamientos a Carmen Boullosa*. Actas del simposio "Conjugarse en infinito. La escritora Carmen Boullosa", Alemania, Tranvía Sur, 1999.

García Peña, Lilia. *Etnoliteratura*. "Principios teóricos para el análisis antropológico del imaginario simbólico-mítico". México, Universidad de Colima, 2007.

Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI y XVII*. México, FCE, 2000.

Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España, Paidós, 1994.

López de Mariscal, Blanca. *La figura femenina en los narradores testigos de la Conquista*. México, El Colegio de México, 1997.

Lotman, Yuri. "Literatura y mitología," en: *La semiósfera: semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro, España, Cátedra, 1996.

Minardi, Giovanni. "*Duerme*. La mascarada, ¿pérdida o conquista de una identidad?" en: Bárbara Dröscher y Carlos Rincón (eds.). "Acercamientos a Carmen Boullosa". Actas del simposio "Conjugarse en infinito. La escritora Carmen Boullosa". Alemania, Tranvía Sur, 1999.

Moreira, José. *Cómo leer textos literarios*. España, E.D.A.F, 1996, pp. 234.

Ortega, Julio. "La identidad literaria de Carmen Boullosa," en: Bárbara Dröscher, Carlos Rincón (editores). "Acercamientos a Carmen Boullosa". Actas del simposio Conjugarse en infinito. *La escritora Carmen Boullosa*. Berlín, Tranvía Sur, 1999, p. 3-36.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, FCE, 1959.

_____. Prólogo a Jaques Lafaye (1985). *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional.* México, FCE, 1977.

Prado, Gloria. "De la realidad a la ficción ¿o será la ficción la que construye la realidad?" en: Territorio de escrituras. *Narrativa mexicana de fin de milenio.* México, Editora Pasternac/UAM-Iztapalapa, 2005.

Pfeiffer, Efna. *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentro con diez escritoras latinoamericanas.* Verveurt, Frankfurt am Main, 1995.

Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México.* Trad. de Ángel Ma. Garibay K., México, FCE, 1986, p. 420.

Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura.* México, Siglo XXI Editores, 1998.

Seydel, Ute. "Desmitificación de la historiografía oficial y del discurso nacionalista: Elena Garro y Juan Rulfo," en: *Escrituras en contraste femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX.* Castro, M. México, Aldus/UAM- Iztapalapa, 2004.

_____. "La destrucción del cuerpo para ser otro. El cuerpo femenino como alegoría del México Colonial," en: Domenella, A. R. *Territorio de Leonas. Cartología de narradoras mexicanas en los noventa.* México, UAM, 2001.

_____. "La destrucción del cuerpo para ser otro. El cuerpo femenino como alegoría del México Colonial," en: Dröscher, B. y Rincón, C. *Acercamientos a Carmen Boullosa.* "Actas del simposio Conjugarse en infinito. La escritora Carmen Boullosa". Alemania, Tranvía Sur, 1999.

Solares, Ignacio. "Relectura de la Conquista Nen, la inútil," en: Editora Pasternac, N. *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de milenio.* México, UAM-Iztapalapa, 2005, pp. 179-185.

Vergara, Gloria. *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX.* México, Universidad Iberoamericana, 2007.

Fuentes electrónicas

Cuevas, Documentos. "Persistencia de la idolatría", p. 285. La misma nota Burgoa, geográfica, descripción. XI, f.46. Disponible en internet en: http:/www.members.tripod.com/-hispanidad/hechos6/.htm (con acceso el 17-09-2006).

Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/(con acceso el 20-07- 2007).

Madrid, Paola. "Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: El retorno de Moctezuma, un sueño virreinal y la utopía del futuro", en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en internet en: http://www.google.com.mx/search?hl=es&q=Paola+Madrid+Moctezuma+&btnG=Buscar+con+Google&met. (con acceso el 30-05-2008).

Ocho escritores latinoamericanos
del siglo XX
Este libro se terminó de imprimir en el mes
de diciembre de 2010
en los talleres de estirpe, concepto e imagen,
ubicados en Lucas Alamán núm 30, col. Obrera.

El tiro consta de 1,000 ejemplares de 312 págs.
encuadernación rústica cosida, tamaño 21 x 13.5 cms.
impresión offset sobre papel cultural de 90 grs. y
cartulina sulfatada de 12 pts.,
con solapas de 6.6 cms., plastificada mate.

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

COSEI
COORDINACIÓN DE SERVICIOS DE INFORMACIÓN

Formato de Papeleta de Vencimiento

El usuario se obliga a devolver este libro en la fecha señalada en el sello mas reciente

Código de barras. 2891825

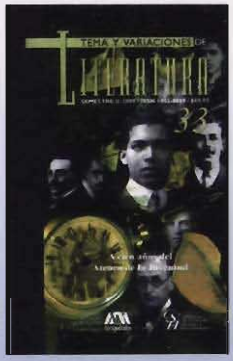
FECHA DE DEVOLUCION

UAM
PQ7154
O3.4

2891825

Ocho escritores latinoame

2891825



Tema y variaciones de Literatura

Rumbos de la Lingüística
Lenguas amerindias,
Adquisición del lenguaje,
Relación lenguaje-cerebro, Filología

ADMINISTRACIÓN
DERECHO
ECONOMÍA
HUMANIDADES
SOCIOLOGÍA

La Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX de la UAM-Azcapotzalco y la Maestría en Letras Hispanoamericanas de la Universidad de Colima ofrecen en este volumen una muestra de las investigaciones que se realizan en dichos posgrados, con el fin de dar cuenta de la diversidad de autores y acercamientos críticos propuestos por los estudios literarios actuales.

Así, los textos estudiados van de la poesía de vanguardia del mexicano Germán List y el argentino Oliverio Girondo a los poemas eróticos de Silvia Tomasa Rivera y la lírica social de Margarita Paz Paredes. En cuanto a la prosa, se nos invita a explorar algunos temas relevantes en la obra de tres escritoras: el simbolismo del espacio, en Amparo Dávila; las preocupaciones históricas en *Cartucho*, de Nellie Campobello, y la construcción de los imaginarios en *Duerme*, de Carmen Boullosa. El contrapunto lo pone la inmersión en el juego de simulaciones del drama *El Gesticulador*, de Rodolfo Usigli.

División de Ciencias Sociales y Humanidades

ISBN: 978-607-477-404-7