

ISSN:2395-9363

Calmécac

• Arte • Cultura • Literatura



UVP

UNIVERSIDAD
DEL VALLE
DE PUEBLA

AÑO 16 NO. 24

Revista ANUAL

DIRECTORIO

PRESIDENTE DE LA JUNTA DE GOBIERNO
MTRO. JAIME ILLESCAS LÓPEZ

RECTORA
DRA. MARÍA HORTENSIA IRMA LOZANO E ISLAS

DIRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y EDUCACIÓN MTRO.
EMMANUEL FLORES FLORES

EDITORAS RESPONSABLES
DRA. MARÍA HORTENSIA IRMA LOZANO E ISLAS
MTRA. IRMA HIGINIA ILLESCAS LOZANO

COORDINADOR EDITORIAL
DR. MAURICIO PIÑÓN VARGAS

DISEÑO EDITORIAL
MTRA. GABRIELA ARIAS LIMÓN

Calmécac, año 16, No. 24, diciembre 2022, es una Publicación anual editada por la Universidad del Valle de Puebla S.C., Calle 3 sur # 5759, Col. El Cerrito. CP. 72440, Puebla, Puebla, Tel. (222) 26-69-488, <www.uvp.mx>. Editoras Responsables: Dra. María Hortensia Irma Lozano e Islas y Mtra. Irma Higinia Illescas Lozano. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No.04-2022-0210131547000-203, ISSN: 2395-9363, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización de este Número, Coordinación Editorial y de Publicaciones, Dr. Mauricio Piñón Vargas, Calle 3 sur # 5759, Col. El Cerrito. CP. 72440, Puebla, Puebla, Tel. (222) 26-69-488 ext. 798, fecha de última modificación 1 de agosto de 2022.

Las posturas expresadas por los autores no necesariamente reflejan las posturas de la Universidad del Valle de Puebla, de su Coordinación Editorial y de Publicaciones, de las editoras responsables ni del staff editorial involucrado en la edición de la revista.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los contenidos de la presente publicación, siempre y cuando se acredite el origen de estos.

Cualquier carta dirigida al editor debe enviarse al correo coord.editorial@uvp.mx.

COMITÉ EDITORIAL

Mtra. Nayeli Durán Lozano
Universidad del Valle de Puebla

Lic. Isael Soria Ortíz
Universidad del Valle de Puebla

Lic. Diana Benítez Iturbide
Universidad del Valle de Puebla

Mtro. Omar Alexis Elías Segura
Universidad del Valle de Puebla

Lic. Alfredo Saúl Carranza Juárez
Universidad del Valle de Puebla

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Manuel Iván Manríquez Calderón
Colegio de Arquitectos del Estado de Hidalgo

Lic. Enrique León
Plus Three

EDITORIAL

Bienvenido a este número anual de la revista Calmécac.

Este año les ofrecemos un número muy nutrido de diversos elementos literarios: cuentos, ensayos y artículos especializados de una diversidad de temáticas y vertientes.

Para comenzar les ofrecemos una colección de 7 artículos especializados que profundizan en temas sobre la mexicanidad y la construcción del español, su complejidad y sus bondades; al mismo tiempo se puede profundizar sobre la obra de distintos autores desde la mirada crítica de nuestros autores que permite vislumbrar la complejidad del arte y de las obras literarias.

Peter Kuper, Dante Medina, Sor Juana Inés de la Cruz, José Revueltas y Meglong Shiren convergen en este número, validando la cosmovisión de la cultura, la tradición y de la retórica en diferentes momentos históricos, a su vez de en diversos espacios geográficos.

A continuación se comparte una serie de 4 cuentos: Bella Italia Mía, La Criatura, Parkour y las Tres Vaciaciones sobre el final, en donde quisiera hacer especial énfasis en Bella Italia Mía y las Tres Variaciones sobre el final:

Bella Italia Mía, presenta imágenes, sensaciones y sentimientos en conjunto con la presentación de la cultura y la tradición italiana desde un punto de vista muy familiar, muy personal, muy cercano, que ciertamente le permitirá experimentar un poco de la sensación de estar en el país.

Tres Variaciones sobre el final, se observa como una obra muy contemporánea en la que se plantean

interrogantes tan profundas como ¿Qué habría pasado si...? ¿Y después qué pasó? Lo que plantea una forma de echar a volar la propia imaginación del lector, recreando recuerdos, imágenes, sentimientos y alegorías personales. Un relato sumamente apasionante.

Al final se ofrecen 2 ensayos donde se plasma la memoria de Enriqueta Ochoa y la emancipación de los peces rojos de Guadalupe Nettel.

Por todo lo anterior, les ofrecemos un número muy nutrido de Calmécac con una diversidad de contenidos, lo que asegura una lectura amena y reflexiva, por lo que los invitamos a acercarse a cada uno de los contenidos que se ofrecen.

Buena lectura.

La editorial

ÍNDICE

ARTICULOS ESPECIALIZADOS

- Análisis de la Semiótica Narrativa de la Novela Gráfica la Metamorfosis de Peter Kuper **07**
- **Tishbe Durand**
- Diálogos y Conflictos en el Proceso Literario de Perú **13**
- **Ángel Héctor Gómez**
 - **Abraham Emitanio Huamán**
- Las Letras Mexicanas y su Moderna Lexicografía en Dante Medina **18**
- **Sandra Ruíz Llamas**
- Lo Apolíneo y Dionisiaco en Dos Personajes del auto Sacramental el Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz **24**
- **Adriana Hernández**
- Mito y Redención Mesiánica en el Luto Humano de José Revueltas **30**
- **César Abraham Castañeda**
 - **Adam Miczkiwicz**
- Poetas Nebulosos Menglong Shiren (朦胧诗人): Su Papel Literario y Político Antes y Después De Tiananmen (1989) **37**
- **Liliana Marcos**
- Papel Tlalhuicole: La Construcción Subjetiva del Personaje Histórico **44**
- **Daniel Alejandro Ramírez**

CUENTOS

- | | |
|-----------------------------------|----|
| Bella Italia Mía | 50 |
| • Edgar Hernández Zavala | |
| La Criatura | 55 |
| • Claudia Betanzos | |
| Parkour | 56 |
| • Gabriela Andrade | |
| Tres Variaciones Sobre El Final | 58 |
| • Gregorio Cervantes Mejía | |

ENSAYOS

- | | |
|--|----|
| Formas de Enmarcar la Memoria en La Obra de Enriqueta Ochoa | 63 |
| • Julieta Teresa | |
| Un Acercamiento a la Emancipación de los Peces Rojos de Guadalupe Nettel | 67 |
| • Claudia San Martín Díaz | |



ARTÍCULOS Especializados

Análisis de la Semiótica Narrativa de la Novela Gráfica la Metamorfosis de Peter Kuper

Durand, Tishbe

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Artículo

Resumen

La presente investigación que aquí nos confiere es el análisis visual a partir de teorías semióticas narrativas de la novela gráfica *La metamorfosis* adaptada por Peter Kuper. Fue publicada en Nueva York en el 2003 por la editorial *Random House*. Esta novela gráfica, como ya se mencionó, es una adaptación de la novela *La metamorfosis* de Franz Kafka, la cual fue escrita en 1915.

Palabras clave: Franz Kafka, metamorfosis, comic, novela gráfica.

Introducción

La metamorfosis es considerada un clásico de la literatura, es una obra mundialmente conocida. No es de sorprender que al escuchar el nombre del libro *La metamorfosis* nos remita directamente a una imagen en la cabeza. Nos imaginamos a Gregorio Samsa. Un hombre que un día al despertar se ve transformado en un monstruo, y es justo eso lo que hace que un libro se vuelva un clásico. Conocer de qué trata la obra sin siquiera haberlo leído aún. La novela ha tenido tanto peso dentro del ámbito artístico que ha sido adaptada a diferentes expresiones artísticas como lo son: el cine, cortometrajes, pinturas, esculturas, cuentos, comics y en este caso novelas gráficas.

Dicha obra consta de tres capítulos. En el primer capítulo vemos ya a Gregorio transformado en un insecto gigante que intenta desesperadamente

levantarse de la cama para ir a trabajar. Vemos, de igual manera, a sus padres y hermana sorprendidos por el estado de Gregorio. En el segundo capítulo, resignados a que Gregorio no volverá a ser el mismo, se presentan ciertos conflictos familiares y algunos anhelos que el protagonista tendrá que dejar atrás. Sin embargo, no todo está perdido, ya que la familia comienza a adaptarse a la su nueva dinámica. En el tercer capítulo, somos testigos de la triste y desdichada muerte de Gregorio. Los primeros dos capítulos terminan durante una escena donde el señor Samsa, padre del protagonista, tiene un ataque de cólera. El tercer capítulo, con el que termina la novela, tiene un doble desenlace. Primero la muerte de Gregorio y después, el resurgimiento de la familia que simula un final feliz. Un contraste con el sentimiento que inspira toda la historia. Es importante resaltar que la adaptación Kuper respeta de manera excepcional la obra de Kafka, lo cual hace que el trabajo sea muy enriquecedor. A continuación, se presentará un comentario de la obra donde se puede apreciar el valor que tiene la adaptación de Kuper.

...el trabajo de Kafka brilla por su atmósfera de desasosiego existencial, por su fuerte carga simbólica y por la concreción de una prosa directa, simple y perfeccionista, la versión de Kuper lo hace por su facilidad para generar tensión a partir de la imagen, por su estilo sombrío y expresionista y por su capacidad para manipular el icono visual en aras del mensaje polisémico (Little, 2017).

Peter Kuper escoge como técnica para representar toda la obra, al esgrafiado (Trazar dibujos con el grafio

en una superficie estofada haciendo saltar en algunos puntos la capa superficial y dejando así al descubierto el color de la siguiente (RAE, 2018)). En esta técnica solo son utilizados dos colores: el blanco y el negro. El esgrafiado le aporta a la historia un ambiente lúgubre y de pesadumbre, el cual no dista de la novela, puesto que la obra original es sumamente triste, cruda, llena de desesperanza. Esto hace muy bella la historia, ya que al leerla podemos fácilmente reconocer o reconocerse en ella, lo cual no deja de ser escalofriante.

En blanco y negro ambas, la técnica escogida por Kuper será aquí la del esgrafiado (en este caso, rascando sobre una película negra y revelando el color blanco del soporte). Visualmente, el resultado recuerda a las xilografías de los pintores expresionistas alemanes -una elección por lo demás muy adecuada (Henestrosa, 2015).

La novela gráfica, *La metamorfosis*, se analizará bajo la metodología de Charles Peirce de los tres niveles del funcionamiento del signo retomada por Jenaro Talens. Los tres niveles son: el sintáctico, el semántico y el pragmático (Damián, 2015). Dichos conceptos se estudiarán bajo las funciones o unidades de sentido (Damián, 2015, p. 76).

En el nivel sintáctico se “examinan las relaciones entre sí” a través del análisis de las acciones realizadas a lo largo de la historia” (Damián, 2015, p. 79). Esto quiere decir que se retomará el modelo actancial de Greimas, el cual se centra en analizar cada una de las relaciones que tienen los personajes con la historia. Este modelo considera como objeto de estudio “las principales acciones que constituyen los nudos de la historia, así como las funciones que determinan las relaciones actantes, y sus respectivas matrices actanciales” (Damián, 2015, p. 79).

En el nivel semántico, se “analiza el significado del signo (Tales, 1988, p.47) aquí se examinan las funciones integradoras, las cuales están compuestas por informaciones y índices, que nos proporcionan datos acerca de del espacio-tiempo en el que se desarrolla la historia” (Damián, 2015, p. 76). Esto quiere decir que las informaciones, sirven para identificar y situar a los objetos y seres en el tiempo y en el espacio, “se refieren a lugares, objetos y gestos” (Damián, 2015, p. 76). Mientras que los índices permiten al lector identificar, a partir de su conocimiento del mundo, las características físicas o psicológicas de los

protagonistas (Damián, 2015, p. 76). Se necesitarán de ambos para poder situar a la historia en un tiempo y en un espacio.

Por último, el nivel pragmático refiere a “las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios (Beristáin, 1984, p.47), es aquí dónde se examina el contexto de la obra, así como las relaciones que establece entre el autor con la misma” (Damián, 2015, p. 84). Este nivel nos ayudará a entender mejor el carácter de la obra, la intención del autor, y sobre todo el valor de la misma. A continuación, comenzaremos el análisis desde el nivel semántico.

Este nivel, como ya se ha mencionado anteriormente, basa su análisis en las informaciones e índices para poder conocer el espacio y el tiempo, y con ello el contexto de la obra. El espacio en *La metamorfosis* se construye dentro de la casa de los Samsa, y la historia se desarrolla alrededor del cuarto del protagonista. La novela gráfica comienza cuando: “Cuando Gregor Samsa despertó una mañana tras un sueño intranquilo, se descubrió transformado...” (Kuper, 2007, p. 7). Posterior a esto, nos vemos inmersos en su cuarto. El cuarto de Gregor es representado como un lugar lúgubre y oscuro, menos luminoso que el resto de la casa. Esto se puede observar no solo por el uso de los colores: blanco y el negro, que es parte de la técnica que escoge el autor para representar la obra, sino porque en el cuarto se aprecia el uso más notorio del negro, que contrasta con el uso del blanco en las demás piezas de la casa.

Cómo se sabe el espacio, no solo es conocido por el lugar en dónde se representa la historia, sino por los elementos que lo pueblan. Retomando a Mielke Bal, el lugar se refiere a dónde ocurren los acontecimientos de la historia, mientras que el espacio hace referencia a la percepción de lugar (Bal, 1990, p. 101). En el caso del cómic, conocemos el espacio a través de cómo lo representa el autor.

Para conocer las informaciones, se tomará como referencia la viñeta de la página 8. Esta viñeta es un plano general, donde se muestra el cuarto completo de Gregor Samsa. En ella, se da inicio la historia, y se anuncia la siguiente secuencia, la cual está centrada en la acción de Gregor: despertar y levantarse para ir a trabajar. Entre los elementos que se encuentran en el cuarto de Gregor Samsa, están: un sillón, una cajonera y un buró de cama, un cuadro de Gregor, una cama y

una ventana. Se puede observar una maleta preparada para que Gregor Samsa pueda emprender un viaje lo cual más adelante sabemos que es de trabajo, y sobre el buró de cama un reloj.

El cuarto se encuentra cerrado bajo llave. Esto se conoce porque en la novela gráfica se menciona el narrador: “Pero Gregor no tenía intención de abrir la puerta y se felicitó por la costumbre que había adquirido como viajante de echar el cerrojo por la noche, incluso cuando estaba en casa” (Kuper, 2007, p. 17). Esta frase no solo nos da un panorama del espacio que sabemos ahora que existe una atmósfera de encierro voluntario, sino que también nos da una coartada del personaje. Gregor es un viajante y por lo que se observa en la frase es una persona que ha viajado con frecuencia.

Respecto al tiempo en el que se desarrolla la historia es difícil enmarcar una época puesto que nos da pocos elementos para poder determinarla. Sin embargo, podemos afirmar que es una historia que no transcurre en la época actual y que en la época en la que se sitúa la historia, se usan ciertos medios de transporte tales como los trenes y tranvías. Es a partir de ellos que se puede decir que la historia se desarrolla a fines del XIX o principios del XX, fecha en la que se escribió la obra. Existen otros elementos que pueblan el espacio que nos pueden situar en una época determinada, como lo son el reloj, el escritorio secreter y el papel tapiz. De igual forma podemos decir que la casa de los Samsa se encuentra en una ciudad desconocida puesto que nunca es nombrada por ninguno de los personajes. Podemos determinar que es una ciudad, ya que al fondo de la primera viñeta de la página 39, la cual es un plano medio, se pueden apreciar desde la ventana: edificios, un hospital y una torre. Esto nos da indicios de que la historia se desarrolla en la ciudad, en un ámbito urbano.

Para continuar con el análisis de la novela, nos centraremos en el estudio del personaje principal Gregor Samsa. Como se sabe durante el transcurso de la novela gráfica vemos al personaje principal transformado en un escarabajo. Sin embargo, Gregor Samsa es representado de tres maneras: como escarabajo, como escribiente y como viajante. Conocemos estas dos facetas del personaje; escribiente y viajante, a través de Gregor Samsa escarabajo. Esto porque ya en el transcurso de la historia él describe lo que fue, en lo que se convirtió y las razones de dichos cambios.

Sabemos que el protagonista intenta, desesperadamente, ir a trabajar, pero no sabemos cuál es el trabajo que tiene. Gregor Samsa es un viajante. Damos cuenta de esto porque en uno de sus diálogos él exclama: “¡Oh, Señor!. Qué trabajo tan agotador he escogido... ser viajante” (Kuper, 2007, p. 9). Posterior a esto menciona: *Ahh, si no fuese por el problema de mis padres, lo habría dejado hace tiempo* (Kuper, 2007, p. 11). Esto nos da un indicio de la psicología del personaje. Es un hombre que valora a la familia y que está dispuesto a ayudar. Gregor es un ser noble que se preocupa por su familia, a pesar del maltrato que recibe. Nunca lo vemos hablar mal de su familia, y nunca dejamos de verlo sintiéndose culpable.

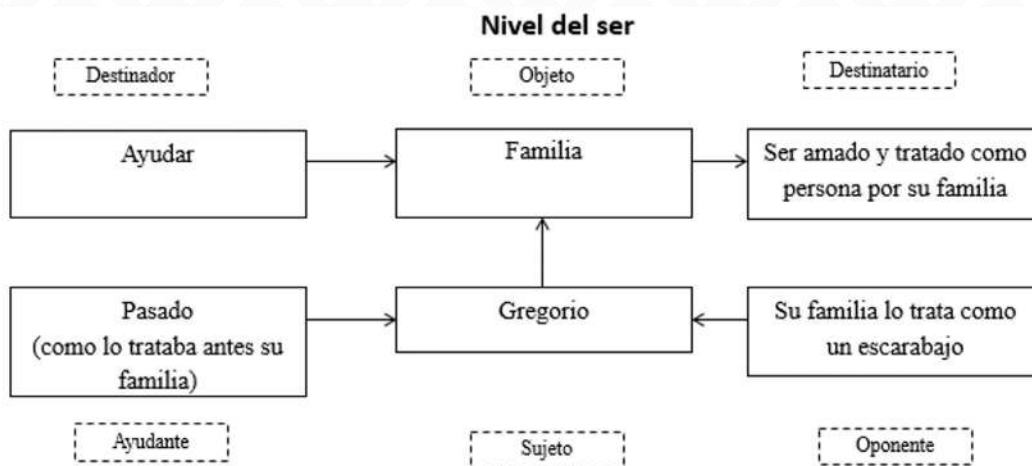
En la mayoría Gregor es representado como un escarabajo. Se tomará la viñeta de la página 23, el cual es un plano general, este nos permite ver por completo a Gregor. El escarabajo es mucho más grande de lo normal, lo que nos hace pensar que en la transformación cambió solo de apariencia y no de tamaño. Gregor escarabajo tiene una forma oval en su cuerpo, la parte de abajo, que sería su abdomen, tiene un diseño de grecas, donde predomina el color blanco. Mientras que, en la parte de arriba, que sería el lomo, tiene un diseño de líneas verticales y predomina el color negro. Tiene seis patitas. Dichas extremidades, terminan con una especie de gancho, más parecidas a unas garras. En la parte superior de su cabeza tiene dos antenas. Conserva en el rostro ciertos rasgos de su apariencia humana, tiene boca, nariz y ojos.

En cuanto al nivel sintáctico se aplicará el modelo actancial de Greimas. En este nivel, observaremos las acciones que constituyen los nudos de la historia, así como funciones que determinan las relaciones de los actantes (Damián, 2015, p. 79). “Este esquema nos permite analizar a los personajes de un texto narrativo o dramático” (Landó, 2015, p. 4). Puede aplicarse tanto al personaje principal de la historia como a los personajes secundarios. Está integrado por varios elementos los cuales son: actante, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente. Estos elementos pueden ser identificados de acuerdo con la relación que tengan con la historia. Cada uno de ellos nos permite conocer lo que hace un personaje; cuáles son sus deseos, cómo se relaciona con los otros personajes y por ende con la historia misma. Cabe mencionar que “las acciones del actante derivan de su papel dentro de la historia, así como de las relaciones que establece con los otros” (Damián, 2015, p. 79) Dentro del modelo

actancial, existen dos niveles: el nivel del parecer y el del ser. El nivel del parecer hace una lectura superficial del qué hacer de los actantes dentro de la historia, mientras que, el nivel del ser analiza de manera más profunda a los actantes. Este nivel trata de responder cuál es la razón del nivel del parecer. A continuación, se presentan las matrices actanciales del parecer y el ser de *La metamorfosis*.



En esta matriz actancial, la cual se centra en el nivel del parecer, podemos reconocer como personaje central de la matriz (sujeto) al protagonista de la historia, Gregor Samsa. El segundo elemento de la matriz, el objeto, el cual es lo que el sujeto quiere conseguir, en este caso es: ir a trabajar. El destinador, la fuerza interna o externa que provoca que el sujeto se mueva para poder alcanzar el objeto es la deuda de sus padres, la cual hace que Gregor Samsa cambie de trabajo. El destinatario, el cual responde a quién beneficiará si el sujeto logra alcanzar el objeto es pagar la deuda. Su ayudante, quien colabora con el sujeto para poder conseguir o lograr su objeto es el amor que tiene a su familia, el cual está presente en toda la obra. Por último, el oponente presente en la historia es que Gregor no puede levantarse de la cama porque se está convertido en un escarabajo. El oponente es lo que impide que el personaje central de la matriz pueda alcanzar el objeto.



Esta segunda matriz actancial se centra en el nivel del ser. Este nivel analiza un grado más profundo de la historia, ya que como se mencionó anteriormente, busca acercarse a responder cuál es la razón del nivel de parecer. En esta matriz, podemos observar de nuevo como personaje central a Gregor Samsa. En esta ocasión, el objeto es

su familia, él quiere de nuevo ser tomado en cuenta y ser tratado como persona por su familia. El destinatario es ayudar a su familia con la deuda. Mientras que el destinatario es ser amado y tratado como persona, ya que como se puede observar en la siguiente secuencia de viñetas, las cuales pertenecen a la página 36 y 37 respectivamente, la familia de Gregor comienza a ignorarlo y tratarlo de una manera fría. El ayudante es el recuerdo de su pasado, el cómo lo trataban antes, y su oponente es que su familia lo trata como un escarabajo.

La familia de Gregor se apoya en él para poder pagar la deuda en la que se encontraban. Sin embargo, como se ve, lo que en un principio era dicha y agradecimiento, se convirtió en responsabilidad y obligación. Ya que su familia lo comenzó a ignorar, y el día que ya no pudo levantarse a trabajar para pagar la deuda lo trataron como a un escarabajo que ya no servía.

El último nivel con el que se analizará esta novela gráfica es el pragmático, el cual se centra en el contexto en que se escribió la obra y la relación del autor con la obra. Lo que Talens define como: “las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios” (Damián, 2015, p. 84). Comenzaremos con el contexto de la obra. La novela gráfica fue publicada en Nueva York en el año 2003. En agosto de ese año Nueva York sufrió un apagón que les costó la vida a 90 personas como se revela en el artículo de Kerry Grens. Murieron a causa de accidentes y problemas de salud, ya que como se menciona en el artículo, “las enfermedades se pueden agravar con la falta de suministro eléctrico” (Grens, 2012).

En ese mismo año se vivió en Estados Unidos uno de los momentos más críticos de la presidencia de George Walker Bush, la invasión por parte del ejército de Estados Unidos a Irak. Esta invasión fue llevada a cabo en marzo del 2003, en colaboración con otros países como Reino Unido (HispanTV, 2017). Tanto la publicación de *La metamorfosis* de Kafka como la de Kuper salieron a la luz cuando se vivía un momento crítico lleno de violencia. Por un lado, en 1914, un año antes de la publicación de la obra de Kafka el mundo sufría la Primera Guerra Mundial, mientras que en el año de la publicación de la obra de Kuper, se vivía la invasión de Irak.

Peter Kuper, nació en 1968 en Estados Unidos. Estudió en el Pratt Institute de Brooklyn, ha desarrollado proyectos de novela gráfica en distintas

partes del mundo como: África, el Sudeste asiático y México. Dentro de su obra, existe una notable preocupación por las diferentes situaciones sociales y políticas. Como menciona Aretha Romero, “su trabajo de historietas e ilustración de crítica social y política, es particularmente reconocido en Nueva York” (Romero, 2014).

En cuanto a la novela gráfica *La metamorfosis* Kuper ha “elegido una estética y unos recursos que encajan perfectamente no solo con el tema del original, sino también con el movimiento artístico en el que se encontraba Kafka, trayéndolo al siglo XXI” (Tello, 2013). Entre los recursos que utiliza Kuper para darle esta estética se encuentran el uso del blanco y negro, el uso de onomatopeyas, perspectivas en cuanto a la imagen y al tamaño por mencionar algunos. A continuación, se muestran algunos recursos más específicos:

Kuper juega con el dibujo, mediante una recreación consciente de los grabados en madera de finales del S.XIX (la obra de autores como *Masereel*); lo hace mediante una técnica que nos recuerda al rayado sobre capas de ceras. Juega también Kuper con la reubicación y la manipulación de los segmentos textuales (la faceta menos visual de un cómic se convierte de este modo en un componente más de evocación icónica), que flotan y se mueven con libertad alrededor de las viñetas, los márgenes o los propios personajes y elementos actoriales. Por último, juega Kuper con la composición de la página, interseccionando e integrando de nuevo elementos del lenguaje comicográfico que habitualmente tienen su campo de actuación muy delimitado, (Little, 2017).

Conclusiones

El método de análisis empleado para este trabajo ha servido para dar cuenta de que existen diferentes elementos que contribuyen a conocer más de la historia, ya sea de manera narrativa o contextual. Es una herramienta útil que nos hace conscientes de la complejidad que existe dentro del discurso narrativo, en este caso dentro del discurso narrativo de una novela gráfica. Este trabajo me ha hecho valorar el trabajo que hay detrás de este tipo de arte.

Referencias

- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Ediciones Cátedra.
- Damián, M. A. (2015). *Imágenes, textos y contextos*. Editorial Universitaria de la UAEH.
- Grens, K. (30 de 01 de 2012). *Público*. <http://www.publico.es/actualidad/apagon-del-2003-nueva-york.html>
- Henestrosa, M. D. (18 de 05 de 2015). *La metamorfosis, Franz Kafka/ Peter Kuper: Alineación en familia*. Fabulantes. <https://www.fabulantes.com/2015/05/la-metamorfosis-franz-kafka-peter-kuper/>
- HispanTV. (26 de 10 de 2017). *HispanTV Nexo Latino*. Obtenido de HispanTV Nexo Latino: <https://www.hispantv.com/noticias/ee-uu-/72603/chomsky-invasion-eeuu-irak-crimen>
- Kuper, P. (2007). *La metamorfosis*. Astiberri.
- Landó, R. (2015). C.E.I.P. *Instituto de Formación en Servicio* [Archivo PDF]. www.ceip.edu.uy/IFS/documentos/2015/lengua/recursos/Jornada6/esquema-actancial.pdf
- Little, Y. (09 de 04 de 2017). *Little Nemo's Kat*. <https://littlenemoskat.blogspot.mx/2007/04/peter-kuper-vietas-metamorfoseadas.html>
- RAE. (2018). *Diccionario de la lengua española*. <http://dle.rae.es/?id=GQCJsDM>
- Romero, A. (05 de 12 de 2014). *Máspormás*. <https://www.maspormas.com/ciudad/el-sistema-de-kuper/>
- Tello, J. C. (09 de 11 de 2013). *Doce Libros. Un libro por mes*. <http://www.docelibros.com/?p=775>

Diálogos y Conflictos en el Proceso Literario de Perú

■—————■
Gómez, Ángel Héctor

Universidad Nacional de Ucayali

Huamán, Abraham Emitanio

Universidad Nacional de Ucayali

Artículo

Resumen

El presente trabajo es una reflexión acerca de la formación de la literatura peruana a partir de los diálogos y conflictos entre matrices del discurso verbal estético de las tradiciones occidental e indígena. No nos centraremos en analizarlas de acuerdo con un enfoque cronológico, sino en función a temas, tendencias y problemas, como sugiere Pizarro (2004). Para orientar la reflexión contestaremos las siguientes preguntas: ¿cómo se origina la heterogeneidad en el Perú?, ¿el mestizaje soluciona el problema de la heterogeneidad? ¿Qué perspectivas se proponen para construir una identidad nacional?

Origen de la heterogeneidad

Antes de abordar los temas de reflexión que hemos planteado, primero responderemos las siguientes preguntas: ¿Qué entendemos por peruano?, ¿son peruanos los nacidos a partir de 1824? Si respondemos afirmativamente la segunda pregunta, concluiremos en un absurdo, como sostener que Manco Cápac y Mama Ocllo no son peruanos, por eso entendemos que todas las personas que nacieron en el territorio peruano, antes o después de la fundación de la República del Perú, -o se nacionalizaron-, son peruanos. Bajo esta lógica, también afirmaremos que las culturas prehispánicas que se asentaron en el territorio peruano son culturas peruanas.

Por consiguiente, la historia del Perú no se inició con la creación de la república peruana, ni con la fundación de Lima, sino con nuestras culturas ancestrales. Con este entendido, coincide Holguín (1999) cuando sostiene lo siguiente: “La historia de Perú no empieza con la llegada de los españoles. Estos se incorporan a ella como conquistadores y colonizadores, lo que sin duda hace que cambie radicalmente” (p. 152). En efecto, el *continuum* cultural que se desarrollaba de manera autónoma en esta parte de Abya Yala (América) se interrumpió abruptamente con la invasión europea.

El encontronazo simbólico entre la sociedad oracular de los incas (oralidad primaria) y la sociedad escrituraria europea se produjo en Cajamarca. Es conveniente aclarar que entre los conquistadores predominaba la oralidad secundaria, pues entre ellos se encontraban analfabetos, como señalara Cornejo Polar (2003). Allí se produce un desencuentro entre ambos mundos, con terribles consecuencias para las culturas originarias. Los invasores iniciaron un genocidio y etnocidio contra las poblaciones y culturas autóctonas, luego que el Inca arrojara la biblia. Prácticas que los criollos continúan en la república. Son ejemplos de esta afirmación los siguientes: durante el boom del caucho en la selva murieron miles de indígenas amazónicos; el accionar inhumano de las mineras en la sierra; el despojo de tierras comunales en los Andes y en la Amazonía, con consecuencias fatales, como

el caso del Baguazo (los indígenas Awajún y Wampis se enfrentaron a la policía nacional, para defender sus territorios) y el asesinato de 14 chamanes en Balsapuerto (Loreto) entre los años 2010 y 2011 (Los 14 chamanes fueron asesinados para saquear el bosque amazónico) (Rumrill, 2013).

La destrucción del Tahuantinsuyo, como estado, fue un cataclismo político, social, económico, cultural y religioso para el runa (habitante), sea este aliado de los conquistadores o sea enemigo de ellos. Algunas culturas subsistieron en condiciones desfavorables hasta la actualidad, mientras que otras desaparecieron debido a las políticas de asimilación y civilización del salvaje. El estado colonial y el estado republicano construyeron estados naciones en torno a la cultura occidental, excluyendo a las culturas originarias.

Expuesto los antecedentes sobre los orígenes del Perú, extraemos dos ideas centrales: i) el *continuum* cultural tahuantinsuyano no se interrumpió, ya que la intervención de los españoles y criollo representa un paréntesis histórico de 500 años, denominado Noveno Pachacuti, antesala del Décimo Pachacuti; ii) el origen de la heterogeneidad en la literatura peruana tiene su raíz en la diversidad cultural y lingüística prehispánica. Esta diversidad se complica con la llegada de los europeos y afros.

En una contienda hay un ganador. El vencedor redacta los términos que orientan las relaciones entre contendores. Este escenario no posibilita la creación heroica de una nueva cultura a partir de las dos anteriores, sino la imposición de la cultura del ganador (la hegemónica) sobre la perdedora (la subordinada), entonces no existe un tercer espacio (chaupi) que favorezca el desarrollo del mestizaje cultural.

Apesar de la coacción, la cultura autóctona se negó a desaparecer y se refugió en su reducto que empezó a recrear como república indígena. Allí, continuó con la práctica del discurso oral estético propio, como mitos, leyendas, cantos, representaciones teatrales, etc., y que siguieron transmitiendo de boca en boca. También emplearon la escritura para preservar sus tradiciones orales.

En la colonia, la producción del lenguaje verbal estético quechua ingresó al territorio de la escritura, por eso la literatura quechua en relación con la escritura

surge en la colonia. Los indicios de su nacimiento están en las obras de Felipe Guamán Poma de Ayala y Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui. Algunos críticos señalan que su apogeo se produjo en el siglo XVII, ya que se publicó el drama *Ollantay* (anónimo), *El manuscrito de Huarochiri* (transcrito en los primeros años del siglo XVII) y las obras de Juan de Espinosa Medrano: *El amar su propia muerte*, *El hijo pródigo*; entre otros.

Con la derrota de Túpac Amaru II en 1781 se prohibió a los quechuas conservar y manifestar su cultura y lengua, por ejemplo, el régimen colonial prohibió leer *Los comentarios reales*. En este respecto, la cultura del invasor consolidó su hegemonía. Con este hecho se profundizó la brecha que dividía a las dos sociedades: la república española y la república indígena. Estas dos culturas avanzaron en forma paralela, a veces entrecruzándose, pero siempre en permanente conflicto, situación que se reflejó en sus respectivas tradiciones literarias. Al respecto, Lienhard (1995) señala lo siguiente:

Lo que caracteriza, desde 1492 en adelante, la praxis literaria en América Latina es la existencia paralela -más o menos conflictiva de prácticas literarias europeizadas (“cultas” y “tradicionales”) y de otras que, a falta de conceptos más adecuados, se dio en llamar “indígenas”, “afroamericanas” etc.

Este conflicto, que se traslada al campo literario no tendrá solución mientras siga imperando solo el criterio de la cultura hegemónica para valorizar las demás culturas y literaturas del Perú. La cultura dominante o hegemónica determina qué tradición debe seleccionar para construir la identidad de un país, en el caso peruano fue la hispánica, porque la tradición según Williams (2000) es “...una fuerza activamente configurativa, ya que en la práctica es la expresión más evidente de las ‘presiones y límites dominantes y hegemónicos” (p. 137). Siguiendo esta línea, las autoridades coloniales obligaron la práctica de la tradición hispana entre los indígenas. Práctica que continuaron los criollos en la república peruana (república criolla) para homogeneizar las culturas, bajo la consigna civilizar al salvaje, negando de esta manera las creaciones verbales estéticas de las culturas andinas y amazónicas, también las tradiciones africanas, asiáticas y las nuevas expresiones culturales mestizas que surgieron como consecuencia de la interacción entre ellas.

Cornejo Polar (2003) señala que nuestra sociedad es heterogénea, porque es un espacio que contiene a varias culturas separadas (hispánica, andina, amazónica, asiática, afro y mestiza), y también fragmentaria, porque a partir de las culturas desarticuladas o fragmentos construyeron el estado nación. En este tipo de sociedad, las culturas subordinadas no tienen valor artístico y menos representatividad social y política. La literatura muestra esta realidad, por eso, Cornejo Polar (2003) sostiene que “La pluralidad literaria sería algo así no más que la reproducción, en un plano específico de la superestructura, del carácter desmembrado de la sociedad peruana” (p. 288-289). Por tanto, la literatura de alguna manera muestra las características que predominan en la sociedad peruana.

El mestizaje en el Perú

Ante el fracaso de la construcción de la unidad nacional a través del hispanismo (asimilación cultural), Riva-Agüero propuso el mestizaje y como su representante a Garcilaso de La Vega, una solución para armonizar principalmente a las dos culturas en conflicto. La cultura mestiza desde su origen en la colonia estuvo condenada al fracaso. En la colonia los mestizos constituían una población socialmente marginada y la cultura mestiza que fue gestándose en este período no recibió en general el apoyo de las élites coloniales, tampoco de los criollos en la república, al contrario, fueron consideradas de mal gusto, huachafa. No había motivo para enorgullecerse, por eso el mestizo peruano en general prefirió blanquearse. Algo similar sucedió en otros países de América. En este respecto Oswaldo Silva señala:

Hubo permanente mestizaje que forma una sociedad biológicamente homogénea, pero desde el punto de vista cultural no lo es. En definitiva, el mestizaje es una realidad biológica, pero no una cultura mestiza. Ya que los mestizos que nacieron al lado de los españoles se fueron ‘españolizando’ y los del interior de la frontera ‘mapuchizando’.

En efecto, el mestizaje chileno no produjo una identidad mestiza, por eso el mestizo chileno, según las circunstancias, optó por identificarse blanco o indígena. Este fenómeno se repite en el caso peruano, la mezcla entre ambas culturas no produjo una cultura nueva que recibiera el afecto y el apoyo de su difusión de parte de las élites de la cultura hegemónica,

salvo excepciones, como la culinaria mestiza, donde distintos sabores se juntan para crear la cara pulcra, la papa a la huancaína, el lomo saltado, entre otros. Pero, hace pocos años, estos platos exquisitos fueron menospreciados por la élite limeña; hoy en día, gracias al reconocimiento internacional ya forma parte de la mesa peruana de todas las clases sociales. Diferente suerte tiene la literatura indígena que solamente es mencionada al inicio de los esquemas de periodización literaria como literatura prehispánica, quechua o Inca. En las posteriores etapas literarias desaparece.

Una cultura puede coger un elemento de otra cultura para adecuarla a su contexto, esto no significa la creación de algo nuevo o cultura mestiza. Por ejemplo, el CD que emplea el cantante ayacuchano para difundir su música o que carga el campesino quechua a su chacra para escuchar un huayno, no significa que con el uso del CD el quechua se esté alienando. En esencia, ese elemento occidental ha servido para fortalecer su cultura y no para crear algo nuevo, ya que ayudará a difundir y perennizar el huayno.

Lo mismo diremos cuando los creadores de la palabra escriben narraciones y poemas en quechua o en otras lenguas indígenas. El empleo de la escritura no siempre determina el origen de una literatura mestiza, en este caso fortalece el arte verbal quechua. Esta literatura, y de otras lenguas, no se visibilizan en las antologías que representan a la literatura nacional.

Según Lienhard (1995), las otras literaturas no se pueden integrar a un sistema totalizador. Dicho de otro modo, la literatura quechua, aymara, afroperuana y amazónica no están consideradas en la literatura nacional, porque constituyen la literatura periférica; entonces, qué hacer. Una respuesta lógica sería elegir otro criterio de valoración distinto al canon tradicional, para poder incluir las literaturas periféricas. Pizarro (2004) propone tres estrategias:

... las posturas tienen que ver con cuál es el discurso que corresponde: uno que retome y vuelva a las raíces, uno que se incorpore a la cultura occidental directamente, otro, como el de Derek Walcott, que legitime la cultura de origen, situando sus elementos en la corriente de la cultura occidental, en donde el discurso encuentra una nueva vitalidad.

A nuestro entender consideramos la postura que orienta hacia la legitimación de la cultura originaria y su articulación con la corriente occidental, porque la cultura y la literatura son universales, patrimonios de la humanidad.

No compartimos el maximalismo de la descolonización, es decir, caer en el extremo de descolonizar por descolonizar, sino identificar qué elemento pervierte nuestras culturas para dejar de practicarla y cuál elemento occidental debemos cultivar para fortalecer nuestra cultura. En este sentido, es pertinente lo que propone Lienhard (1995) cuando sostiene que “América Latina no necesita una “narratología” o “poetología” propia, sino que se puede apoyar crítica y creativamente en lo que estas disciplinas -hoy en día internacionales- van elaborando” (p. 295). Se entiende, por ejemplo, que una teoría o crítica literaria quechua se puede construir a partir de sus saberes ancestrales, experiencia de sus intelectuales y la teoría y crítica literaria que ofrece occidente. Esta propuesta no quiere decir que las dos culturas se van a mezclar de acuerdo con un subjetivo criterio de igualdad, tiene otra lógica, la literatura quechua y las otras literaturas originarias que transitan por la vía escrituraria se fortalecen con el aporte literario de la tradición occidental.

Perspectivas para construir una identidad

Entendemos que las culturas originarias actualizan sus creaciones verbales estéticas de tres maneras: a) actualización de la tradición oral y continuidad en el tiempo a través de la transmisión oral; b) transcripción de la oralidad al texto escrito en una lengua originaria o castellano o en ambas lenguas, por ejemplo, *Dioses y Hombres de Huarochirí*, en la colonia fue transcrita al idioma quechua y en la república al castellano; y c) creación literaria (escrita) por escritores quechuas u otras etnias en versión bilingüe, a partir de temáticas ajena a la tradición oral, que halla su punto de partida en la vida cotidiana, vivencias amorosas, sociales, etc.

Este tercer aspecto observó Pizarro (2004) en otros países. Ella opina de la siguiente manera: “El fenómeno del bilingüismo aparece en otros contextos y tiene relación con manifestaciones anteriores: las literaturas indígenas, surgidas de estructuras orales que se consolidan en texto escrito desde sujetos indígenas ahora ligados al universo urbano” (p. 94).

La literatura hegemónica no puede negar la existencia de las demás literaturas, y para incluirlas es necesario modificar el canon vigente, lo cual implicaría también modificar el estado nación o reemplazarlo por un estado pluricultural. Porque el objetivo del estado nación es homogeneizar la diversidad cultural, mientras que el estado plurinacional incluye a todas las culturas y sus respectivos sistemas literarios.

El estado nación peruano construyó su identidad principalmente a partir de la cultura occidental. De esta manera, evade la problemática que genera la sociedad heterogénea peruana, porque constriñe la diversidad cultural y sus respectivas identidades que exigen su reconocimiento.

La cultura hegemónica no enfrenta este proceso de reconfiguración de las identidades, la soslaya, mientras siga persistiendo en la construcción de una unidad nacional a partir de una sola cultura, que los escritores hegemónicos hacen eco. Al respecto, Pizarro (2004) señala: “En esta complejización hay, entre otros, un proceso de reconfiguración de identidades en el período que tiene también relación con la emergencia de nuevos sujetos de la escritura” (p. 94). Por eso, nos corresponde impulsar la construcción de una identidad que represente a las culturas y literaturas sin descuidar la originalidad de las culturas y calidad estética de la obra literaria.

Una alternativa para armonizar la república de indios y la república criolla es contar con un estado plurinacional, que propicie la construcción de una identidad a partir de la unidad en la diversidad, es decir que considere, como señaló José María Arguedas, a todas las sangres, a todas las culturas, añadimos, y sus respectivas literaturas. Este proceso conlleva a proponer una periodización literaria que visibilice las literaturas indígenas, afroperuanas, criolla.

A modo de conclusión

El Perú es un país heterogéneo y fragmentario. La literatura refleja estas características. A la diversidad que caracterizaba al Tahuantinsuyo, se sumó la presencia europea y afro. El virreinato del Perú y la república peruana construyeron estados naciones a partir de la cultura occidental, por eso sus instituciones apoyaron la literatura hegemónica.

La propuesta mestiza fracasó, no soluciona los conflictos culturales entre la república de indios y la república criolla, porque la cultura hegemónica no le concedió ningún espacio para su desarrollo y expansión. En el aspecto literario también fracasó, pues se impuso la literatura hegemónica que excluye a las demás literaturas.

La literatura está ligada a una sociedad, porque la realidad es la fuente primaria que origina los mundos posibles. En este sentido, si pretendemos proponer una literatura que visibilice las obras literarias más logradas de todas las culturas peruanas es necesario construir un estado pluricultural o similar.

Referencias

- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas* [2da edición]. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar".
- Holguín, O. (1999). *Historia y proceso de la identidad de Perú. El proceso político-social y la creación del Estado* [Archivo PDF]. <http://institucional.us.es>
- Jitrick, N. (1981). *Escritura y trabajo crítico: una perspectiva productiva para la textualidad latinoamericana*. En: <https://dialnet.unirioja.es> > descarga > artículo PDF
- Lienhard, M. (1995). Voces y huellas de la oralidad: un encuentro con Martin Lienhard. *Revista del Celehis*, 4(5). <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/404/412>
- Pizarro, A. (2004). *Trópicos del Sur: ensayos de cultura latinoamericana*. <http://hdl.handle.net/10045/6283>
- Rumrill, R. (2013). Extirpación de idolatrías, extravismo desenfrenado, chamanismo amazónico y la utopía social indígena del siglo XXI en S. Varese, F. Apffel-Marglin y R. Rumrill (Ed.), *Selva vida. De la destrucción de la Amazonía al paradigma de la regeneración* (pp. 103-115). IWGIA.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península S.A.

Las Letras Mexicanas y su Moderna Lexicografía en Dante Medina

Ruíz Llamas, Sandra
Universidad de Huelva
sandra.llamas@alu.uhu.es

Artículo

Reseña de Autor

Licenciada en Letras Hispánicas, Universidad de Guadalajara, México. Máster en Lexicografía Hispánica, Real Academia Española de la Lengua de Madrid-Universidad de León, España. Becaria de la Embajada de Francia en México y del Instituto Francés de América Latina IFAL para cursar el Master Langues, littératures et civilisations étrangères et régionales, parcours Métiers de l'enseignement supérieur et de la recherche Université Clermont Auvergne, Francia. Jefa de Departamento de Comunicación y catedrática en las Academias de Lengua y Literatura y en la Academia de Lengua Extranjera en la UdeG. Actualmente, es becaria de la Universidad de Guadalajara como estudiante del Doctorado en Lenguas y Culturas: Estudios Literarios Hispánicos, en la Facultad de Humanidades, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Huelva, Andalucía, España. Miembro de la Asociación de Hispanistas de Bélgica y de la Asociación Internacional de Hispanistas. Editora de las Obras Completas de Dante Medina publicadas en Madrid, España.

Resumen

A partir del siglo XX la Literatura Hispanoamericana destacó por su notable y original narrativa. Este ensayo de carácter lingüístico analiza la obra innovadora en el campo de la renovación de la lengua del escritor mexicano Dante Medina. El estudio que presentamos tiene un enfoque romanista al tratarse de un escritor que trabaja con distintas lenguas: el español, el italiano y el francés. Sus textos en la

mayoría tienen una gran riqueza lingüística que evitan el pensamiento tradicional, provocando una nueva edición y escritura en sus textos, los cuales abarcan intuiciones, convicciones, innovaciones, y emociones. Dante Medina es un delicado artista del lenguaje. En su práctica lexicográfica, propone una edición distinta de la narrativa en la que en su discurso también recrea personajes, acorde al cambio de la presentación de los párrafos. El autor juega y explora nuevos géneros literarios, que, aunque retorcidos, enriquece las unidades narratológicas latinoamericanas. Desde la perspectiva de la lingüística, es posible analizar la narrativa que Dante Medina ha engendrado en los últimos cincuenta años, uno de los modelos estructurales e iniciadores de la *invención* del lenguaje en el siglo XXI en Jalisco. Su narrativa, aunque sea de ficción, conserva sus propias reglas, creando sistemas semióticos que sirven precisamente para seguir fecundando nuevos niveles de sentido en el texto. Su obra permite enriquecer la Lengua Española y, con ello, abrir otras posibilidades de vanguardia fantástica en el siglo XXI.

Palabras clave: lexicografía, literatura latinoamericana, semántica, lingüística, plurilingüismo.

Abstract

As of the 20th century, Hispano-American Literature stood out for its remarkable and original narrative.

This linguistic essay analyzes the innovative work in the field of the renewal of the language of the Mexican writer Dante Medina. The study that we present has a romance language approach as it deals with a writer who works with different languages: Spanish, Italian and French. His texts in most of them have a great linguistic richness that avoids traditional thinking, causing a new edition and writing in his texts, which encompass intuitions, convictions, innovations, and emotions. Dante Medina is a delicate language artist. In his lexicographical practice, he proposes a different edition of the narrative in which in his speech he also recreates characters, according to the change in the presentation of the paragraphs. The author plays with and explores new literary genres, which, although twisted, enrich Latin American narratological units. From the perspective of linguistics, it is possible to analyze the narrative that Dante Medina has generated in the last fifty years, one of the structural models and initiators of the invention of language in the 21st century in Jalisco. His narrative, even if it is fictional, maintains its own rules, creating semiotic systems that serve precisely to continue fertilizing new levels of meaning in the text. His work makes it possible to enrich the Spanish Language and, with it, open other fantastic avant-garde possibilities in the 21st century.

Keywords: lexicography, Latin American literature, Semantics, Linguistics, Plurilinguism.

El plurilingüismo: la modernidad en la lingüística fantástica

En el año de 1254 en Europa, existían escasas obras literarias en castellano, ninguna de entre ellas, correspondía a la lírica cortesana, hasta la aparición del libro de Juan Alfonso de Baena (el *Cancionero de Baena*). Existía en la Corte Castellana un plurilingüismo con la tradición galaicoportuguesa, el catalán, aragonés y valenciano así de igual manera, se desarrollaba la lírica provenzal. Al mismo tiempo este fenómeno lo tenían en Francia que, por medio de la novela y lírica cortesanas, el dialecto franciano se transformaba en la *koiné* (Beltrán, 2005). En el caso de Italia, los trovadores en el Véneto hacían cantos de las epopeyas con base francesa. Prácticamente en ningún sitio de Europa había término o concepto cercano a una literatura nacional. La preferencia por una lengua utilizada en literatura

obedecía por lo general al reconocimiento obtenido por las exiguas costumbres escritas estabilizadas en la zona geográfica. En el siglo XIII, cambió el panorama siendo el francés y el provenzal las lenguas utilizadas para cualquier género literario. La corte castellana se demoraría en seleccionar e implantar una específica lengua para sus reinos, si bien, hubo una fructífera relación entre las lenguas, trazos de enriquecimiento en versos babélicos. La pluralidad de lenguas que se relacionaban en la sociedad ibérica (en el siglo XIII), no significó en ningún momento un impedimento, sino que fue tomado como instrumento. Es a partir de la Baja Edad Media (Medina, 2021, p.101) que la estructura del español percibe su dimensión inconscientemente. Y, en 1492 aparece la primera *Gramática de la lengua castellana* por Antonio de Nebrija y, la lengua empieza a regirse a través de reglas gramaticales. El tiempo es totalmente indefinible al tratar de especificar cuándo la complejidad de una lengua se desarrolla del todo en una zona (en razón al cisma con el latín). Aunque, ahora y solo con el objetivo de establecer los parámetros de este estudio, nos interesa el lenguaje en la literatura hispanoamericana que es tan diverso, como copioso. Y más en particular, el desarrollo de una nueva forma de abordar la lengua en México, los *neologismos*.

Christophe Dubois, catedrático de la Universidad de Rennes, Francia, analizó este suceso presentado en el segundo libro de cuentos del escritor mexicano Dante Medina:

En literatura, el plurilingüismo puede ser fuente de creación poética y de efectos cómicos. Es un trabajo de juglar. Tiene una doble función lúdica y poética. El “babelismo” es un trampolín hacia la construcción de un nuevo lenguaje. La confusión de las lenguas (en hebreo, *babel* significa *confusión*) es una etapa necesaria para la elaboración de la lengua —mítica— depurada de todos los obstáculos de la no-comprensión (Dubois, 1991).

Para la Lexicografía Hispánica, el *babelismo* significa una transformación en el léxico. En las obras literarias se constituyen los moldes lingüísticos, con un estudio previo de una correcta gramática dentro de ellos, en este caso nos referimos a la *gramática fantástica*. El desarrollo de la lengua en el estado de Jalisco en México ha sido permitido por la afabilidad

de la sociedad, las circunstancias y los principios de mejora. Nos referimos al léxico que se ha desarrollado en el siglo XX y XXI en este estado, con el escritor Juan Rulfo y en particular, con Dante Medina, por la *modernidad* y del humor en la vanguardia, considerándolo ultraísta como Leopoldo Lugones, en su *Lunario sentimental* (1909), en la que se burla y parodia el tema “poético” de la luna, lo vulgariza, juega, se burla; va contra el romanticismo, la poesía tradicional, y se aleja del nicaragüense Rubén Darío. La crítica literaria Jean Franco, en su libro *Historia de la literatura hispanoamericana*, escribió:

Lugones, junto con el mexicano Ramón López Velarde y el argentino Baldomero Fernández Moreno, representa la corriente “mundonovista” o localista del modernismo, ya que estos poetas intentan arraigar su lenguaje poético en una provincia o región, más que conectar con las tendencias europeas como había hecho Rubén. Sin embargo, calificar su poesía de regionalista sería emplear una palabra equívoca. Sus temas no difieren de los temas modernistas del tiempo y de la muerte, aunque su paisaje poético no fuese el mismo (Franco, 1987).

Las voces provenientes de una lengua literaria, así como su propia competencia lingüística, abrigan fundamentos de mejora como una circunstancia imprescindible en el enriquecimiento de los idiomas ya que, auxilian las deficiencias de la gramática tradicional. Que, en cambio, el lenguaje artificial, surge por la aparición de nuevas tecnologías y las redes sociales, donde principalmente prima el laconismo y la presteza, sinónimo de desgaste y menoscabo de desestimar voces significativas de la lengua. Las voces dentro de la ficción literaria cumplen con una impecable construcción sintáctica, arraigándose en la adecuación y orígenes de los idiomas.

Nueva lengua: su aplicación y sentido polisemántico

La travesía imaginación dantemediniana tiene voces cuya simetría simplifica de forma fenomenal la hazaña de inventariarlas y fijar con claridad la definición. Su literatura, ciencia y poética, encuentra al hombre, y donde quiera que se encuentra al hombre, se encuentra el lenguaje.

En 2005, se publica el *Diccionario Panhispánico de Dudas* (DPD) publicado por la Real Academia de la Lengua ([RAE],2005) y la Asociación de Academias de la Lengua (ASALE). La redacción de sus artículos es el consenso del discurso de la comunidad hispanohablante; una de las principales cualidades se basa en los estilos de escritura y habla que se consideran cultivados. La investigación y recopilación de neologismos entre los escritores hispanoamericanos contemporáneos es necesaria para cumplir con las reseñas de las entradas del diccionario. Es un cierto paralelismo con el *Diccionario de Autoridades*, en el que añaden voces de escritores del Siglo de Oro que enriquecían la lengua, así, de esta manera, se concibió el DPD. Con ello, estimamos a Dante Medina como un escritor de *Autoridad*, por sus novísimos modelos para el lenguaje. La entrada que el DPD agregó a su edición es de la novela *Cosas de cualquier familia* (1990): “incluso se ha llegado al extremo de generar una forma de plural *hayn* para el presente de indicativo, con el fin de establecer la oposición singular/plural también en este tiempo: ‘*En el centro también hayn cafés*’ (Real Academia de la Lengua, 2005).

La aportación del escritor jalisciense es sumamente importante. En español, no teníamos el plural para la forma “hay”, solo el singular, y Dante Medina lo acuñó con “hayn”. La explicación del diccionario es:

4. Verbo impersonal. Además de su empleo como auxiliar, el otro uso fundamental de *haber* es denotar la presencia o existencia de lo designado por el sustantivo que lo acompaña y que va normalmente pospuesto al verbo [...]. Incluso se ha llegado al extremo de generar una forma de plural *hayn* para el presente de indicativo, con el fin de establecer la oposición singular/plural también en este tiempo (Real Academia Española de la Lengua, 2005).

El Instituto de Verbología Hispánica, especializada en estudios lingüísticos, agregó múltiples “Verbos de autor” como contribución a la lengua española de diversos escritores, tales como Juan Gelman, César Vallejo, Julio Cortázar, Miguel de Unamuno (Suances-Torres, s.f.) y, desde luego, le *paterniza* (Medina, 2021). Muchos de ellos al mexicano Dante Medina:

verdaderamente la literatura siempre se adelanta a la lengua convencional y usual, (Medina, 2021, p.17). Dentro del análisis que realizamos de los verbos que el Instituto tiene publicados, obtenidos la mayoría de dos novelas y un libro de cuentos: *Tola* (1987), *Cosas de cualquier familia* (1990) e *Ir, volver y... qué darse* (2003). Encontramos las siguientes características en sus voces:

Son verbos polisemánticos (Langowsky, 1982), es decir, que connotan múltiples significados. Y esto se debe a que muchas veces su significado depende en ocasiones del aspecto fonológico más que del simple sentido del verbo. Este concepto fue introducido por los surrealistas franceses. Estos vocablos que revelan la acción también manifiestan la predilección de los surrealistas en torno a los juegos de palabras. Además, algunos de estos vocablos emplean una función onomatopéyica, para resaltar un pasaje y acentuar el concepto, lo descriptivo. Dante Medina se sirve de esta imitación de sonidos para darle al lector las sensaciones de sosiego: entreteje sonidos fingidos de un gas con *gorgorear*. Para acrecentar la impresión, el autor cubre de color la superficie de *pestaña a pestaña dadas las fieles indicaciones del Rostro Natural con pintura* (Medina, 2020, p.191) y, las *brochea*. Dante Medina emplea este recurso para transferir la ironía, el sarcasmo.

Incluso, existe otro recurso lingüístico similar al verbalismo polisemántico utilizado en estos verbos: las palabras de Portmanteau como se citó en Medina (2020) es decir, la “combinación arbitraria de dos palabras”: como en *Trilce*, de César Vallejo, el vocablo “trilce” es la mezcla de “triste” y “dulce”, reflejando claramente el sentido de la obra. Dante Medina se sirve de este medio, sus verbos son la combinación de dos o tres vocablos. El escritor irlandés James Joyce, es identificable con este recurso al combinar vocablos provenientes del latín y del gaélico, los transfigura en una alusión sexual escasamente camuflada:

Mea culpa mea culpa
May he colp, may he colp her,
Mea maxima culpa
May he mix and mass colp her! (Hoffman,1957)

Existen diversos ejemplos de este recurso que pueden ser catalogados como aportación de la

literatura hispanoamericana a la escuela surrealista, como son los: epítetos, regionalismos, el léxico indio, entre otros afines. Miguel Ángel Asturias, escritor guatemalteco, se enteró que en la poesía maya-quiché utilizaba la “multiplicación de sílabas en una palabra” y, decide él mismo, aplicar este recurso en su novela *El señor presidente*:

Para exponer acción: *luego, luego, luego, luego.*

Para exponer el absurdo: ¡lógico...!,
¡Relógico!, ¡Recontralógico!,
¡Requeterecontrarelógico!

Para exponer desdén: *-super-hiper-ferro-casi-carri-leró* (Asturias, 1946).

Se trata de una libertad de expresión bastante utilizada por las letras hispánicas. Mencionamos algunos de los “verbos de autor” que agregó el Instituto de Verbología Hispánica de Dante Medina:

De la novela *Tola*: Aplacentar, Archifurcar, Desquijar, Encarascarar, Encovachar, Entretar, Erotiquear, Gorgorear.

De la novela *Cosas de cualquier familia*: Aborbotonar, Adulzonar, Aneciar, Aperplejar, Atacañar, Brochear, Desenorgullecer, Disllevar, Enmohinar, Incognitar.

De la novela *Ir, volver y... qué darse*: Buir, Encogñacar, Güeyear.

Como dijimos antes, Medina es un escritor que recurre al plurilingüismo: el origen etimológico de sus neologismos proviene de las lenguas romances por su formación y acercamiento con el francés, italiano y portugués. Al publicarse la novela *Tola*, se dijo:

Tola es una novela fiel a sus propios códigos [...]. *Tola*, novela, es la liberación de la energía propia del lenguaje, ya que nada sostiene con mejor fortuna que el propio lenguaje (Ramos, 1988).



La escritura de Dante Medina es experimental, irónica y hermética. Se trata de un escritor cuya obra manifiesta fielmente una *ruptura* en la lengua, como lo dijo en algún momento el escritor y filósofo norteamericano Ralph Waldo Emerson, para quien el vocablo era bastante simbólico: “Solo hablamos con metáforas, porque la naturaleza toda es una metáfora del espíritu humano”. Un autor que simplifica muy bien la postura de intelectual latinoamericano y que sabe que el lenguaje más vehemente es en ocasiones, el más fino y el más lacónico. Medina tiene tendencia *modernista* y, se aparta de las antiguas estructuras retóricas, es precisamente, donde reside la originalidad.

Principios lingüísticos para el análisis del léxico en Dante Medina

La Academia de la Lengua Española de Madrid con la publicación de algunos de sus diccionarios, había dificultado el progreso fundamental del tratamiento de la lengua española en Hispanoamérica, principalmente del español de México en el siglo pasado. En cuanto a los repertorios de palabras (de regionalismos) en Hispanoamérica, podemos afirmar que son una parte de tradición que dio inicio en el siglo XIX, en la que únicamente se atendía:

El vocabulario de nuestra marginalidad: aquel que, por provenir de las lenguas aborígenes de América y por circunscribirse a las regiones limitadas en donde esas lenguas vivían, solo nosotros usamos y solo nosotros seríamos capaces de comprender; o aquel que, llegado con los primeros colonizadores y arraigado en una América aislada y aldeana, resultaba pintoresco arcaísmo para la idea de la lengua que evolucionaba, con su propio paso, en la metrópoli; o incluso aquel que, descuidado por la lengua literaria, desarrollaba “vicios” perseguidos por la prescripción académica, aunque se reconociera que formaba parte de las costumbres y las lealtades de esas remotas regiones de la América hispana. La larga bibliografía existente de la lexicografía del español en América, tanto en México como en la Argentina, en Honduras como en el Paraguay es un testimonio entrañable y doloroso de la *conciencia del desvío* con que

sus autores tratan las variedades del español en América en relación con la lengua de la antigua metrópoli Lara, 1990 como se citó en Gordillo (2014).

Lo anterior contribuyó a que España iniciara con el compromiso de redactar las voces genéricas de la lengua, es decir, agregar el verdadero sentido y núcleo del español, una lengua común. Actualmente, no existe un diccionario que represente el *multilingüismo*. Para ello, habría que aceptar la naturaleza cultural de los repertorios, de los glosarios:

Nuestros diccionarios son [...] depósitos de memoria histórica, que trascienden los conocimientos individuales y sincrónicos de sus hablantes y que conservan experiencias culturales anteriores que siempre, aunque el hablante común no se dé cuenta, se manifiestan en su selección de vocabulario y en su propio conocimiento de la lengua. De ahí que los diccionarios hispánicos tengan necesariamente carácter cultural y por ese carácter tiendan a ser diccionarios sociales y no descriptivos (Lara, 1996, p.358).

Los repertorios de palabras provenientes de la literatura simplificarían en primer lugar, la labor de un vocabulario regional (Gordillo, 2014), y más aún, el de un diccionario nacional. Por ello, en 2020, en la publicación de las *Novelas Completas Con juego en la lengua* (1987-2017), de Dante Medina, decidimos agregar un Apéndice Lexicográfico de neologismos que corresponden a la experiencia cultural y conocimientos sincrónicos de la ficción histórica en Jalisco. En el caso de este Apéndice, optamos por registrar la forma en que el autor utiliza el vocablo dentro de sus novelas. Comprobamos que el autor desde los inicios de su escritura ya contemplaba el enriquecimiento de la lengua en sus obras. El 13 de mayo de 1986, en el periódico *El Jalisciense*, de Guadalajara, México, Dante Medina escribió en las primeras líneas:

Cualquier trabajo poético, toda escritura de un texto de ficción, con prosa o con verso,

se ejecuta a través de dos articulaciones: la lengua y el yo. Sea como sea, la literatura es 'lo que no suele darse', hablemos de lengua o de yo (Medina, 2018).

Y, la labor principal de un diccionario es concordar una memoria histórica de la lengua, un depósito de voces. Concluimos este análisis lingüístico con una cita de Christophe Dubois respecto a la cuentística de Dante Medina:

Nos encontramos aquí en medio del babelismo. Mientras Dante Medina construye, tinta y papel, palabras y silencios, una torre de la que cada capítulo es un piso [...]. Todos los balbuceos de *Niñoserías* conducen a Babel. La búsqueda mítica del lenguaje universal, a través del uso de varios lenguajes en un mismo texto presenta un doble aspecto: se enriquece con la acumulación de las posibilidades de cada uno de ellos, pero conduce a la pérdida de comunicación entre ellos. hombres. Sin embargo, la comunicación es la esencia del lenguaje yo (Medina, 201, p.10).

Dante Medina, con su *plurilingüismo* contribuye con voces de carácter cultural y social de México, su selección de vocabulario y escritura enriquecen el vocabulario de la Literatura Hispanoamericana del siglo XXI.

Referencias

- Asturias, M.A. (1946). *El señor presidente*. Costa-Amic.
- Beltrán, V. (2005). *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*. Biblioteca Románica Hispánica.
- Dubois, C. (1991). Lingüísticas de la Creación de una 'Lengua Nueva' en las *Niñoserías* de Dante Medina, per. *El Occidental*, Guadalajara, 1 de junio, 1991.
- Franco, J. (1987). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Editorial Ariel.
- Gordillo, L.F. (2014). La lexicografía del español y el español hispanoamericano. *Andamios*, 11(26).
- Hoffman, F. J. (1957). *Freudianism and the Literary Mind*. Louisiana State University Press,
- Langowsky, G. J. (1982). *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Editorial Gredos.
- Lara, L.F. (1996). Por una redefinición de la lexicografía hispánica. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44(2).
- Medina, D. (2020). Con juego en la lengua en *Novelas Completas (1987-2017)* en S. Ruíz Llamas (Ed.), *Novelas Completas* (Amargord Ediciones). Puertabierta Editores
- Medina, D. (2021). *Larva, la lengua en la pirotecnia políglota de una noche de Babel de Don Juan*, Tropelía. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, número extraordinario 8, 2021.
- Medina, D. (2018). *Yo habría escrito de todas maneras ¿quién?*. El Jalisciense.
- Ramos, L.A. (1988). Tola o de la rebeldía. Graffiti, Suplemento Cultural de *El Sol, Jalapa, Veracruz, México*.
- Real Academia Española de la Lengua. (2005). *Asociación de Academias de la Lengua, Diccionario panhispánico de dudas*. Editora Aguilar.

Lo Apolíneo y Dionisiaco en Dos Personajes del auto Sacramental el Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz

Hernández, Adriana

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Artículo

El auto sacramental *El Divino Narciso* es un ejemplo palpable de la época de la autora, una simbiosis entre visiones y lenguajes que convergen armoniosamente, propiciando la construcción de un conocimiento que se ve enriquecido de todas las visiones del mundo que interactúan entre sí. El siglo XVII, en la Nueva España, fue un siglo en donde el intercambio mercantil produjo de manera permanente un intercambio de cosmovisiones, lenguajes y pensamientos.

Una de estas influencias que llegó de Europa a la Nueva España, fue toda la tradición aristotélica sobre el concepto de la tragedia y la mitología insertada en la literatura. Así, el concepto de apolíneo y dionisiaco, no estaba claramente delimitado, pero los grandes autores dramáticos como parte de la dualidad humana que forma parte de nuestra esencia como individuos: lo racional frente a lo caótico y visceral.

Sor Juana conocía muy bien la mitología griega y las tragedias de los grandes autores clásicos, sin embargo, cuando escribe el auto sacramental *El Divino Narciso*, además de emular la obra del gran Pedro Calderón de la Barca, la monja jerónima recrea de forma creativa un mito grecolatino al integrar elementos prehispánicos como parte de un discurso de reconciliación entre el criollo novohispano y el conquistador.

Así, en la obra de teatro se encuentran dos personajes que se contraponen en todos los sentidos: Narciso/Jesucristo y Eco/Lucifer. A lo largo de las últimas décadas se ha abordado el texto sorjuanino

desde una visión reducida, es decir, encasillar a Narciso/Jesucristo como el protagonista y a Eco/Lucifer como el antagonista. Sin embargo, más allá de los estereotipos dramáticos, la presente propuesta busca ir más allá de lo evidente, puesto que sor Juana era una autora que reflejaba en sus textos su época: el Barroco. Y esto significa que nada es simple ni gratuito, la complejidad del pensamiento plasmado en la literatura muestra cómo la monja introduce planteamientos filosóficos profundos respecto a la identidad y la relación del ego con el alter para la construir la autoconciencia del individuo, en este caso: el criollo novohispano del siglo XVII.

Es importante resaltar que, casi tres siglos posteriores al auto sacramental de sor Juana, Friedrich Nietzsche propone un pensamiento similar, la tragedia griega como el centro de un enfrentamiento entre dos tipos de percepciones de la realidad: lo apolíneo y lo dionisiaco.

Por ende, tomando como referencia la nueva lectura que ofrece Nietzsche sobre lo apolíneo y lo dionisiaco se puede encontrar que esto ya se reconocía como elemental para la creación dramática, y un ejemplo de esto, se encuentra en este texto novohispano del siglo XVII.

Ambos autores separados tanto del tiempo como del espacio coinciden en que dentro la tragedia estas dos esencias son fundamentales para entender cómo se concibe el arte. Lo racional permea la creación

artística, pero es también esencial lo dionisiaco para transgredir y dar el siguiente paso a una nueva expresión artística.

En una nueva lectura del *Narciso* de sor Juana, se puede identificar que el personaje innovador es Eco/Lucifer, y no el hermoso pastor, debido a que es él quien origina toda la acción, es decir, el antagonista es el personaje principal porque trasgrede el orden, y quien, por su vigor, genera el acontecimiento dramático. Sin los antagonistas, simplemente la fábula no puede existir. Y eso sucede en todas las grandes obras clásicas, el antagonista es el motor de la acción, es decir, el drama.

Nietzsche era conocedor de las formas dramáticas clásicas, y lo mismo ocurría con la monja jerónima, ambos autores sabían cómo las acciones de los personajes antagonistas son las que hacen posible que exista la experiencia estética y catártica que fundamenta la tragedia.

Muchos es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no solo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de los *dionisiaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa solo periódicamente. Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual solo en apariencia tiende un puente la común palabras “arte”: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática (Nietzsche, 2000).

Esta simbiosis que se encuentra en el arte clásico, coincido con el fenómeno que ocurre en la Nueva España, la transculturación como esencia de una nueva estética, en donde se puede inferir que lo apolíneo puede ser el arte ibérico y lo dionisiaco el arte prehispánico.

El *Divino Narciso*, visto desde la perspectiva de Nietzsche adquiere otra óptica, es decir, se encuentra que Eco es por antonomasia el personaje más polifónico del texto. Bajo la batuta poética de la pluma de sor Juana Inés de la Cruz, demuestra que su esencia es transformadora, multifocal y “polivocal”, y esencialmente dionisiaco.

Este auto sacramental posee uno de los elementos más distintivos del teatro barroco: la metateatralidad o “teatro dentro del teatro” (produciendo polifonía literaria) dispone de elementos primordiales que un texto dramático necesita: el protagonista, el antagonista, la *hybris* del protagonista, el deseo, el conflicto, el pasado remoto o “río secreto” y la promesa. Sor Juana utiliza los dos primeros que como consecuencia generan los demás, utilizándolos para re-inventar el mito: el protagonista es aquél que busca el cambio, es quien padece de orgullo y soberbia, es desmesurado, es transformador; mientras, el antagonista es aquel personaje que no busca cambiar el estado de las cosas, huye de los cambios y no posee un deseo que le arrebathe la vida, al contrario, busca la estabilidad entre divinidades y mortales. En este sentido, el protagonista de la historia no es Narciso, sino Eco. Sor Juana intercambia los roles establecidos y cristianiza el mito fundacional de Narciso, contrasta la esencia apolínea de Narciso en contra la esencia dionisiaca de Eco, mostrando que ante el caos generado por la ninfa enmascarada el orden y la redención son la única vía para reestablecer la amistad entre la gracias divina y la naturaleza humana. ¿Qué es lo dionisiaco para Nietzsche? ¿Eco es un personaje dionisiaco? Para contestar estos cuestionamientos, lo ideal es definir este concepto desde la perspectiva del autor alemán:

(...) el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo dionisiaco, a lo cual la analogía de la embriaguez es la que más lo aproxima a nosotros. Bien por el influjo de la bebida

narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí (Nietzsche, 2000).

Siguiendo la idea del filósofo alemán, ¿qué es Eco? ¿No representa acaso a una ninfa obsesionada por la embriagante belleza de Narciso? Es precisamente la perfección del pastor lo que la hace olvidarse de sí misma hasta llegar a implorar su amor.

Sor Juana escribe un hermoso diálogo en donde se hace palpable la confrontación de las dos esencias que recrean la obra:

NARCISO: ¡Sí ves que siempre he de amar

ECO: *Amar.*

NARCISO: y que he de estar en un sér;

ECO: *Un sér.*

NARCISO: que aunque juzgas inferior

ECO: *Inferior.*

NARCISO: el objeto de Mi amor

que tu soberbia desdeña,

Mi propia Bondad me enseña

LOS DOS: *Amar a Un sér Inferior!*

NARCISO: Yo tengo de amar; y así,

ECO: *Y así.*

NARCISO: No esperes verme a tus ojos,

ECO: *A tus ojos.*

NARCISO: De quien Mi beldad se esconde.

ECO: *Se esconde.*

NARCISO: Porque nunca corresponde

Tu soberbia a la humildad

Que apetece Mi Beldad;

LOS DOS: *Y así, A tus ojos se esconde (Cruz, 77-78).*

Por otro lado, el hermoso pastor Narciso es apolíneo. Según Nietzsche, lo apolíneo refiere a lo luminoso, lo racional, lo equilibrado:

Esta alegre necesidad propia de la experiencia onírica fue expresada asimismo por los griegos en su Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez, el dios vaticinador. Él, que es, según su raíz, "el Resplandeciente", la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la solo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliadores, todo eso es a la vez el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida. Pero esa delicada línea que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, ya que, en caso contrario, la apariencia nos engañaría presentándose como burda realidad -no es lícito que falte tampoco en la imagen de

Apolo: esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor (Nietzsche, 2000).

Narciso es sin duda apolíneo, pero no necesariamente el personaje principal, sino el antagonista. Eco es, en consecuencia, la protagonista del drama. ¿En qué consiste la función del protagonista? Es primordial entender que es el “primer luchador”, es el primero que acciona física o intelectualmente (Pavis, s.f.), es decir, es quien cambia de dirección los acontecimientos. En el caso de los dos personajes del auto sacramental sorjuanino el primero en desviar el desarrollo del acontecimiento es Eco, por lo tanto, el protagonismo es de la ninfa no porque el personaje protagónico sea el principal, sino porque es trasgresor, caótico, dionisiaco. Eco ejerce una forma de acción interior/exterior, primero sufre la transformación interna (enmascaramiento de Lucifer a ninfa), y luego da paso a la externa (el eco vocal en los diálogos, la intriga contra Naturaleza Humana). Aristóteles sostiene que “sin acción no puede haber tragedia” (26), por lo tanto, Eco es quien más acciona o desvía el curso de los acontecimientos y en la búsqueda del equilibrio se necesita de un antagonista opuesto, de esencia apolínea, encontrándose en el personaje de Narciso.

Es significativo resaltar que la poeta novohispana conocía muy bien la estructura dramática de las obras serias, y establece muy bien quién es protagonista y antagonista. El protagonista es el héroe o figura que posee la *hybris* más fuerte, la más transgresora, y esto sirve para el propósito del auto sacramental: mostrar que la conciliación producida por la trasgresión del pecado obliga a buscar la conciliación con la divinidad, en el caso de la religiosidad de sor Juana, en el catolicismo, la unión con el Padre se busca a partir de la confesión (acto de reconciliación) y el ritual eucarístico que significa el pacto entre Dios y los hombres por medio de la inmolación del Hijo, es decir, un pacto de sangre y carne como símbolo de alianza nueva y eterna. El desorden produce que llegue el orden, Eco es desmesurado, mientras Narciso es lo opuesto.

El desorden de Eco se refleja en su voz interrumpida, repetitiva pero poseedora de sentido, no pierde su veracidad, solo es desordenada porque su esencia luciferina evoca a la rebeldía, y sor Juana emplea de una forma creativa lo caótico y repetitivo, transformando el tópico-típico dramático en poesía.

Por otro lado, sor Juana reconoce que existen dos esencias dentro de la creación artística, dos estados que complementan la creación artística, y junto con la apropiación que hace de la cultura clásica y la cultura prehispánica, la monja recupera desde una perspectiva transcultural cómo se puede recrear. ¿Cómo una monja criolla recrea un mito clásico usando elementos prehispánicos? Una posible respuesta se encuentra en los dos estados de creación que visualizó tres siglos antes que Nietzsche. *El Divino Narciso*, evoca que uno de los principales elementos del teatro áureo es lo onírico, y sor Juana no deja de hacerlo en forma de metateatralidad, y es interesante como el filósofo alemán también reconoce que este elemento es indispensable dentro del mito y la tragedia griega.

Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un “imitador”, y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin, -como, por ejemplo, en la tragedia griega- a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez: a este último hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalineación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica (Nietzsche, 2000).

Lo onírico dentro de la poesía de sor Juana siempre se hace evidente, esta lucha entre los dos estados artísticos, en donde la autora muestra cómo el artista lucha entre estos dos polos.

El Divino Narciso es una versión moralizante del Narciso mitológico vinculado con la figura divina de Jesús, cuyo propósito es cotejar el misterio eucarístico con el *Tecualo* prehispánico, así, Narciso es “Divino” cuando la autora propone una analogía entre los entes míticos aun cuando son contrarios en esencia; lo mismo ocurre entre Eco y Lucifer, ambos se fusionan para

dar lugar a una pastora cuya palabra es desarticulada, repetitiva y enmudecida en ocasiones. Por lo tanto, es evidente como la intertextualidad dentro del Narciso de sor Juana enfrenta al lector-espectador con una obra dramática plagada de textos sagrados y paganos, cargado de símbolos en donde lo más trascendente se encontrará en la representación escénica y su principal fin: la contemplación eucarística y el vuelco catártico.

Eco es un personaje dionisiaco, sueña, se desdobra a través de la poesía. Esta esencia onírica la reconoce Nietzsche como la voz del “yo” lírico, que no es otra cosa, que una voz que construye su discurso a través de la poesía.

(...) en el proceso dionisiaco el artista ha abandonado su subjetividad: la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia. El “yo” del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su “subjetividad, en el sentido de los estéticos moderno, es pura imaginación (Nietzsche, 2000).

Por otro lado, ¿quiénes son el protagonista y el antagonista en *El Divino Narciso*? La palabra protagonista significa “el primer actor” (*proto*: primero, *agonitês*: el que acciona), es aquel cuya acción es más compleja. En el caso del auto sacramental la protagonista es Eco, quien resalta por ser la más polifacética, más metafórica y polifónica de todo el texto, además de perseverar por el desorden o el quebrantamiento de las leyes. Mientras que Narciso posee el contrapeso ante un personaje tan variable, él representa el amor incondicional, la fidelidad, la entrega total y la obediencia por la Ley Divina. Así, él llega a ser antagonista. La palabra antagonista proviene de *anti* (contra) y *gonistês* (el que acciona). Sin la presencia de Eco, no existiría la agilización de la acción dentro del texto escénico, porque es precisamente su intención (dirigida por su deseo) lo que produce su actuar.

Si bien es cierto, que el teatro posee su propia convención ficcional, necesita del lenguaje, y en el caso

de *El Divino Narciso*, el lenguaje poético reminiscente es lo que permite desembocar en un entretejido textual que exige a la dramaturgia seguir las pautas de la poética aristotélica de la imitación, el mito fundacional y la *hybris* como su esencia penetrante y caótica. Otros aspectos dramáticos que se encuentran en el texto teatral son el deseo del personaje protagonista, al ser el personaje más transgresor enfoca su anhelo en algo imposible, y es capaz de obtenerlo a costa de su propia vida, Eco no muere, pero pierde ante Narciso.

Nietzsche, como gran conocedor de la tragedia griega, establece que los dos estados del arte que él identifica en el drama, permean la vida del creador, y esto origina que el artista replantee cómo se transforma la estética de una época. Si el artista se coloca entre lo apolíneo y lo dionisiaco, transforma su mundo, su realidad, justamente como lo hizo sor Juana.

(...) lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo (del arte), somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte- pues solo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo (Nietzsche, 2000).

En conclusión, *El Divino Narciso* además de ser el “Auto sacramental mitológico” más innovador, original y bello, muestra que el concepto literario de sor Juana está muy avanzado para su época. Hasta ahora, no se ha escrito un texto con las mismas cualidades y beldad poética como lo presentado por la monja jerónima, la autora muestra que su erudición, pero sobre todo el renovar el arte poético con acepción enfocada en las distintas percepciones que puede dotar a un escritor el conocimiento del mundo. El lenguaje de sor Juana difiere del lenguaje de los autores españoles por el conocimiento que poseía de su entorno, un entorno más rico en colores, aromas, sabores, sonidos y palabras que por su condición de religiosa parecen haber sido benéficas. El claustro no fue impedimento para que su lenguaje se transformara, sino que gracias al encierro puede magnificar lo que quizás para otros

escritores era superfluo. Sor Juana sabe insertar enunciados ajenos y atribuirles una intención con fines estéticos que requiere más que parafrasear o citar, y lo demuestra al colocar elegante e inteligentemente los intertextos que *El Divino Narciso* necesita en justa medida.

Por otro lado, una innegable separación entre sor Juana y Nietzsche, termina siendo nulificada a través del arte, que los une, los recrea, los vincula y los resignifica en el mundo del arte.

Referencias

- Duvignaud, J. (1967). *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. Fondo de Cultura Económica. 141-142.
- Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Proyecto Espartaco.
- Pavis, P. (s.f.). Acción. *Diccionario de Teatro, Dramaturgia, Estética y Semiología*.

Mito y Redención Mesiánica en el Luto Humano de José Revueltas

—■—————■—
**Castañeda, César Abrahám
Miczkiewicz, Adam**
Universidad de Polonia

Artículo

Introducción

En los planteamientos sobre arqueología la cual se opone a la arquitectura en el sentido que esta estudia aquellos restos de construcciones, Bruno Bosteels compara el rescate de fragmentos en la obra de José Revueltas con el que hace Walter Benjamin en *Los Pasajes*, ya que la narrativa del autor mexicano requiere de una reconstrucción de la totalidad a través de la unión de fragmentos del pasado, por tanto, el relato funciona dentro de los principios arqueológicos mencionados por Revueltas en *Hegel y yo*:

Aquí no se trata, desde luego, de la arqueología como disciplina científica [...] nos referimos, más bien, a la arqueología tomada como una forma particular de la conciencia histórica, en el mismo sentido en que hablábamos de la arquitectura. La arqueología parece entonces como el “repensamiento”, la repetición de la conciencia de todas las arquitecturas (formaciones culturales y demás) pasadas, y éstas, a su vez, como formas determinadas de la totalidad de una conciencia histórica en movimiento, el cual no consiste en otra cosa que en la autodestrucción (40-41).

De acuerdo a Bosteels como se citó en Beels (2005), este repensamiento podría identificarse también como rememoración o recordación de todas las construcciones del pasado cuyos restos perduran en el presente y adquieren un significado diferente al original:

Si la tarea de la teoría se revela en el principio de que toda arquitectura es una arqueología anticipada, entonces el ejercicio de esta tarea consiste realmente en llegar a conocer el trabajo del pasado que desapareció detrás de la presencia monumental de la actualidad.

Cuerpo del trabajo

Por lo anterior mencionado, en el presente análisis literario se busca aplicar nociones derivadas de los escritos de Walter Benjamin en la obra literaria de José Revueltas, reconstruyendo los relatos a partir de los fragmentos.

Mito y mitema en *El luto humano* (1943) de José Revueltas

De acuerdo a Rolf Tiedemann en *Studien zur Philosophie* Walter Benjamin, “las concepciones filosófico-históricas del joven Benjamín se habían centrado en una crítica del mito como heteronomía fatal que mantuvo hechizados a los hombres en una muda minoría de edad durante la prehistoria, y que, desde entonces, en toda la historia, ha sobrevivido bajo las formas más diversas, ya sea como violencia inmediata o como derecho burgués (*Libro de los pasajes* 17) retomando la propuesta de Sánchez Rolón (2009) se afirma que tanto los personajes como el

narrador tienen como punto de reunión en el discurso, aquellos momentos donde “La narración pone en movimiento conceptos religiosos básicos, como dios, la experiencia de la culpa, la noción de castigo y de sufrimiento, etcétera” (p. 105).

En *Los Pasajes* de Walter Benjamin, el mito en las ciudades está representado en los monumentos, como el Arco del Triunfo en París y crean una topografía mitológica, además que existen otras topografías antropológicas que organizan a la sociedad (“París arcaico, catacumbas, demoliciones, ocaso de París”, 113-115), mientras que en las novelas estos pueden ser los elementos religiosos y míticos alrededor de los cuales se organizan las acciones de los personajes.

Estos mitos reelaborados en *El luto humano* (a continuación, se abrevia ELH) entran en la clasificación de mitemas elaborada por Durand (1977), el cual se basa en los arquetipos identificados por Karl Young para postular la existencia de esquemas narrativos recurrentes a través del espacio y del tiempo, los cuales son reconstruidos a manera de *palimpsestos* y constituyen una *memoria mítica* presente en los relatos, por tanto, se definen como “*mémoire mythique partiellement effacée, palimpseste - constituant non seulement un vivier d'images et de motifs ayant durablement irrigué la littérature et les schémas de pensées (Paysages critiques de l'imaginaire médiéval : La mythocritique)*”, memoria mítica parcialmente borrada, palimpsesto, constituyen no solamente un caldo de cultivo de imágenes y patrones que han irrigado la literatura y los patrones de pensamiento (trad. es mía, CACV)]. El término de palimpsesto se refiere al orden de las relaciones textuales que Gérard Genette define “cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente” (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado* 436), donde un relato permite una lectura relacional para descifrar las estructuras internas del relato, comenzando por los nombres de los personajes, las consecuencias de las acciones y las situaciones que enfrentan. Además, se reconoce la construcción heterónoma o fragmentaria que genera un medio de representación de la realidad a través del sueño, donde el mundo de las cosas vuelve a acercarse al hombre, se deja agarrar en un puño y conforma al fin en su interior su propia figura. El hombre nuevo tiene en sí la quintaesencia de las cosas de las viejas cosas (*Kitch onírico, glosa sobre el surrealismo*, 55).

Retomando *El luto humano* de Revueltas, en el inicio de la novela el lector se encuentra con la expiración de la niña llamada “Chonita”, la cual fallece en presencia de sus padres, solos e impotentes. Entonces, la madre de esta niña, Cecilia, exige a su compañero, Úrsulo, de ir por el cura. Se puede identificar este ordenamiento mitológico en el nombre de Chonita, *hipocorístico* de Encarnación, lo cual quiere decir que en términos lingüísticos un nombre de pila es acotado y utilizado en su forma combinada, Chonita, es decir, es “nombre abreviado o deformado con intención afectiva [... que] se emplea en el habla familiar” (Real Academia Española, 2005).

El simbolismo en el sentido que remite a la narración mítica de la Redención dentro del sistema de creencias cristianismo, donde la Encarnación es concebido como un término que se refiere a la materialización del verbo de Dios en hombre, de acuerdo al *Catecismo de la Iglesia Católica*, se consideran la “Encarnación” como un “misterio de la admirable unión de la naturaleza divina y de la naturaleza humana en la única Persona del Verbo” (483) el cual tuvo lugar para que la humanidad conociera el amor de Dios, sirva como un modelo de santidad y a través de éste, “participar de la naturaleza divina” (458-460). Sin embargo, el *mitema* contenido en la muerte de Chonita, en la muerte de Encarnación y pérdida de esperanza de la Redención, no solo a nivel religioso sino también histórico si se reconoce la promesa de salvación de la Revolución Mexicana. Por tanto, el palimpsesto se erige como una resignificación a partir del cual se construye un nuevo sentido general del relato y de la historia, la cual se individualiza cuando los sujetos se reapropian del vínculo con la naturaleza y el misterio de forma personal y subjetiva.

Finalmente, el nombre de Chonita, es una imagen dialéctica a partir del cual se puede reconstruir la relación de Úrsulo con Cecilia, el cual tiene la sospecha y la certeza de que la niña en verdad es hija del fallecido Natividad. Esto es porque no la considera como propia y se refiere a ella como si fuese ajena: “- A Cecilia se le murió la niña...” (ELH, I 16) Conforme avanza el relato, se descubren las sospechas de que la paternidad de la niña corresponde a Natividad, la pareja anterior de Cecilia. La imagen dialéctica de la Encarnación muerta, una niña muerta desconocida por su padre, es la *organización del pesimismo* que se constituye como una crítica al mito original que se opone a la idealización literaria tanto del cristianismo

como de la Revolución Mexicana, ya que la muerte de Chonita se refiere a una encarnación extinta, a una promesa de unión colectiva que se muere.

Los mitemas en *El luto humano* aparecen en los nombres propios y los más evidentes son Natividad y Adán, cuyo simbolismo es desglosado durante la obra y adquieren connotaciones opuestas al relato mítico de donde son extraídos. En la tradición judeocristiana el primero hace referencia al nacimiento del Mesías mientras que el segundo alude al primer hombre creado por Dios, sin embargo, conforme avanza la narración sus nombres adquieren un sentido inverso. Como ellos mismos no pueden dar cuenta de este proceso, son los personajes alrededor de ellos los que revelan la historia de cada uno de ellos a través de diferentes perspectivas, constituyéndose una polifonía ya que todo lo anterior, es expuesto en el relato a través de la memoria de los personajes, los cuales dan cuenta que Natividad era el organizador de la huelga en el Sistema, el cual fue asesinado por Adán bajo las órdenes del gobernador para terminar con el movimiento. Cuando descubren el cadáver de Adán, este parece haber detenido el tiempo, acumular el pasado y concentrar los asesinatos, las guerras civiles, el fratricidio y la muerte en el momento en que lo encuentran.

Los personajes recuerdan circularmente, rememoran, la muerte de Natividad y Adán como el acto terminal, opuesto al acto fundacional de la creación y salvación, los cuales adquieren el sentido de la muerte, el final de toda esperanza y del tiempo. Sin embargo, la muerte en lugar de extinguir las conciencias las aviva y es el catalizador para la memoria, las cuales estaban adormiladas o resguardadas dentro del olvido.

Retomando la del método dialéctico de reconstrucción del pasado que Boostels propuesto por Benjamin en *Los pasajes* de y Revueltas en su obra, a continuación, se estudia el concepto de *repensamiento* como rememoración o *anamnesis*, que literalmente significa un *no-olvido*. El término de *anamnesis* es explicado por Ricoeur (2003) al parafrasear “Rememoración, repetición, per-elaboración” de Sigmund Freud, donde se reconoce que el camino de la rememoración o *anamnesis* tiene obstáculos atribuidos a la resistencia de la *represión*, la cual se expresa a través de una *compulsión* o acción que se repite para sustituir el recuerdo, ya que el sujeto no puede enfrentarse al recuerdo, éste la sustituye por una acción compulsiva

que hace de forma inconsciente o no-consciente (*La memoria, la historia y el olvido*, 98).

Rememoración o anamnesis en *El luto humano* de José Revueltas.

A partir de la inundación del cuarto capítulo de *ELH*, los personajes se movilizan físicamente sin esperanza de ser rescatados y con cada vez menos fuerza, la *anamnesis* que estos experimentan ante la muerte es el único camino que pueden tomar ante la cercanía con su deceso, es decir, ante la muerte los personajes son capaces de superar los filtros que reprimían su recuerdo. Acerca de esto, Sánchez Rolón (2009) explica: “[...] las escenas narradas comportan momentos cruciales para los personajes; tienen en común la presencia de la muerte, el odio entre individuos o grupos, el despojo y la pérdida de esperanza [...] sin embargo, este pasado generador del acabamiento es lo único vivo que les queda; sus recuerdos son el único camino ante la negación de un porvenir” (*Cautiverio y religiosidad en El luto humano* de José Revueltas, 71).

La estructura fragmentaria del relato implica que el sentido solo es completado mientras se revela el pasado de los personajes es una forma de expresar aquello *indecible* de su existencia que no puede ser abordado directamente, por tanto, las acciones del relato no son entendibles sino en la medida que los personajes hacen consciente aquello que habían mantenido en el olvido, apoderándose del presente. Esta circularidad de las acciones no solo se encuentra en los celos delirantes de Úrsulo ante la relación que Cecilia tuvo con Natividad, sino que también se ilustra en el recorrido circular que hacen los personajes alrededor de su memoria, los cuales son abstraídos por el pasado, sus orígenes y los recuerdos de sus acciones pasadas como un constante regresar, generando un tipo de *jetztzeit*, que de acuerdo a Lowy (2001), se define como un “modelo” o prefiguración del tiempo mesiánico, de la “lámpara eterna”, de la verdadera historia universal. Para explicar el concepto de detención mesiánica de los acontecimientos, Benjarnin remite, en una de las notas a Focillon, que hablaba del “breve minuto de plena posesión de las formas” (Tesis III, 160).

El *éxodo* los conduce al punto físico donde comenzaron y no tienen opción más que resguardarse en el techo de la casa donde partieron. En ese preciso lugar, es donde el cadáver de Adán encalla y da la ocasión para que casi al final de la acción del relato que terminará con el descenso de los zopilotes, se encuentre una peripecia del reconocimiento o la *anagnórisis* en forma de revelación o *iluminación profana* y el relato tenga que recurrir a una analepsis aún mayor que todas las anteriores, la cual no produce solamente una fragmentación sino una ruptura del tiempo en la narración:

Ahora [Úrsulo] *recordaba* al cura asestando la bestial puñalada y escondido después los ojos en la noche.

Quiso decir:

— Fue cuando Chonita murió y el cura, quién sabe por qué... —pues parecía como si el crimen hubiese ocurrido mil años antes (ELH. VIII, 108).

Lo anterior mencionado significa que solo regresando al pasado se puede explicar el presente del relato, donde se produce una gran analepsis para explicar el asesinato de Natividad, la desintegración de la comunidad y del proyecto revolucionario, el cual es un sistema de constelaciones donde los miembros son interdependientes y cuyos destinos están entrelazados. Por tanto, el último capítulo de la novela se constituye como una gran analepsis en términos dimensiones en el relato, de manera que se ubica en un tiempo anterior al asesinato no solo de Adán, sino de Natividad, cuando éste llega al pueblo y se encuentran ambos en el camino.

La revelación y *anagnórisis* en *El luto humano* (1943)

Después de haber expuesto la definición de *anamnesis* como principio de reconstrucción del pasado a través de fragmentos, e identificar la función que estos cumplen en el relato a nivel de estructura y contenido, puede considerarse que ambos corresponden a la construcción de proceso literario de la memoria ya que se describe detalladamente los pensamientos, sentimientos y problemas relacionados con el duelo o pérdida a causa de la muerte de un ser querido como Natividad por el antagonista, Adán. La muerte es el catalizador de la memoria que se opone a la mercantilización.

En el capítulo noveno aparece el cuerpo de Adán encallado en el techo de una casa junto a los refugiados, mostrando el cuello degollado: “[...]La herida limpia, en el cuello, detrás de la oreja, era tan solo una hendidura inocente, podría ese cuerpo -descontando la terrible cara- ser el de un cadáver: había en él cierta animación sobrenatural, como si no hubiese muerto del todo” (ELH, IX, 110). En primer lugar, Adán es el actante que ejecuta las órdenes de asesinar y es una paradoja, como identifica Negrín en el ensayo *Entre la paradoja y la dialéctica*, que haya muerto asesinado; la segunda paradoja consiste en que el ejecutor de este asesinato de Adán haya sido el cura, al capturar a un grupo de cristeros revelados contra el gobierno por causas ideológicas religiosas, los ejecuta y obligan al cura “romano” a huir y lo cual constituye una *anagnórisis* o *agnición*, es decir, la revelación como un proceso retórico y poético de reconocimiento de un personaje, objeto o hecho, producto de la *anamnesis* e implica una revelación de lo que antes se encontraba en secreto, de acuerdo a Beristáin (2003), en las novelas de Revueltas es por motivos de ocultamiento de una verdad que se quiere omitir o mantener oculta, funciona como creadores de tensión y suspenso en la trama de la novela, la cual nos conduce a una peripecia o giro.

Adán, el personaje antagónico que representa la violencia mítica durante los anteriores ocho capítulos, da cuenta de que fue por órdenes directas del gobernador, al igual que la orden de asesinar a Úrsulo, la cual desobedeció por intercesión de La Borrada: “Un año antes le habían ofrecido a ese Adán, a ese cuerpo entonces habitado, entonces con espíritu, entonces con espíritu, entonces con llama, cien pesos por la

muerte de Úrsulo. Y ahora estaba ahí” (ELH, IX, 111-112). La proclamación (*enacted narrative*) y mitema de Adán como un tipo de Caín y Judas que comete “fratricidio a traición” adquiere otro significado cuando se toman en cuenta las circunstancias. La primera circunstancia es que Adán recibe las órdenes de ejecutar a Natividad de parte de sus jefes, él no actúa de forma independiente sino que está al servicio del gobernador. El segundo circunstancial, es que Adán respetaba a Natividad porque ambos participaron en la Revolución y relatan sus experiencias, tienen un pasado común y esto hace que lo ejecute a traición ya que no puede enfrentarlo directamente. Es decir, estamos en la memoria del antagonista y el discurso reverso, telling otherwise identificado por Ricoueur, que contrasta con el discurso de la tradición historiográfica. Adán como Natividad conversan como testigos de la Revolución, cuyas esperanzas eran colectivas y correspondían a una violencia divina que constituyó un movimiento popular que sería traicionado desde dentro, ya que por el grupo que obtuvo el poder, utilizó los ideales populares, la institucionalizó en un partido político y enajenó. Mientras que Natividad decidió oponerse y desenmascarar a esta élite, Adán siguió colaborando con la élite revolucionaria, se vuelve en un actante pasivo que obedece las órdenes de perseguir a los cristeros y ejecutar a los opositores bajo órdenes. Por último, este proceso tiene consecuencia que los actantes receptores de la acción de Adán, tanto Natividad como los cristeros pueden identificarse como una *monada* que de acuerdo con Benjamin, es un momento evocado como memorable producido a través de los principios de destrucción y construcción donde las contradicciones de los personajes y las tensiones entre colectividades se revolucionan (Walter Benjamin. *Aviso de incendio*. Tesis XVII 150-152).

En primer lugar, Natividad en la relación de Úrsulo y Cecilia, se constituye como un fantasma cuya presencia en la memoria atormenta a los personajes; en segundo lugar, los feligreses locales que ponen cruces y rezan en el lugar de la ejecución de los cristeros, que en verdad habían cometido actos criminales de asesinato. Al igual que el cura “romano” que en una primera instancia es obligado a huir, afectado directamente por la acción de Adán, sin embargo, cuando se le presenta la oportunidad, toma la vida del sicario. De acuerdo con Benjamín (2003) en *El origen del drama alemán*:

La alegoría no es esa representación fiel y exacta del orden natural. El desfase entre signifiante y significado, la pérdida de la univocidad de sentido, forman parte de su constitución. Los objetos se tornan alegóricos porque pierden su significado inicial pero precisamente al perderlo, ese objeto adquiere la capacidad de significar cualquier otra cosa distinta a aquella que significaba en primer lugar. Esa capacidad de poder significar no solamente una misma cosa sino varias (aunque nunca a la vez) hace que este objeto se eleve por encima de los demás. (Justicia y Monadología: el roce entre el materialismo benjaminiano y la metafísica de Leibniz en la Crítica del Conocimiento 8).

En la naturaleza, el agua es un elemento esencial para la vida y adquiere diferentes estados físicos de acuerdo a la temperatura a la que se le exponga. En *El luto humano*, el agua posee una connotación trágica y así como la memoria, se intenta controlar, pero las contradicciones son tantas que se revoluciona, se desborda e inunda literalmente a los personajes en la novela. y posee un movimiento fluido, al igual que la memoria, el cual se representa o mimetiza desde la novela de Revueltas y constituye una alegoría de la memoria desde la primera novela de Revueltas, *Los muros de agua* (1941).

En primer lugar, en “El agua, la tierra, el hombre... Revueltas nombra”, Edith Negrín reconoce el título de *Los muros de agua* como un *oxímoron* donde elementos opuestos se contraponen, el elemento de la rigidez y encierro que implican los muros que se opone a la naturaleza fluida y líquida del agua, que juntos representan el encierro en las islas Marías rodeadas de agua” (*El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas* 21). Dentro del relato, *el agua* está presente mientras los personajes evocan experiencias traumáticas: durante la experiencia del secuestro, el agua cae en forma de llovizna mientras el coche recorre la ciudad, después se desata la lluvia y al bajar del transporte se siente fría (LMDA, I 29). El olor del agua estancada es una constante en el vagón que los traslada, también presente cuando Rosario es castigada por su tía Clotilde en el cuarto, que recuerda de la sensación

de opresión y castigo injustificado del “cuarto de las monjas” (LMDA, II 35). También, el agua salada que rodea las islas provoca la humedad de la atmósfera que exalta los deseos, la imaginación y los sentidos, por tanto, este elemento representa la vida, es buscada por “los remontados” prófugos y es el motivo por el cual se resguardan las fuentes esperando que la busquen para saciar su sed y atraparlos; así como representa la muerte ya que el mar es donde el Miles pierde la vida al intentar escapar nadando, siendo devorado por los tiburones (LMDA, XIII 168)

Conclusiones

El relato literario titulado *El luto humano*, desde el título proclama al luto como el principal *leitmotiv* que tiene repercusión en los personajes que evocan y sus acciones pasadas. De manera que el luto como acción individual y social se despoja de una connotación moral y religiosa de acuerdo a las creencias o a la ideología, y se convierte en un relato mítico constituido por mitemas, por tanto, es una expresión universal de duelo ante la muerte de alguien admirado y querido como es el caso del personaje Natividad en la novela de Revueltas, el cual es rememorado por su pareja, Cecilia, su compañero y rival, Úrsulo, y su propio asesino, Adán. Por tanto, se puede afirmar que este es el luto es un conjunto de *anamnesis* que conforman el relato hacia una revelación o anagnórisis.

Se puede afirmar que la memoria individual y colectiva requieren de un esfuerzo individual y colectivo por reconstruir el pasado y encontrar la verdad oculta por la tradición y resguardados en la obra del arte, los cuales son develados por la crítica literaria. El telar sobre el que se encuentran las narraciones autorreferenciales, ya sean anécdotas o testimonios, las cuales determinan la rememoración y las acciones de los personajes en la novela *El luto humano*, donde la memoria de cada personaje y la colectividad a la que pertenece otorga el sentido completo de la existencia de los mismos. Esta redención colectiva es producto de la cercanía con la muerte la cual activa la memoria de los personajes, ocupando sus conciencias hasta llegar a una revelación acerca de la historia, producto del pasado. Finalmente, se identifica la alegoría del agua y de la memoria en las propiedades físicas del elemento y en el carácter trágico que este elemento posee: cambia

de estado físico dependiendo de los contrastes de temperatura y existen corrientes internas que chocan e interactúan producidas por las variaciones a las que se expone, tiene más similitud con los recuerdos y la memoria en general que posee la cualidad de cohesión, solidificación, evaporación y sublimación, cambiando de estado constantemente, por último, se filtra y adapta en el presente cumpliendo un ciclo.

Referencias

- Archivos del Vaticano. (2019). *Profesión de la fe cristiana en Catecismo de la Iglesia Católica*, Art. 3. Párrafo 1.
- Benjamin, W. (2013). El surrealismo en M. Löwy (trad.) Casimiro libros, *Libro de los Pasajes*, (2016) Rolf Tiedemann ed., Akal, Madrid.
- Beistáin, H. (2003). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- Beels, B. (2005). Una arqueología del porvenir: acto, memoria, dialéctica en *Palabra y el Hombre*, abril-jun, 134, Universidad Veracruzana, 161-171.
- Universidad Católica de Valparaíso (2009). Consideraciones epistemo-críticas. *Revista Observaciones Filosóficas*, 8.
- Durand, G. (1977). À propos du vocabulaire de l'imaginaire. Mythe, Mythanalyse, Mythocritique en *Recherches et Travaux, L'Imaginaire*, bulletin, 15. [Archivo PDF]. <https://diredieu.hypotheses.org/files/2018/01/Vers-une-nouvelle-mythocritique-Fiche-p%C3%A9dagogique.pdf>.
- Escalante, E. (1979). José Revueltas. *Una literatura del lado moridor*. Era.
- Eudave, C. (2020). La Construcción de La Memoria, Desde La Perspectiva de «tiempo Roto», En *Tres Novelas Cortas Mexicanas Del Siglo XX*, Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti, Universidad de Alicante.
- Lowy, M. (2001). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “sobre el concepto de la historia”*. Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española. (2005). Términos lingüísticos en *Diccionario panhispánico de dudas*. RAE. <https://www.rae.es/dpd/ayuda/terminos-linguisticos>.
- Revueltas, J. (1941) *Los muros de agua*. Era.

- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido en A. Neira* (trad.). Editorial Trotta.
- Rodríguez, R.E. (2013). La significación alegórica según Walter Benjamín: Límites y potencialidades en IX *Jornadas de Investigación en Filosofía*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía, La Plata. <https://www.academica.org/000-056/29.pdf>.
- Saganogo, B. (2011) *Poética de El luto humano de José Revueltas*, Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez Rolón, E. (2009). *Cautiverio y religiosidad en El luto humano de José Revueltas*. Fondo editorial Tierra Adentro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ueltschi, K. (2009). La mythocritique en *Recherches sur la Littérature d'Imagination au Moyen Age*, ERLIMA. L'Équipe de Recherches sur la Littérature d'Imagination au Moyen Âge. XXV (49-50), 189-207.

Poetas Nebulosos Menglong Shiren (朦胧诗人): Su Papel Literario y Político Antes y Después De Tiananmen (1989)

Marcos, Liliana

Centro de Estudios de Asia y África CEAA,
El Colegio de México

Artículo

Introducción

El periodo maoísta y varias décadas posteriores se vieron configuradas por un sin número de eventos políticos y sociales definidos por la ideología, la cual estaba basada en el pensamiento Marxista-leninista. El aspecto de la cultura fue un tema de mucha importancia en la China dinástica, en la que el arte dependía y atendía al poder imperial. Para el tiempo de Mao se esperaba que se reformulara arduamente el rol que debían tener los intelectuales y los artistas en la naciente República Popular, para que, cómo lo había postulado el mismo Mao, el arte solo tuviera el fin de servir a la revolución, sin embargo, el arte y la cultura que tienen en su centro la expresión del sujeto, también podían constituir un punto de crítica al régimen y la figura de los líderes de la época, incluso a la misma figura de Mao. Esta nueva iniciativa tendió a ser cada vez más rígida hasta desembocar en la purga más grande del periodo: La Revolución Cultural.

Ya desde el Movimiento del Cuatro de mayo de 1919, una nueva visión del mundo había influido en la concepción china del arte y el pensamiento. La introducción del pensamiento occidental, más tarde censurada en el periodo maoísta, había impactado profundamente no solo en el pensamiento sino en la forma de manifestarlo, así es cómo, a partir de este evento, se inaugura una nueva forma de protesta, cuyo estilo particular incorpora lo artístico y lo académico. La voz intelectual y los artistas se vuelven una fuerza frente al poder, así como una mirada crítica que tenía la capacidad de influir en la juventud china.

Mao Zetong pone especial énfasis en la juventud, así como en el arte, incluso en eventos como la icónica Conferencia de Yanan sobre Arte y Literatura de 1942, pone en el centro de su discurso la importancia del arte para la nueva era revolucionaria. Surgen nuevas reformas educativas y con ellas se crea ese sector juvenil que al llamado servicio de la revolución había hallado una forma de manifestar su rebeldía: los guardias rojos.

Años después todo se revestiría de radicalismo ante lo cual era peligroso cualquier tipo de expresión crítica que pudiera manifestar alguna contrariedad con el régimen. Los mismos actores que habían apoyado a la revolución fueron enviados a periodos de reeducación en el campo. Comenzó una etapa de disturbios y violencia que había generado cambios y daños profundos en la juventud de la época.

Al morir Mao y con la llegada de Deng Xiaoping al poder, todo lo ocurrido durante la Revolución Cultural seguiría latente en la mente de la mayoría, sin embargo, un clima de distensión intentó inaugurar una época de apertura política. Las huellas que había dejado el tiempo en los que ahora eran adultos de edad media, y el miedo generalizado a la expresión, marcó singularmente al periodo. Nuevas preguntas emergían, así como contradicciones y sentimientos encontrados ante la nueva forma de entender la realidad. Sin duda el clima era de desconcierto y poca nitidez.

Un periodo de desencanto influyó a la literatura, sin embargo, ese sentimiento ya se venía gestando en la llamada “generación perdida”. ¿Cómo entender el discurso de modernidad versus tradición? ¿Cuál era la modernidad a la que aspiraba la Nueva China, y en contraste, de qué tradición se estaba revelando?

Siguiendo esta lógica se invitó nuevamente al ámbito intelectual y artístico a participar como parte activa de esta nueva etapa de *Reforma y apertura*, sin embargo, para el sujeto de ese momento todo parecía incierto.

Los poetas nebulosos *Menglongshiren* representan a un grupo de poetas que no solo escriben fuera de los márgenes del poder (la publicación clandestina *Jintian*) sino que expresan en sus versos efímeros el desconcierto de una generación que, influida por la idea occidental de modernidad, se pregunta ante el nuevo discurso de una China moderna, reformada y abierta al mundo. Las heridas seguían ahí y tanto los poetas como los narradores no podían alejar su discurso de las imágenes que había dejado a su paso la Revolución Cultural. La llamada Literatura de las Heridas o Literatura del Trauma se encuentra con los movimientos nacientes de la literatura Avant-garde (gestándose desde la literatura iconoclasta del cuatro de mayo). Es entonces como en la poesía moderna encuentran su lugar los poetas nebulosos, como actores influidos por el choque de la llamada modernidad y el movimiento modernista occidental y las nuevas corrientes propuestas por la experimentación que proponía el Avant-garde.

La masacre de Tiananmen 1989 fue el punto culmen de varias manifestaciones previas y también en donde se materializó el espíritu, la rebeldía y el desencanto de los jóvenes que habían pertenecido a la llamada generación perdida. Este evento en consonancia con los eventos políticos que se estaban gestando, fue la muestra de lo que enfrentaba la nueva China y sus dirigentes, una sociedad que tenía fuertes cuestionamientos respecto a su identidad, que, tras muchas décadas de influencia del pensamiento occidental, se seguía cuestionando sobre conceptos como democracia, garantías individuales, arte y cultura. Las preguntas se manifestaron de diversas maneras, incluso las divisiones en cuestión de perspectivas políticas en el partido se hicieron evidentes y se vieron representadas por figuras emblemáticas de la época

como Hu Yaobang o Li Peng, quienes representaban dos facciones distintas.

Los estandartes y símbolos se diversificaron, las protestas se revistieron de agudeza literaria y retórica. Es en este contexto que los poetas nebulosos emergen no solo como figuras literarias sino también como figuras políticas durante la época de Tiananmen y para las generaciones posteriores como símbolos de rebeldía en la literatura de la diáspora.

Cuerpo del trabajo

Este ensayo trata de analizar no solo lo que los poetas nebulosos representan como figura literaria sino también como figura política al cuestionar temas relacionados con el régimen comunista de la República Popular, la modernidad y la función del arte en la vida social.

Antecedentes Literarios de los poetas nebulosos

En el periodo maoísta la literatura y el arte fueron aspectos importantes para el fortalecimiento y la difusión de los ideales del Partido Comunista, sin embargo, en los periodos posteriores a la fundación de la República Popular, hubo eventos mediante los cuales se manifestaron cuestionamientos asociados al arte y la cultura, entre ellos la Campaña de las Cien Flores (1956-1957) en el que los intelectuales de la época cuestionaban el papel del arte en el nuevo régimen comunista. Este tipo de tensiones se intensificaron tras la aparición de la Banda de los Cuatro, misma que usó su relación con el partido y el poder para reformar ciertos aspectos del arte y la cultura, todo esto desembocó en un periodo de reforma radical al arte, la llamada Revolución Cultural.

La época post-Mao traía desconcierto, así como esperanza de que hubiera cierta apertura en el ámbito artístico. El Partido Comunista con Deng Xiaoping a la cabeza, enfrentaba uno de los periodos de mayor cambio político y económico en cuanto a la implementación de nuevas reformas, lo cual comenzaba a causar impacto en la población que tenía esperanza de mejorar sus niveles de vida después de las grandes crisis económicas del periodo de Mao.

Parecía un panorama de transición que definitivamente traería cambios sociales grandes, hubo migraciones importantes del campo a la ciudad, mientras que se puso

especial atención a la industria y a que las empresas se abrieran a las nuevas reformas que les daban mayor independencia del control estatal. Un ambiente acompañado de un discurso de modernidad se instauró en los nuevos lemas políticos. Otro aspecto que pareció determinar el clima de la época fue la apertura a occidente en el aspecto político, tanto la política exterior como las relaciones con la unión Soviética y Estados Unidos, las dos grandes potencias que seguían a la cabeza en el orden bipolar de la posguerra, habían tomado cursos distintos. Estos cambios alarmaron a los conservadores quienes querían que el Partido siguiera el curso que había trazado Mao. Es en este punto donde las opiniones divididas dentro del partido generan problemas visibles y representan la división de opiniones que en general se podía observar en el ámbito social.

Las huellas de la Revolución Cultural en el ámbito creativo se hicieron evidentes con la emergencia de tendencias literarias como la llamada Literatura de cicatriz *shanghen wenzue* o de Trauma, que contenían las historias de aquellos que habían tenido que ir de la ciudad al campo y quienes así mismo habían perdido la esperanza en la revolución. Por otro lado, ese renacimiento de la literatura, como lo llaman algunos autores, trajo también muchas corrientes de experimentación literaria importadas de occidente. Tal parece que este periodo vino a partir de cierta apertura (en contraste con lo vivido en épocas anteriores) que otorgó a los escritores cierta posibilidad expresiva.

El Renacimiento literario se basó en un renacimiento del humanismo como núcleo de preocupaciones temáticas y dio lugar a una serie de tendencias literarias de los escritos, que aparecieron una tras otra: “Literatura de cicatriz”, “Literatura reflexiva”, “Literatura de reforma”, “Literatura de la búsqueda de la Raíz”, “Ficción histórica”, “Ficción de vanguardia”, etc. En formas y técnicas literarias, los escritores chinos se convirtieron en ávidos asimiladores de las escuelas occidentales de pensamiento literario y métodos creativos (Gu, 2018, p.437).

Siguiendo esta tendencia de renacimiento de la literatura, surgieron tendencias asociadas al nuevo periodo como la Literatura de Reforma, teniendo dos categorías principales: obras de ficción centradas en las reformas en las ciudades y en la industria estatal, y las reformas en las zonas rurales (Gu, 2018, p. 437) Algunos autores representativos Jiang Zilong, Zhang Jie, Li Guowen, Cheng Shuzhen, Ke Yunlu, Shui Yunxian, y Chen Chong. Entre ellos, Jiang Zilong es el escritor más influyente cuyo “*Factory Administrator Qiao Assumes His Office*” es el más conocido. Estos últimos incluyen a Gao Xiaosheng, Tie Ning, He Shiguang, Wang Anyi, Jia Pingwa, Zhang Wei y otros. Entre ellos, la serie de historias “Chen Huansheng” de Gao Xiaosheng, la de Jia Pingwa la novela *Two Families in the Chicken Nest Village*, y la novela *Ancient Boat* de Zhang Wei son tres de las obras más representativas, que penetran profundamente en el pasado y el presente de la vida rural desde una perspectiva combinada de la historia, cultura y psicología humana.

La literatura de cicatriz o de trauma antecede de alguna manera a los poetas nebulosos, pues son aquellos que hablaron abiertamente como centro de su poética de las huellas sociales de la Revolución Cultural, sin embargo, otros movimientos influyeron también considerablemente y son las tendencias Avant-garde puesto que fueron aquellas que influidas por las corrientes occidentales, comenzaron a experimentar con la forma, especialmente por el modernismo literario occidental el cual está ligado a la supuesta llegada de la modernidad a China.

Los escritores de Literatura de Reflexión exhiben una mayor complejidad literaria en sus escritos que los escritores de Literatura del trauma. Muchos de ellos adoptan una amplia variedad de técnicas narrativas de Occidente. Así como la uniformidad de las expresiones literarias de la Revolución Cultural limita la forma en que la gente piensa sobre la humanidad, su pluralidad en la Literatura de reflexión amplía el campo de investigación del escritor sobre cuestiones humanísticas. Flashbacks, montaje también como corriente de conciencia son particularmente populares en estas obras,

ya que largas representaciones de los saltos y movimientos psicológicos se ven con mucha más frecuencia (Gu, 2018, p.446).

Más tarde ya por el periodo de 1970-1980, la Literatura de búsqueda de raíces y la Literatura de reforma toman mayor popularidad en el ámbito literario, justamente en esta década, las reformas propuestas por el grupo de reformadores en el Partido Comunista, creaban mucha controversia no solo al interior del partido sino también en los intelectuales, quienes querían interactuar con el poder a través de sus obras, muchos de ellos apoyando la modernización abogaron por un tipo de literatura que expresara retóricamente la esencia de la nueva modernización china, a la par otros estilos buscaban las raíces de la china clásica y con ella la esencia de la tradición como un nuevo espíritu nacionalista.

Dos tendencias literarias, Literatura de reforma (gaige wenxue) y Literatura de búsqueda de raíces (xungen wenxue), surgieron en respuesta al llamado del gobierno a la modernización. Aparece casi al mismo tiempo que Literatura de Trauma que se centra en la ventilación de los agravios sobre la Revolución Cultural, la Literatura de Reforma de orientación realista cambia el enfoque desde el pasado inmediato al presente y presenta la Nueva Era en su transición histórica desde el cierre política de puertas a una apertura radical al mundo exterior. Por el contrario, la literatura sobre la búsqueda de raíces se remonta al pasado más lejano. Fuertemente influenciado por el modernismo occidental, se embarca en una ferviente búsqueda de las raíces culturales de la nación china y su espíritu nacional (Gu, 2018, p. 451).

Las tendencias literarias emergentes estaban de una manera u otra estaban ligadas a los fenómenos políticos, económicos y sociales de la era de reforma y apertura. Es por eso que el clima político generado entre las facciones de reformista y conservadores en el partido así como algunas figuras como Hu Yaobang, Zhao Ziyang o Li Pen antagónicamente, fueron importantes como estandartes en los nacientes movimientos estudiantiles que cuestionaban el discurso de modernidad de Deng Xiaoping, especialmente antes las contradicciones y el recrudecimiento de las purgas y rectificaciones a aquellos que no concordaban con el curso de la política china, algunos fueron acusados de liberales y otros de ultra derechistas. Una vez más había contradicciones que afectaban la opinión de la población educada que estaba a la expectativa de los giros positivos hacia el arte que se pudieran dar gracias a la apertura.

En enero de 1980, Deng Xiaoping anunció que el movimiento democrático estaba perturbando la estabilidad y la unidad del país y que el derecho a pegar carteles en las paredes sería retirado de la constitución porque los ultraindividualistas habían abusado del privilegio. Las protestas dispersas continuaron en 1981. En abril de 1981, sin embargo, los agentes de seguridad arrestaron a los principales activistas del movimiento y el partido denunció los periódicos de masas, declarándolos ilegales. Se acabó la “primavera en Beijing” (Siu y Stern, 1985, p.44).

Ya para finales de los ochenta, la crisis económica en la que primaba un ambiente de desempleo y descontento por cierto sector trabajador de la industria, así como la visión crítica de los estudiantes quienes comenzaron a reclamar la reducción de cuotas terminaron en un descontento general. Este clima añadió más tensión a los líderes que veían cómo las reformas estaban manifestando sus consecuencias negativas, como el alza de precios. Aunque Zhao Ziyang primero fue un defensor de la reforma de precios, la espiral inflacionaria de 1984-85 lo convenció de que se debía priorizar la reforma empresarial; Según Baum (1996) Deng Xiaoping, era un converso al tema de la reforma

de precios, convencido ya para la primavera de 1988 de que China soportaría un golpe transicional en la desregularización de precios (p.14)

Ya para 1988-1989, la tensión política era muy evidente, se había acusado de autoritario a Zhao uno de los principales reformadores y el ala conservadora había logrado cierto avance en la toma de decisiones con el ascenso de Li Peng. En el imaginario colectivo los discursos políticos y las manifestaciones que comenzaron a resonar por parte de los estudiantes, a las que posteriormente se les unirían los trabajadores y obreros, comenzaban a impactar en la literatura como ocurre comúnmente ante coyunturas sociales que movilizan el pensamiento y las subjetividades de cierto colectivo.

La emergencia de los poetas nebulosos, su poética y su papel político antes y después de Tiananmen (1989)

Los poetas nebulosos, (Bei Dao, Bei Ling, Chou Ping, Duo Duo, Fei Ye, Gu Cheng, Ha Jin, He Dong, Jiang He, Mang Ke, Shu Ting, Tang Yaping, Xi Chuan, Yang Lian, Zhang Zhen Yan Li), fueron un grupo de poetas que vivieron los estragos que dejó el maoísmo más radical, siendo ellos mismos actores vivos de las expediciones al campo que en su más temprana juventud los había separado de sus familias durante la Revolución Cultural, como es el caso de Gu Cheng. Más tarde serían testigos de la gran transición del poder a uno de los líderes más importantes para la historia de China, Deng Xiaoping. Presenciaron dos periodos contrastantes, la Revolución Cultural y la reforma y la apertura. Escribieron antes y después de la masacre de Tiananmen, muchos de ellos también la presenciaron. Su poética, antes y después de Tiananmen, está marcada por el desencanto, por el avasallamiento ante la llegada de la modernidad, que proponía nuevos conceptos como el de *individuo* como ser en el mundo, concepto importado de occidente que trataba de hacer consonancia con la modernidad que proponían las reformas. Todos estos aspectos marcaron profundamente su obra y su influencia, cuando muchos de ellos ya en el exilio político siguieron escribiendo poesía que declaraba directa e indirectamente contra el régimen del Partido Comunista Chino.

El movimiento Menglong se remonta a las actividades de la Escuela Baiyangdian, un

grupo de exguardias rojos que compusieron poemas mientras estaban exiliados en Baiyangdian, una aldea de la provincia de Hebei, para ser reeducados a principios de la década de 1970. Poetas jóvenes, incluidos Mang Ke (1950-), Duo Duo (1951-) y Bei Dao (1948-), fundaron salones literarios clandestinos, leyendo libros que estaban prohibidos durante la Revolución Cultural, como la literatura china moderna, la literatura occidental y filosofía, y compartiendo sus propios poemas. En octubre de 1978, Bei Dao y Mang Ke establecieron una revista no oficial llamada Jintian (hoy) (Yang, 2016, p.253).

Menglong o los poetas nebulosos, reunidos por una misma inquietud, el cuestionamiento de la tradición versus modernidad, en su discurso poético quisieron incorporar su sentimiento de vacío post Revolución Cultural. Sin embargo, una de las cosas más importantes de su poética fue crear una relación dinámica entre el discurso político y la poesía. Esto constituirá después de Tiananmen uno de los aspectos más trascendentales en su obra. La expresión durante este periodo había logrado diversificarse después de una gran era de oscurantismo, es así como hubo la posibilidad de que varias publicaciones emergieran sin tanto control estatal o censura, sin embargo, el estigma seguía presente y muchas de las publicaciones clandestinas en el periodo pre-Tiananmen también fueron clausuradas. La emergencia de literatura crítica en este punto era tan inevitable como las manifestaciones posteriores estudiantiles y lo que después fue denominado el movimiento de la democracia. Se podía afirmar que el movimiento Menglong o poetas nebulosos fue conocido por su emergencia desde la clandestinidad.

Gu Gong, el padre de Gu Cheng, comparó los antecedentes históricos del modernismo occidental con la era posterior a la Revolución Cultural, indicando que no era sorprendente que en China aparecieran “la generación perdida” y la poesía de estilo mo-

deralista (1989, p. 42). Casi al mismo tiempo, Xie Mian afirmó que “está surgiendo un grupo de nuevos poetas” (...) Además, incorporaron gradualmente elementos modernistas para desarrollar y articular los principios de la poesía de Menglong. De 1978 a 1979, lucharon principalmente contra el realismo socialista y el romanticismo revolucionario del discurso maoísta (Yang, 2016, p.254).

Sus antecedentes literarios y políticos hicieron su poética distinta y peligrosa para el régimen. A la muerte de Hu Yaobang, comenzaron a gestarse las manifestaciones prodemocracia, que era un concepto que había llegado junto con el de modernidad a la nueva China, ya para el 18 de abril de 1989, el pliego petitorio de los estudiantes, que comenzaron las movilizaciones, pedía se revaluara el papel de Hu Yaobang, así como el aumento salarial y protección a la libertad de expresión. Los eventos que antecedieron a Tiananmen, recuerdan el estilo de manifestación que inauguró el Movimiento del cuatro de mayo de 1919. Los jóvenes estaban realizando actividades como pintas en los muros y reproducción de poemas y consignas para criticar al régimen.

La masacre de Tiananmen fue el escenario para que la poesía de los poetas nebulosos Menglong, encontrará su momento de expresión más profunda. Entre la huelga de hambre y la construcción del monumento de la Diosa de la democracia, las palabras que revistieron a la masacre en consignas, posteriormente se emplearon para mostrar la incertidumbre y el desencanto de los poetas nebulosos. Cinco importantes poetas brumosos, Bei Dao, Gu Cheng, Shu Ting, He Dong y Yang Lian, se exiliaron tras las protestas de la Plaza de Tiananmén de 1989, también la publicación que los vio nacer Jintian (hoy) dejó de circular.

Aunque en su poética mostraron ambigüedad, ausencia de un yo narrativo e imágenes difusas, su relación indisoluble con lo político y al mismo tiempo su discurso ante la modernidad serán los dos ejes que definan sus poemas. Su influencia en el campo social es muy amplia, ya que varios poemas como el famoso

poema “respuesta” (Huida) de Beidao se volvieron un himno de rebeldía.

Inmersos en esta tensión, los poetas de Menglong mostraron ambigüedad hacia la política, la tradición y el modernismo. Así, aunque la poesía de Menglong se emancipó del control de la política fue la persistente doctrina de los poetas de Menglong, la poesía de Menglong desde sus inicios estuvo ligada a la política. La aparición de Jintian y La poesía de Menglong desde el subsuelo hasta la superficie fue la consecuencia de discursos sociales y políticos particulares. En consecuencia, se puede ver que Jintian fue un eco literario del movimiento democrático en un período de “deshielo” después de la Revolución Cultural (Yang, 2016, p. 258).

El tema de la modernidad también fue tratado ya que la modernidad china, era un nuevo concepto que traían consigo las reformas, se hablaba de apertura política y con ello apertura de pensamiento. Incluso en una etapa temprana se habló del individuo y su necesidad de tener derechos individuales frente a la colectividad, aspecto que ya había sido tocado por las vanguardias occidentales literarias.

Los chinos creían que vivían en una nueva era de modernización, pero La Revolución Cultural era todavía un recuerdo traumático fresco. Esta dicotomía interna estaba más concentrada en el conflicto que define la subjetividad moderna entre la ideología política y la sociedad. El colectivismo se enfatizó continuamente en el programa de Deng de modernizaciones del socialismo. El eslogan de “pensamiento emancipador, millones de personas tienen un corazón, unidos en una dirección y mirando hacia el futuro” ordenaba explícitamente que el valor

de los seres humanos se realizara en las cuatro modernizaciones (Yang, 2016, p. 258).

La bruma en los poetas *Menglong* o poetas nebulosos, radica en cómo se desentienden del discurso moderno, expresan más bien una especie de desencanto venidero después de las crisis sociales. También se observa una voz poética casi desdibujada o un sujeto fragmento en identidad e historia. Estos elementos identificaron a posteriori el sentimiento de la Literatura de la diáspora. Aquellos que habían dejado la China de los ochenta, tenían una huella imborrable que los determinaría para el futuro y con ella habían sido exiliados. El exilio y la nostalgia de un lugar arrebatado por la cerrazón política fueron los temas que las generaciones que siguieron a los poetas nebulosos trataron para escribir desde otras latitudes.

La poesía de Menglong como origen de la poesía china contemporánea abre un camino hacia un discurso multipolar sobre la China del siglo XXI. La poesía china en el siglo XXI evoluciona en gran medida directamente al desempeñar el papel de superar la poesía y el modernismo de Menglong. Yang Liang, Bei Dao, Duo Duo y Mang Ke unen la comunicación entre Occidente y Oriente en el nuevo siglo. Como disidentes e intelectuales contemporáneos de prestigio, Yang Lian, Duo Duo y Bei Dao tienden a conectar su experiencia de modernidad con la tradición china (Yang, 2016, p. 266).

El estilo etéreo de los poetas nebulosos, fue muy importante para introducir nuevas formas literarias de expresar el sentimiento de toda una generación que se encontraba en un vacío ideológico, donde los ideales del comunismo se habían quedado como un recuerdo del periodo maoísta y la modernidad parecía no haber llegado jamás pues todos los vestigios de la tradición seguían en contacto directo con el presente y los acontecimientos políticos y sociales problemas que China acarrea desde el pasado. La generación de poetas nebulosos instaura una nueva poética de crítica, y también en terreno literario, asume riesgos sin miedo a ser llamada pesimista en un periodo

donde la literatura tendría la única función de exaltar los valores revolucionarios. Más adelante dialoga con el reciente concepto de modernidad e instaura una crítica, misma que se vuelve la voz de muchos que repitieron los poemas nebulosos pre y post Tiananmen para manifestar su descontento ante el régimen.

Cuando los poetas son exiliados su literatura toma otra connotación, el tiempo se queda suspendido y las huellas de los acontecimientos vividos siguen en sus imaginarios. De esta manera, representan a través de sus textos y sus discursos, a todos a aquellos que dejaron China después de la Revolución Cultural y que siguen esperando reencontrarse con lo sujetos que fueron antes de la profunda herida que les dejó el tiempo y la historia.

Referencias

- Baum, R. (1996). *Burying Mao: Chinese politics in the age of Deng Xiaoping*. Princeton University Press.
- Gu, M. D. (Ed.). (2018). *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*. Routledge.
- Pan, Y. y Pan J. (1985). *The non-official magazine today and the younger generation's ideas for a new literature*. In *After Mao: Chinese literature and society 1978-1981*, ed. Jeffrey C. Kinkley. Cambridge: Harvard University.
- Siu, H. F. y Stern, Z. (Eds.). (1985). *Mao's harvest: voices from China's new generation*. Oxford University Press.
- Yang, M. (2016). A Vision of Modernity: Menglong Poetry from 1978-1983 en *Facing China as a New Global Superpower* (pp. 253-267). Springer.

Papel Tlalhuicole: La Construcción Subjetiva del Personaje Histórico



Ramírez, Daniel Alejandro

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Artículo

Introducción

Tlalhuicole es un personaje representativo en la historia de la región tlaxcalteca. Un guerrero que fue capturado por el imperio mexica y después sacrificado. El trabajo que se presenta a continuación propone demostrar la importancia que adquiere este personaje en la creación escrita, para ello se estudian dos crónicas novohispanas: *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo y *Crónica Mexicana* de Hernando Alvarado Tezozómoc. Se busca señalar la importancia del regionalismo en la perspectiva del personaje histórico. A partir de la perspectiva regional desde la cual se construye el discurso que describe a Tlalhuicole se establece una variable sobre el valor que posee este personaje en la historia previa a la Conquista. Para demostrar la carga significativa que adquiere Tlalhuicole en el discurso se recupera el concepto de alteridad propuesto por Mijail Bajtín (1999), la relación que se establece entre un yo en oposición al otro. También sirve la reflexión sobre alteridad para analizar el sentido político contenido en las dos crónicas novohispanas, ya que se considera la importancia que puede adquirir un héroe histórico en la cultura de una comunidad. Finalmente se aborda el aporte literario de la construcción de Tlalhuicole en las dos crónicas que son objeto de nuestro estudio.

La forma en que se entiende un personaje histórico varía de acuerdo con el parecer individual como el colectivo, por ello en este análisis se propone estudiar al personaje tlaxcalteca Tlalhuicole a partir de dos autores novohispanos que abordan la historia de este guerrero. Este estudio parte de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* de Diego Muñoz

Camargo y *Crónica Mexicana* de Hernando Alvarado Tezozómoc. Entender en una figura emblemática para la región de Tlaxcala el porqué de su valor, representa no solo adquirir un conocimiento de la historia de este protagonista, sino que también brinda sentido a la concepción actual de Tlalhuicole. Además, los recursos retóricos alteran la descripción de este personaje histórico y con ello se puede entender la estética del uso de la palabra. Otro elemento de importancia es la concepción del personaje histórico y su función como parte de la identidad del pueblo Tlaxcalteca.

Un héroe de Tlaxcala en palabras de Muñoz Camargo

Diego Muñoz Camargo en su obra *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* aborda diversos aspectos de esta ciudad. Se menciona la descripción geográfica de la región, se narra parte de la genealogía tlaxcalteca y se aborda su pasado histórico. En esta relación, gracias a la orientación discursiva del autor, no solo se describe el entorno en que se halla el narrador, sino que también se incluyen las costumbres sociales, la organización política y los aportes económicos que brinda esta ciudad. Relacionado a esta historia, se encuentra la narración de sucesos que afectaron a los pobladores en el periodo previo a la llegada de Hernán Cortés. La rivalidad contra el imperio mexica es una de las características más importantes en este relato. La crónica trata la forma en que los habitantes de Tenochtitlán usaron el poder de su dominio para privar de recursos naturales a los tlaxcaltecas, además de las múltiples guerras que

enfrentaron los habitantes de esta región. Parte de la descripción de la actividad bélica, recupera la historia de un guerrero que destacó por su valentía. La fama que adquirió este personaje alcanzó a escucharse por el emperador Moctezuma II y este tlatoani mandó su fuerza militar a combatir con los grupos liderados por Tlalhuicole. Después que los guerreros mexicas lograron capturar al guerrero tlaxcalteca, lo llevaron ante la presencia del rey tenochca, quien decidió perdonar la vida de su enemigo, gracias a su valentía y fuerza. Además, Moctezuma intentó hacer parte de sus fuerzas militares a este héroe de Tlaxcala, sin embargo, el tlaxcalteca capturado decidió morir en el rito del sacrificio. La forma en que muere este personaje es mediante una ceremonia que consistió en un enfrentamiento entre este guerrero y varios oponentes. Luego que Tlalhuicole mata y deja heridos a varios de sus adversarios, se le asesina como lo estipula este rito. En palabras de Muñoz Camargo (2000) se describe a Tlalhuicole como:

Aquel propio año, [que] prendieron los de Huexotzingo [a] uno de los más valientes indios que entre los tlaxcaltecas hubo, que se llamó TLALHUICOLE, que quiere decir “el de la divisa de barro cocido y torcido como un asa”: éste fue tan esforzado y valiente, que, en solo oír su nombre, sus enemigos huían dél. Fue de grandes fuerzas, que la macana con que peleaba tenía un hombre bien qué hacer en alzarla (139).

Esta cita muestra la atribución de valentía con que se le caracteriza a este personaje. El lenguaje retórico al que recurre el autor en relación con la fama del personaje da cuenta de un grado de valentía tan alto que influye en sus enemigos con solo nombrar al guerrero tlaxcalteca. Otra característica es la descripción del instrumento de batalla, la macana, que sirve para calificar a Tlalhuicole como un portento de fuerza. Por ello se puede entender que la hipérbole contenida en este discurso se orienta a enaltecer a este personaje, principalmente en atributos propios que lo caracterizan como un guerrero. Otro rasgo que vincula a Tlalhuicole con este tipo de personaje

es la lealtad que muestra a su patria. La fuerza que demuestra este personaje en las palabras de Muñoz Camargo (2000) es:

Idos al sacrificio, [el] desventurado de TLALHUICOLE fue atado en la rueda del sacrificio con mucha solemnidad, según sus ceremonias, [y], peleando atado, mató [a] más de ocho hombres e hirió [a] más de otros veinte, antes que le acabasen de matar (190).

Este fragmento hace evidente la descripción de la valentía de este personaje ante una adversidad insuperable. Nuevamente se recurre a la hipérbole, ya que se plantea que un hombre atado enfrentó a una totalidad de veintiocho adversarios, de los cuales sobrevivieron veinte guerreros heridos. Por la descripción de Muñoz Camargo se asume que el enaltecimiento de Tlalhuicole busca idealizar una figura histórica, no solo a través de valores que pueden ser apreciados tanto en la cultura nativo-americana como en la europea, tales cualidades son la valentía, fuerza y lealtad a la patria.

Alvarado Tezozómoc y la versión mexicana de Tlalhuicole

Crónica Mexicana es una historia enfocada al pasado de la ciudad de Tenochtitlán. Abarca desde la fundación de la ciudad; pasando por su asentamiento como pueblo recolector de aquellos alimentos a su alcance; los enfrentamientos con otras ciudades; y el momento en que la habilidad guerrera mexicana posicionó este poblado como un imperio capaz de dominar gran cantidad del territorio de Mesoamérica.

En la construcción del personaje tlaxcalteca Alvarado Tezozómoc describe a este guerrero tlaxcalteca como un cobarde. El valor de este personaje histórico es cuestionado desde su presentación en esta prosa mexicana, en palabras de Alvarado Tezozómoc los mexicas se cuestionan: “¿qué braveza pueden tener, ni qué más aventajadas armas que las nuestras podrá traer el Tlalhuicole tlaxcaltecatl capitán, que tanto le temen los de Huexotzingo?” (644). Gracias a esta cita del diálogo que introduce el autor, se entiende que la

fama que posee este guerrero tlaxcalteca solo abarca el territorio de Huejotzingo. Así, el pueblo mexicano no atribuye ningún tipo de valor a la figura de este guerrero tlaxcalteca.

Existen en estos dos trabajos analizados, el de Camargo y Tezozómoc, un rasgo en común. Ambos autores coinciden en que Tlalhuicole fue un capitán que fue capturado por el emperador Moctezuma II, éste decide perdonarle la vida, pero el guerrero tlaxcalteca muere en territorio mexicana. Sin embargo, en *Crónica Mexicana*, Tlalhuicole es representado como un prisionero que llora por sus esposas. Y el rey Moctezuma responde con benevolencia. Según Alvarado Tezozómoc (1987):

Decidle que es grande afrenta que da a la sangre ilustre, y que lo dice Moctezuma, y digo yo que se vaya á su tierra, que es mi voluntad esta, que da afrenta su temor de morir á todos los varones principales mexicanos de esta corte, que vaya á ver á las que por ellas llora noche y día. Habiéndolo entendido el Tlalhuicole no lloró más, ni habló, ni chistó: fuéronselo á decir á Moctezuma y mandó a los calpixques que tampoco le diesen de comer, que se fuera cuando quisiera (645).

Así se crea una descripción de la actitud de Moctezuma en oposición a la del cautivo. Se atribuye misericordia al soberano y en cuanto al prisionero, si se le juzga con la escala de valores que enaltecen a los personajes en toda la crónica, se le considera como un ser débil y carente de valor. Se juzga de esta forma debido a dos aspectos en este fragmento citado. Primeramente, desde la perspectiva de Moctezuma, quien califica el llanto de su prisionero como una afrenta, de este modo se deduce que el perdón de su vida es a partir de la lástima y no la estimación del líder de Tenochtitlán; y la segunda valoración es a partir de la comparación de Tlalhuicole con los reyes mexicanos en esa crónica, mismos soberanos que se enaltecen con las victorias en batalla.

Finalmente cabe mencionar la muerte de este capitán tlaxcalteca en la versión de Alvarado Tezozómoc (1987), en palabras de este autor: “Tlalhuicole andaba de casa en casa pidiendo de comer, y visto el poco caso que de él hacían, y que tampoco hallaba quien le diese de comer, fue á un Cú alto de Tlatelulco, y subido allá despeñose y murió” (645). En esta cita, existe la valoración del tlaxcalteca desde la perspectiva del pueblo de Tenochtitlán, los habitantes a los que el tlaxcalteca pide de comer son quienes le niegan el alimento y así se crea una relación de alteridad, yo/otro, desde Tlalhuicole y el pueblo mexicana. Pero cabe mencionar que esta relación de alteridad se encuentra contenida en el yo/otro en que el narrador se dirige a un lector o narratario. Es decir que la inclusión de la perspectiva de los mexicanos está presente gracias a la valoración del cronista y por ello se sostiene que la figura de Tlalhuicole tiene especial importancia de acuerdo con la perspectiva del cronista y la región geográfica en que nos situemos (además del momento histórico en que se le estudie).

Alteridad en las dos versiones de Tlalhuicole

Mijail Bajtín (1999), en *Estética de la creación verbal*, analiza la obra de Dostoievski y señala la relación existente entre: autor – héroe desde la literatura. Uno de los preceptos que sostiene Bajtín es que el autor configura al héroe, asumiéndolo como una representación generalizada del personaje al que el autor le atribuye la representación de una vivencia. Sin embargo, la creación del personaje implica que el autor intente objetivarse a sí mismo para otorgarle una conciencia al héroe. Tal como señala Bajtín:

Cuando un autor-persona vive el proceso de autoobjetivación hasta llegar a ser un personaje, no debe tener lugar el regreso hacia el “yo” la totalidad del personaje debe permanecer como tal para el autor que se convierte en otro. [...] hay que ver en sí mismo a otro, [...] el autor debe de encontrar un punto de apoyo fuera de sí mismo para que esta unidad llegue a ser un fenómeno estéticamente concluso (23-24).

Así se puede señalar que parte del héroe tiene carácter del autor y el autor debe separarse de ese otro que es el héroe. Para llegar a este proceso se asume que el autor también recurre al otro para su propia construcción. No puede existir un yo sin la presencia de otro, como tampoco se concibe el otro sin el yo.

Buvnova (2006) al estudiar a Mijaíl Bajtín señala aspectos importantes que este teórico ruso encuentra en el lenguaje. Una de estas características es el sentido que adquiere la voz, misma que puede representarse con la palabra. El sentido que está depositado en la palabra tiene una memoria semántica-social, es decir que al remitirnos al sentido que puede contener una palabra nuestra percepción de este sentido será afectada por la valoración social. De acuerdo a esta postura la comunicación verbal está formada por la relación indisociable entre un yo y un otro. En palabras de Buvnova (2006): “Percibimos nuestro mundo no solo mediante sentidos físicos sino también morales, que son las valoraciones generadas por mis actos que siempre se realizan en presencia y cooperación con el otro ser humano, a través de la triple óptica en que vemos el mundo: yo-para-mí, yo-para-otro, otro-para-mí” (103). Así, el comunicar implica el contacto con el otro. Si trasladamos esta reflexión al tema del heroísmo y no heroísmo de Tlalhuicole se puede encontrar que la atribución de valores guerreros que existe en la versión de Diego Muñoz Camargo asume que el yo-Tlalhuicole se opone a un otro que puede ser cualquier persona que no se posee los atributos de este personaje tlaxcalteca. Así mismo la valoración que se realiza sobre Tlalhuicole solo es posible debido a la valoración ya existente en el otro. La versión de Hernando Alvarado Tezozómoc permite entender que la ausencia de honorabilidad y valor guerrero que se encuentran presentes en el personaje Tlalhuicole hacen resaltar una existencia de estos atributos en el otro que se opone a Tlalhuicole, ejemplo de ese otro puede ser el personaje que Moctezuma II, quien perdona la vida a este personaje tlaxcalteca.

Tlalhuicole de Muñoz Camargo en oposición a la versión de Alvarado Tezozómoc

Como se mencionó con anterioridad, la narración del cronista tlaxcalteca crea una imagen de Tlalhuicole llena de valentía, fuerza y patriotismo. Por ello, el valor heroico, de acuerdo con la concepción occidental, está presente en las acciones de este guerrero. Sin embargo,

en las palabras del cronista tenochca, Alvarado Tezozómoc, se encuentra en este capitán la debilidad y la cobardía. Más allá de las preferencias subjetivas de estos dos autores, esta propuesta sostiene que existe una preferencia colectiva y regional. Esta preferencia se evidencia en la forma en que se concibe la imagen de un personaje representativo de un determinado sitio.

Para abordar la colectividad representada en el discurso de un autor, se puede mencionar al sujeto cultural propuesto por Cros (1997). En palabras de este autor el sujeto cultural designa:

- 1- Una instancia de discurso ocupada por Yo;
- 2- la emergencia y el funcionamiento de una subjetividad;
- 3- un sujeto colectivo;
- 4- un proceso de sumisión ideológica (9)

Así, estas características del sujeto cultural se logran encontrar en los dos cronistas novohispanos que se proponen. Es decir, el discurso desde el yo se ejerce específicamente en Muñoz Camargo y Alvarado Tezozómoc. El funcionamiento se encuentra a partir del lenguaje y la práctica escrita. El sujeto colectivo es identificado a partir de la representación que se realiza desde Tlaxacala y Tenochtitlán. Y finalmente la carga ideológica se logra hacer evidente en la valoración que se le atribuye al personaje contenido en las dos crónicas.

De acuerdo a la propuesta de Cros, el sujeto cultural se puede identificar en el discurso gracias a que el lenguaje da cuenta del sujeto que lo construye. Gracias al lenguaje se puede encontrar la clase social, la cultura e incluso los valores de quien usa el lenguaje. Así, en palabras de Cros (1997): “el sujeto no habla, es hablado en su discurso sin que él lo sepa” (15). Por lo anterior mencionado se puede entender que el **sujeto cultural** en la obra de Muñoz Camargo recupera un protagonista de su historia y lo caracteriza como



su modelo a seguir. Pasa lo contrario en la crónica de Tezozómoc, ya que su inconsciente colectivo no brinda importancia al capitán Tlalhuicole, para Tezozómoc ya existe un modelo de heroísmo en los guerreros mexicas. El sentido heroico que puede adquirir el personaje en la versión de Muñoz Camargo se entiende también gracias a la necesidad de un arquetipo. Tlalhuicole debido a la naturaleza guerrera de su historia, bien puede representar la figura heroica gracias a la concepción de una colectividad, la región de Tlaxcala, que mantiene vigente la historia de Tlalhuicole hasta el momento en que llega al conocimiento de Muñoz Camargo, quien lo incorpora a su crónica novohispana. Y tratándose de Alvarado Tezozómoc puede ocurrir lo mismo solo que situando a Tlalhuicole como un personaje débil y carente de valor heroico contrapuesto al tlatoani Moctezuma.

Para entender el inconsciente colectivo también se puede recurrir al estudio de Adorno (1988). De acuerdo a esta autora existe un sujeto colonial que comprende tanto al colonizador como al colonizado y ambos están insertos en un intento por entender el nuevo tipo de humano que se presenta en la época novohispana. Además, en este intento por comprender adquiere imprescindible trascendencia el esquema antropológico escolástico, según esta autora. El análisis antes mencionado categoriza a los autores que trabajan el tema de la alteridad en el sujeto amerindio y en cuanto al autor perteneciente al continente americano o en palabras de Adorno (1988) el “sujeto cultural amerindio como productor de discursos históricos y focalizador del europeo colonial” (57), existe un mayor tratamiento por los aspectos cronológicos y dinásticos que brindan un sentido más cercano a la historia oficial. Con lo anterior mencionado se deduce que el sentido histórico, sumado al enaltecimiento de Tlalhuicole crea en él una legitimación de la comunidad tlaxcalteca, todo ello desde la subjetividad de Muñoz Camargo. Y en la narración de Alvarado Tezómoc se encuentra la desmitificación de este personaje, gracias a ello pierde poder tanto el personaje como la región tlaxcalteca.

Conclusiones

El análisis de las dos obras novohispanas da cuenta de un periodo histórico de suma importancia, en especial para los continentes europeo y americano. Después de la Conquista, el choque cultural significó una nueva forma de vida tanto para conquistadores

como conquistados y construir la palabra escrita que explicase una nueva visión de la realidad, misma que llevó consigo a nuevas formas de escritura. En autores que tienen un sentido de pertenencia a una determinada región geográfica de la Nueva España, existe una orientación en su discurso. Gracias al estudio de Tlalhuicole en dos perspectivas distintas, una Tlaxcalteca y otra Tenochca, se puede afirmar que existen recursos retóricos que modifican la narración, tal como la hipérbole impulsa el enaltecimiento del capitán de Tlaxcala en la versión de Muñoz Camargo. Para concluir, no se puede generalizar la concepción de un personaje histórico como lo es Tlalhuicole, ya que su valoración es regional y la concepción cultural le otorga, de acuerdo a la época y el lugar, la valoración correspondiente.

Referencias

- Alvarado Tezozómoc, H. (1987). *Crónica Mexicana con anotaciones de Manuel Orozco y Berra*. 4ª ed. Porrúa.
- Adorno, R. (1988). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14(28), 55-68.
- Buvnova, T. (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Acta poética*, 27(1), 97-114.
- Cros, E. (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Corregidor.
- Mijaíl Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Buvnova 10ª edición. Siglo XXI.
- Muñoz Camargo, D. (2000). *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*. Edición de Rene Acuña. 2ª edición. COLSAN; Gobierno del estado de Tlaxcala.



CUENTOS

Bella Italia Mía My Nice Italy

Hernández Zavala, Edgar
Universidad Autónoma de Tlaxcala

Cuento

edgar.hernandez@uatx.mx
ORCID: 0000-0001-9291-7649

Cuento

Fecha de recepción 18 de enero de 2022.
Fecha de aceptación: 3 de febrero de 2022.
Fecha de publicación. Diciembre 2022.

Reseña del Autor

Edgar Hernández Zavala: Licenciado en Negocios Internacionales y Maestro en Administración por la Facultad de Ciencias Económico Administrativas; Doctor en Desarrollo Regional por El Colegio de Tlaxcala A.C. Es profesor de Tiempo Completo en la misma Facultad asignado al Centro de Investigación en Ciencias Administrativas de la propia Facultad y a la Licenciatura en Negocios Internacionales y Profesor invitado en el Posgrado de la Universidad del Valle de Puebla. Ha participado como ponente en diversas instituciones y lidera el Cuerpo Académico “Gestión del conocimiento en los negocios” UATLX-CA-224. Actualmente es responsable del proyecto posdoctoral “Comparación de la capacidad de emprendimiento en Tlaxcala (México) y Antioquia (Colombia)”. edgar.hernandez@uatx.mx, Twitter @EdgarHe59873346, Código ORCID: 0000-0001-9291-7649.

Resumen

Este cuento es una vivencia real por donde se vea. Hace muchos años que empecé en la dirección de grupos de danza y tuve la oportunidad no solo de dirigir coreografías, sino también de llevar a grupos infantiles y juveniles a participar en Festivales Internacionales del Folklore en Europa, Sudamérica y México con todos sus avatares implícitos; es por ello que el aprendizaje fue tan duro para mí como novel director. Desde luego, cada vivencia estuvo acompañada también de momentos jocosos que, como este, me dejaron una enseñanza en donde la tragedia se vestía de risa y se convertía en una tragicomedia para recordarse siempre. Italia fue para mí, el principio de una gran etapa de mi vida y donde el ombligo del relato fue también el de mi vida en la danza que jamás voy a olvidar.

Palabras clave: Arte Popular, Costumbres y tradiciones, Cultura tradicional, Danza tradicional, Folklore.

BELLA ITALIA MÍA

Abstract

This story is a real experience wherever you see it. Many years ago I started leading dance groups and had the opportunity not only to direct choreography, but also to take children's and youth groups to participate in International Folklore Festivals in Europe, South America and Mexico with all their implicit vicissitudes; that is why learning was so hard for me as the young director. Of course, each experience was also accompanied by humorous moments that, like this one, left me a teaching where tragedy dressed in laughter and became a tragicomedy to always remember. Italy was for me, the beginning of a great stage of my life and where the man in the story was also that of my life in dance.

Keywords: Folk Art, Custom and Traditions, Traditional Cultures, Folk Dance, Folklore

Los Festivales Internacionales del Folklore se llevan a cabo en diferentes países desde hace muchos años y en ellos se reúnen grupos folklóricos de distintas nacionalidades. Niños, jóvenes y adultos conviven por una semana al menos mostrando sus facetas en la música, vestuario, artesanía y la danza tradicional de sus pueblos en las sedes de dichos festivales. En mi experiencia por más de 20 años en esa actividad, asistí a muchos de ellos en Italia, España, Portugal, Francia, Brasil, Ecuador, Argentina y aquí mismo en México. En todos puedo decir que viví un enorme aprendizaje de la cultura, el turismo y el lenguaje; conocí a tanta gente que en mi apreciación cultural era "rara" sin muchas veces darme cuenta que el "raro" era yo mismo, porque las diferencias son meros referentes desde la óptica de uno en millones.

Por otra parte, la disciplina de la danza y el propio ejercicio de la dirección, forjaron mi vida. Comprendí que hay jerarquía y responsabilidad, amor por lo que se hace y valor para enfrentar todo tipo de diferencias, adversidades e injusticias; pero, ante todo, encontré el carácter para seguir adelante... a pesar de todo.

Con mis años a cuestas, esta es una de las tareas pendientes de muchas que le debo a mi propia vida: la narrativa de experiencias, recopilación de mi trabajo y el compartir mucho de lo que el folklore me entregó en el escenario y fuera de él. Por eso, la oportunidad de difundir este material me deja la tarea de iniciar el siguiente de muchos momentos, hasta donde alcance la memoria...

La Italia de la bota,

La que me dio una patada,

La que me hizo soñar y

La que me enseñó que un Motel

no es tan excitante como pensaba...

Era apenas la segunda vez que tenía la experiencia de viajar a Europa y contaba con 23 de mis mejores años de andanzas. No exagero cuando pienso que lo mejor estaba por venir en medio de un turbulento viaje intercontinental. Por primera vez fui designado director de un grupo de niños que irían a festivales internacionales del folklore en aquel viejo, tan viejo continente, que es como un mago que guarda una liebre en el sombrero tan viejo, tan viejo, como el traje mismo de un purpurado en el viaje. Por cierto, me tocó de compañero de asiento un gracioso, pero *refunfuñante* sacerdote enojado porque no le respetaron su viaje en primera clase y no sabía que por este bendito señor, podría comprender las groserías en italiano tan claramente como en el Español.

Y es que Italia además de recibir a los viajeros culturales amantes de Buonarrotti, Davinci o el propio Giovanni Paolo II (en su momento, tan vivo como mi recuerdo), se apostan "hombres de negro", que ninguno busca ajusticiar a ningún extraterrestre, por cierto. A ese sitio, también concurren graciosas figuras igualmente de negra vestimenta cual si fueran un conjunto de

pingüinos en el Ártico saliendo del refrigerador y entrando al caluroso clima veraniego de la “*piu bella Italia*”.

En medio de esa muchedumbre, también aparecen insignes despistados que en su haber no hay más que tortillas y frijoles; unas cuantas montañas, un sarape como vestimenta y huaraches que no dejen imaginación de su procedencia... El viaje vale la pena por ver casi como en una película, a un conjunto de paisanos que no saben nada, un poco menos que la hora y un accidentado “*Buon giorno*”. El viaje vale la pena siendo yo mismo, el protagonista de tan graciosa comedia.

El verano italiano es para mí no solo candente y cadencioso, es el mejor destino de la sensibilidad, la religión y la curiosidad traducida esta como el hambre por la aventura. Es el momento de la pícaro visión a través de los ojos de la moda más *Cool* en Europa. Es saborear el dulce y el salado, lo estético y tradicional, lo añejo... Lo hermoso, incluidas las hermosas italianas que, gracias al cielo, pululan por doquier!

Ese verano... ¡Jamás podría olvidarlo! En el se quedó mucho de mi corazón y hasta de mi ombligo. Lo del ombligo lo digo porque mi madre me dijo que para que no fuera miedoso en mi vida, hizo que, al nacer, me quitaran ese precioso apéndice y lo llevaran al monte para que fuera devorado por las aves y alimañas que en mí transmitieran el sentimiento de lo imposible hecho posible. Espero que mi madre no se haya equivocado.

Todo iba color de rosa... El viaje, el vuelo por KLM en conexión con Amsterdam, comiendo rico y pasando un buen tiempo en el Schipol Airport, a la espera de una voz que dijera: *Roma is waiting for you!* Nada en esos momentos existía ni era más importante, el momento, el clima, el tiempo, las chicas... Vaya que las bellezas abundan en esos lares. Dice Joaquín Sabina, que, con esos años a cuestas, ¡nunca se desdeña un bife! (En alusión al comentario) ... Nos separaban tan solo 45 minutos del paraíso...

La llegada no pudo ser mejor, cielo limpio, un sol tan brillante y la Roma a tope. El piloto nos dice la temperatura y una genial bienvenida en italiano e inglés. No sabía nada de lo que decía, pero sonó la música en mis oídos. Era la mejor señal en dónde radicaba mi esperanza y un sueño juvenil.

Bien, al bajar con toda la bola de cosas y un puñado de chamacos, nos apostamos en la sala de bienvenida... Como dije, gente por millares, vestidos en su mayoría de negro y blanco y gente tan diversa como rara para mis provincianos ojos. No cabe duda, que esos ojos ven hermoso lo indescriptible, casi como decía uno de mis queridos maestros: “veía con la tranquilidad que da la ignorancia”.

Después de un buen rato, los ojos del viajero mexicano buscaban entre la multitud alguna señal con una Pancarta o interés que nos dijera: ¡siamo qui!

Cuando tuve la oportunidad de enfrentar la barrera cultural que implica la confusión por no saber dónde está la gente que estaría por nosotros, me di a la tarea de decirle al primer carabiniere donde podría tener alguna información acerca de personas esperando a un grupo mexicano que había agotado la emoción y necesitaba un soberano descanso. Por supuesto, el signore no me entendió ni media palabra... Solo me dijo que me quitara porque: *Non parlo spagnolo*.

En mi peregrinar por los pasillos del aeropuerto, no vi ni una sola cara conocida, nadie que me hablara en español y pensé acerca de lo que me decía mi profe de la materia en la secundaria acerca de que las lenguas “romances” como la nuestra y la de aquel país de la bota, compartían sus orígenes y por tanto, eran tan parecidas... Nunca como en ese día, odiaba tanto al canijo barrigón que seguramente me lo dijo por no saber ni pizca de lo que decía, ¡si lo sabía yo!...

Mi desesperación estaba llegando al límite. Los chicos me pedían de comer, las diferencias horarias estaban causando más problemas a ellos y a mí, queríamos comer

algo, ¡lo que fuera! Tal vez una torta de jamón o una de milanesa (¿pues no estábamos en Italia? ¡Pensé!) llegaba el momento de tomar decisiones y pedirle a cada chamaco una cuota para comprar un bocadillo antes de que llegaran por nosotros. Nada más falso que un sombrero de charro comprado en Liverpool...

Fui a un snack bar y pedí una baguette que costaba “poco” sin pensar que mi moneda era la que nos costaba gran cosa. Lo multipliqué por 16 y con igual número de refrescos en lata. Embolsado todo, ni cuenta me daba de lo que pedí y así mismo repartí a cada uno de mis hambrientos morros la fortuna gastada. Cuál fue la sorpresa de todos que, al morder, solo había pan y un trozo de una carne roja que decían era prosciutto italiano, ¡sin nada más! Esa carne tan parecida a un tocino de los nuestros estaba más dura que una hostia de cuero. Con el tiempo, he entendido que en nuestra cultura eso es verdaderamente gourmet pero ni mis huaraches entonces ni el hambre, me permitían reflexionar tan finamente acerca del jamón tan diferente al nuestro.

Caía la tarde, hora tras hora, minuto a minuto... Después de haber llegado a las 7 A.M. Tiempo local y 6 horas de diferencia con respecto a México, los ojos se cerraban solos y sin el poder ni la voluntad de evitarlo. En esos momentos hice llamadas a México, con el pequeño detalle de que allá era domingo y todo mundo estaba en todo menos creyendo que a nosotros nos estaba pasando una aventura espeluznante.

¿Cómo hacer para hablar a la institución que nos envió? Era casi como una misión imposible sin James Bond de nuestro lado. Pienso que todo estaba en cierta tranquilidad y un poco de descanso... Por cierto, pedí la hora en mi muy mocho italiano... ¿Qui hora sono? ¡Sono le 9 signore! Mama mía! ¿Las 9? Entonces, ¿a qué hora se apaga este sol tan brillante? Era increíble que, siendo esa hora, ¡toda la gente anduviera como si fueran las 5! Creo que ya empezamos a tener hambre otra vez... ¡Otra cosita estaba por venir!

¡En nuestras costumbres autóctonas, puedes permanecer en cualquier terminal a la hora que sea! Si hasta he visto como mucha gente duerme allí sin problemas, pero ¡oh! ¡Sorpresa! Eso no ocurre en Europa. A las 11 de la noche, muy religiosamente, todos tienen que desalojar cualquier terminal y esa no era la excepción ni nosotros harían ninguna «rebajita». Así que, por favor, ¡Shu! ¡Shu! ¡Palomitas! ¡A volar!... ¿Y ahora?

¡No tenía más iluminación en la cabeza, solo chamacos con hambre y sueño, cansancio y quejidos de que querían a su mamá! Y yo también, he de confesarlo. Salimos como Árabes en medio del desierto, con todo y chivas! Había que hacer algo...

Como siempre, hay muchos taxistas muy *acomodados* (¡claro!), con buenas intenciones (por supuesto) y con la compasión por vernos (¡sí!) y nos ofreció llevarnos a la ciudad a un hotel donde pudiéramos quedarnos hasta otro día. Como no había más que hacer, acepté, pero no podíamos irnos todos en uno ¡y menos con todos los cachivaches! Otros dos choferes entraron al quite.

Roma... ¿Qué te hicimos? Al menos por donde estos *apiadados* hombres nos llevaron, era lo equivalente a transitar por la zona roja de la ciudad. Vimos lo que nuestros ojos jamás habían imaginado. Personas drogadas y tiradas en el piso, mujeres desnudas caminando por las banquetas y hombres vestidos de mujeres y de no sé qué cosa haciendo cualquier cantidad de desfiguros nada simples en nuestras mentes. Llegar al hotel fue otra de las experiencias que no voy a olvidar.

Después del literal asalto sufrido a manos de los rufianes al volante, vino el otro. Ahora éramos víctimas o inocentes palomitas sin ser 28 de diciembre. Un verdadero robo por ocupar habitaciones en un motel de mala muerte. Me preocupaban mis chicos...

Al anochecer, no pude dormir de tanto cansancio y hambre. Oía gemidos extasiados al lado, golpes sádicos en otra pared y

muchas palabrotas que no era necesario saber su significado ni a quienes se decían... Era un hecho que mi primera vez en un Motel, no fue sinceramente tan excitante... La noche por fin reinó y ni con ruido, la luna nos perdonó el salir.

Al amanecer, desperté a Todos. Pero ni falta que hizo, me parece que todos escuchamos lo mismo y eso fue suficiente para no cerrar los ojos. Mi primera idea fue buscar a la embajada mexicana o a alguien conocido... Tenía muy poco tiempo...

No fue sino hasta que una de las pequeñas me comentó: profe, tengo una tía que es monjita y creo que vive aquí. -soberana zorrilla (pensé) y ¿dónde vive? -No sé, pero traigo su teléfono. (¡me lleva la ...!)

De inmediato hable con la “madre” y para nuestra suerte, ¡estaba allí! ¡Esperando a que su hermosa sobrina le hablara para ir a recibir al aeropuerto! ¡Bendita monja! ¡Merecía un verdadero adoratorio igualito que el de la Macarena!

Después de contarle todo, ella hizo contactar a todos los conocidos, a los dirigentes del festival, a medio mundo que se enterara que estábamos allí perdidos y vapuleados por las circunstancias. Casi de inmediato, un lujoso pullman se aprestó hasta aquel pintoresco sitio de la vida galante y nos llevó a todos a comer algo decente... Algo que ¡en verdad me supo a gloria!

¿Para qué contar la laxitud estomacal que vino después de vernos a salvo? ¿Para qué contar que la bella Italia, en verdad nos había dado un puntapié con su bota y después un fuerte abrazo para nunca dejarnos ir completos? A mí no me dejó con el ombligo ciertamente, pero sí, con la memoria repleta de nuevas vivencias...

La Criatura

Betanzos, Claudia

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Cuento

Cuento

La criatura pronto visitaría la metrópoli y su población ya estaba lista para su llegada. Era habitual que este ser bajara de entre los luminosos rascacielos para llevarse a una mujer joven, a cambio, no se llevaría a nadie más y dejaría a la ciudad alumbrada durante un tiempo. Esa noche, era la primera vez que yo participaría, pero mi abuelo, quien ya había presenciado el acto en varias ocasiones, me contó que era una criatura piadosa a la que era mejor no desobedecer. Me dijo que no le gustaba estar sola, y que era un ser de luz que dedicaba su tiempo a buscar jovencitas y visitar otras ciudades. Cuando por fin bajó, comenzó a caminar entre las casas y las calles, la muchedumbre apenas me dejó ver su silueta a contraluz. Sus movimientos brutos, aunque refinados, me hicieron notar que era cautelosa y precavida, enorme e imponente. Comenzó a decir unas palabras con un matiz hechizante y me di cuenta de que aquellas encantaban tanto a hombres como a mujeres. Uno de mis vecinos, el más viejo y enfermizo, se le acercó para pedirle que llenara su cuerpo con destellos, pero la criatura lo alejó de inmediato. Otra mujer, comenzó a implorarlo, para que a sus hijos los cargara de energía, pero también fue ignorada. Iría casa por casa, familia por familia, para llevarse consigo a la próxima mujer joven que alejaría la oscuridad de nuestras vidas. ¿Por quién vendrá esta vez? Le pregunté a mi abuelo, pero pareció no escuchar. Le pregunté lo mismo a la muchacha de mi edad que estaba al lado, quien con una sonrisa me miró de pies a cabeza y se marchó con la multitud. La temperatura cada vez bajaba más, podía

sentir el frío en todo mi cuerpo. Mi abuelo me tomó de la mano y fuimos a casa. Pronto, la criatura tocaría a nuestra puerta, y mi familia y yo debíamos estar allí para recibirla con reverencia.

Al llegar, mi madre había preparado un banquete donde había de todo; carne de cerdo en salsa verde, verduras cocidas, arroz, pan blanco y bebidas. Nunca habíamos comido todo de una vez. Mi padre, metió su mano a su bolsillo y en forma de regalo, me colocó tembloroso una pulsera de plata en la muñeca. Aquel ente no llevaba mucho tiempo en la ciudad y todo parecía más hermoso, tan hermoso como la luz incandescente que calentaba bajo el techo. De pronto, a media cena, tocaron a la puerta. Fue mi hermano mayor quien abrió. Era la criatura, la vi de reojo, y otra vez el frío no solo comenzaba a invadir mis extremidades sino también mi interior. Me agaché como todos. Pude ver los pies de mis familiares, todos parecían tener miedo. La criatura iluminó toda la casa, no había ni un solo hueco que se le escapara. Entonces lo supe. Quise correr, pero entre lágrimas mis padres me sostuvieron, ni el abuelo ni mi hermano se opusieron. “Te queremos”, fue lo último que escuché.

Ahora sé que se puede vivir apagado. Desde que la criatura me alejó de mi hogar, mis días han sido sombríos y el frío ya no se va. En la metrópoli todo debe seguir igual, la gente no temerá a la noche por un tiempo. De aquella ciudad que pronto se olvidó de mí, extraño su calidez.

PARKOUR

Andrade, Gabriela

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Cuento

Cuento

El sol daba un color rojizo al horizonte mientras las aves piaban frenéticas en la tarde. A lo lejos, la ciudad se enmarcaba con esa agresividad pasiva y soslayada. Missael miraba desde la azotea los edificios multicolores que se mantenían quietos bajo el sol. El aire tenía un olor a libertad, adrenalina y miedo, como suele pasar en las grandes ciudades. A lo lejos, el panorama se abría hasta terminar en las montañas azules que enmarcaban todo en otro tiempo, en otro momento olvidado por los habitantes de la metrópoli. Para él, esa tierra nunca fue parte de sí mismo, aunque si la hubiese observado bien se hubiera dado cuenta de que la urbe tenía en sí misma varias versiones.

El negro lo miraba del otro lado, en el edificio de enfrente: “¡Ven, apúrate! Ya estamos cerca”, le dijo. Missael no pudo moverse de aquella azotea ruinososa de los barrios mexicanos. Junto a él, un cuarto de servicio y una reja para ropa abandonada daban al lugar una sensación de quietud que pocas veces se encuentra en una capital de este tamaño. La ciudad, con sus bardas a medio hacer, con la pintura descarapelada por las lluvias y las varillas al viento, es un sueño de locos que nunca pudo acabarse.

Veía al Negro justo delante de él, la distancia no era tan larga. Tenía esa sonrisa de confianza que nunca se le borra, impregnada en las facciones de mulato, tan sencillas y cálidas al mismo tiempo. Le hacía señas con la mano, pero no podía dar el salto. Miró hacia abajo y la distancia le produjo mareo.

Imaginó su cuerpo inerte en el asfalto, con la cabeza rota y los sesos saliendo por la ranura. Le dio asco la imagen que se veía tan clara, tan nítida... Se quedaba en la orilla, pensaba demasiado. “Vamos, no tenemos todo el día”, le dijo el Negro desesperado. Missael de verdad quería estar con él, ser suficiente como para estar al otro lado, atreverse.

Deseó no cuestionarse tanto lo que pasaba a su alrededor. Simplemente sentir el calor de los ladrillos horadados por el aire, las piedrecillas que se rompen al contacto con los zapatos, los rayos del sol quemando mientras sopla el viento. Se preguntó cómo sería vivir solo en lo que uno está haciendo, ver el horizonte y tener esa sensación de infinito a la que invitaba la ciudad inacabada. Quizá por eso siempre quería que el Negro estuviese a su lado, él nunca se hacía preguntas, vivía solo para él, en un mundo construido a su imagen y semejanza. Missael, en cambio, no vivía la ciudad porque no podía. Tenía la sensación de todo el tiempo ver sus propias acciones, su propio cuerpo. Como ahora en la orilla de esa azotea destrozada por el viento y sin pintar. Todo el tiempo estaba a la distancia, sin tener el control y viendo cómo las cosas pasan frente a sus ojos sin que pudiera hacer algo.

El Negro le sonreía del otro lado, un poco inquieto y esperando a que, de una vez diera el salto para estar juntos. Caminaba de un lado al otro y la expresión que tenía le recordó a la madre de Missael cuando lo llevaba a las clases de natación y lo veía a la distancia. Tuvo

Parkour

una vez más la sensación de agua entrando a los pulmones y la necesidad de aferrarse desesperadamente a la orilla. Nunca había aprendido a nadar, quizá por eso le temía a la costa, quizá por eso siempre fue ese niño que temía tocar el fondo de la alberca.

Cuando Missael estaba a punto de irse a casa y desistir del salto, el Negro se levantó y le dijo: “Cierra los ojos, yo te agarro”, y extendió los brazos. No supo por qué esas palabras lo tranquilizaron de la nada. Era evidente la mentira, si se caía su cuerpo daría contra el suelo. Pero, por alguna razón, viniendo de El Negro sonaba real. Cerró los ojos, sintió los tenis romper las piedrecillas al pasar haciendo una carrera y saltó en el aire. La ciudad se detuvo por un momento, los carros pararon, los sonidos desaparecieron; solo quedó la tranquilidad de un mundo enmudecido en un único movimiento. La urbe salvaje lo dejaba tranquilo. Ese instante en el que nada lo sostenía se sintió completo por una milésima de segundo. No tenía el control, sin embargo, era la sensación que siempre había buscado. Su cuerpo golpeó el asfalto de la otra orilla. Le dolieron las costillas y se levantó lleno de tierra. Miró detrás de él y descubrió que desde ese punto la distancia se acortaba. “Lo ves, no fue gran cosa”, le dijo el Negro.

Tres variaciones sobre el final



Cervantes Mejía, Gregorio

Cuento

Cuento

Restablecer el orden

Durante mucho tiempo han vivido, ustedes, a expensas de todo lo demás: de sus semejantes y de sus no semejantes, del aire y del sol, de la lluvia y la sequía, de los frutos del océano y de los valles.

Para ser más preciso, han disfrutado. Porque vivir es algo muy diferente a lo suyo. Lo de ustedes es el goce individual, el aturdimiento de los sentidos que termina por volver borroso todo el derredor.

Nosotros, en cambio, percibimos el alcance de nuestro goce y nuestro placer. Cada acción nuestra nos hace descubrir cuando nuestro gusto se transforma en el dolor del otro. Por eso nuestras renunciaciones y nuestros límites. En la justa medida de los placeres y los dolores buscamos esa perfección inalcanzable para ustedes.

Pero son incapaces de verlo. Su mirada no alcanza más allá del goce efímero, de la propia satisfacción gracias a la cual suponen estar por encima de los demás. Porque ven al resto como rivales, como una amenaza constante para su propio goce, como alguien que puede arrebatarles ese momento de gloria, efímero y vacío.

Ustedes no entienden el límite ni la renuncia. Son ciegos y torpes ante los procesos del mundo. Solo devoran, mutilan,

desgarran. Y después, saciados sus apetitos, se marchan en busca de nuevas sensaciones y experiencias, sin mirar los resultados de sus actos.

Nosotros, alguna vez, fuimos como ustedes. Hasta que nos detuvimos a mirar, a descubrir en esos restos y en las miradas agonizantes, el vínculo que nos une a todos. ¿Realmente no lo han percibido? ¿O han preferido huir de ello? ¿Esconderlo en las más profundas de sus pesadillas, esas de las que despiertan temblorosos y bañados en sudor?

Nosotros les hicimos frente, las aceptamos y descubrimos que el camino hacia la perfección es distinto. Porque no renunciábamos a la perfección, a diferencia de ustedes. Porque sabemos que esa búsqueda es la única vía auténtica para el desarrollo.

Ustedes siguen empeñados en convencernos de que el camino es la posesión y el frenesí. Cada vez más alto, más rápido, más fuerte. Más, más, más... Porque no existen los límites, nos aseguran.

Nosotros sabemos que ustedes están equivocados. Que esa loca carrera terminará en un despeñadero al que no deseamos caer. Hemos intentado por todos los medios posibles hacerlos despertar, mostrarles ese

gran error suyo. Pero sus oídos son sordos a nuestras palabras, sus ojos ciegos a nuestras evidencias. Solo aceptan su propio lenguaje.

No se han dado cuenta cuánto amenaza eso a Todo el conjunto, cuánto daño provoca. Empeñados en el error, atacan nuestra verdad, la Única Verdad que nos podrá salvar.

¿Qué alternativa nos dejan? Hemos tenido mucha paciencia con ustedes, pero el tiempo se acaba. La única manera de salvarnos y alcanzar la perfección es deshacernos de ustedes. Lo saben. Lo supieron desde el principio y por eso se han empeñado en desacreditarnos, en mostrarnos como seres ridículos y locos.

Intentaron con nosotros la misma actitud hacia todo aquello que desconocían o temían. Por eso decidimos no intentar convencerlos más. La única salvación posible para Todos es deshacernos de todo aquello que nos impida alcanzar el siguiente nivel de desarrollo. Por eso es por lo que ustedes deben saltar ahora...

Agua

El golpe de su cuerpo contra el agua.

Los sonidos atenuados por la vibración del líquido en sus oídos. Y ese resplandor titilante ante sus ojos: los rayos del sol refractados al atravesar un medio más denso que el aire.

Y la sensación, cómoda, de hundirse.

Ahora no hay dolor. Solo ese adormecimiento y esa presión sobre los pulmones que, en otras circunstancias, sería angustiante.

Pero no en este momento. El disparo, certero si no hubiera sido accidental, hace que este momento sea un alivio.

De manera casi instintiva, deja que su cuerpo se pliegue sobre sí mismo: los

brazos y las piernas ascienden impulsados por el movimiento en dirección contraria. Y poco a poco va entrelazándolos hasta adoptar la misma posición del momento en que todo tuvo su origen.

Allá arriba, en ese mundo que no le pertenece más, se perfilan tres siluetas, temblorosas y distorsionadas por las vibraciones del agua. Supone que un grupo de curiosos. O tal vez entre ellos esté el tirador.

No tiene ya manera de saberlo. Se da cuenta que ése será el último enigma de su existencia: quién y por qué motivo le disparó.

Ese enigma le despierta una certeza: ninguna de las personas a las que conoció a lo largo de su vida tenía motivos para matarlo. Jamás le hizo daño a nadie. No un daño auténtico, de esos que dejan cicatrices y rencores vitalicios: las pequeñas envidias laborales y vecinales no cuentan, como tampoco los golpes accidentales durante el juego, el trabajo o las tareas domésticas; ni los pisotones a sus parejas en las clases de baile.

Solo estaba ahí, recargado en la baranda del puente mirando el río correr mientras la tarde moría. Claro, en sentido metafórico. De manera literal, él es el único que muere ahora.

Y de pronto ese golpe en el pecho, tan potente que lo hizo caer del puente. Luego, las aguas tiñéndose con su sangre. Y la sensación de que toda su vida se iba por ese pequeño agujero.

La luz cada vez más lejana. Y su cuerpo aovillado, como seguramente debió estar al inicio de toda esta historia: un pequeño bollo frágil, indefenso, flotando en un líquido tibio, como estas aguas cálidas de mitad del verano.

Sabe que eso no es un recuerdo, sino apenas una conjetura, tal vez la última. Porque a nadie le es permitido recordar el momento inaugural de la existencia.

Pero es muy probable que haya sido similar a esto: flotar, hundirse y salir del líquido.

¿Lloró entonces? Por supuesto. No hay otra manera de hacer funcionar los pulmones, de llenarlos de aire por vez primera para que la propia existencia comience.

La luz, cada vez más tenue, le permite todavía ver el hilo de su sangre que se extiende desde su pecho hacia la superficie. Como si fuera un nuevo cordón umbilical con una función contraria a la del primero: este cordón lo despoja de la fuerza necesaria para mantenerse con vida.

A final de cuentas, cualquier vida pende siempre de un hilo. Ahora lo tiene muy claro. Ahora, en medio de esta oscuridad creciente, todo parece tan claro.

La presión sobre sus pulmones es cada vez mayor. Es muy poca la luz a esta profundidad. Tal vez, sea momento de llorar, de abrir la boca y aspirar toda el agua que pueda para salir de aquí.

Los habitantes de la caverna (notas de una misión alienígena)

Reporte de misión 135-xkq-63: Ingresamos a una cavidad de estructura geométrica regular. Una sola abertura hacia el exterior sellada por un material vítreo transparente, al parecer elaborado a partir de cristales de algún silicato.

La estructura geométrica de la cavidad es una combinación de minerales mezclados en partes regulares. Básicamente, areniscas y calcáreas sometidas a procesos previos de cocción y pulverización; mezclados posteriormente con agua para ser moldeados y montados en una estructura metálica.

Secado y fraguado final a temperatura ambiente. Todos estos procesos, que debieron ser controlados con exactitud (lo que da indicio de la intervención de alguna forma de vida diestra en la fabricación y

manipulación de herramientas) para darle forma y resistencia.

Dentro de la cavidad, dispuestos en un orden regular cuyo sentido aún no conseguimos esclarecer, se encuentran objetos de materiales muy diversa cuya forma parece obedecer a alguna finalidad específica.

No hay rastros de los fabricantes de este espacio.

Lo encontramos ocupado por un conjunto de formas de vida fijas a la superficie. El color (clasificación 156-J del espectro de luz del planeta) parece otorgado por la alta concentración de clorofila. Estos seres cubren casi la totalidad del espacio y parecen responder a los estímulos de la luz, pues son más abundantes y de mayor altura en la zona afectada por los rayos solares que entran a través de la abertura. En cambio, el tamaño, aspecto y coloración de estos seres disminuye en relación con su alejamiento de la zona iluminada.

Además de la coloración de estos seres, llama la atención su complexión suave, capaz de ceder ante la más mínima presión sin sufrir daño o rotura alguna. Como ya se señaló, están firmemente anclados a la superficie por una estructura que ha crecido, en ramificaciones, por debajo del suelo. Fue necesario extraer algunos para examinarlos. La estructura parece servir no solo como mecanismo de fijación sino también como soporte vital, pues se aprecia un rápido deterioro del organismo al poco tiempo de haber sido separado del suelo.

Si bien estos organismos son semejantes a otros observados antes en el exterior de la cavidad, difieren en cuanto al tono de coloración y tamaño, como si la falta de aire y luz directas afectara su desarrollo. Faltan más observaciones y análisis para confirmar esta hipótesis. Pero es posible que sea de esta manera, pues un espécimen ubicado frente a la abertura muestra una altura y firmeza mucho mayores, como si el disponer de mejor

iluminación le hubiera permitido desarrollar una estructura orgánica más resistente.

Son éstos los únicos organismos que habitan en este espacio. No hemos encontrado rastros de otras formas de vida que lo ocupen. Es seguro, sin embargo, que estos seres no pudieron haber construido la estructura ni ninguno de los objetos dentro de ella, pues sus funciones vitales son muy básicas y no muestran reacción física ni emocional alguna a cualquier otro estímulo que sea la presencia o ausencia de luz.

Dado que la zona está cubierta por montículos similares al que contiene este espacio, cabe la posibilidad de que encontremos rastros sobre la forma de vida que lo construyó. Enfatizo esto porque la estructura geométrica y el tipo de materiales que lo forman hace suponer la intervención de alguna forma de vida con características y habilidades que le permitieron manipular los materiales de su entorno.

Pero hasta el momento, esto es todavía una hipótesis.



ENSAYOS

Formas de Enmarcar la Memoria en la Obra de Enriqueta Ochoa

Julieta Teresa

Universidad Iberoamericana, Puebla

Ensayo

ENSAYO

¿Alguna vez han sentido la urgencia de escuchar o leer ciertas palabras? Enriqueta Ochoa (Coahuila 1928-2008), tuvo la urgencia de escribir, hacer perenne su relación con Dios y en función de ésta, todo lo que acontecía en su vida. Entre su primer libro, *Las urgencias de un Dios* (1950) y el segundo, *Los himnos del ciego* (1968), hay una distancia de 18 años que guarda preguntas planteadas desde la mística hasta su vida cotidiana. Supo hacer canto el miedo que usualmente hacen de la mirada de Dios. Ella tuvo su propia experiencia con él, y así lo manifestó: “Dios es mi inseparable, / mi más íntimo compañero / de juegos y de lágrimas: / el más constante y tierno, más rebelde y sumiso.” Esa familiaridad con Dios es el sello en su obra y atraviesa la mayoría de su poética, porque como lo profesan los católicos: Dios está en todas partes y eso incluye la poesía.

Como si de una necesidad inherente de la escritura se tratara, hay una aureola posando sobre los versos de esta poeta; una luz de quebranto y la aflicción que no se va nunca: “Hay un rumor secreto de azúcar fermentado, / una dilatación, / un vencimiento, / un estallido de todas las suturas del espacio.” Desde este primer momento se puede decir que ese dejo de tristeza es una de las principales características dentro de sus libros, y también afirmaría que es parte de una

herencia dentro de la literatura mexicana, específicamente en la Generación de los 50, y sus contemporáneos poetas Dolores Castro, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Rubén Bonifaz Nuño y, dentro de la narrativa, pensaría en Juan Rulfo, por ejemplo.

Sin embargo, no habló únicamente sobre este ser que va más allá de lo humano, porque si bien su vida se rigió en gran medida por su experiencia y relación con Dios, también están los temas meramente humanos como la maternidad, lo femenino, el tener que irse y querer regresar, la pérdida, el amor no correspondido y el amor que no puede ser. También estuvo formada de nombres, de lugares que fueron su hogar, por personas que llegaron y se fueron, piezas que forman la historia de su vida dentro y fuera de México, una vida dura donde también se vivieron cosas buenas y esto lo hace con presteza en su poesía.

Si bien Enriqueta Ochoa no es una poeta demasiado leída por las nuevas generaciones, me atrevería a decir que, por su tono religioso –aunque negado en diferentes entrevistas–, por su urgencia de encontrar a Dios en todas las cosas que la escritura le permitiera tocar, sí tiene un pequeño y conocedor grupo de estudiosos que se han encargado de hacer relucir los grandes temas dentro de su poética y cómo es que mantienen una relación directa con los eventos de su vida.

Trabaja el verso libre, pero tiene un ritmo interno y la musicalidad que delatan sus conocimientos por las formas poéticas, como el soneto y la décima de sus lecturas de Santa Teresa, la cercanía que tiene con Concha Urquiza, o sobre los temas me hacen recordar a Eliot o Rilke. Claramente Enriqueta Ochoa fue una fiel creyente de Dios y su fe permeó la gran mayoría de sus creaciones poéticas como en “La luz” donde escribe: “Dios despierta, se despierta en mí, / rompe el bostezo de ceniza... / Yo frente a mí, dentro de mí, en el centro arde la luz... / ¡Dios no está muerto!”, o en “El sueño roto” y escribe: “Fue una ramita tierna, menuda, / no alcanzó a desprenderse / de los dedos de Dios”, casi podría leer estos poemas como otra forma de rezo, un rezo poético.

En este sentido, esta poeta siempre se sirvió de sus propias vivencias como un pozo sin fondo para indagar hasta los resquicios más profundos que se mezclan con lo luminoso y lo doloroso. En algunas entrevistas ella cuenta que escribía sus poemas en pequeños retazos de papel que hacía bolita e iba guardando en su bolsa de estambres para que no se le perdieran las palabras y después pudiera volver a ellas.

Parece que en los escritos de Ochoa las tragedias son siempre las protagonistas: “A lo largo de mi vida he sido partícipe y testigo de muchos hechos trágicos”. Son el constante recordatorio que en cualquier momento puede abrirse la tierra; la tromba está a una gota de caer e inundar todo lo que no sabe nadar, o que la muerte, como si de una mujer con extrema paciencia se tratara, se mantuviera sentada en una mecedora tejiendo todos los nombres de nuestros seres queridos.

El mismo año de la muerte de Enriqueta Ochoa (2008), la editorial Fondo de Cultura Económica publicó su *Poesía Reunida* y entre tanta poesía también se encuentra una prosa empañada con el tono confesional ya tan característico de sus versos; es una prosa que inclina la balanza hacia las imágenes poéticas y los pequeños diálogos que llegan a tener los personajes de la vida real están marcados por

el sello de la voz de Ochoa que deja un sabor a tierra salpicada de sol de mediodía haciendo brillar las palabras elegidas.

Hambrienta, con intención de guardar todas sus letras dentro de sí, *Poesía reunida*, congrega desde su primer libro publicado, experiencias, escenarios, personajes que conoció, con los que atravesó diferentes países, culturas, pasa por textos inéditos, hasta lo último que escribió.

En una entrevista con María de los Ángeles Manzano, Enriqueta Ochoa menciona que *Asaltos a la memoria* (2004), es un libro donde no quiso tocar cosas tristes, donde habla de las raíces de su familia; de Torreón y menciona: “quiero que mis nietos vivan cosas buenas, porque ya bastante es dura la vida de hoy y más dura va a ser la que viene”, sin embargo, en varios de los treinta y dos textos de esta prosa poética, se escabulle la melancolía junto con un dejo de tristeza.

La relación entre lo que se vive y lo que se escribe no siempre se muestra tan claramente en los textos, ya sea porque al autor no le interesa que tengamos conocimiento de dónde tiene raíz su historia o porque no quiere que tracemos un camino directo desde su obra hasta su vida personal. El caso particular de Ochoa no obedece a ninguna de estas dos posturas. Si uno quisiera hacer un recorrido sobre su vida personal con base en sus poemarios, fácilmente podríamos identificar en qué momento de su vida escribió “Las urgencias de un Dios” (1950) y su búsqueda por un Dios a través metáforas y personificaciones tan rebeldes para su época que incluso cuando se publicó fue prohibida su venta; “Los himnos del ciego” (1968), “El retorno de Electra” (1978) donde habla del dolor que le dejó la muerte de su padre o “Bajo el oro pequeño de los trigos” (1984) escrito cuando padeció una enfermedad que la hizo replantear varios aspectos de su vida. Su obra poética ha sido calificada de mística, religiosa, espiritual, incluso esotérica y no es sorpresa que, aunque no se ven los pasajes de su infancia y primera juventud dentro de estos *Asaltos a la memoria*, esa aura

de intensidad, pasión y luminiscencia se mantienen y se intensifican al estar escritos en prosa poética.

Enriqueta se sirvió de sus diarios íntimos para armar *Asaltos a la memoria* y, si lo revisamos minuciosamente, encontraremos que los momentos que narra, más allá de querer centrarse en las acciones, las visitas al rancho de sus abuelos o el bajar duraznos del árbol con su padre, se centra en la minuciosa descripción de las sensaciones que inundaban Villa Juárez a través de las estaciones siempre junto al desierto La Laguna, al silencio de la noche, las pérdidas constantes y en pequeñas pero constantes dosis de melancolía por lo que pasó, por lo que no sucedió y cuáles fueron las consecuencias de las decisiones que tomaron en su familia: “me quedé muda viendo cómo crecía el cementerio de mis seres queridos”.

En lo particular, nunca me ha gustado definir a una persona a partir de los ojos de los otros, determinar su importancia en cierto círculo social por su relación con el otro, sin embargo, Enriqueta Ochoa fue hija, hermana, nieta, madre, esposa y abuela. Cada una de estas etapas dentro de su vida se fugaron en cientos de rayos de agua dentro de su poesía. En forma de endecasílabos, metáforas, rimas desarticuladas que al final buscaban trascender la memoria y atravesaron a la poeta.

Si quisiéramos darnos un paseo por en el norte de México a través de las primeras décadas del siglo XX, los poemas en prosa de este libro nos regalan una mirada muy particular de cómo se vivían las estaciones con el calor en todas ellas, los caminos poco recorridos después de cierta hora por la noche y, sobre todo, una fotografía instantánea de escenas de una familia bastante unida, pero que, como todas, tiene pérdidas.

Mencioné a uno de los géneros híbridos que comenzaron a constituirse y a tambalear las formas canónicas como el cuento y la poesía en el siglo XIX: la prosa poética, el otro

es la microficción. Lo que hace aquí Ochoa ya lo había definido Baudelaire de una forma bastante informal, pero precisa: “el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima”. Es decir, que la musicalidad es la vena principal que une a la prosa con la poesía, la prosa poética, tomando la fuerza vital que recorre los versos de cualquier época.

Por otro lado, me parece bastante peculiar que haya elegido la prosa poética para hacer un recorrido por su infancia: la primera etapa de su juventud y la de sus hermanos Javier y Sergio en “Empieza a desgajarse la familia”; esboza la imagen de su medio hermano muriendo, Fidel en “Inquietudes de muchacho”; habla sobre su hermana Evangelia y cómo casi muere por pulmonía en “Un invierno”; sobre su padre en “Los duraznos”; de su madre en “Las varas de membrillo”; sobre su abuelo “Neyito”; y su abuela Clarita en “Las fugas”; sobre su abuela Epifanía en “Eclipse de alegría”; acerca de su Tía Lupe, su tío Ponciano, su tía Cecilia y su primo Irineo en “La abuela murió de pie”; la historia de cómo conoció al padre de su hija Marianne y cómo ese hilo atravesó la vida de todos ellos en “Su mirada hacía eterna la luz”, sin embargo, solo era posible concatenarlos en un bucle de tiempo textual uniendo la narrativa con la columna vertebral de su vida: la poesía.

Entonces Ochoa hizo una conjunción entre el adjetivo y el verbo. Por un lado, la poesía es un río de descripciones que lleva rocas, metáforas, certezas versadas que solo el tiempo permite entender y pueden pescarse en la boca de quienes no le temen al anzuelo del recuerdo, por el otro, la prosa, la tierra húmeda de huellas de personajes, la que sostiene el paso del tiempo por los actos, lo hecho, la labor que erosiona todos los días.

Bien podría haber escrito un poema que enmarcara un retrato fiel de quienes fueron cada uno de ellos en su vida y llevara su nombre, una dedicatoria debajo del título, alineada al lado derecho, antes de comenzar el poema, sin embargo, estas personas se relacionaron con ella y entre ellos, hicieron su vida a través de acciones que juntaron a más

de uno en distintos escenarios que llamamos casa, patio, bosque y, en este sentido, creo que reescribir la memoria que construyeron en conjunto le permitió crear una especie de imagen holográfica, una fotografía con movimiento gracias al empleo de la luz, es decir, la prosa poética.

Enriqueta es la voz poética atravesada por las acciones de otros; por el Dios que conoció por decisión propia: “Yo te hablé con esa ternura indómita / que rompe dignidades, / y me quebré de bruces en la tierra”; por el padre de su hija: “Su corazón hablaba una lengua que entendían los sabios y los niños, y cuando lloraba o reía era sin el brillo de la malicia; por eso su mirada hacia la tierna luz de los pueblos por donde pasaba”; tuvo la herencia concreta y abstracta de sus abuelos, tal vez sin que ellos lo supieran: “El papá de mi padre fue un minucioso conocedor de los clásicos castellanos (...) Mi abuelo paterno, en el campo, era la poesía misma en sus pensamientos y en sus actos”, y ella es el árbol plantado que da hojas escritas a media luz.

Me gusta pensar que Enriqueta tenía dentro de su alma una bolsa de recuerdos de estambre hilvanados a la poesía y para escribir iba deshaciendo esos estambres, desfundando los hilos y los recuerdos, ensartando la aguja con la pluma para entonces escribir eso que no pudo decir en voz alta, reescribir las horas que no se quieren olvidar y describir lo que el lenguaje permite articular después de haberlo vivido. Nosotros lo revivimos cada vez que la leemos.

Un Acercamiento a la Emancipación de los Peces Rojos de Guadalupe Nettel

San Martín Díaz, Claudia
Santiago de Chile

Ensayo

ENSAYO

¡Mujeres; el matrimonio no tiene nada que ver con el amor! Eso es lo que Guadalupe Nettel nos parece decir a través de *El matrimonio de los peces rojos*; un relato sobre el divorcio y la separación. Desde un principio y sin mayor preámbulo, Guadalupe Nettel nos cuenta que algo ha muerto, en este caso su pez Oblomov. Pero a medida que vamos leyendo y recorriendo la historia de este matrimonio nos vamos dando cuenta que lo que está muriendo es algo más que la mascota de la pareja, más bien lo que muere es la pareja misma. Aquí la autora establece una relación de semejanza entre su matrimonio real y la pareja de peces rojos. Ella está casada, pero los peces no saben de las convenciones sociales establecidas en el mundo de los humanos. Este “ser matrimonio” de los peces se nos presenta a través de los ojos y pensamientos de la narradora quien establece una especie de paralelismo entre la pareja de humanos y la pareja de peces. A través de la figura del símil la narradora nos lleva a un recorrido por su vida matrimonial, en declive, y a una serie de reflexiones en torno al amor, la pareja y la naturaleza humana a través de la observación de este “matrimonio de los peces rojos”. El texto abre con la muerte de su pez, pero esta anécdota le sirve para hablar de algo más. Quizás lo que esté muriendo sea la idea tradicional de lo que debería ser una pareja feliz. Idea a la cual la narradora trata de acomodarse, pero, de apoco vamos presenciando los pequeños detalles que conforman la cotidianidad de esta pareja,

quizás el campo de batalla más común de las relaciones modernas. Lo anterior se ejemplifica en la siguiente anécdota:

Lo pasamos bien haciendo la compra, pero la mañana no terminó de la misma manera. Cuando ya volvíamos a casa, cargados con bolsas de comida, se me ocurrió pedir que compráramos naranjas y Vincent se negó tan rotundamente que me sentí ofendida.

De aquí en adelante la narradora va encontrando pequeños obstáculos a su idea de felicidad:

Todos los hombres cumplen los antojos de sus esposas cuando están encintas, me dije a mi misma. Hay quienes piensan que estos caprichos inexplicables reflejan en realidad las necesidades alimenticias del bebe. ¿Qué le pasaba a Vincent? ¿Cómo era posible que se negara así a comprar unas simples naranjas?

¿Tendrá la narradora pruebas suficientes para afirmar que todos los hombres se comportan de la misma forma cuando sus esposas están embarazadas, o más bien corresponderá a una “idea” determinada que la narradora tiene acerca de lo que debería ser el comportamiento masculino? Luego hace la siguiente observación:

Al regresar a casa, el macho de la pecera seguía con los espiráculos erguidos. Su actitud de seducción me pareció arrogante. La hembra en cambio nadaba con las aletas gachas y sus movimientos pausados, en comparación con las de él, me causaban cierta pena.

Aquí la narradora nos invita a preguntarnos constantemente sobre quién está hablando. ¿Se está refiriendo a la pareja de peces o está describiendo su matrimonio? No lo sabemos. Lo que si vamos percibiendo es que esta idea de lugar ideal se va de a poco desvaneciendo. No estamos hablando de una pareja suburbana con problemas económicos evidentes. Sabemos que la narradora es abogada y su marido trabaja en un estudio u oficina, ¿Por qué el dinero sería un obstáculo? ¿Seguiría siendo un problema si fuera el esposo el que quisiera comprar las naranjas y no ella?

A medida que la voluntad femenina va requiriendo apoyo y consideración en situaciones cotidianas vemos que la voluntad masculina no siempre está disponible para prestarlo. Es más, ante tales requerimientos y acciones de la narradora su marido responde de la siguiente forma: *Me lo podías haber pedido. No sé por qué te ha dado últimamente por hacerte la víctima.*

Da la impresión de que esta respuesta podría haber sido dada por el marido en cualquier circunstancia, de salud, enfermedad, o embarazo en este caso. Todo lo anterior me recuerda a una frase de la pensadora anarquista Emma Goldman referente al amor y el matrimonio:

En nuestro insignificante estado actual, el amor es de hecho un extraño para la mayoría de las personas. Incomprendido y evitado, raramente echará raíces; o si lo hace, rápidamente marchitará y morirá. Su delicada fibra no puede soportar la tensión y la presión del agobio cotidiano.

Aunque esta frase fue escrita antes de 1910, podría tener aún mucho sentido en nuestra época actual donde el amor se ve de alguna forma enfrentado a lo individual, y al choque de la voluntad masculina con la voluntad femenina. Tampoco es que la pensadora de origen lituano no creyera en el amor, sino más bien no creer en el amor como una idea impuesta por instituciones como la Iglesia y el Estado y traspasada de una forma más bien automática a la conciencia de las mujeres. Cabría preguntarse si estas ideas de amor y matrimonio siguen vigentes, más de cien años después, en nuestras conciencias; el texto de Guadalupe Nettel nos ha ido dando algunas ideas de si esto es factible aun en nuestros mundos interiores.

Nuestra narradora/protagonista está emancipada desde un principio. Todo lo que ha hecho hasta el momento lo ha hecho porque ha querido. Si su marido no le quiere comprar unas naranjas va ella y se las compra. Esta emancipación económica parece ser la única posibilidad de libertad y felicidad que le va quedando. El amor parece habitar una época anterior a su actual vida y la observación de los peces se transforma en una especie de oráculo de su propia vida emocional. Con respecto a las mujeres emancipadas y que aún optan por el matrimonio Emma Goldman escribió:

La explicación de tales contradicciones por parte de muchas mujeres liberadas descansa en el hecho de que ellas nunca entendieron realmente el significado de la emancipación. Pensaban que todo lo que necesitaban era la independencia de los tiranos exteriores; los tiranos internos, mucho más peligrosos para para su vivir y desarrollo – los convencionalismos éticos y sociales– se les dejó de lado; y ahora están muy bien desarrollados. Perviven perfectamente en las cabezas y los corazones de las más activas defensoras de la emancipación femenina, como estaba en el corazón y las cabezas de sus abuelas.

La narradora no solo va poniendo a prueba su idea de la felicidad asociada a la pareja en sí, sino que hace una referencia al matrimonio como un lugar donde la mujer va perdiendo su libertad e individualidad. Anécdotas que anteriormente en su vida le eran indiferentes ahora le provocan una cierta inquietud y reminiscencia de su época de soltería, como lo refleja el episodio de visita a la biblioteca donde se encuentra con jóvenes estudiantes:

Por lo general, las personas de esa edad me despertaban, al menos desde hacía un par de años, cierta condescendencia y por eso me sorprendió sentir envidia aquella mañana.

Estaba por empujar la puerta de entrada cuando uno de ellos, que llevaba un pañuelo rojo y blanco alrededor del cuello, tropezó con mi barriga.”

Tal vez este no sea un episodio clave en la historia y todas las personas estando en una relación han añorado en cierto momento el estar solos y libres nuevamente. Pero aun así me parece interesante como ejemplifica de alguna forma lo lejano que pueden estar las ideas de felicidad, matrimonio y amor. Como tres fuerzas independientes incapaces de convivir en un mismo espacio. ¿Qué no hemos visto ejemplos suficientes con nuestras abuelas, tías y la historia misma de la mujer en el mundo? ¿Es factible entrelazar los términos amor, matrimonio y felicidad como si fueran uno solo y significaran casi lo mismo? Vuelvo a Emma Goldman:

El amor, el más fuerte y profundo elemento en toda vida, el precursor de la esperanza, de la alegría y el éxtasis; que desafía todas las leyes, todos los convencionalismos; el amor, el más libre, el más poderoso forjador del destino humano ¿cómo es posible que esa irresistible fuerza pueda ser sinónimo de matrimonio, esa pobre y mezquina mala hierba concebida por el Estado y la Iglesia?



UVP

UNIVERSIDAD
DEL VALLE DE PUEBLA



PLANTEL PUEBLA

3 Sur 5759 Col. El Cerrito
CP. 72440 Puebla, Pue., México

📺 📷 📱 | uvp.mx | [#YolohagoUVP](https://twitter.com/YolohagoUVP)