

**L***a*  
**E***xperiencia*  
**L***iteraria*

NÚM. 6-7, MARZO DE 1997

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

L  
*a*

E  
*xperiencia*

L  
*iteraria*

**NÚM. 6-7, MARZO DE 1997**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

## **La experiencia literaria**

*Directora*

Eugenia Revueltas

*Secretario de redacción*

Arturo Souto A.

*Consejo editorial*

Arturo Souto, Manuel de Ezcurdia, Jorge López Páez,  
Marcela Palma, Eugenia Revueltas

*Ayudante de redacción*

Blanca de Lizaur

*Cuidado de la edición*

Concepción Rodríguez R.

DR © 1997, Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, 04510, México D. F.  
Impreso y hecho en México  
ISSN 1405-1036

# Sumario

<b>Presentación</b> .....	5
<b>Polémica</b>	
Cuarenta años de crítica: una entrevista con Seymour Menton, <i>José Pablo Villalobos y Juan Carlos Ramírez Pimienta</i> .....	9
<b>Ensayo monográfico</b>	
<i>El espejo y la nada</i> de Rosario Castellanos, <i>Federico Patán</i> .....	21
<i>María Zambrano y la razón poética</i> , <i>Graciela Hierro</i> .....	29
Los otros tiempos en las obras de Elena Garro, <i>Rita Dromundo Amores</i> .....	37
El espacio de la conciencia en <i>Mrs. Dalloway</i> , <i>Luz Aurora Pimentel</i> ...	53
Seis poetisas griegas, <i>Carolina Ponce Hernández</i> .....	71
<b>Ensayo vario</b>	
Los profetas y la invitación apremiante de Yahvé, <i>María Enriqueta González Padilla</i> .....	85
<i>El pan del agua, la palabra del alma</i> : un texto desconocido del padre <i>Antonio Núñez de Miranda, María Dolores Bravo Arriaga</i> .....	97
La poesía de la experiencia de Jaime Gil de Biedma, <i>María Andueza</i> .....	105
Problemas de traducción en la <i>Rethorica christiana</i> de Diego Valadés, <i>Julio Pimentel Álvarez</i> .....	111
Traducir: un cuento de locos, <i>Marina Fe</i> .....	121
El discurso fantástico anti-utópico de Adolfo Bioy Casares, <i>Aída Nadi Gambetta Chuk</i> .....	125
<b>Creación</b>	
Esperanza, <i>Lillian von der Walde Moheno</i> .....	137
Una prima en Casablanca, <i>Angelina Muñoz-Huberman</i> .....	143

## **Investigación**

- Sobre la transliteración de voces indígenas durante  
la primera mitad del siglo XVI, *Beatriz Arias Álvarez* ..... 151
- Tres relatos, tres interpretaciones y un asunto: la identidad  
popular en Payno, Altamirano y López Portillo  
y Rojas, *José Lameiras Olvera* ..... 163
- Los lazos nacionales y las vías de tinta de Manuel Payno: revistas  
literarias de la primera mitad del siglo XIX, *Pablo Mora* ..... 197
- El perfil literario del siglo XX: La literatura mexicana “culta”  
y los valores de la colectividad, *Blanca de Lizaur* ..... 205

## **Reseña**

- Otras herramientas para dismantelar la habitación propia de Nattie  
Golubov, Claudia Lucotti y Nair Anaya, *Charlotte Broad* ..... 223

- Índice de autores** ..... 229

## Presentación

A veces, en momentos de “fiero” pesimismo, tendemos a pensar que las cosas que hacemos no importan a nadie, por ello mismo resulta agradable cuando constatamos que esto no siempre es verdad. En el número 3 de *La Experiencia Literaria*, en la sección de Polémica, Seymour Menton presentó un texto en el que se expone el problema de la crítica académica, en lo que él llamó “un inmodesto prólogo posmoderno”, donde se tratan algunos de los problemas a los que los estudiosos de la literatura se enfrentan diariamente.

Este texto dio lugar a una serie de confrontaciones con distinguidos estudiosos de la literatura, de nuestra Facultad y de El Colegio de México, en el caso de Antonio Alatorre, donde se planteaban problemas tales como la razón del texto artístico, el principio de incertidumbre, la creciente importancia de la interpretación, el cuestionamiento de una formación básica hecha de “reglas dizque científicas”, etcétera.

Año y medio después la polémica se continúa, pues nuestros colegas de la Universidad de Irvine nos enviaron un texto: “Cuarenta años de crítica, entrevista con Seymour Menton”, de José Pablo Villalobos y Carlos Ramírez Pimienta, artículo en el que los autores vuelven a polemizar, o más bien podríamos decir a reflexionar sobre la obra teórica y crítica de Seymour Menton, quien a lo largo de cuarenta años ha realizado un consistente estudio de la literatura mexicana e iberoamericana; no olvidemos que uno de nuestros primeros encuentros con la cuentística latinoamericana se debió a la lectura de aquel volumen del Fondo de Cultura: *El cuento hispanoamericano* de Seymour Menton.

Por lo que hace a la sección de *Ensayo monográfico* dedicado a la escritura femenina, éste surgió como una necesidad para esclarecer de alguna manera lo que se ha llamado la escritura de género, sus características y los diferentes niveles que en torno a la problemática femenina surgen dentro de ella, pudiendo constatarse que las categorías propuestas por Elaine Showalter se mantienen en la literatura analizada. Tal vez en ninguno de los textos presentados se cumple la solicitud de Julia Kristeva, que pide a las escritoras la “purgación de todas las reminiscencias” pues el rastreo por la memoria, el acercamiento a

veces irónico o doloso a un pasado que no se asimila sino que, por el contrario, surge poderoso gracias a la alquimia poética, es la pauta de la escritura femenina que los textos de Federico Patán, Luz Aurora Pimentel, Carolina Ponce o Rita Dromundo analizan. Los acercamientos varían en cuanto a los métodos, pero en todos ellos se patentiza una mirada que sin dejar de ser inquisidora, queda seducida por la fuerza creadora y de pensamiento de las autoras estudiadas.

6 Como siempre, la sección *Ensayo vario*, muestra las distintas vertientes de los estudios realizados por nuestros colegas de la Facultad y de otras instituciones como lo prueba el trabajo de la doctora Gambetta Chuck; también constatamos en los trabajos de Julio Pimentel y Marina Fe las dos vertientes que la traducción de textos ofrecen al estudioso: una puntual, que sigue el texto clásico sin ninguna desviación, y otra, que sin traicionar al autor, juega con el texto, y haciendo uso de la libertad que otorga la recepción, brinda traducciones si no *tan puntuales*, sí acordes al espíritu del texto, no en vano titula su trabajo “Traducir: un cuento de locos”.

En la sección de *Investigación* se presentan cuatro textos sugerentes que muestran las inquietudes intelectuales de los investigadores. Todos los artículos de esta sección, de una manera u otra, miran al pasado: uno habla de la transliteración de voces indígenas en el siglo XVI; otro, sobre *El pan del agua y la palabra del alma*, de Antonio Núñez de Miranda en el cual María Dolores Bravo recupera algunas de las reflexiones más ricas del pensamiento religioso de la época colonial; los otros tres, centran su atención en el siglo XIX, Payno, Altamirano, López Portillo y Rojas, ocupan el horizonte de estas investigaciones. José Lameiras, en su texto, plantea el problema de cómo estos autores ofrecen diferentes interpretaciones de la sociedad mexicana, a partir de un mismo problema común: los conflictos de la identidad nacional para acceder finalmente a una conciencia de ella; tema que es retomado por Pablo Mora en su ensayo. Lo interesante es que son dos investigadores de dos mundos académicos muy distintos, ya que Lameiras es investigador del Colegio de Michoacán, y Mora de la Universidad Nacional; esta confluencia en los temas de investigación en torno al siglo XIX, nos habla del interés que para los estudiosos tiene esta época, que durante mucho tiempo se consideró marginal.

En la sección de *Creación* se presentan dos retos muy sugerentes de la escritura femenina: *Esperanza*, de Lillian von der Walde y *Una prima en Casablanca*, de Angelina Muñiz. En ambos textos encontramos la voz de una conciencia femenina que nos va mostrando los complejos laberintos de su interioridad, la mirada atenta a los pequeños detalles que sirven como catalizadores de estados de ánimo, fluidos y fugaces, que van configurando una interioridad femenina en proceso de autodescubrimiento.

# Polémica





# Cuarenta años de crítica: una entrevista con Seymour Menton

José Pablo Villalobos y Juan Carlos Ramírez Pimienta

Seymour Menton, es una importante figura en el ámbito académico de la crítica hispanoamericana desde hace más de cuarenta años. Teatro portugués, novela colombiana, cubana, mexicana y guatemalteca —sólo por nombrar algunos de sus intereses materializados en obra crítica. Menton quizá ha cobrado mayor fama por su colección *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica* (Fondo de Cultura Económica, 1964) que —según datos recientes— ha alcanzado los doscientos mil ejemplares vendidos, ha sido reeditada tres veces y rebasado las quince reimpressiones.

Su aportación crítica más reciente se basa en un largo recorrido por trescientas sesenta y siete novelas, con base en las cuales produjo *Latin America's New Historical Novel* (University of Texas Press, 1993), publicada el mismo año en español bajo el título de *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (Fondo de Cultura Económica).

La siguiente entrevista se llevó a cabo el 24 de junio de 1994 en el campus de la Universidad de California en Irvine, en el Departamento de Español y Portugués, que él mismo ayudó a fundar en 1965.

**J. Pablo Villalobos (JPV):** ¿Cómo ha cambiado la crítica, desde sus días como estudiante e investigador principiante?

**Seymour Menton (SM):** La crítica ha cambiado mucho, obviamente. La importancia que se ha dado a la teoría ha variado enormemente. Por ejemplo, como estudiante de doctorado no llevé ningún curso de teoría literaria. Pero sí me tocó un profesor muy importante —Joaquín Casaldueiro— que insistía mucho en leer el texto. Él fue el primer profesor que nos dijo a los estudiantes que no nos preocupáramos por los datos biográficos de los autores, que esas cosas se pueden encontrar en cualquier manual de literatura, y que íbamos a dedicar el tiempo de la clase al análisis textual muy de cerca. Y por mucho que los estudiantes nos preparáramos para la clase, él siempre salía con una pregunta más difícil. Así es que yo creo que tengo una gran deuda con él porque me enseñó a leer con mucho cuidado y a buscar todos los sentidos escondidos del texto.

Ahora, la otra cosa que ha cambiado es que actualmente hay algunos que no tienen ninguna preocupación por juzgar la literatura objetivamente. Acabo

de reseñar un libro de un joven investigador de estudios culturales que hace un análisis de algunos nuevos textos de la Argentina y del Uruguay y los compara con otros de Estados Unidos. Su orientación total está a favor de hacer una revolución verdadera en ese país y en América Latina y critica a los "reformistas". Así es que, para él, es imposible hacer reformas en una sociedad capitalista y entonces hay que hacer una revolución, y hay que destruir a todos los autores canónicos, incluso a los que hacen protesta social en sus libros, como García Márquez y Cortázar. Para él, *Cien años de soledad* es un libro que sólo presenta una imagen tropicalizada de América Latina, que es lo que conviene, según él, a los intereses imperialistas. Francamente, me parece una distorsión imperdonable.

10 Yo creo que éstos son los dos cambios, porque antes la idea era que el profesor y el estudiante deberían acercarse a la literatura y tratar de estudiarla con la mayor objetividad posible. Teníamos en cuenta que la objetividad absoluta es imposible, eso sí, pero esto no significaba que no deberíamos aspirar a una objetividad.

Como estudiante, se enfatizaba más la literatura universal y las lenguas extranjeras. Tuve que estudiar literatura francesa, italiana, brasileña, además, por supuesto, de la española e hispanoamericana. En cuanto a las lenguas, tuve que tomar exámenes de francés, italiano, alemán y latín.

**Carlos Ramírez (CR):** Jorge Ruffinelli ha dicho que "la literatura la hacen los críticos" ya que "los escritores sólo hacen libros". ¿Está usted de acuerdo con esta afirmación? ¿Qué tan importante es el crítico en la formación o el éxito del escritor?

**SM:** Yo no estoy de acuerdo en absoluto con esa afirmación. Esa pregunta se ha hecho varias veces y lo de Ruffinelli también se ha afirmado varias veces. Yo siempre contesto con un caso muy específico del crítico Emir Rodríguez Monegal. Todo el mundo decía que él era el crítico que creaba a los dioses. El caso que yo cito es que, en varios de los números de la revista *Mundo nuevo* de 1966 o 1967, Rodríguez Monegal no se cansaba de elogiar a dos escritores argentinos: Manuel Puig, a quien todo el mundo conoce, y Néstor Sánchez, a quien nadie conoce hoy día. Néstor Sánchez es el autor de *Siberia blues*, una novela experimental, lingüística, y todo. Pero, por mucho que Rodríguez Monegal lo elogiara, el público, incluso los críticos, no lo creían tan sobresaliente. Así es que hoy día nadie lee a Sánchez ni figura como uno de los dioses de la literatura hispanoamericana.

Yo creo que son los mismos autores y los libros los que valen. Ahora, sí hay algunos casos de autores cuyas obras son descubiertas incluso después de su muerte, pero me parece que en general la calidad de la obra prevalece.

**JPV:** En este momento, después de cuarenta años de ejercer la crítica, ¿cuál considera que debe ser la cualidad principal de un buen crítico?

**SM:** Me parece que lo más importante es lo que yo llamo el método empírico. Esto quiere decir que primero hay que estudiar la literatura desde la literatura. Si uno quiere hacer una historia de la literatura hispanoamericana hay que empezar leyendo las obras. Después de leer las obras, entonces uno puede teorizar o generalizar, que son sinónimos. No por criticar la palabra teoría o teorizar: teorizar quiere decir hacer generalizaciones y se deben hacer con base en las obras. Ése es mi punto de vista y el primer criterio para un buen crítico.

El segundo criterio es acercarse a la obra con la mayor objetividad posible, tener lo más posible de base para comparar las obras. Hay que tener gran fondo de lecturas, tanto en literatura hispanoamericana como literatura universal, para juzgar la importancia y para descubrir los trucos de la obra, pero al mismo tiempo para evaluarla. Sí creo que también es función del crítico evaluar la obra. Hay algunos que dicen que, como no existe la objetividad, el crítico no debe evaluar la obra. Yo diría que es tal vez la función más difícil del crítico. He visto, por ejemplo, unos análisis magníficos de cuentos o de novelas mediocres que si uno lee solamente el análisis cree que está frente a una obra importante.

**CR:** Pasando ahora a los productos de esta disciplina y entrenamiento académico, ¿cuál de sus libros le ha costado más trabajo escribir?

**SM:** Más trabajo, probablemente el libro sobre la narrativa de la Revolución cubana. Éste fue un trabajo que empezó como reseñas de cincuenta palabras sobre ciertas novelas que aparecieron en los años 1959 y 1960. En esos años yo tenía a mi cargo reseñar libros del Caribe para el *Handbook of Latin American Studies*. La Biblioteca del Congreso me mandaba libros y yo los reseñaba. Después de dos o tres años comencé a ver cierta tendencia en esas novelas cubanas. Empecé a presentar algunas ponencias en congresos y distintas universidades y al mismo tiempo iba acumulando datos y más datos. El libro no salió sino hasta 1975, o sea que representa —digamos— una gran acumulación de datos. Fue difícil orientarlos en una forma coherente. También leí —creo— todas las novelas cubanas que se publicaron tanto en Cuba como fuera de ella, y también todos los cuentos. Eso fue en 1975. Después han salido otras dos ediciones actualizadas, una en España, otra en México en 1982, y, por fin, un artículo en la *Revista Iberoamericana* hace dos años.

Ese libro no sólo me costó mucho trabajo escribir, también es un libro que por el tema político no ha sido reseñado objetivamente. En una época los llamados “gusanos”, los exiliados cubanos, me criticaban por estudiar un fenómeno dentro de la Revolución cubana. Después, en la época del caso Padilla, me criticaron fuertemente los cubanos. Incluso hubo un incidente internacional en el Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, en Lima, en 1971. José Antonio Portuondo me denunció porque en mi ponencia me atreví a comentar unas novelas que presentaban una visión negativa de la Revolu-

ción cubana aunque en la misma ponencia presenté otras novelas que presentaban una visión positiva de ella. Se trataba de novelas escritas por extranjeros no cubanos. Y, aunque yo dije claramente en la ponencia que las novelas pro Revolución eran mejores estéticamente, el sólo hecho de haber mencionado esas otras novelas causó esa reacción muy fuerte de Portuondo. Esto fue en una asamblea como de trescientas personas, y entonces, después de denunciarme salió de la sala, así como si fueran las Naciones Unidas, sin darme la oportunidad de contestarle. Pero de todos modos le contesté en su ausencia.

**JPV:** En alguno de sus libros usted ha dicho que nunca se ha sentido asediado por “demonios” a los cuales ciertos artistas atribuyen su necesidad de crear. ¿Existen demonios de la crítica? Y si es así, ¿cuál es su relación con éstos?

12

**SM:** Primero déjame aclarar eso de los demonios. Yo creo que en general soy una persona muy franca, no tengo pelos en la lengua, si algo me molesta, lo digo. Pienso que muchos escritores no tienen esa personalidad. No es que esto sea bueno o malo, pero son gente más retraída, esconden cosas y utilizan la literatura como catarsis para expresarse. Como nunca he tenido miedo de hablar y no escondo cosas de mi personalidad, no escribo. Esto es una justificación por mi falta de talento, también.

Como crítico, no creo que tenga demonios. No tengo un programa para hacer crítica. Yo creo que todos los libros que tengo surgen de ciertas circunstancias inesperadas y no premeditadas. Eso de la Revolución cubana, por ejemplo, me tocó estar en el lugar apropiado para recibir esos libros. Luego, ese libro sobre la nueva novela histórica: estaba enseñando, leyendo todas las nuevas novelas que salían y de repente me di cuenta que entre éstas, muchas seguían ese subgénero histórico. Entonces, comencé a interesarme y a leer y a leer y a leer y afortunadamente pude reconocer el nacimiento y el crecimiento de esta tendencia al mismo tiempo que ocurría.

Por esto también puedo decir que me siento sumamente afortunado porque mi carrera de crítico coincide totalmente con la producción de una literatura magnífica. Yo me doctoré en 1952 que es más o menos cuando comienzan a divulgarse los cuentos de Borges, es la época en la que escriben Yáñez, Asturias, Carpentier y Rulfo. Me tocó presenciar el momento culminante del *boom* que fue el congreso de Caracas en 1967. Estuve allí y afortunadamente conocí personalmente a García Márquez, Vargas Llosa, Onetti, y otros.

**CR:** A treinta años de la publicación de su antología *El cuento hispanoamericano*, si lo escribiera hoy día, ¿qué haría diferente? ¿A quién incluiría o dejaría fuera?

**SM:** Una pregunta interesante. Ha habido como tres ediciones distintas, sin incluir las reimpresiones, que implican cambios de material. En la última edición, no sólo agregué el último capítulo sobre cuentos feministas y de la violencia, sino que también metí dos cuentos: uno de Onetti, “Un sueño realiza-

do”, y uno de García Márquez, “La prodigiosa tarde de Baltazar.” Creo que debería haber incluido esos cuentos anteriormente.

Hablando de la primera edición, en la sección del criollismo, incluí algunos cuentos de protesta social que hoy día probablemente ya no se consideran tan buenos. Recuerdo que cuando entregué el manuscrito al Fondo de Cultura Económica, ellos insistían en que incluyera por lo menos un cuento de cada país. Por lo tanto, tal vez incluí algunos cuentos que no deberían estar allí.

Tal vez suene un poco falto de modestia pero estoy satisfecho con la antología. Se utiliza por todas partes del mundo. He cambiado algunas cosas, por ejemplo, creo que en la última edición cambié mi comentario sobre “El hombre muerto” de Horacio Quiroga. Originalmente, este autor estaba como representante y fundador del criollismo, pero, en realidad, ese cuento en gran parte es la negación del criollismo. En el nuevo comentario destaco cómo el cuento niega todos sus rasgos. Incluso creo que “El hombre muerto” es el primer cuento mágico realista y coincide con el movimiento de realismo mágico en la pintura alemana de la época.

Me parece que no es solamente una colección de buenos cuentos sino que son cuentos que muestran las distintas tendencias de la literatura hispanoamericana, aunque hoy día algunos críticos las niegan ya que según ellos la distorsionan. Yo digo que no, que hay que hablar de las tendencias.

Una cosa que me satisface es que —creo el año pasado— salió una nueva antología del cuento hispanoamericano de José Miguel Oviedo, a quien respeto mucho como crítico. Modestia aparte, su antología sigue más o menos el mismo plan que la mía. No es exactamente la misma selección de cuentos, pero tiene la misma meta de organizarlos por tendencias, en orden cronológico, con una página de datos bio-bibliográficos y luego un comentario.

Sé de otros autores que continúan produciendo antologías y sólo acumulan un montón de cuentistas.

**JPV:** Ahora, pasando de lo general a lo particular. En el ensayo introductorio a su estudio sobre el cuento costarricense, usted dice que “la ausencia de una literatura antes de 1890 se puede atribuir en gran parte a los hechos que impiden la formación de la verdadera nacionalidad costarricense hasta la misma fecha”. ¿Sigue usted pensando que la identidad nacional es indispensable para el desarrollo de una literatura?

**SM:** Bueno, yo diría que cambiaría eso un poco. Me parece que tiene más que ver con la narrativa y sobre todo con la novela. Con esta última creo que sí hay una relación directa. Por ejemplo, en Nicaragua no hay una tradición novelística muy fuerte. Sin embargo, es un país de poetas. En ese mismo ensayo de introducción digo que Costa Rica no ha tenido bastantes temas para escribir novelas. Es un país que tradicionalmente no ha tenido graves problemas sociales, no ha tenido grandes guerras ni dictadores sangrientos.

14

Los jóvenes costarricenses dicen que en parte esto es un mito. En parte tienen razón, pero en general —y yo viví en Costa Rica un año, en 1960— era un país sin graves problemas, con un profundo sentimiento democrático; incluso el presidente caminaba por las calles; Otilio Late fue atropellado por una bicicleta en pleno centro. Y no mataron al ciclista, ni nada. También, recuerdo que una vez había un borracho casi inconsciente en las afueras de mi casa. Poco después la policía llegó en un *jeep* y con mucho cuidado, lo levantaron, sacaron su cartera para ver dónde vivía, le devolvieron la cartera y lo llevaron a su casa. En Nicaragua, en la del viejo dictador Somoza, yo vi cómo la policía golpeaba a los borrachos en la calle. Así es que eso me impresionó mucho en Costa Rica. También que todos sabían leer: las empleadas, los taxistas, etcétera.

Ahora, creo que ese sentimiento democrático igualitario funcionaba en contra de la creación de una literatura fuerte. Últimamente han salido algunas novelas pero creo que muy pocas de fama continental.

**CR:** En 1979, en su ensayo “Teorizando sobre la teoría”, usted emprende una batalla en contra de cierta jerga teórica. ¿En qué quedó la batalla?

**SM:** Yo gané. Incluso la gente más devota de la teoría emplea hoy un vocabulario más comprensible. Se han convencido de que si quieren comunicar sus ideas tienen que usar un lenguaje que se pueda entender. Como profesor que he sido, yo siempre he pensado que uno tiene la obligación de explicar los asuntos más difíciles en un lenguaje accesible. En cambio los teóricos están en gran medida tratando de impresionar al público con su erudición. En este sentido, yo creo que sí he ganado esa batalla.

Déjeme decir una cosa más sobre la teoría, que es uno de mis temas predilectos. Lo que a mí me molesta mucho es que durante buena parte de mis cuarenta años de enseñar literatura hispanoamericana, siempre tuve que luchar para impresionar a mis colegas no hispánicos, o sea mis colegas de inglés, de francés, etcétera; convencerlos de que la literatura hispanoamericana era importante. Hoy día, en que todo el mundo reconoce la gran importancia de la literatura hispanoamericana, en que se traducen inmediatamente las obras, en que esas obras de Fuentes, Cortázar y otros se reseñan inmediatamente en la primera plana del *New York Times* y de otros periódicos importantes del mundo entero, nuestros propios colegas, los que enseñan literatura hispanoamericana dicen: “Ah no, nosotros estamos cansados de enseñar a los canónicos”. Esto me parece imperdonable porque los teóricos de Francia y de Estados Unidos, que éstos están siguiendo, no tienen autores. Es decir, Francia, desde más o menos 1950, no ha producido grandes novelistas digamos aclamados por todo el mundo. Entonces, a falta de grandes novelistas, los teóricos: Roland Barthes con el estructuralismo, después Derrida, Lacan etcétera.

**JPV:** Y se declara el fin de la novela también...

**SM:** Sí, en Estados Unidos incluso han hablado del fin de la novela. Pero es en el momento en que los hispanoamericanos están escribiendo las mejores novelas. Sin embargo, nuestros colegas siguen postrándose ante los teóricos europeos y norteamericanos. Eso es lo que no tiene perdón.

**CR:** Ahora, usando la imagen de planetas y satélites empleada por usted en su libro sobre la novela colombiana y pasando a un contexto hispanoamericano, ¿cuáles consideraría usted novelas planeta?

**SM:** Bueno, yo no empecé el estudio sobre la novela colombiana con ese pensamiento a priori. Después de haber leído varias novelas se me ocurrió la idea. Siempre decían que Colombia era un país de poetas, y que no tenía una fuerte tradición de novela. Sin embargo, sí produjo al menos cuatro grandes novelas: *María*, *Frutos de mi tierra*, *La vorágine*, y *Cien años de soledad*. Entonces, comencé a leer más y a investigar más y me di cuenta de que, en gran parte, cada una de esas novelas creó escuela. Llegaron a ser tan famosas que otros autores comenzaron a imitarlas. Después del tremendo éxito de *Cien años de soledad*, por ejemplo, salieron varias, una docena por lo menos, de novelas colombianas inferiores a ésta, pero con la misma idea de crear una novela con base en la historia de un pueblo pequeño, con personajes pintorescos, con mucho humor y sexo. Era casi una fórmula. Escribí el libro, y en vez de hacer un estudio completo de todas las novelas colombianas porque no quería meterme en eso — ya lo había hecho para Costa Rica, Guatemala y Cuba y no quería sentirme responsable por leer todas las novelas—, sólo me concentré en esas cuatro y en las novelas satélites que son parecidas pero no tan sobresalientes como las obras planeta.

Ahora, volviendo a la pregunta, no sé si se pueden escoger o seleccionar ciertas novelas planeta. Obviamente hay novelas importantes, que duran, pero tienen el sentido de imitaciones. *María*, yo creo que sí tuvo repercusiones por toda América. Incluso en México *Angelina* de Rafael Delgado y *Carmen* de Pedro Castera del siglo diecinueve son imitaciones de *María*.

*La vorágine* también, por toda América. La primera novela del guatemalteco Mario Monteforte Toledo, *Anaité*, que tiene lugar por el río Usumacinta que forma la frontera entre México y Guatemala, tiene varios elementos que hacen pensar en *La vorágine*.

Hay también otras novelas que me parecen sumamente importantes pero que no formaron escuela. *Don segundo sombra* me parece una de las mejores novelas hispanoamericanas. Combina todo ese cuadro de lo gauchesco con lo que llaman *bildungsroman*. Otro caso sería el de *Los de abajo*, una de las primeras novelas de la Revolución mexicana, que se publicó en 1915. Después de ésta se publicaron montones de novelas de la Revolución pero ninguna que captara la totalidad de ese momento histórico. O sea que las novelas de la Revolución tienden a ser anecdóticas y episódicas, pero sin tener la totalidad de experiencia de *Los de abajo*.

**JPV:** Ahora, de nuevo la imagen de planetas y satélites pero en relación con México.

**SM:** Yo creo que el fenómeno más interesante hoy día es que..., bueno, nosotros en los cursos de literatura mexicana siempre estudiábamos las grandes obras que eran *Los de abajo* y luego Yáñez con su *Al filo del agua*, *Pedro Páramo* y Fuentes. Después de Fuentes ya no hay una figura dominante. Hoy día hay mucha actividad editorial, hay muchas casas editoriales, muchos concursos, talleres y muchos autores. La Feria del Libro en Guadalajara es una ocasión increíble: el número de puestos de casas editoriales, el número de autores que asisten. Sin embargo, en este momento es difícil decir quién es el más importante de todos estos jóvenes escritores.

16

**CR:** ¿Estaría usted de acuerdo en que hay cierta tendencia a descentralizar la literatura mexicana? Me refiero, entre otros esfuerzos, a los emprendidos por editoriales como Tierra adentro, *Cultura norte* la revista que dirige Edmundo Valadés, o *Cultura sur*.

**SM:** Sí, hay una tendencia a descentralizar la literatura aunque en México todavía la mayor parte de las actividades literarias están concentradas en el Distrito Federal por estar ahí los periódicos y revistas más importantes. Pero, como dije, yo no podría decir quién es el escritor más importante. Hay algunas escritoras que han tenido mucho éxito: Angeles Mastretta, Laura Esquivel, Angelina Muñiz —que a mí me gusta mucho aunque no tiene tanta fama, pero está creciendo— e Inés Arredondo entre otras.

**JPV:** Siguiendo con México, ahora una pregunta sobre el '68. Muchos críticos coinciden en que aunque hay novelas de Tlatelolco no se ha creado una novelística *per se*. ¿Está de acuerdo? De ser así ¿por qué no se ha creado una novelística de Tlatelolco?

**SM:** Coincido con esto. No se puede hablar mucho de una novelística de Tlatelolco aunque sí hay muchas obras que tocan el tema, incluso *Palinuro de México* al final de la novela. Pienso —y esto es pura especulación— que para escribir una novela sobre Tlatelolco se necesitaba utilizar los métodos de las novelas panorámicas de Fuentes, Yáñez, Azuela, y de los que seguían, por ejemplo, la novela de Dos Passos *USA*, o sea, una novela panorámica que trate de captar la totalidad del país, distintas clases sociales, etcétera. Tlatelolco obviamente se prestaba para estructurarse con base en distintos momentos históricos. Sin embargo, tratar de hacer lo que hace Octavio Paz en *Posdata*, donde atribuye Tlatelolco a las masacres o los sacrificios humanos de los aztecas, es un poco absurdo. O sea que si pensamos que lo de Tlatelolco ocurrió en 1968 durante la época del *boom*, ya habían salido esas novelas. También hay que recordar que en México ya había empezado el movimiento anti-muralístico, estaban ya cansados de escribir una novela que captara la totalidad mexicana de Tlatelolco.

**CR:** De alguna manera Luis Spota lo trató de hacer. Inclusive, en *La plaza* lo indica: “La novela total que narre la convulsión de una sociedad y el drama de un hombre que es todos los hombres, no puede ser escrito por una sola mano, contada por una sola voz”. Sin embargo, la novela no tuvo buena aceptación. De hecho, fue bastante criticada.

**SM:** Bueno, él siempre ha sido considerado un poco al margen de la literatura. Se dedicó a escribir “best sellers”, y creo que tuvo bastante éxito. Pero de ningún modo creo que se haya convertido en autor canónico.

**JPV:** Última pregunta. Usted no ha hecho un estudio sobre el cuento mexicano. ¿Por qué? ¿Se debe a caso a los trabajos que sobre el tema ha hecho Luis Leal?

**SM:** En primer lugar, creo que todos mis libros y mis artículos, dentro de lo posible, son originales. Escribo sobre un tema cuando creo que éste no ha sido suficientemente tocado. Tienen razón, en el caso del cuento mexicano Luis Leal condensa la historia y la bibliografía del cuento y, bueno..., lo ha hecho muy bien. Además es uno de mis mejores amigos y hacer otra antología para competir con él no tiene caso —aunque varias personas me lo han solicitado. Sin embargo, he escrito algún trabajo bastante original sobre Juan José Arreola, incluso fui el primero en hablar sobre él. Pienso que este artículo ayudó bastante a darlo a conocer. Fue una ponencia que presenté en el congreso de la Modern Language Association que se celebró en Madison, Wisconsin, en 1954 o 1955; luego se publicó en *Hispania*.

Años después, Arreola iba a dar una conferencia en UCLA y yo asistí. No nos habíamos conocido y no sé cómo él descubrió que yo estaba ahí, y con sus gestos muy teatrales dijo que se sentía muy emocionado porque en el público se encontraba el profesor Menton quien había escrito el primer estudio profundo sobre su obra. Éste fue sin duda un gran momento para mí.

**CR:** Bueno, y con esta nota positiva terminamos, muchas gracias por la entrevista.

**SM:** Al contrario, gracias a ustedes.



# Ensayo monográfico





# El espejo y la nada de Rosario Castellanos

Federico Patán

Hay una Rosario Castellanos narradora y, desde luego, tenemos a la poeta. Una y otra se complementan de manera tan delicada, tan profunda, que separarlas es provocar una catástrofe: aquella de la imagen deficiente. Pero ocurre asimismo que Castellanos fue periodista, un oficio acaso humilde si visto desde alturas literarias mayores; oficio, sin embargo, creador de textos que nos iluminan cuando quien escribe lo hace desde una inteligencia alimentada en lecturas y meditaciones. No sumar a la narradora y a la poeta esa carga menor de la ensayista provoca una incomposición, una pérdida de nitidez que se traduce en pérdida de totalidad.

De Castellanos se ha dicho, con plena razón, que lo autobiográfico es “una suerte de juego de espejos entre los géneros, y dentro de la obra de ficción estrictamente hablando, como una afirmación de la fuente autobiográfica y su simultánea negación, disfraz, desplazamiento o aplazamiento”.<sup>1</sup> Pero lo exclusivamente autobiográfico mala vestidura es de una escritora si no hay otros acompañamientos. Más allá de la inmersión en las vivencias propias, en un folclorismo demasiado subrayado por la crítica, en la patente obsesión con la muerte, está el modo de narrar, la capacidad de dar voz a la naturaleza que el indígena suele escamotearnos y la capacidad de darse voz en una prosa de nítidas sutilezas y en poemas de pasmosa precisión. Escuchémosla en “Desamor”: “Y entonces supe: yo no estaba allí / ni en ninguna otra parte / ni había estado nunca ni estaría”.<sup>2</sup>

Aparte de la ironía de signo amargo que da tono al poema, clara es la referencia a una invisibilidad creada por el otro, por el compañero insensible. Una invisibilidad de naturaleza igual a la que destroza la existencia del negro que protagoniza *El hombre invisible* (1952), de Ralph Ellison. Esa invisibilidad que hemos impuesto a las minorías étnicas en nuestro país: si no te veo no tienes realidad. De aquí que se dé tanta congruencia entre las novelas y los poemas de Castellanos. Proponen, una y otra vez, la busca de la identidad verdadera, se trate de esas minorías, se trate de las mujeres, se trate de la propia Castellanos.

<sup>1</sup> Fabienne Bradú, *Señas particulares: escritora*, p. 87.

<sup>2</sup> Rosario Castellanos, *Poesía no eres tú*, p. 284.

22

Por eso, en ocasiones es difícil entender ciertos comentarios y el lector termina preguntándose en qué terreno se han situado algunos ensayistas cuando expresan sus opiniones. ¿Desde dónde nos están hablando? Porque, tomemos como ejemplo a J.M. Cohen, es difícil comprender la base de sus afirmaciones. Si leo de él que la obra de Castellanos “fue al principio insustancial y femenina para alcanzar más tarde peso y densidad en *Poemas, 1953-55* (1957) donde consigue manejar temas objetivos”,<sup>3</sup> me es obligatorio llamarme a escándalo. Y lo hago. Insustancial y femenina de ninguna manera son términos que debemos aceptar como calificativos no digamos de índole similar, pero ni siquiera próxima. Es desaconsejable utilizar el segundo como, en sí, de carga negativa cuando hablamos de literatura. Insustancial procede una vez que, hecho el análisis del texto correspondiente, probemos que insustancial es la calidad del escrito sujeto a examen. Pero ¿femenina? ¿Por qué habrá de ser lo femenino un motivo de descalificación? En todo caso, descalifíquese el mal uso de lo femenino. Término que, por otro lado, es difícil establecer. Además, es una ironía de mal gusto el empleo de esa objeción tratándose de Rosario Castellanos, quien hizo de su lucha en defensa de la mujer una empresa cumplida con finura e inteligencia, lucha en la cual la ironía y el buen humor no fueron las armas de menor peso. Inteligencia suficiente para no hacer de tal empeño un machismo a la inversa, sino la busca muy sencilla y justificada de igualdad social entre hombre y mujer (o en otro terreno, entre indígena y mestizo).

Si pruebas de lo anterior se quieren, pruebas existen: la poesía, la narrativa, el ensayo, los artículos periodísticos. Un buen grupo de estos últimos eran de parentesco tan notable, que sin esfuerzo alguno terminaron por componer un libro: *Mujer que sabe latín*, publicado por vez primera en 1973. Y empece-mos, ya que de ironías va el cuento, con el título. Es fragmento de un refrán que refleja, idea antigua y avejentada tenemos aquí, la opinión que una mujer dedicada a empresas intelectuales le merece al común de la gente. Citemos en totalidad: Mujer que sabe latín, ni tiene marido ni tiene buen fin. Primera deducción por hacer: huele mal una fémina con pretensiones de cultura. Y huele mal porque su lugar está en la cocina, cuando no atendiendo a los hijos o mimando al esposo. Aires de patriarcado soplan por este refrán. A él, ya lo sabemos, se opuso Rosario Castellanos. Segunda deducción: la cultura se pelea con la posibilidad de un buen matrimonio cuando la cónyuge aumenta sus haberes espirituales.

El segundo punto merece consideración adicional. Nos hemos educado en la sospecha de que el crecimiento intelectual puede significar, debiera significar, aumento del espíritu crítico. Y quien acrece el espíritu en la capacidad

<sup>3</sup> *Ibid.*, 313.

crítica no acepta con facilidad las injusticias. Es tema considerablemente añejo, según nos los recuerda la Biblia. Mujer con latines es mujer de peligro, por cuestionadora. Allí está la razón del problema que vengo abordando. Por tanto, sor Juana elige una soltería que trae consigo la libertad de educarse. Por tanto, la hermana de Shakespeare ideada por Virginia Woolf desaparece en los repliegues más oscuros de la historia. Por tanto, Rosario Castellanos nos recuerda que a lo largo de tal historia se ha elaborado “una moral muy rigurosa y muy compleja para preservar a la ignorancia femenina de cualquier posible contaminación”.<sup>4</sup> Puesta a elegir vivencias, la autora se fue en busca de contaminaciones. Varias de éstas han quedado expresadas en el libro citado.

Esas contaminaciones aparecen, a menudo, descritas por un nombre. Cito algunos tomados al azar: Simone Weil, Doris Lessing, Clarise Lispector, María Luisa Bombal. Y tantas otras, que el convencimiento queda en nosotros de que Castellanos era una lectora ávida, puesta al día e inteligente. Ávida, lo prueba el número de obras manejado en *Mujer que sabe latín* y en los dos tomos de *Juicios sumarios* aparecidos en 1984. Con base en una lectura primero y en un examen después de lo expresado por esas autoras, Rosario Castellanos plantea una muy sólida defensa de la mujer como intelectual. Por no separarme de los refranes, la narradora era “mujer de digo y hago” en estas cuestiones. Y así, mediante el decir respecto a esas autoras y el hacer al dedicarles ensayos notables, reafirma en nosotros un convencimiento: lo intelectual no surge de esta o aquella combinación de cromosomas x o y, sino meramente de una cierta capacidad y de una cierta preparación. Y, ¿querremos ignorarlo acaso?, hubo en las mujeres del pasado capacidad, pero demasiadas veces se les negó la preparación.

Ahora bien, una prueba adicional de la inteligencia que acompañó a Rosario Castellanos es que no limitaba sus ensayos a un tema central. Como sucede con los escritores de miga, aprovechaba ese tema central para tocar de refilón o con alguna atención mayor cuestiones de orden subordinado. De esta manera, una vez que hemos transitado, con paradas ocasionales en párrafos especialmente provechosos, con retrocesos indispensables para unir lo aquí leído con lo atrás meditado, salimos de la lectura enriquecidos y, gusto adicional, acompañados de varios Rosarios Castellanos.

Comienzo por la lectora. Leer todos leemos: si no los recibos que el correo trae con precisión absoluta, si la prensa más cercana a nuestros intereses, la revista comercial más próxima a nuestra ignorancia y, en una minoría de la población, libros. En el caso de Rosario Castellanos, la índole de esos libros expresa ya una preparación intelectual fuera de lo común, a más de un interés

en autores y en autoras a los que llamaré difíciles. Si en *Juicios sumarios* aparecen sor Juana, santa Teresa, Lessing, Brecht, Mann (Thomas) entre varios otros, en *Mujer que sabe latín* el catálogo se aboca exclusivamente a narradoras. Que se conozca a Simone de Beauvoir o a Virginia Wolff entra en los parámetros de las lecturas suponibles, pues ambas autoras forman parte de lo que cabe reconocer como nuestra cultura si no del diario sí de oídas. Menos usual es que Castellanos haya transitado geografías de acceso un tanto más problemático: Natalia Ginzburg, Isaak Dinesen, Clarice Linspector o Ivy Compton-Burnett. Sin embargo, allí está Rosario Castellanos en pleno diálogo con ellas.

24

Pleno en el sentido de que el abordaje hecho de esas narradoras hurga con amoroso empeño en lo íntimo de la escritura, dándonos quintaesenciado uno de los significados que lo leído tiene. Agatha Christie y el crimen como posibilidad de democracia, puesto que de base a todos nos está permitido. Basta la intención de cometerlo y el tener a mano la oportunidad y el instrumento propicios. Curiosa deducción, nada ajena a la ironía que Castellanos solía ejercer. En Patricia Highsmith la conciencia de sus criaturas “no admite como huéspedes las nociones del bien y del mal, nociones inoperantes, ambiguas, intercambiables en el terreno de la experiencia, que es el que pisamos, y en el campo de los hechos, que es en el que nos movemos”.<sup>5</sup> Queda fuera de consideración la justicia como bien disponible para el ser común y corriente, poniéndosela en el estante de las abstracciones propicias a ensayos más o menos sesudos. Aparte de que tropezamos aquí con un descreimiento en los sistemas legales, digno es de mencionar que Castellanos, como un buen número de narradores sobresalientes, tiende a crearse una zona de actividad donde la ambigüedad o el relativismo dejan huella en la obra escrita. ¿Será coincidencia el que dos autores mexicanos —Castellanos y Pitol— gusten de la novela policiaca escrita por Highsmith?

Sospecho que no. Por otro lado, el que Castellanos aprecie la lectura de lo policiaco señala que no solía guiarse por las meras recomendaciones de la crítica académica.

Sin duda ninguna casualidad es, asimismo, que al introducirse Castellanos en los mundos literarios de Mary McCarthy y de Flannery O'Connor subraye la presencia en ambas escritoras de una conciencia moral, bien que sea de distinto signo. Por no separarme mucho de lo expresado en el párrafo anterior, paso a esta consideración en torno a la sureña O'Connor: “Porque aun la maldad parece más que un extravío de ánimo una insuficiencia del juicio racional. Se parte de un punto equivocado, se continúa la secuencia lógica y se desemboca en el horror y en el absurdo”.<sup>6</sup> La católica McCarthy y la cristiana

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 117.

O'Connor permiten a la narradora mexicana interrogarse en cuanto a las vías de consuelo que la religión ofrece, tema muy arraigado en la propia obra de la chiapaneca. Se da, en las tres autoras, un cuestionamiento en profundidad sobre las virtudes de dicho consuelo. Basta acercarse a la poesía de Castellanos para encontrar con frecuencia pasmosa las señales de la preocupación por el catolicismo, sea en la temática de ciertos poemas, sea en la utilización simbólica de la imaginería cristiana con propósitos de expresión muy, pero muy humana.

En un punto anterior hice un señalamiento, pues dije "un significado de lo leído". Idea, en los tiempos que vivimos, ya muy visitada por la crítica. Nadie se asusta de tropezarse con ella. Incluso parte de nuestro orgullo de lectores es el establecimiento de un abordaje particular de la obra que traigamos entre manos. Castellanos no fue ajena a tal situación. Déjenlo ver estas palabras: "Cada lector es una respuesta particular y cada lector es diferente ante cada libro"<sup>7</sup>. Por tanto, cada lector dará a la prosa de Castellanos una respuesta particular tras leer las respuestas particulares que ella, a su vez, da a las escritoras comentadas. El profundo feminismo de Castellanos es piedra de toque en todo esto. Aparece con frecuencia suficiente para mercer nuestra atención.

Aparece, sobre todo, en una de las variantes nucleares en la cuestión feminista: el tema de la identidad propia. No tanto en el sentido de poseer un humor, que dirían los antiguos, o un carácter precisado con singularidad. A fin de cuentas, el ser más anodino presenta algunos rasgos que lo vuelven único. Castellanos lo resume con propiedad al decirnos que, en el caso de las mujeres, se trata de una hazaña: la de "convertirse en lo que se es".<sup>8</sup> Traduzcámoslo como la busca voluntariosa y muy consciente de un destino que nos parece el ineludiblemente nuestro. En el caso de Rosario Castellanos, y según confesión a Margarita García Flores, "el descubrimiento de una vocación intelectual, más concretamente, de una vocación literaria".<sup>9</sup> Fue de tal grado la entrega a esa vocación, que hubo la escritora de pagar con intereses excesivos el afán de atender a una esencia con cierto descuido de otras. O como lo expresara a su manera, la vida "lo que da al arte se lo merma a la especie".<sup>10</sup> Sin embargo, afirmación muy cierta en algún grado, como lo prueba la existencia de Castellanos.

Procedo a examinar el punto: la sociedad prefería en grado mayoritario y prefiere en grado un tanto menor una mujer de la casa, dispuesta a probar en

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 43.

la maternidad las mieles de la creación y en el cuidado del hogar sus diversas habilidades. Cuando una, algunas, varias, muchas, muchísimas mujeres optaron por dividir sus intereses entre la casa y su propia elevación como personas, hubo protestas. Que, afortunadamente, nada lograron. Pero la doble actividad resultaba a menudo abrumadora para cumplirla con atingencia. De aquí en las mujeres la decisión ocasional de la soltería o del divorcio en ciertos momentos de nuestro desarrollo social. A eso, pienso, se refiere la narradora: forzada a elegir entre dos mundos, opta por el literario cuando la vocación es definitiva. Vamos aprendiendo, y es justo, que esa elección es improcedente por impuesta.

26

Es por ello que el oficio de escritora aparece una y otra vez en *Mujer que sabe latín*, examinado desde distintos ángulos. Escritoras son las mujeres cuya obra se analiza y de escritoras los problemas abordados. Poco a poco, la suma de retratos conforma ante nosotros una imagen de ese intranquilo oficio que es el de narrar. Nos dice Castellanos que todo libro es una solución provisional a una urgencia expresiva, idea no sólo acertada sino profunda, pues llega al fondo de la motivación creadora. El adjetivo empleado, provisional, me parece un hallazgo. Obra que alcanza la perfección alcanza un grado de la muerte, al no quedar por delante ninguna conquista. Así pues, un escritor avanza de obra provisional en obra provisional, buscando una meta que tal vez no le convenga lograr. Esta obra se compone de una visión del mundo y, en narrativa, de distintos sucesos mediante los cuales definir esa visión. Sucesos, afirma Castellanos, hay muchos pero sólo con ayuda de la forma llegan a la condición de arte, con lo cual se refuerza algo ya afirmado por la autora: en arte, la “propaganda no será de ninguna manera eficaz sino se subordina a las exigencias estéticas”. Y se pone al lado de Alfonso Reyes cuando, en plena coincidencia de actitud, hace ver que la literatura no es una hipótesis de trabajo, sino una praxis cotidiana, con ayuda de la cual escribir viene a ser una traducción de lo azaroso en legítimo. Me atrae de inmediato el volver a una idea propuesta anteriormente: si la obligación está en recibir la vida para hacerla, escribir es un modo de cumplir esa tarea. Por tanto, no es que ciertas escritoras renuncien a la maternidad sino que eligen expresarla con ayuda del lenguaje. De esta manera, vida y oficio serán una manera de dar orden a dos caos: el interior y el de fuera, antigua y siempre hermosa opinión, que en Rosario Castellanos encuentra otra de sus máscaras personales.

No me alejo de la cuestión central: escribir. Apoyándome en Castellanos, la abordo desde otro ángulo, en una oferta de explicación acaso originada en santa Teresa y con expresión reciente en Valéry: “Del mayor rigor nace la

<sup>11</sup> *Ibid.*, p 42.

mayor libertad".<sup>11</sup> Quien no entienda tan paradójica suposición, poco tiene que hacer en la literatura (o en el arte en general). Uno tal idea, por ser pertinente en nuestro andar por estos problemas, a la ya comentada en el párrafo anterior: la literatura como praxis cotidiana. Al quedar sumadas, hacen clara la posición de Rosario Castellanos: crear es un oficio lleno de exigencias que no siempre se transmutan en el oro de las satisfacciones externas, como se empeñan en suponer algunos espíritus ingenuos que buscan dedicarse a escribir. Porque las obras literarias suelen tener una vida azarosa e incluso arbitraria, y en hundirlas o llevarlas al pináculo de la fama participan demasiados elementos ajenos al autor y a la calidad intrínseca de dichas obras. Nuestra autora lo sabe y llegado el momento señala algunos de los más prosaicos y, no obstante ello, más definidores de lo que ocurre con un libro: la oportunidad con que aparezca o se lo lance al mercado, la astucia de la propaganda, la portada, el tamaño, el precio y su colocación estratégica en la librería. Por fortuna, a la buena literatura siempre le pertenece el futuro. Además, Castellanos aclara el punto enseguida: lo anterior toca al libro cuando ya se ha desprendido del autor, quien probablemente está en trámites de amistad con la siguiente obra. Un autor crea y, tarde o temprano, verá en sus manos "un objeto que, de alguna manera, cumple con las condiciones que se le habían exigido en un plano ideal".<sup>12</sup> A la clara inteligencia de Castellanos no escapa esa comprensión última: nunca habrá coincidencia plena entre el libro mental y aquel cumplido físicamente en un volumen impreso.

Confesaba Rosario Castellanos que tenía ante los objetos una posición antes racional e intelectual que emotiva. Me parece que dicho esfuerzo por controlar lo emotivo fue una constante en su obra, se hable de la narrativa, del ensayo o de la poesía última. Tal empeño era la máscara elegida para no mostrar el daño que el ir viviendo suele encajarnos. Así, Castellanos procuraba relacionarse con nosotros mediante un diálogo de inteligencias, lo cual no significa que la descripción de emociones sea materia ausente en su literatura. Me refiero, desde luego, a tono y atmósfera. Justo por ello, la máscara adquiere invisibilidad por momentos, y entonces nos vemos ante un ser frágil y dolorido. *Mujer que sabe latín* tiene, pues, sus aspectos de literatura intimista: cuando la autora examina la circunstancia de la mujer en nuestras sociedades, cuando por las rendijas del texto aparece el cansancio de luchar por crearse una vida intelectual digna, cuando la ironía se aproxima demasiado a la crispación de un gesto duro apenas controlado.

Luego, en los capítulos finales, una autora plenamente entregada a la confesión. Primero en las páginas tituladas "Lecturas tempranas". Y en relación

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>13</sup> R. Castellanos, *Poesía no eres tú*, p. 101.

con esto, es necesario recordar, de su libro *Al pie de la letra* (1959), dos versos: “Desde hace años, lectura, / tu lento arado se hunde en mis entrañas”,<sup>13</sup> porque en ese capítulo la escritora se pregunta el porqué de la lectura, y hace lista muy parcial de los personajes o libros que entonces, cuando niña, la sacudieron. Hay una relación de simpatía muy próxima entre la posición de lectora, primero asombrada y más tarde analítica, y sus comentarios a libros. En Castellanos todo embona felizmente.

28

Sucede así que Castellanos cubre el itinerario que va de la palabra leída a la escrita. Si primero buscó encontrarse en lo creado por otros, más tarde confiesa lo siguiente: “Escribo porque yo, un día, adolescente, / me incliné ante un espejo y no había nadie” y agrega, sabia ya en cuestiones literarias, “descubrí / que la palabra tiene una virtud: / si es exacta es letal / como lo es un guante envenenado”.<sup>14</sup> Esto nos lleva de la mano, con guante suave, de regreso a uno de los temas constantes en la autora: la obligación de convertirse en lo que se es. Y, según confesión hecha una y otra vez por nuestra literata, escribir fue su elección consciente y cabal, pero cumplida a partir de un impulso irrefrenable, porque “la literatura tiene que ser admitida primero como una costumbre. Tomada, en serio, después, como una forma de vida y practicada con todas las consecuencias que implica una vocación [...]”<sup>15</sup> Rosario Castellanos es dicha forma de vida, mas controlada por una inteligencia diáfana.

Digo, para concluir, que Rosario Castellanos no es novelista, ni poeta, ni cuentista, ni dramaturga, ni ensayista y sí todo ello combinado en un quehacer diario, para volverse “mujer, pues, de palabra. No, de palabra no. Pero sí de palabras, muchas, contradictorias [...]”<sup>16</sup>. Y con ellas, paráfrasis con que cierro mi texto, gastar los años componiendo este rompecabezas sin sentido que es el mundo.

## Bibliografía

BRADÚ, Fabienne, *Señas particulares: escritora*. México, FCE, 1987. (Serie Vida y pensamiento de México)

CASTELLANOS, Rosario, *Juicios sumarios I y II*. México, FCE, 1984. (Biblioteca Joven.)

CASTELLANOS, Rosario, *Mujer que sabe latín*. México. SEP / FCE, 1984. (Lecturas Mexicanas, 32)

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>15</sup> R. Castellanos, *Mujer que sabe latín*, p. 47.

<sup>16</sup> R. Castellanos, *Poesía no eres tú*, p. 325.

# María Zambrano y la razón poética

Graciela Hierro

Para Waldeen

“La razón que [...] se ha llenado de ternura maternal para poder consolar [a la persona] en su desamparo”.

María Zambrano  
*Senderos*

La investigación de la filósofa española María Zambrano ha sido siempre guiada por la relación filosofía-poesía, el suyo ha sido un pensar poético que desemboca en la razón. Podría hablarse de un logos poético y un logos filosófico que se entrecruzan en su pensamiento y finalmente se unen en lo que ella llama “lo sagrado”, punto fundante de su razón poética. Para la pensadora española lo poético alcanza dos connotaciones al parecer contradictorias y antitéticas, “encontrar” y “crear”, utilizando lo poético en su sentido prístino del hacer, producir, crear. Surge la creación, de la intuición o conocimiento inmediato que se une al logos, o “ratio”, que impone medidas, límites, estructuras y orden. En esa medida el encuentro de intuición y límites se torna en sabiduría: intuición y razonamiento, al modo aristotélico. En otras palabras, un conocimiento para la vida, que surge de la vida, pero no se agota en ella, porque está permeado de razonamiento<sup>1</sup>. Los paradigmas de la razón poética de Zambrano son Antígona y Diótima. Mito trágico la primera, filósofa del amor la segunda. El camino de la salvación para Antígona es la piedad entendida como apego al orden ético, el de la filósofa griega es la sabiduría en el amor, lo más entrañablemente humano. Ambas hablan de sí mismas y esa verbalización surge con la voz de las mujeres que se escucha débil en la cultura patriarcal.

Zambrano rescata su hablar silenciado a través de la razón poética mediadora, y en sus libros: *A modo de autobiografía*, Antígona, Diótima y la propia María se revelan por los distintos métodos de sus respectivos discursos.

En lo que sigue quiero rescatar brevemente este filosofar desde las mujeres, que se levanta del testimonio de la existencia y el pensar de María Zambrano, como paradigma de una experiencia femenina auténtica, que en un momento

<sup>1</sup> Juan Fernando Ortega Muñoz, *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, p. 69.

de ese transcurso persigue ideales políticos que fracasan, sufre el desconocimiento de sus colegas filósofos, y finalmente llega la gloria cuando ella está más allá de esos afanes.

Deseo examinar el método que utiliza Zambrano en su reflexión filosófica, específicamente sobre el tipo de razón que prefiere, la que ella llama: la razón poética, que a juicio de la filósofa española permite pensar la vida, para encontrar precisamente un saber de vida. Es ésta una forma de filosofar para alcanzar la claridad del conocimiento interior, del ensimismamiento, que a modo de confesión agustiniana lleva al *incipit vita nova*, que es vocación de escritura original de la pensadora española.

30 Alcira Bonilla en el ensayo “Razón poética y género”, señala la posibilidad filosófica que ofrece Zambrano con la expresión de la razón poética, específicamente para las mujeres y así afirma que: “su método de la razón poética [...] puede causar, en la medida en que se extienda su práctica, mucho más que una contralectura, una verdadera transformación de la historia, en la apertura de esta vertiente de lo humano desde una posibilidad de pensamiento y de ser cultural ópticamente ligado a la mujer”.<sup>2</sup>

En el sentido anterior, Zambrano se pregunta “¿Habrà alguna manera de que la mujer encuentre su modo de vida participante en la aventura varonil, sin dejar de ser alma?” Es decir, encontrar un filosofar que se ajuste a las prioridades consideradas femeninas, que por otra parte no son ajenas a los hombres, en cierto tipo de filosofar. La respuesta la encontramos precisamente, pienso yo, en la razón poética; porque María ha descubierto, o como ella misma afirma: “se me han descubierto tres modos de razón: la razón cotidiana, la razón mediadora [...] y la razón poética”, la segunda aparece en el prólogo de *El pensamiento vivo de Séneca*; y la razón poética que siendo quizá la más generadora se detalla en *Hacia un saber sobre el alma*. En palabras de María: “Aparecen aquí, en su germinación, esas dos formas de razón —la mediadora y la poética— que han guiado todo mi filosofar, si es que ha sido así filosofar, pues signo ha sido de mi vida el someterme a la prueba de la renuncia a la filosofía [...]”<sup>3</sup>

Una vez que ha superado la crisis del puro conocimiento racional, que Zambrano califica de renuncia al filosofar tradicional, se abre, la pensadora española, a la razón poética. En esa medida se vuelve una razón mediadora entre el logos puro y el logos de la crisis existencial de la objetividad y de la esperanza, que conduce a María a la vía de la razón poética. Si bien toda razón es mediadora, la forma de mediación más elevada adviene de la razón poética, a juicio de Zambrano.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Alcira Bonilla, “Razón poética y género; arquetipos femeninos”, en *Comunicación personal*, 1992, p. 4.

<sup>3</sup> María Zambrano, *Senderos. Los intelectuales en el drama de España*, p. 9.

<sup>4</sup> “María Zambrano pensadora de la aurora” en *Anthropos*, p. 71.

Será a través de Antígona y de Diótima que se libere en el decir de su ser propio, la palabra de la escritora que revela: “características femeninas del alma española”.<sup>5</sup>

En ese sentido, Zambrano se pregunta acerca de la posibilidad de lograr una plenitud humana en la persona misma de la mujer, que por cierto tiene especificidades propias. Apunta Zambrano que: “La mirada en que la mujer se mira a sí misma es distinta de la análoga del varón. Es esencial en la vida humana necesitar saberse o saber algo de sí misma, pero el hombre adquiere este saber casi siempre en forma de idea, de definición [...] Mientras la mujer suele verse vivir desde dentro, sin definición, de modo directo, prescindiendo del ‘personaje’ que el hombre necesita crear para verse vivir”. Concluye Zambrano afirmando que es muy masculino verse vivir desde una idea o desde un personaje; por el contrario, femenino vivirse desde adentro, como si la mirada saliera de un centro situado más allá del corazón, pero siempre de lo entrañable.<sup>6</sup>

31

La posibilidad que abre la razón poética consiste en ganar el *nous* sin perder el alma: adentrándose en la libertad, sin aniquilar ni humillar la vida de las entrañas.<sup>7</sup> En un primer momento podemos hablar, de la razón poética, como naciendo de la confesión: a la manera de Job y de Agustín de Hipona. Y así María, en su texto, “La confesión: género literario”, se pregunta: “¿Qué es una confesión y qué nos muestra?”<sup>8</sup> Para llegar finalmente a su método de la razón poética del que hablaremos a continuación.

### **El método. “Un vivir poético”**

#### *El punto de partida*

Más que un instrumento lógico, el vivir poético es un procedimiento capaz de hacerse cargo de todas las zonas de la vida humana; en ese sentido, Zambrano propone, “El método de un vivir poético [...] un método más que de la conciencia, de la criatura, del ser de la criatura que arriesga despertar alumbrada y aterida al mismo tiempo”.<sup>9</sup>

El propósito es superar las limitaciones de la razón que se ha visto desprendida del afecto, de allí que la unión de la razón con el sentimiento sea un camino seguido por las mujeres, a juicio de la autora. Podemos comentar, a

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> M. Zambrano, *La confesión: género literario*, p. 13.

<sup>9</sup> M. Zambrano, *Claros del bosque*, p. 16.

este respecto, que hay tendencias en el filosofar actual que tratan de hacerlo desde el propio sujeto, sin pretender tornarse en un “espectador desinteresado”, como se ha pretendido en ciertas filosofías analíticas, que buscan la objetividad pura, donde el sentir propio sale sobrando. Continuando con el comentario, vemos que se analiza la conciencia que despierta, por ejemplo en Antígona, protagonista del segundo nacimiento del ser humano —a juicio de María— precisamente en una mujer, convirtiéndola en paradigma de la femineidad y su trascendencia, que va del sacrificio a la salvación. En el drama que relata Zambrano, interpretando la historia de Antígona, muestra cómo en la soledad de su tumba, una vez que se ha realizado su sacrificio, sin haber vivido la protagonista, encuentra la mediación que da sentido a su existencia. Porque, Antígona no se suicidó en su tumba. Nadie puede matarse sin antes haber vivido, anuncia Zambrano. De haber sido así la historia, la joven no hubiera alcanzado su destino trágico y no encontraríamos en ella el nacimiento de la vocación para la filosofía. Esta es la interpretación filosófico-poética que concibe Zambrano en el análisis del personaje trágico. “Pues que el amor y su ritual viaje a los inferos es quien alumbrará el nacimiento de la conciencia”. Antígona lo muestra, Sócrates lo cumplió a su modo. Estos dos personajes, apunta Zambrano, son las víctimas del sacrificio que cada uno a su modo, explica el surgimiento de la filosofía, entendida como la reflexión sobre la existencia.<sup>10</sup>

Por otra parte, el filosofar del hombre, en ese primer nacimiento de la filosofía, que es la historia oficial, dice Zambrano: “Es la soledad del hombre que se siente confundido frente a su destino” la que hace nacer la filosofía.

Filosofía y razón poética se unen en la heroína trágica en este segundo nacimiento de la filosofía, que descubre, o se le da a la filósofa española. Hasta aquí Antígona.

Por su parte, Diótima en *El banquete* platónico, ofrece la razón también del origen del Eros unido al Nous; es ella, en palabras de María, la “Criatura del sonido y de la voz, que adentrada en el silencio y la tiniebla, ejerce su vocación de ‘madre de las almas’ en una reflexión discontinua sobre el tiempo y el amor”.<sup>11</sup>

En el texto Diótima, la filósofa española hace hablar a la griega, advirtiendo por qué lo hace, diciendo: “Me entré al fin dentro de algo: caverna, nido, corazón. En sueños sin un vacío mayor que el horizonte. Desaparecían las imágenes en aquella inmovilidad, como si el que haya imagen dependa de un cierto género de movimiento y de un tiempo semiinfernal”. Continúa la peregrinación interior, afirmando que:

<sup>10</sup> Graciela Hierro, “La vocación de Antígona”, en *Babel*. Revista de cultura, p. 8.

<sup>11</sup> A. Bonilla, “Razón poética y género; arquetipos femeninos”, en *op. cit.*, p. 13.

Con sólo un paso más de este caer del tiempo, las presencias quedarían sin su imagen en el puro sufrimiento. Este infierno de lo que sufre sin rostro ni figura lo conozco, está bajo la quietud y también ante el umbral del nacimiento. Y el silencio se ahondaba más aun y se abría en sus adentros. Comienzan así a sentirse las puras vibraciones del corazón de los astros, de las plantas y de las bestias y del corazón sagrado de la materia que sólo es inerte porque se presta a ser domada hasta el no ser para servir [...] <sup>12</sup>

### **La palabra como vocación**

Resumiendo los dos orígenes de la filosofía, el del hombre y el segundo de la mujer-Diótima, se explica la vocación filosófica. Para la filósofa española es precisamente el logos, el verbo lo que constituye la vocación filosófica, y así afirma María, “la vida necesita de la palabra; si bastase con vivir no se pensaría, si se piensa es porque la vida necesita la palabra, la palabra que sea su espejo, la palabra que la aclare, la palabra que la potencie, que la eleve y que declare al par su fracaso, porque se trata de una cosa humana y lo humano de por sí es al mismo tiempo gloria y fracaso [...] ¿De qué?, de este ser esencial que es la persona, de esta mediadora”. Y si nos preguntamos qué persigue la persona con la palabra, María responde que es precisamente la transparencia, el descubrimiento, el develamiento, lo que persigue el ser humano con su palabra y con su vida.

La transparencia es su vocación, aunque no la logre. Transparencia que es revelación de algo “divino”, el hilo de la vocación, entendido como, “aquello que aun queriendo no he podido dejar de ser [...]” <sup>13</sup>

Por último, deseo comentar el camino que sigue María, tal como ella lo relata en un texto autobiográfico. El camino que sigue su palabra, que precisamente relata el sendero de su propia vocación así comenta: “Primeramente quise ser una caja de música.” Que al abrirse se oyera el sonido de la música que sería su palabra. Pero ella no pudo serlo, continúa, porque esa música no sería la suya, tendría que encontrar, crear la propia melodía. Luego quiso ser “caballero templario” de los de Segovia, donde ella de niña vivía. Y eso no pudo ser tampoco; ser caballero sin dejar de ser mujer/niña, resultaba imposible. Tendría que ser María que es el nombre de las aguas amargas, de las aguas primeras de la creación sobre las cuales el Espíritu Santo reposa antes de que exista ninguna cosa. Luego quiso ser centinela, de los que no duermen, pero, eso tampoco podría serlo, porque los centinelas son soldados y ella era sólo una mujer. Finalmente comprendió, como tantas otras mujeres lo hacen, tar-

<sup>12</sup> M. Zambrano, *Senderos*, p. 199.

<sup>13</sup> *Idem*.

de o temprano: “que no podía ser nada”. Y así descubrió el pensamiento, lo que ella llamaba, lo que siempre llamó: “la filosofía”. Y esa ha sido su tarea, la de pensar “la de ver, la de mirar, la de tener la paciencia sin límites, que según propia confesión; “aún me dura para vivir pensando”, sabiendo que no puede hacer otra cosa y que finalmente, le hace exclamar, “pensar tampoco lo he hecho”.<sup>14</sup>

34

El método de Zambrano que se revela en *Claros del bosque* anuncia la *Incipit vita nova*, como se apunta arriba, a la manera del Dante. Sin embargo, no es un mero instrumento lógico sino un procedimiento capaz de hacerse cargo de todas las zonas de la vida humana. En ese sentido propone María su propia vía que es —en sus palabras— “el método de un vivir poético [...] más que de la conciencia, de la criatura, del ser de la criatura que arriesga despertar alumbrada y aterida al mismo tiempo”.<sup>15</sup>

Y se recorren los “claros del bosque” como se recorren las aulas. Ambos lugares vacíos dispuestos a irse llenando sucesivamente, “lugares de la voz donde se va a aprender de oído [...] que de oído se recibe la palabra o el gemido, el susurrar que nos está destinado. La voz del destino se oye mucho más de lo que la figura del destino se ve”.<sup>16</sup>

Y ese filosofar de María no conduce a la pregunta clásica que abre el filosofar del hombre, la pregunta por “el ser de las cosas”. En su reflexión, sólo hace surgir “del fondo de la herida” no una pregunta, sino un clamor despertado por aquello invisible que pasa sólo rozando.

¿Adónde te escondiste? [...] De los “claros del bosque” que podríamos afirmar que son los momentos de lucidez que se “dan” en la reflexión, se suceden las distintas etapas que conducen hasta “los cielos” término del camino que tal vez se alcanza, para de inmediato pensar que se ha perdido.

### **A manera de conclusión.**

La razón poética de María Zambrano tiene una función salvífico-mediadora que permite el encuentro de la persona con su propio ser, por medio de la palabra. Antígona, Diótima y María, encuentran su ser propio hablando de sí mismas, liberando en su decir ese ser entrañable que les ha sido escatimado por la tradición mística y filosófica.

Antígona salva el sentido de la justicia antigua frente a los embates del nuevo orden que representa Creón, que arrasan a todos los personajes del ciclo que

<sup>14</sup> “María Zambrano pensadora de la aurora” en *Anthropos*, pp. 70 y ss.

<sup>15</sup> M. Zambrano, *Claros del bosque*, p. 16.

<sup>16</sup> *Idem*.

la han creado. Diótima se muestra como salvadora de almas, por su conocimiento del sentido profundo del amor.

Finalmente María, en los textos dedicados a las mujeres o que la tienen como protagonista, que he querido mostrar aquí, exhibe un pensamiento original filosófico que une el logos con el sentimiento, construyendo una filosofía que sirve para la vida, en este caso, la vida de la mujeres. Para la española, como vimos, filosofar es expresar en palabras lo que se siente.

Por último desea plantear la pregunta acerca de sí, ¿es feminista María Zambrano? Ella explícitamente lo niega. Dice que va más allá del feminismo, mostrando una palabra que es salvación de los “inferos”, y que alcanza “los claros del bosque”, donde podemos encontrarnos hombres y mujeres.

### **Bibliografía**

“María Zambrano pensadora de la aurora”, en *Anthropos*, Revista de documentación científica de la cultura, núms. 70-71, marzo-abril. Barcelona, 1987.

BONILLA, Alcira, “Razón poética y género; arquetipos femeninos”, en *Comunicación personal*. 1992.

HIERRO, Graciela, “La vocación de Antígona”, en *Babel*, Revista de cultura, año 1. Morelia, 1991.

ORTEGA Muñoz, Juan Fernando, *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México, FCE, 1994.

ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*. 3a. ed. Barcelona, Seix-Barral, 1990. (Biblioteca de bolsillo)

ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*. España, Mondadori-Bolsillo, 1988. (Ensayo)

ZAMBRANO, María, *La tumba de Antígona*. México, Siglo XXI, 1965.

ZAMBRANO, María, *Un saber sobre el alma*. Buenos aires, Losada, 1950.

ZAMBRANO, María, *Senderos. Los intelectuales en el drama de España*. Barcelona, Anthropos, 1986.



# Los otros tiempos en las obras de Elena Garro

Rita Dromundo Amores

Ante los intentos fallidos de los seres humanos para constreñir el tiempo en relojes y calendarios, algunos escritores se han propuesto jugar con él, malearlo a su gusto, pero son pocos quienes han logrado hacerlo con la maestría de Elena Garro; bien dice Renato Leduc: "Sabia virtud de conocer el tiempo".

La autora logra, a través de sus obras, introducirnos en la atemporalidad, condición probable en la imaginación, en los sueños y en los libres movimientos de la conciencia. Lo particular en Garro es que logra que dicha atemporalidad trascienda los límites del mundo interior, surja desde dentro de algunos personajes y se entrelace con los otros tiempos interiores, para convertirse en un elemento transformador de la realidad que logra imponerse como el tiempo fijo de un grupo o todo un pueblo.

Con Garro la convivencia de diversos tiempos se presenta de manera natural, como si nada ocurriera, aunque cada uno de éstos tenga un significado propio.

## El tiempo olvidado o perdido

Empecemos por referirnos al pasado, a la memoria. Este tiempo adquiere una característica especial. No sólo implica los hechos que ocurrieron con anterioridad, sino su importancia trasciende hasta convertirse en condición ineludible para la conformación de la identidad de un personaje. La existencia de alguien depende no sólo de que haya vivido anteriormente, sino de que exista una clara y evidente memoria de ello. Así alguien desconocido, sin pasaporte, sin amigos que lo recuerden, simplemente no existe. Tal es el caso de Mariana en *Testimonios sobre Mariana* y de los personajes centrales de *Andamos huyendo Lola*.

Esta memoria puede perderse además por otros motivos. Los personajes borran su memoria ante un acontecimiento terrible, doloroso, que va más allá de sus límites de tolerancia, como sucede con Martín Moncada cuando matan a su hijo: "No era él, no era Martín Moncada [...] Había perdido la memoria de sí mismo [...] Tras él se cerraba [...] la puerta [...] para siempre"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Elena Garro, "Los recuerdos del porvenir", en *La narrativa contemporánea II*, Gran colección de la literatura mexicana, p. 163.

O cuando le dicen a Nicolás que su hermana Isabel había dormido con el general Francisco Rosas, asesino de su hermano, opresor del pueblo y responsable de que él esté preso y vaya a morir: “[...] Su ira se convirtió en cansancio y su vida se redujo a un solo día viejo y harapiento. La traición de su hermana lo lanzaba a ese día de escombros [...] Su pasado no era ya su pasado, el Nicolás que hablaba así era un personaje desprendido del Nicolás que lo recordaba desde la celda de la cárcel [...] con la precisión inapreciable de los sueños [...]”<sup>2</sup>

38

En ocasiones el pasado o la memoria se escapan, como si tuvieran vida propia, sin que la persona pueda hacer algo al respecto, así el general Rosas, persigue su pasado como única forma de defensa ante el tiempo petrificado del pueblo: “[...] Julia se le extravió en esos pasadizos sin tiempo. Allí la perdió y allí la seguiría buscando [...] perseguía la sonrisa de un pasado que amenazaba esfumarse como una voluta de humo. Y ese pasado era la única realidad que le quedaba”.<sup>3</sup>

Lo mismo ocurre con la protagonista de *La casa junto al río* quien va a la tierra de sus padres, en busca de su infancia, para encontrar elementos que le permitan entender su presente: “Era un detective del pasado que buscaba sombras que le dieran la clave de su derrota. Cruzaría el tiempo para hablar a sus abuelos muertos”.<sup>4</sup>

Sin embargo, desde el inicio, esta mujer, con quien Garro dice identificarse, ya que la historia que cuenta es real, expresa las pocas esperanzas que tiene de obtener algún beneficio del viaje, más bien está consciente de su derrota desde antes.

### **El tiempo detenido**

El tiempo puede detenerse por un periodo determinado o por siempre, para una persona o todo un pueblo, en tanto que para el resto de la gente continúa avanzando. Las causas que determinan la suspensión de la marcha del tiempo surgen del mundo interior de los personajes y tienen su origen en factores que afectan de manera significativa su estado emocional: “Las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre. Podían suceder tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos”.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 176-177.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

<sup>4</sup> E. Garro, *La casa junto al río*, p. 9.

<sup>5</sup> E. Garro, *La semana de colores*, p. 59.

La existencia de un tiempo o de otro está determinada por la manera en que dicho tiempo se perciba, así por ejemplo, para dos niñas que salen solas de su casa por primera vez, ese día tiene un carácter especial que lo distingue de otros días. La intensidad con la que vivieron la impresión de enfrentar solas el mundo exterior prolonga su percepción del tiempo: “El día que fuimos perros [...] supimos que era un día con dos días adentro”.<sup>6</sup>

Así para la protagonista de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, mientras visita a quien fue su marido en la época de la Conquista de México, transcurre un breve lapso de tiempo, si acaso unas horas, en tanto que para el resto de las personas transcurrieron varias semanas: “Ahora Nachita, no le cuentes al señor que me pasé la tarde con mi marido. Nachita se acomodó los brazos sobre la falda lila.

39

—El señor Pablo hace ya diez días que se fue a Acapulco. Se quedó muy flaco con las semanas que duró la investigación [...]”<sup>7</sup>

Martín Moncada de *Los recuerdos del porvenir* representa un caso extremo del tiempo detenido. Vive fuera de la realidad, y en ocasiones, ante acontecimientos adversos es justificado, e incluso envidiado por esta característica: “Para él los días no contaban de la misma manera que para los demás [...] Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él. De niño pasaba varias horas recordando lo que no había visto ni oído nunca”.<sup>8</sup>

En esta misma novela el tiempo se detiene para todo el pueblo, pero de manera especial para los Moncada, como resultado de la muerte de sus dos hijos, la traición de Isabel, el fracaso de la rebelión, la traición de Venustiano Carranza a la Revolución, la desaparición de Julia y Felipe Hurtado y fundamentalmente la falta de esperanza. Como el narrador es el pueblo, describe de qué manera la tristeza e inmovilidad de las personas se hacen extensivas a las construcciones, a la naturaleza, y a los días de la semana: “En esta calle hay una casa grande, de piedra [...] Allí no corre el tiempo: el aire quedó inmóvil después de tantas lágrimas”.<sup>9</sup> “Mis esquinas y mis cielos quedaron sin campanas, se abolieron las fiestas y las horas y retrocedí a un tiempo desconocido. Me sentía extraño sin domingos y sin días de la semana”.<sup>10</sup>

La inmovilidad se vuelve absoluta para ellos a partir de la muerte de Isabel, condenada por traicionar a su familia, por desobedecer las reglas establecidas. Su castigo es quedar convertida en piedra, de manera semejante a la mujer de

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>8</sup> E. Garro. “Los recuerdos del porvenir”, en *op. cit.* p. 12.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 108.

Lot, quien fuera convertida en sal. Las piedras, que simbolizan lo estático, lo sin vida, sin tiempo propio, surgen del corazón del personaje, el lugar donde según la tradición residen sus emociones y que es también el centro de su ser, como una materialización de la culpa, quizá por influencia de Rulfo: “De su corazón brotaban piedras que corrían por su cuerpo y lo volvían inamovible [...] Ahora nadie vendría a desencantarla; sus hermanos también estaban fijos para siempre [...] y el día también estaba fijo como una estatua de luz. Gregoria le hablaba desde un mundo ligero y móvil que ella ya no compartía [...]”<sup>11</sup>

40 El tiempo detenido puede dar lugar a que los sujetos se instalen en el pasado y corten los hilos que los unen con la realidad del presente, como Verónica en *Reencuentro de personajes*, para quien la seguridad de que morirá ese día, anula para ella cualquier posibilidad de futuro: “El mañana no existía ya, todo era el pasado [...] Corría en un tiempo imprevisto y lo que sucediera a partir de esos instantes no era su tiempo ni era su vida; por eso tuvo la seguridad de asistir a la proyección de una película”.<sup>12</sup>

En *Testimonios sobre Mariana* el proceso para que el tiempo se detenga se da de una manera progresiva, ante la desesperación e impotencia de Vicente, porque su amada Mariana se evade cada vez más hacia el pasado, un pasado que sólo puede conducirla hacia la muerte: “Comprendí que empezaba a separarse de todos [...] se supo absolutamente sola y empezó a soltar amarras para refugiarse en una dimensión diferente a la nuestra”.<sup>13</sup> “Mariana [...] desaparecía en un bosque hundido sin ruido, en el tiempo sin tiempo del pasado. Tuve la seguridad de que algún día hallaría su tumba en un lugar inesperado [...]”<sup>14</sup>

Puede ocurrir también que el tiempo detenido se convierta en un compás de espera, que sólo esté aguardando el momento propicio para volver a la vida: “La cocina estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera”.<sup>15</sup>

Para la señora Blanca de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, toda la vida se convierte en espera para unirse con el ser amado: “Desde que entré a la casa, los muebles, los jarrones y los espejos se me vinieron encima y me dejaron más triste de lo que venía. ¡Cuántos días, cuántos años tendré que esperar todavía para que mi primo venga a buscarme!”<sup>16</sup>

Cabe decir que en los cuentos “La culpa es de los tlaxcaltecas” y en “¿Qué hora es?”, en la mayoría de los cuentos de *Andamos huyendo Lola*, así como en *Testimonios sobre Mariana*, y en *Los recuerdos del porvenir*, las mujeres aguardan

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>12</sup> E. Garro, *Reencuentro de personajes*, p. 7.

<sup>13</sup> E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 57.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>15</sup> E. Garro, *La semana de colores*, p. 11.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 17.

sin hacer nada, a que llegue el hombre, su caballero andante, a rescatarlas. Aunque ellas conocen los laberintos del tiempo no se atreven a provocar un cambio, sólo dejan que las cosas ocurran y esperan a ser rescatadas. Si el salvador no llega como en el caso de Mariana, o de las mujeres de *Andamos huyendo Lola*, tendrán que afrontar la degradación y la muerte. Mientras tanto la desesperación prolonga la espera: “[...] el tiempo se ha vuelto de piedra [...] cada minuto que pasa es tan enorme como una roca enorme [...] y el minuto de las nueve y cuarenta y siete llegará cuando hayan pasado estos minutos de piedra [...]”<sup>17</sup>

Cuando se suma la desesperación de muchos se produce una tristeza generalizada, que se hace extensiva a un grupo de personas, tal ocurre en *Los recuerdos del porvenir*, cuando el narrador, que es el pueblo dice: “En esos días era yo tan desdichado que mis horas se acumulaban informes y mi memoria se había convertido en sensaciones. La desdicha como el dolor físico iguala los minutos. Los días se convierten en el mismo día [...] y esperando el milagro que se obstinaba en no producirse. El porvenir era la repetición del pasado [...] Habíamos abolido al tiempo”.<sup>18</sup> También puede ocurrir que los personajes se trasladen a un mundo imaginario o al mundo de los sueños donde el tiempo se diluye.

Así como Mariana y otros personajes se evaden para ir hacia la muerte cuando la realidad es intolerable, y no se es fuerte para enfrentarla, Lucía en el cuento “¿Qué hora es?”, ante la misma situación se construye otra realidad ficticia. Así aunque en apariencia continúa viviendo con su marido, ella vive otra vida y tiene un enamorado en otra dimensión: “Cuando vi las manos de Ignacio y Emilia acariciándose sobre el mantel [...] En ese momento me fui a vivir a otro palacio, aunque aparentemente seguí durmiendo en el cuarto de la casa de Ignacio”.<sup>19</sup>

Como parte de estos otros tiempos aparecen también personajes expertos, con un poder mágico para influir en el tiempo de los otros ya sea para bien o para mal. En *Los recuerdos del porvenir*: “[...] Cuando Félix detenía los relojes, corría con libertad a su memoria no vivida [...] otro tiempo que vivía dentro de él. En ese tiempo un lunes era todos los lunes, las palabras se volvían mágicas, las gentes se desdoblaban en personajes incorpóreos y los paisajes se transmutaban en colores” [...] Félix recordaba todo lo que él [Martín] olvidaba [...]”<sup>20</sup> Esto lo lograba Félix con el simple hecho de detener el reloj de la casa todos los días, y con ello determinaba la vida de toda la familia.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>18</sup> E. Garro, “Los recuerdos del porvenir”, en *op. cit.*, p. 42.

<sup>19</sup> E. Garro, *La semana de colores*, p. 54.

<sup>20</sup> E. Garro, “Los recuerdos del porvenir”, en *op. cit.*, p. 13.

En *La casa junto al río*, la autora pone acertadamente como uno de los hombres que quieren matar a la protagonista a un relojero. Nunca alude a su nombre, sino a su oficio, que lo convierte en mágico porque puede controlar el tiempo. A diferencia de Félix quien como lo dice su nombre, es feliz porque es capaz de detener el tiempo para permitir que la gente sueñe, el relojero de esta novela es malvado: “La palabra relojero sonó amenazadora. El oficio del hombre le pareció maléfico. Se diría que ese hombre poseía el secreto de la hora de la muerte de todos los vecinos y también la suya [...]”<sup>21</sup>

Esta idea de la hora como la certeza y la precisión del momento de la muerte, también la encontramos claramente planteada en su cuento “¿Qué hora es?” de *La semana de colores* y en la novela *Reencuentro de personajes*.

42

Otro personaje mágico y especial, como tantas mujeres indígenas presentes en la literatura, que poseen conocimientos mágicos, es la nana en “La culpa es de los tlaxcaltecas”. Ella puede trasladarse de un tiempo a otro y entender y ayudar a los que se aman para que puedan unirse aun por encima del tiempo.

Desgraciadamente, no todos los personajes pueden con el auxilio de personajes mágicos. Muchos de ellos ni siquiera pueden acudir al recurso de los sueños para evadir una realidad adversa. Para la señora Leli y su hija el pasado y la memoria se han ido y ello restringe incluso la verdad de su existencia: “Los días en el hostel eran amargos, se diría que siempre era el mismo día, se diría que alguien había abolido a los domingos, a las fechas y a las fiestas y que ya no quedaba espacio para ningún sueño. El tiempo de sanar había terminado. La memoria había escapado a la memoria, quedaba sólo una hoja en blanco mojada por las lágrimas [...]”<sup>22</sup>. Y en Mariana la tristeza y la soledad han provocado que los pájaros de la ciudad de los sueños mueran, y esto la incapacita para soñar: “En la calle eran las seis de la mañana. Adentro, en la habitación de mi amiga, el tiempo corría con otro ritmo que ella misma provocaba con sus ademanes y con sus palabras. Una vez en mi casa recordé sus palabras: “adentro de mi cabeza hay muchos pájaros muertos”.<sup>23</sup>

Ante la imposibilidad de tener una esperanza, lo más cercano a los sueños es la ilusión de que la muerte, forma final de la atemporalidad, sea grata y compense por el sufrimiento de los condenados por la sociedad o las circunstancias: “Aquí no hay hora ni relojes. Tampoco existen los decretos ni las guillotinas de las imprentas. Dormiremos sobre las nubes [...], Petrouchka juega con las llaves de san Pedro y no permitirá jamás que entre una “cabeza bien pensante”.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> E. Garro, *La casa junto al río*, p. 31.

<sup>22</sup> E. Garro, *Andamos huyendo Lola*, p. 203.

<sup>23</sup> E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 299.

<sup>24</sup> E. Garro, *Andamos huyendo Lola*, p. 172.

No obstante que los sueños de Mariana están muertos, esto no es un obstáculo para que ella pueda, gracias al amor, hacer soñar a Vicente e incorporarlo a su tiempo privado, a una concepción diferente del tiempo, determinada por ella: “En mi reloj pulsera veía correr el tiempo y la precipitación del segundo me producía vértigo. También yo corría por un tiempo plano como la carátula por la que él corría sin que ningún milagro se produjera, las horas pasadas con Mariana estaban llenas de imágenes y significaciones profundas, surgidas del tiempo impalpable de los sueños [...]”<sup>25</sup>

El único elemento positivo capaz de detener el tiempo para bien de los personajes es el amor, y los amantes en *Testimonios sobre Mariana* tratan de detener el tiempo para prolongar su dicha: “El amor se convertía en una melancólica carrera contra el tiempo que nos acechaba en las fechas de los calendarios y en las manecillas de todos los relojes, inflexibles al milagro de la dicha [...]”<sup>26</sup>

43

En *Los recuerdos del porvenir*, ante la preocupación de todo el pueblo por el destino de Julia y Felipe, el tiempo se detiene para permitir que escapen: “[...] entonces [...] el tiempo se detuvo en seco [...] También llegó el silencio total [...] Quedé afuera del tiempo, suspendido en un lugar sin viento [...] Allí estuve. Allí estuvimos todos [...] No sé cuánto tiempo anduvimos perdidos en ese espacio inmóvil”.<sup>27</sup>

El amor no sólo logra que el tiempo se detenga, sino da lugar a que se entrelacen distintas épocas, que se desarrollan con alternancia entre una y otra como en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, donde una mujer escapa por temor a la violencia en la Conquista de México y llega a nuestra época. Por un milagro del amor ella y su amado pueden ir y venir del pasado hasta que sus caminos se unan: “El tiempo había dado la vuelta completa como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué al Lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos”.<sup>28</sup>

Para las personas que son amadas el tiempo cobra un sentido distinto: “[...] su corazón seguía guardando mis palabras y mi cuerpo. Allí supe, Nachita, que el tiempo y el amor son uno solo”.<sup>29</sup> “—Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo [...] por eso te andaba buscando— se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos

<sup>25</sup> Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 39.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>27</sup> E. Garro, “Los recuerdos del porvenir”, en *op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>28</sup> E. Garro, *La semana de colores*, p. 12.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 14.

el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo”.<sup>30</sup>

Los diferentes motivos por los que se detiene el tiempo convierten a éste en algo ambiguo, impreciso, fuera de control, atemorizante en momentos, y en otros grata huida o bien la aceptación de lo inevitable.

### El tiempo recobrado

44

Para los personajes suspendidos en el tiempo puede ocurrir que a partir de un suceso extraordinario vuelvan a incorporarse al tiempo real. Este regreso puede ser positivo cuando representa una esperanza para mejorar su tipo de vida y para recuperar la capacidad para soñar, como cuando surge la Revolución: “La Revolución estalló una mañana y las puertas del tiempo se abrieron para nosotros”.<sup>31</sup> Sin embargo, esta apertura es efímera, porque cuando la Revolución es desviada de los ideales por los que había surgido, la desilusión cae sobre el pueblo como pesada losa: “[...] las batallas ganadas por la Revolución se deshicieron entre las manos traidoras de Carranza [...] y el tiempo se volvió otra vez de piedra”.<sup>32</sup>

Lo mismo sucede cuando llega Felipe Hurtado. Por fin hay algo distinto de qué hablar, hay una posibilidad de cambio, que además involucra a Julia, la mujer más deseada y envidada del pueblo: “La noticia de la llegada del extranjero corrió por la mañana con la velocidad de la alegría. El tiempo, por primera vez en muchos años, giró por mis calles levantando luces y reflejos [...]”<sup>33</sup>, pero cuando el general Rosas se lleva a Felipe y a Julia sin que se sepa con certeza qué ocurre con ellos, el pueblo sólo puede decir: “Después volví al silencio [...] Su desaparición nos dejó sin palabras [...]”<sup>34</sup>

Puede ser que la vuelta a la movilidad temporal conduzca a una liberación anhelada, aunque ésta sea la muerte: “Cuando suene ese instante la ciudad de los pájaros surgirá de este amontonamiento de minutos y de rocas [...]”<sup>35</sup>

Puede ocurrir también que la movilidad temporal traiga consigo algo no esperado, incluso desgracias, o bien que el pasado que se recupera no sea grato. Martín Moncada, por ejemplo, vivía tranquilo, fuera de la realidad, pero cuando Isabel dijo que ella y su hermano habían conocido su futuro y la

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>31</sup> E. Garro, “Los recuerdos del porvenir”, en *op. cit.*, p. 22.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 22 y 23.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>35</sup> E. Garro, *La semana de colores*, p. 51.

certeza de su muerte desde que eran niños, la realidad se le vino encima a Martín: “Las palabras de Isabel provocaron derrumbes; capas de tierra silenciosa borraron el mundo subterráneo donde Martín Moncada perseguía su memoria. Recordó donde estaba y recordó a Juan y a Nicolás. Perdió su otra memoria y perdió también el privilegio de la luz asombrosa”.<sup>36</sup>

En *Testimonios sobre Mariana* Vicente se aproxima a su amada, una mujer joven y hermosa, y en un solo instante, sin darse cuenta, cruza la barrera del tiempo: “[...] y en efecto era ella, Mariana, pero, al acercarme retrocedí espantado [...] en el espacio de unas zancadas [...] había cruzado el tiempo para encontrar una Mariana convertida en una vieja harapienta. No pude olvidar aquella figura aterradora [...] La certeza de que el tiempo era un espacio tan breve [...] me dejó paralizado”.<sup>37</sup>

La protagonista de *La casa junto al río* hace un viaje a España en busca de sus raíces, aunque dice qué lo hace para comprender mejor su presente, en realidad ya lo ha entendido, y sabe que al recobrar el pasado sólo recupera la tristeza que la lleva hacia la muerte: “Enfrentarse al reflejo del pasado produce el exacto pasado y buscar el origen de la derrota produce la antigua derrota [...] Si lograba encontrar los restos de la casa junto al río encontraría su presente, dejaría de ser sombra flotando en ciudades sin memoria”.<sup>38</sup>

El pasado es descrito en ocasiones por Garro como una presencia, como algo denso que penetra poco a poco a las personas sin que éstas puedan percatarse de ello, y las invade con su tristeza: “La voz de Joaquín no se alteró. Miraba algo y su pasado entró a la tienda cubriéndola de una melancolía infinita. Se diría que sobre ambos cayeron copos de niebla”.<sup>39</sup>

La autora no da cabida para un pasado feliz. Los personajes sólo recobran la tristeza, como si no hubieran sido felices nunca. Como el pasado está muerto, sólo se le puede encontrar en la muerte. La única posibilidad de un “final feliz”, después de una ruptura o alteración temporal, se da en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, donde el futuro que le espera a la protagonista es compartir el tiempo y el espacio con el ser amado: “En el café un reloj marcaba el tiempo [...] se debe estar gastando a pasitos. Cuando ya no quede sino una capa transparente, llegará él y las dos rayas dibujadas se volverán una sola y yo habitaré la alcoba más preciosa de su pecho”.<sup>40</sup>

Ante la inutilidad de la mujer para contribuir al logro de su objetivo, es necesario que su amado haga todo lo necesario para encontrarla, y también

<sup>36</sup> E. Garro, “Los recuerdos del porvenir”, en *op. cit.*, p. 138.

<sup>37</sup> E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 25.

<sup>38</sup> E. Garro, *La casa junto al río*, p. 51.

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> E. Garro, *La semana de colores*, p. 20.

requiere de una aliada, alguien que se encuentre por encima del tiempo convencional y la ayude a dar el paso a ese otro tiempo, ese papel lo desempeña Nachita, su nana, cuya función se clarifica al final del cuento: “—¡Señora! [...] Ya llegó por usted [...] Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en su siglo que acababa de gastarse en ese instante. Nacha miro con sus ojos viejísimos, para ver si todo estaba en orden [...]”<sup>41</sup>

## El tiempo circular

- 46 “Recordaba su futuro y su futuro era la muerte en un llano de Ixtepec”.<sup>42</sup> “A medida que creció, su memoria reflejó sombras y colores del pasado no vivido que se confundieron con imágenes y actos del futuro”.<sup>43</sup>

En varios de los textos de Elena Garro está presente el concepto de circularidad, el cual parece ser una convicción personal de la autora, según lo expresa en una carta donde dice: “[...] lo cual comprueba mi teoría: la memoria del futuro es válida”.<sup>44</sup>

En una entrevista que le hicieron en 1978, la autora establece como punto de partida para su concepción del tiempo las teorías de Einstein, la filosofía budista y el concepto de tiempo que tenían las culturas prehispánicas. Todo ello considera que se sintetiza en una frase que solía decir su padre y que es como un juego de espejos: “[...] como éramos ayer, éramos hoy y éramos mañana”.<sup>45</sup>

Y agrega más adelante: “Yo creo que la memoria es el destino del hombre, porque cuando nosotros nacemos, ya el destino que vamos a llenar, ya lo tenemos dentro, por eso ya no nos acordamos de él. Y podemos salvarnos por un acto casi mágico. Los católicos decimos un acto de contrición. Y los budistas dicen el *satori*, es la iluminación repentina. Es lo único que nos puede salvar de la memoria, de la repetición”.<sup>46</sup>

De esto podemos deducir que para ella el destino es ineludible. No existe realmente el libre albedrío que se supone tenemos los humanos, porque todo ha sido decidido con anticipación. No hay nada nuevo, todo en la vida es una repetición, por ello es posible predecir el futuro.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>42</sup> E. Garro, “Los recuerdos del porvenir”, en *op. cit.*, pp. 176-177.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>44</sup> Carballo, p. 492.

<sup>45</sup> Beth Miller y Alfonso González, “Entrevista con Elena Garro”, en *26 autoras del México actual*, pp. 205-206.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 206.

En *Los recuerdos del porvenir* cuando Félix olvida su diaria labor de detener los relojes, el tiempo se precipita hacia el futuro recordado: "Isabel [...] Andaba muy lejos de su cuarto caminando un porvenir que empezaba a dibujarse en su memoria [...] Félix había olvidado detener el tiempo y la joven se dejaba llenar por sus pasos precisos a un futuro que recordaba con lucidez".<sup>47</sup>

En la misma novela hay constantes referencias a esta repetición del pasado, como una premonición que a la vez es un recuerdo: "Solitario, entró en ese día cargado de recuerdos no vividos. Por la noche, en su cama, recordó su propia muerte. La vio muchas veces ya cumplida en el pasado y muchas veces en el futuro antes de cumplirse [...] Desde esa noche su porvenir se mezcló con un pasado no sucedido y la irrealidad de cada día".<sup>48</sup>

47

—Martín, quiero saber qué fue de mis hijos!

Ana Moncada se escuchó repitiendo esas palabras. Su madre había dicho la misma frase en una casa de techos altos y puertas de caoba [...] La Revolución acabó con su casa del Norte [...] Y ahora ¿quién acaba con su casa del Sur? [...] [...] ¿Y si estuviera viviendo las horas de un futuro inventado?<sup>49</sup>

En el cuento "Debo olvidar" la sucesión de las acciones da lugar a una circularidad tanto en los hechos como en el tiempo. Alguien encuentra unas notas donde la autora escribe que será asesinada. La persona las lee, se atemoriza, observa que le ocurre lo mismo que a quien escribió las notas. Termina su narración y oculta los papeles, tal como lo había hecho su antecesora, ante la cercanía del homicida en potencia.

En el cuento "¿Qué hora es?" hay una reiteración en forma de espiral, donde una serie de sucesos se repiten pero con sutiles variaciones. Lo mismo ocurre en la novela *Y Matarazo no llamó*, donde el título es la frase obsesiva repetida por el protagonista, para introducirnos en una circularidad envolvente, de la que es imposible escapar.

Anita Stoll sintetiza así la idea del tiempo en Garro: "La concepción de Garro del tiempo coincide con la de la cultura prehispánica en México. El tiempo cronológico o lineal representa el mundo cotidiano de dificultades y lucha, en tanto que el tiempo cíclico o eterno es un estado de felicidad y perfección. Ella concibe la memoria como algo relacionado tanto con el pasado como con el futuro y enfatiza la naturaleza repetitiva".<sup>50</sup>

<sup>47</sup> E. Garro. "Los recuerdos del porvenir", en *op. cit.* p. 107.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>50</sup> Anita Stoll, *Spanish American Women writers. A Bibliographical Source Book*, pp. 199-209.

Si bien coincido con esta autora en la similitud con el concepto prehispánico en cuanto a la determinación del destino y la repetición, no estoy de acuerdo en que los personajes de Garro ubicados en este tiempo circular alcancen la felicidad y la perfección. Por el contrario, como ya lo dije antes, sus personajes son tristes. Gran parte de los protagonistas ya están muertos cuando inicia el discurso, o bien se dirigen hacia la muerte con certeza, convencidos de que no tienen nada por qué vivir.

Sobre esta idea del tiempo continuo, Dimas, un narrador que tiene como particularidad ser un sapo, expresa en “La primera vez que me vi [...]” una postura similar a la del escritor que observa y maneja el tiempo:

48

Me gusta contemplar de cuando en cuando, lo que está oculto entre las luces cegadoras del tiempo redondo que nos envuelve y que nos cubre igual que una copa centelleante. Oigo decir por ahí, a los necios y a los miopes, que cualquier tiempo pasado fue mejor. Ya dije, que yo no opino lo mismo, todos los tiempos son mejores porque son el mismo tiempo y yo colocado en el centro, hago correr las puertas de los biombos de oro y los veo a todos.<sup>51</sup>

Garro nos envuelve, nos involucra en este tiempo circular y nos obliga a girar con él para igualar el destino de sus personajes. Veamos ahora algunas de las formas en las que lo logra.

Algunos recursos empleados por la autora, a partir de *Los recuerdos del porvenir*

- La autora emplea con frecuencia verbos imperfectivos, los cuales remiten a la situación que viven los personajes, instalados en un tiempo donde no existe una ubicación precisa y el presente parece prolongarse y abarcar otros tiempos por momentos: “Y si estuviera viviendo las horas de un futuro inventado<sup>52</sup>; “recordaba su futuro y su futuro era la muerte [...]”<sup>53</sup>; [...] caminaba un porvenir que empezaba a dibujarse en su memoria”<sup>54</sup>; “[...] y él, Francisco Rosas, confundía las mañanas con las noches y los fantasmas con los vivos [...] allí la seguiría buscando [...]”<sup>55</sup>
- Emplea verbos perfectivos para enfadar la inmovilidad, y para integrar acciones no ocurridas, como si ya hubieran sido realizadas: “Había perdido la

<sup>51</sup> E. Garro, *Andamos huyendo Lola*, p. 36.

<sup>52</sup> E. Garro, “Los recuerdos del porvenir”, en *op. cit.*, p. 159.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 121.

memoria de sí mismo [...]”;<sup>56</sup> “[...] el aire quedó inmóvil después de tantas lágrimas”;<sup>57</sup> “su memoria reflejó sombras y colores del pasado no vivido que se confundieron con imágenes y actos del futuro”;<sup>58</sup> “[...] entró en ese día cargado de recuerdos no vividos [...]”;<sup>59</sup> “[...] retrocedí a un tiempo desasociado. Me sentía extraño sin domingos y sin días de la semana”;<sup>60</sup> “Julia se le extravió en esos pasadizos sin tiempo”<sup>61</sup>

- También usa un verbo perfectivo para marcar la suspensión temporal más importante de la novela, cuando el tiempo se detiene no solo para una persona, sino para todo el pueblo: “[...] el tiempo se detuvo en seco [...]”<sup>62</sup>
- Los verbos perfectivos son empleados además para marcar los pocos cambios capaces de despertar la movilidad del tiempo, y tienen como función establecer una contrastación entre el tiempo del pueblo y el de fuera: “La Revolución estalló [...]”;<sup>63</sup> “La noticia de la llegada del extranjero corrió [...] el tiempo, por primera vez en muchos años, giró por mis calles [...]”;<sup>64</sup> “Un arriero entró al pueblo [...] Se asustó al ver que sólo en Ixtepec seguía la noche [...]”<sup>65</sup>

49

Esta contrastación a partir del uso de verbos perfectivos e imperfectivos la utiliza Garro también en otros textos por ejemplo en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, la autora emplea verbos perfectivos para diferenciar lo ocurrido en la época actual, en tanto que emplea los imperfectivos para marcar el pasado que se prolonga en forma indefinida.

- El comienzo del relato *in extremas res* posibilita un relato lineal, porque ya todo ha ocurrido. Sin embargo la narración se ve a menudo interrumpida por la expresión de los tiempos de los personajes, que viven un futuro mezclado con el presente, que en ocasiones es sólo una repetición del pasado.

Por medio de un discurso, directo en gran parte, pero modalizado por el narrador, participamos de una gran retrospectión que nos permite presen-

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 96-97.

ciar lo ocurrido mucho tiempo atrás, dentro de ésta, hay varias pequeñas retrospectivas para informarnos sobre la infancia de los personajes, y algunas proyecciones para decirnos su futuro.

Este orden también se da en otros textos. En gran parte de ellos los personajes principales están muertos cuando empieza el discurso, lo que contribuye a introducirnos en un tiempo irreal, que se vive hacia dentro.

50

- El tiempo dentro del pueblo es ambiguo, los deicticos y otros referentes temporales son imprecisos para acercarnos más a esa situación atemporal en la que el narrador trata de sumergirnos. Cuando algunos se explicitan es sólo para marcar más la ambigüedad: “[...] un lunes era todos los lunes [...]”<sup>66</sup>
- Las informaciones (referencias al tiempo y el espacio) precisas, son siempre sobre lugares ajenos al pueblo, donde sí ocurren cosas como el cambio de presidentes del país.
- Gran parte de los adverbios y frases adverbiales aluden a lo inhóspito del pueblo. Lo más terrible para ellos no son las carencias materiales, sino la inmovilidad. En sus obras posteriores Elena Garro mantiene las referencias a lugares inhóspitos, pero la inmovilidad se transforma en temor, deseos de escapar y en ocasiones de morir.
- En la novela predominan los verbos en presente para dar la ilusión de que lo que se cuenta está ocurriendo en ese momento.  
El futuro se expresa a veces en copretérito, otras en pasado y algunas en presente, para dar esa sensación atemporal que predomina en el relato.
- A lo largo del texto hay un compás de espera, un ritmo acentuado que se expresa a partir de varios indicios que aluden al destino inevitable de los personajes, hasta que éste se cumple. Esta espera también se da en todas las obras de la autora con el propósito de crear tensión y expectación en el lector, a partir de gradaciones y repeticiones: Como mencioné anteriormente dicha tensión se da fundamentalmente en *Los recuerdos del porvenir* como un anhelo de cambio, en tanto que en las obras posteriores se manifiesta como la angustia ante la persecución y el deseo de escapar o de morir.
- Sus relatos son predominantemente singulativos, sin embargo son repetitivos

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 13.

en ciertas frases obsesivas de los personajes que funcionan a manera de *leit motive* o hilo conductor, con lo que se reitera la circularidad y se mantiene la tensión.

- El narrador en *Los recuerdos del porvenir* se manifiesta en primera persona con el pronombre yo, aunque este es un yo un tanto ambiguo, porque es el propio pueblo quien expresa sus pensamientos, y se diluye a ratos entre sus gentes, sus casas, etcétera.

Al ser el narrador o sujeto de la enunciación el pueblo, éste ofrece un distinto grado de conocimiento de la situación, y en lo referido a lo temporal, su permanencia es mayor que la de los personajes (vive más) y al ver lo que ocurre puede comprender los tiempos interiores de los protagonistas y los cambios temporales que se dan en el pueblo (en sí mismo).

51

En otros de los textos de Garro encontramos narradores en primera y tercera persona. Los más interesantes en cuanto a la narración y su estructura son *Testimonios sobre Mariana*, donde la fragmentación del tiempo del discurso al haber tres narradores que cuentan la misma historia, provoca una alternancia de tiempos poco convencional, que nos introduce en ese mar de confusión y cavilaciones que es Mariana y *Reencuentro de personajes*, donde la diégesis se mezcla con la metadiégesis, al dar paso en la historia a personajes ficticios.

A manera de conclusión podemos reiterar la extraordinaria habilidad de Elena Garro en el manejo de los recursos literarios para introducirnos en los distintos tiempos que forman parte de la vida de los seres humanos. El tiempo real se mezcla con el tiempo mágico, con el de los sueños, incluso con el de la imaginación.

A lo largo de sus obras comprendemos mejor nuestros tiempos interiores. Las formas conscientes o inconscientes que empleamos para detenerlos, la forma de perder o recuperar nuestra memoria, y cómo ésta determina nuestra identidad, como personas y como nación.

El tiempo continuo y circular, cuyas repeticiones implican un destino determinado con antelación. Un tiempo donde el pasado, el presente y el futuro se entrelazan y se contemplan, al tiempo que nos repiten e integran hasta el infinito: “Y el tiempo circular e idéntico a sí mismo, como un espejo reflejando a otro espejo nos repite”.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> Elena Garro, *La casa junto al río*, p. 7.

## Bibliografía

- GARRO, Elena, *Andamos huyendo Lola*. México, Joaquín Mortiz, 1980 (Nueva Narrativa Hispánica).
- GARRO, Elena, *La casa junto al río*. 2a ed., México, Grijalbo, 1990.
- GARRO, Elena, *La semana de colores*. 3a. ed. México, Grijalbo, 1990 (Narrativa Grijalvo).
- 52 GARRO, Elena, "Los recuerdos del porvenir" en *La narrativa contemporánea II*, en Gran colección de la literatura mexicana. México, PROMEXA, 1985.
- GARRO, Elena, *Memorias de España 1937*. México, Siglo XXI, 1992.
- GARRO, Elena, *Testimonios sobre Mariana*. México, Grijalbo, 1981.
- GARRO, Elena, *Y Matarazo no llamó*. 2a ed. México, Grijalbo, 1992.
- STOLL, Anita, *Spanish American Women writers. A Bibliographical Source Book*. Edited by Diane E. Marting. New York, Greenwood Press, 1990.

# El espacio de la conciencia en *Mrs. Dalloway*

Luz Aurora Pimentel

*Closeness drew apart; rapture faded, one was alone.*

Desde *The Voyage Out / Viaje al exterior* (1915) hasta *Between the Acts / Entre actos* (1941) la producción novelística de Virginia Woolf constituye toda una vida de exploración de nuevas técnicas narrativas; una búsqueda de formas para expresar la vida de la conciencia que la fue apartando de las nociones tradicionales de trama y caracterización. En realidad, en esta empresa woolfiana podríamos ver una especie de *voyage in*, un “viaje hacia el interior”, ya que la acción y los acontecimientos externos se tornan cada vez más insignificantes para sus propósitos artísticos. En sus mejores novelas, y de manera muy especial en *Mrs. Dalloway / La señora Dalloway* (1925), *To the Lighthouse / Al faro* (1927) y *The Waves / Las olas* (1931), Virginia Woolf experimenta con diferentes formas de abordar el tiempo y el espacio narrativos. Dado que su finalidad es explorar y delinear la vida interior, “para cristalizar y transfigurar el momento en el que se ha posado su melancolía o su luminosidad” [*to crystallize and transfix the moment upon which its gloom or radiance rests*], como diría en *To the Lighthouse*,<sup>1</sup> la escritora debe encontrar nuevas formas de relatar la experiencia subjetiva del tiempo y del espacio de tal manera que confiera significado al momento vivido.

En *Mrs. Dalloway*, el espacio diegético, o ficcional, está compuesto por diferentes niveles de realidad y de significación, a fin de representar detalladamente toda la complejidad de la vida consciente. Los sucesos externos, sin embargo, son escasos y hasta triviales; se trata de la “historia” de un día en la vida de una mujer de la alta sociedad. La narración da cuenta de los preparativos que hace Clarissa Dalloway para una cena que resulta ser un éxito —la presencia del primer ministro (¡en persona!) avala el acontecimiento. Corren paralelas otras historias que cruzan o incluso divergen de la línea narrativa centrada en la señora Dalloway. Estas historias, a semejanza del espacio

<sup>1</sup> Virginia Woolf, *To the Lighthouse*. Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1964, p. 5.

diegético, están narradas en una suerte de composición en varios planos: abarcan desde una rápida ojeada a la historia de Maisie Johnson —la muchacha de Edinburgo, recién llegada a Londres—, pasando por una cápsula narrativa de la vida entera de una tal señora Dempster —un relato patético y breve sobre comidas, bebidas, matrimonio y envejecimiento, humildes sucesos que conforman la vida de esta mujer— hasta la inmediatez de vidas que corren paralelas a la de Clarissa Dalloway, como la de Septimus Warren-Smith, o la de Peter Walsh. Las historias de estos dos últimos personajes se entrelazan de muchas maneras con la de la señora Dalloway. Peter Walsh comparte unos cuantos años de su vida pasada con Clarissa, y este pasado es revivido mediante sus recuerdos, de manera separada o conjunta. Septimus Warren-Smith, en cambio, es un hombre al que Clarissa nunca ha visto ni verá; un pobre hombre que padece el síndrome de la guerra. Durante todo el día Septimus alucina de manera intermitente y acaba por suicidarse cuando el doctor William Bradshaw amenaza con meterlo en un manicomio. Estas líneas paralelas, Clarissa y Septimus, convergen finalmente en el mismo psiquiatra, quien ha sido invitado, con su esposa, a la fiesta de la señora Dalloway. La convergencia simbólica entre la vida aparentemente triunfal de Clarissa y la muerte alucinada de Septimus ocurre en el relato que, como “entretenimiento” durante la cena, hace el psiquiatra del suicidio de Septimus, un relato que marca para siempre la imaginación de Clarissa con el enigma de la vida y la muerte.

Mrs. Dalloway es un intento por capturar la experiencia del tiempo según las vivencias subjetivas: enmarcadas por los sucesos insignificantes o patéticos de un día común, se representan las múltiples capas del tiempo vivido —verdaderas “capas geológicas” de la conciencia— como una dimensión permanentemente activa en la conciencia humana, sin importar el orden lógico o cronológico que pudiese relacionar estos estratos de conciencia. Pero la importancia de la significación temporal de estos diferentes momentos se expresa mediante la construcción narrativa del *espacio*, ya sea representada en los entornos de la vida presente, en aquellos lugares fantasmales evocados por la memoria, o en un espacio metafórico conjurado para significar los estratos más profundos de la conciencia y su experiencia del yo y del tiempo. De ahí que pueda afirmarse que en esta novela el *espacio* significa la experiencia temporal subjetiva de los personajes. Procederemos ahora al análisis de tres diferentes formas de representación espacial: la escena urbana que rodea el ocupado día de la señora Dalloway, el espacio no menos “real” del pasado conservado en la memoria, y el espacio “irreal” proyectado por las técnicas metafóricas y analógicas de la representación espacial de la conciencia que aplica Woolf a su relato.

## I. Londres: el espacio de la realidad ficcional

De repente la señora Coates miró al cielo. El sonido de un aeroplano penetró en tremendo zumbido en los oídos de la multitud. Por allí venía, sobre los árboles, dejando tras sí una estela de humo blanco, que se ondulaba y retorció, ¡escribiendo algo!, ¡trazando letras en el cielo! Todos alzaron la vista [...]

— Es caramelo —murmuró el señor Bowley [...]

Había desaparecido; estaba detrás de las nubes. No había sonido. Las nubes a las que las letras E, G o L se habían unido se movían libremente, como si estuvieran destinadas a ir de oeste a este, en cumplimiento de una misión de la mayor importancia que jamás podría ser revelada, aún cuando, ciertamente, era esto: una misión de la mayor importancia. De repente, tal como un tren sale del túnel, de las nubes salió otra vez el aeroplano, el sonido penetró en los oídos de toda la gente del Mall, de Green Park, de Piccadilly, de Regent Street, de Regent's Park, y la barra de humo se curvó tras él y el aeroplano descendió, y se elevó y escribió letra tras letra, pero ¿qué palabra escribía?

Lucrezia Warren Smith, sentada junto a su marido en un asiento del Sendero Ancho de Regent's Park, alzó la vista y gritó:

—¡Mira, mira, Septimus!

Sí, porque el doctor Holmes le había dicho que debía procurar que su marido [...] se tomara interés en las cosas exteriores a su persona.

Septimus levantó la vista y pensó: parece que me dirigen un mensaje. Aunque no en palabras propiamente dichas; es decir, todavía no podía leer aquel mensaje; sin embargo aquella belleza, aquella exquisita belleza era evidente, y las lágrimas llenaron los ojos de Septimus mientras contemplaba cómo las palabras de humo se debilitaban y se mezclaban con el cielo y le otorgaban su inagotable caridad, su sonriente bondad, forma tras forma de inimaginable belleza, dándole a entender su propósito de darle, a cambio de nada, para siempre, sólo con mirar, belleza, ¡más belleza! Las lágrimas se deslizaban por las mejillas de Septimus.

Era caramelo; anunciaban caramelos, dijo una niñera a Rezia [...] (pp. 29-30)

Sí, porque ha sido una vida dura, pensó la señora Dempster. ¿Qué no he dado yo a esta vida? Rosas: la figura; y también los pies (Escondió los pies deformes y abollados bajo la falda.) Rosas, pensó con sarcasmo. Basura, querida. Sí, porque realmente, entre comer, beber, cohabitar, entre días buenos y días malos, la vida no había sido una cuestión de rosas, y digamos también, lo cual es más importante todavía que, Carrie Dempster no sentía el menor deseo de cambiar su sino por el de otra mujer, fuere quien fuere, de Kentish Town. Pero imploraba piedad. Piedad por la pérdida de las rosas [...]

○ Pero, ¡ah, el aeroplano! ¿Acaso la señora Dempster no había ansiado siempre ver países extranjeros? tenía un sobrino misionero. El aeroplano se elevaba veloz. Siempre se hacía a la mar, en Margate, aunque sin perder de vista la tierra, y no aguantaba a las mujeres que temían al agua. El aeroplano giró y descendió. La señora Dempster tenía el estómago en la boca. Hacia arriba otra vez. Dentro va un guapo muchacho, apostó la señora Dempster; y se alejó y se alejó, de prisa, desvaneciéndose

se, más y más lejos, el aeroplano, pasando muy alto sobre Greenwich y todos los mástiles, sobre la islilla de grises iglesias, San Pablo y las demás, hasta que, a uno y otro lado de Londres, se extendieron llanos los campos y los bosques castaño oscuro en donde aventureros tordos, saltando audazmente, rápida la mirada, atrapaban al caracol y lo golpeaban contra una piedra, una, dos, tres veces.

El aeroplano se alejó más y más hasta que sólo fue una brillante chispa, una aspiración, una concentración, un símbolo (tal le pareció al señor Bentley, que vigorosamente segaba el césped de su jardín en Greenwich) del alma del hombre; de su decisión, pensó el señor Bentley segando el césped alrededor del cedro, de escapar de su propio cuerpo, salir de su casa, mediante el pensamiento, Einstein, la especulación, las matemáticas, la teoría de Mendel. Veloz se alejaba el aeroplano. (pp. 36-37)<sup>2</sup>

56

Este pasaje ejemplifica el tratamiento que hace Virginia Woolf del espacio como el nivel de realidad básico sobre el que construye su ficción. Aunque se siente con fuerza la presencia de Londres, no es en sí, como algunos críticos afirman, la misma ciudad que en un Dickens, por ejemplo. Es cierto que Londres está representado como el espacio en el cual los personajes actúan y se desenvuelven y que los referentes a la realidad externa —la ciudad misma— están cuidadosamente relacionados entre sí de manera que los lugares de la

<sup>2</sup> Virginia Woolf, *La señora Dalloway*. Barcelona Lumen, 1925. (Primera edición de bolsillo: 1979; segunda, 1980). Las referencias se darán entre paréntesis después de las citas. La edición en inglés utilizada en este trabajo es: Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., "A Harvest Book", 1925/1953.

Suddenly Mrs. Coates looked up into the sky. The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something making letters in the sky! Every one looked up [...]

"It's toffee" murmured Mr. Bowley [...]

It had gone; it was behind the clouds. There was no sound. The clouds to which the letters, E, G, or L had attached themselves moved freely, as (destined to cross from West to East on a mission of the greatest importance. Then suddenly, as a train comes out of a tunnel, the aeroplane rushed out of the clouds again, the sound boring into the ears of all people in the Mall, in the Green Park, in Piccadilly, in Regent Street, in Regent's Park, and the bar of smoke curved behind and it dropped down, and it soared up and wrote one letter after another - but what word was it writing?

Lucrezia Warren Smith, sitting by her husband's side on a seat in Regent's Park in the Broad Walk, looked up.

"Look look, Septimus!" she cried. For Dr. Holmes had told her to make her husband [...] take an interest in things outside himself.

So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. Not indeed in actual words; that is, he could not read the language yet; but it was plain enough, this beauty, this exquisite beauty, and tears filled his eyes as he looked at the smoke words languishing and melting in the sky and bestowing upon him in their inexhaustible charity and laughing goodness one shape after another of unimaginable beauty and signalling their intention to provide him, for nothing, for ever, for looking merely, with beauty, more beauty! Tears ran down his cheeks.

ficción coincidan con las realidades topográficas de la ciudad. También es cierto que, como en Dickens, la escena urbana está reflejada y refractada a través de las mentes de los personajes. Pero hay algo diferente en esta presentación de Londres: un nivel distinto de figuración y significado que da cuenta de la novedad de las técnicas empleadas para esa representación —los montajes espaciales en particular.<sup>3</sup>

En primer lugar, la ciudad de Londres está propuesta como un *texto que debe ser leído*, y por ello es muy significativo que el foco de esta secuencia sea el texto que escribe el aeroplano sobre la página inusualmente azul del cielo londinense. El espacio urbano afecta, incluso moldea, la conciencia que tienen diferentes personajes acerca del mundo que los rodea y de sí mismos. Algunos personajes tienen sólo un valor de “reflector”: son simples reflejos del texto escrito por el aeroplano en el cielo, en tanto que el significado que descifran es ajeno a ellos mismos. De ahí que sus lecturas de este texto nuboso también sean oscilantes: para algunos dice “clave”, para otros “glaxo”, hasta que todos concuerdan que dice *toffee* “tofico”, “caramelo”. Para otros personajes —a los cuales nunca volveremos a ver— el texto aéreo, escrito en nubes de vapor, es un estímulo externo que detona deseos escondidos durante toda la vida, como el anhelo patético de la señora Dempster por “ver países extranjeros”: el ruidoso aeroplano consuma para ella, aunque sólo por un instante, la aturdi-

It was toffee; they were advertising toffee, a nursemaid told Rezia [...] (pp. 29-31)

For it's been a hard life, thought Mrs. Dempster. What hadn't she given to it? Roses; figure; her feet too (She drew the knobbed lumps beneath her skirt.)

Roses, she thought sardonically. All trash, m'dear. For really, what with eating, drinking, and mating, the bad days and good, life had been no mere matter of roses, and what was more, let me tell you, Carrie Dempster had no wish to change her with any woman's in Kentish Town! But, she implored pity. Pity for the loss of roses [...]

Ah, but that aeroplane! Hadn't Mrs. Dempster always longed to see foreign parts? She had a nephew, a missionary. It soared and shot. She always went on the sea at Margate, not out o'sight of land, but she had no patience with women who were afraid of water. It swept and fell. Her stomach was in her mouth Up again. There's a fine young feller aboard of it, Mrs. Dempster wagered, and away and away it went, fast and fading, away and away the aeroplane shot; soaring over Greenwich and all the masts; over the little island of grey churches, St. Paul's and the rest till, on either side of London, felds spread out and dark brown woods where adventurous thrushes hopping boldly, glancing quickly, snatched the snail and tapped him on a stone, once, twice, thrice.

Away and away the aeroplane shot, till it was nothing but a bright spark, an aspiration; a concentration; a symbol (so it seemed to Mr. Bentley, vigorously rolling his strip of turf at Greenwich) of man's soul; of his determination, thought Mr. Bentley, sweeping round the cedar tree, to get outside his body, beyond his house, by means of thought, Einstein, speculation, mathematics, the Mendelian theory - away the aeroplane shot. (pp. 40-41)

<sup>3</sup> Esta técnica de montaje espacial de hecho es muy similar a la empleada por Joyce en *Ulysses*, particularmente en el episodio de “Scylla and Charibdis”.

dora experiencia de volar y viajar —“tenía el estómago en la boca”. Para otros personajes todo el suceso se transforma en un texto que deben descifrar a fin de conferir significado al mundo, interior y exterior: el señor Bentley lee en el aerotexto “una ambición”, “un símbolo [...] del alma del hombre”, en su estoicismo, nunca se doblga a la identificación frívola y superficial de la señora Dempster; él se niega a acompañar al aeroplano en ese vuelo que revuelve el estómago y permanece enraizado en su jardín en Greenwich. En cambio, para Septimus, el mundo exterior entra en plena comunicación con el mundo interior; todo se vuelve una señal para ser interpretada —“parece que me dirigen un mensaje”. En todos lados y en todo momento, el mundo le habla de la belleza, aun cuando tenga que distorsionar al mundo para percibirla. Pero la belleza es tan profunda que le saca lágrimas y lo hace olvidar su entorno inmediato.

Este “método multipersonal”, como lo ha llamado Erich Auerbach,<sup>4</sup> para la representación de la conciencia, produce el efecto de un intrincado tejido social de experiencia compartida; o por lo menos así lo parece en un primer momento, ya que este montaje de perspectivas no es más que la ilusión de una experiencia compartida, una verdadera comunidad. Pero más allá de este propósito realista, parece existir una conexión oculta, no en el plano social sino en el de una conciencia representada. La representación intersubjetiva de Londres intenta delinear un aspecto de la vida mental de la señora Dalloway: constantemente ella afirma que vive para el momento; sin embargo, necesita de los demás “para que le devuelvan el reflejo de su rostro, de su voz”, a fin de sentir que está viva. Por lo tanto, ella existe por mero reflejo, en un acto deliberado de sumergirse en el momento. Esa es la razón por la que la ciudad que la rodea y los muchos momentos narrados —incidentes fortuitos en la calle— son concebidos como *parte de ella misma*:

Recordó que una vez arrojó un chelín a las aguas del Serpentine. Pero todo el mundo recordaba: lo que le gustaba era esto, aquí, ahora, ante ella; la señora gorda dentro del taxi. Caminando hacia Bond Street, se preguntó si acaso importaba que forzosamente tuviera que dejar de existir por entero; todo esto tendría que proseguir sin ella [...] y ella era parte, tenía la certeza, de los árboles de su casa, de la casa misma a pesar de ser fea y destartalada; parte de la gente a la que no conocía. (pp. 15-16)<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (trans. W.R. Trask). Princeton University Press, Princeton, 1968, pp. 536 y ss.

<sup>5</sup> She remembered once throwing a shilling into the Serpentine. But every one remembered; what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab. Did it matter then, she asked herself walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her [...] she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met (p. 12).

“Parte de la gente a la que no conocía” (*she had never met*); de hecho Clarissa Dalloway parece presentir que la vida y la muerte de Septimus son parte de ella misma. Incluso otras vidas, ajenas en principio a la suya, acaban siendo percibidas como parte de su propia vida; porque hay, parecería, formas más sutiles de integración espiritual. Por ejemplo, superficialmente no es posible rastrear ninguna conexión aparente entre la pobre señora Dempster —probablemente sirvienta de entrada por salida, y por lo mismo casi en el fondo de la escala social— y la elegante señora Dalloway. No obstante para ambas las rosas parecen tener un lugar prominente. El motivo de la rosa es recurrente en ambas: hay rosas en la desgastada metáfora de la señora Dempster que clama piedad por una vida perdida —“piedad por las rosas perdidas”— la señora Dalloway, por su parte, siempre está rodeada de rosas, ya sea porque las compra a la florista, la señorita Pym, o porque se las obsequia el marido. A primera vista esto es indicio de una oposición entre la sirvienta de entrada por salida y la aristocrática dama. La señora Dalloway parece haber vivido siempre en “un lecho de rosas”; ella misma siente a veces que la vida puede tener momentos privilegiados como “los capullos en un árbol de la vida; son flores de la oscuridad, pensaba (como si alguna hermosa rosa hubiera florecido sólo para sus ojos)” [*buds on the tree of life, flowers of darkness they are, she thought (as if some lovely rose had blossomed for her eyes only)*] (p. 43). Y aun así, como lo veremos en las formas de espacialidad metafórica, Clarissa vive en un deterioro espiritual de yeso desmoronado y basura, muy a la manera de aquella horrible casa que ella imagina, cayéndose a pedazos, y sin embargo y de manera muy irónica, es con esa casa con la que la aristocrática señora Dalloway se identifica. Con Septimus Warren-Smith la relación es menos insustancial que con la señora Dempster, pero aun así es una relación del orden de lo simbólico pues, en el mundo de esta ficción, nunca se conocen. Mas a pesar de que nunca coinciden, es como si Septimus tuviera la última palabra en la novela mediante el suicidio. El suicidio, como un acto consciente, deliberado, se convierte en un catalizador en la mente de Clarissa, sacando a la superficie los estratos más profundos de su conciencia.

¿Qué derecho tenían los Bradshaw a hablar de muerte en su fiesta? Un joven se había matado. Y de ello hablaron en su fiesta, los Bradshaw hablaron de muerte [...] (p. 207).

[...] Ellos seguían viviendo [...] Ellos [...] envejecerían. Había una cosa que importaba: una cosa envuelta en parloteo, borrosa, oscurecida en su propio vivir, cotidianamente dejada caer en la corrupción, las mentiras, el parloteo. Esto lo había conservado aquel joven. La muerte era desafío. La muerte era un intento de comunicar, y la gente sentía la imposibilidad de alcanzar el centro que místicamente se les hurtaba; la intimidad separaba; el entusiasmo se desvanecía; una estaba sola. Era como un abrazo, la muerte (pp. 207-208).

[...] De alguna manera se identificaba mucho con él, con aquel joven que se había suicidado. Se alegraba que lo hubiera hecho (p. 210).<sup>6</sup>

60

Todas estas vidas con las que se identifica la señora Dalloway están vinculadas mediante montajes espaciales: con la integración del espacio, se produce la interconexión de las mentes. En un plano puramente espacial, el aeroplano —como el automóvil y muchos otros objetos que sirven para un fin similar— es un recurso narrativo que pone al espacio en movimiento: Londres se vuelve una realidad *dinámica* al seguir el vuelo del aeroplano. El objeto descrito se convierte en la pieza central del montaje espacial; conforme se mueve, se yuxtaponen lugares y mentes que de otro modo no están relacionadas. Y en virtud de que el objeto está en movimiento, la yuxtaposición no es en sí una operación estática sino dinámica; el efecto es verdaderamente cinematográfico. Por ejemplo, la contemplación que hace la señora Dempster del aeroplano permite al lector entrar en su mente. Ahí permanecemos por un momento; la seguimos a Margate y a otras partes. De repente, casi de manera imperceptible, quedamos fuera de su conciencia; nos damos cuenta de que a mitad del relato, *temporalmente* enfocado en la mente de la señora Dempster, se ha efectuado un cambio *espacial*, cuyo gozne de articulación es la repetición de la palabra *away* (“lejos”), de manera que ahora nuestra perspectiva se ubica en el aeroplano mismo, *lejos* de la mente contempladora de la señora, para luego entretrejerse en la mente de otro contemplador:

La señora Dempster tenía el estómago en la boca. Hacia arriba otra vez. Dentro va un guapo muchacho, apostó la señora Dempster; y se alejó y se alejó (*and away and away it went*), de prisa, desvaneciéndose, más y más lejos (*away and away*), el aeroplano, pasando muy alto sobre Greenwich y todos los mástiles [...] El aeroplano se alejó más y más (*Away and away the aeroplane shot*) hasta que sólo fue una brillante chispa, una aspiración, una concentración, un símbolo (tal le pareció al señor Bentley, que vigorosamente segaba el césped de su jardín en Greenwich”).

<sup>6</sup> What business had the Bradshaws to talk of death at her party? A young man had killed himself. And they talked of it at her party - the Bradshaws, talked of death [...]

[...] They went on living [...] They [...] would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was a defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. There was an embrace in death (pp. 280-81).

[...] She felt somehow very like him - the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it (p. 283).

En consecuencia, el montaje espacial descriptivo integra una imagen de la ciudad al interconectar sus diferentes partes; pero también es, como ya vimos, un recurso narrativo para las *interconexiones subjetivas*. Estos montajes espaciales, realizados en torno a un mismo objeto de percepción compartido, el aeroplano, sirven para que el narrador entre y salga de las más diversas mentes de los personajes. Así, las conexiones espaciales se vuelven el trasfondo de las conexiones intersubjetivas, y éstas a su vez en la imagen especular de la conciencia de Clarissa Dalloway. Su existencia, como vimos, depende de que otros reflejen, como en un espejo, su rostro y su voz; ella misma se identifica explícitamente con la ciudad, se siente parte “de la horrible casa, cayéndose en pedazos; parte de la gente a quien nunca había visto”. De ahí que la yuxtaposición espacial, proyectada en la yuxtaposición de las mentes, se vuelva equivalente de la imagen especular del yo. No obstante, como con mucha frecuencia ocurre en esta novela, la superficie del texto nos dice una cosa y el tejido de significados subyacentes, otra, porque este recurso narrativo de comunicación entre diferentes mentes crea un falso sentido de comunidad, la ilusión de que las personas realmente comparten el mismo espacio en el mismo momento.

Sin embargo, una incursión más profunda en la vida de la conciencia revela el aislamiento esencial de la vida humana; la comunidad y la comunicación son una ilusión, “la cercanía aleja”, “uno está solo”. Virginia Woolf representa este profundo aislamiento espiritual por medio de una constante alternancia entre diálogos breves, casi podría decirse lacónicos, y largos monólogos interiores que resalta todo aquello que *no se dice*. Paradójicamente, esos montajes espaciales, que parecieran unificar a personajes separados por límites sociales o circunstanciales, terminan por acentuar el aislamiento de la mente que percibe la realidad externa, aun cuando ésta sea percibida por muchos al mismo tiempo.

61

## II. El espacio de la memoria

El espacio y los objetos de la realidad ficcional también tienen otra función: constituyen puntos de anclaje para las actividades de rememoración de la mente. Así como el narrador, en el pasaje del aeroplano, entra y sale de las mentes de muchos personajes, la conciencia de un personaje puede ir y venir de su entorno presente al del pasado. La representación espacial del pasado se vuelve tan vívida, tan “real” como la del presente. Algunas veces estos espacios del pasado asumen una forma casi autónoma, como si fueran sólo equivalentes metafóricos de un sentimiento o de un estado de ánimo. No es sino más tarde que el lector se da cuenta de que existen no como realidad analógica sino como realidad espacio temporal. Este es el caso de la terraza que Peter Walsh imagina / recrea en el siguiente pasaje:

—A menudo deseo haberme llevado mejor con tu padre, —dijo. [Peter Walsh]

—Papá nunca tuvo simpatía hacia ninguno de mis... de nuestros amigos.

Y de buena gana se hubiera Clarissa mordido la lengua por haber recordado con estas palabras a Peter Walsh el que se hubiera querido casar con ella.

Desde luego, quise hacerlo, pensó Peter Walsh: casi me destruyó el corazón, pensó; y quedó dominado por su propia pena, que se alzó como una luna que se contempla desde una terraza, horriblemente hermosa en la luz del día naufragante. Jamás he sido tan desdichado, pensó. Y, como si de veras estuviera sentado en la terraza, se inclinó un poco hacia Clarissa; adelantó la mano; la levantó; la dejó caer. Allí arriba, sobre ellos, colgaba aquella luna. También Clarissa parecía estar sentada con él en la terraza, a la luz de la luna.

Ahora es de Herbert —dijo Clarissa [...]

62

Entonces, tal como ocurre en una terraza a la luz de la luna, cuando una persona comienza a sentirse avergonzada de estar ya aburrida, y sin embargo la otra está sentada en silencio, muy tranquila; mirando con tristeza la luna, y la primera prefiere no hablar, mueve el pie, aclara su garganta [...] Así se comportó Peter Walsh ahora. (p. 52).<sup>7</sup>

En primera instancia, la terraza bañada por la luz de la luna está explícitamente propuesta como un *equivalente* del dolor de Peter. De inmediato uno se siente tentado a ver en esta imagen un espacio puramente metafórico, un espacio que, estrictamente hablando, no pertenece al plano de la realidad de este universo diegético. Después, la metáfora se ve animada repentinamente con fines narrativos: la terraza se convierte, efectivamente, en el espacio que enmarca la acción *presente*. Como si de hecho estuviera “sentado en la terraza”, Peter se acerca a Clarissa. Aun cuando ella se levanta, sigue estando bañada por la luz de la luna, “sentada junto a él en la terraza”.

Virginia Woolf hace un uso constante de este interesante recurso narrativo, al cual he llamado “*narración metafórica*”.<sup>8</sup> Primero, mediante la analogía, ya

<sup>7</sup> I often wish I'd got on better with your father, “he [Peter Walsh] said “But the never liked anyone who —our friends”, said Clarissa; and could have bitten her tongue for thus reminding Peter that he had wanted to marry her.

Of course I did, thought Peter; it almost broke my heart too, he thought; and was overcome with his own grief, which rose like a moon looked at from a terrace, ghastly beautiful with light from the sunken day. I was more unhappy than I've ever been since, he thought. And as if in truth he were sitting there on the terrace he edged a little towards Clarissa; put his hand out; raised it; let it fall. There above them it hung, that moon. She too seemed to be sitting with him on the terrace, in the moonlight.

“Herbert has it now”, she said [...]

Then, just as happens on a terrace in the moonlight, when one person begins to feel ashamed that he is already bored, and yet as the other sits silent, very quietly, sadly looking at the moon, does not like to speak, moves his foot, clears his throat [...] so Peter Walsh did now. (pp. 62-63)

<sup>8</sup> Cf. Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration: Paranarrative Dimensions in “A la recherche du temps perdu”*. Toronto, University Press, 1990.

sea en forma de un símil prolongado o de una metáfora, establece esta otra dimensión del espacio; luego esa situación se incorpora a una secuencia narrativa, la cual es igualmente metafórica —es decir, “irreal” conforme a la realidad diegética establecida por el relato principal. Para esclarecer estas ideas, recordemos otro pasaje en el que se observa el mismo procedimiento, aunque la naturaleza de las imágenes espaciales resultantes sea diferente: me refiero a la escena en la que la señorita Kilman y Elizabeth, la hija de la señora Dalloway, están tomando té después de haber ido de compras a las Army & Navy Stores. En apariencia el interés de ambas está en el presente, en el té que comparten, pero la batalla soterrada entre la señora Dalloway y la señorita Kilman por el afecto de Elizabeth es despiadada, aun cuando la madre no aparezca en esta escena. El conflicto se refleja en la conciencia de Elizabeth. Sin embargo, lo que Virginia Woolf ofrece al lector no es un relato directo de sus sentimientos sino un *equivalente metafórico*.

63

Como un ser atontado que ha sido puesto ante un portalón con finalidades ignoradas y que está allí, deseando huir al galope, Elizabeth Dalloway siguió sentada en silencio. ¿Iba la señorita Kilman a decir algo más? Con voz temblorosa, la señorita Kilman dijo: —No te olvides completamente de mí. En el lejano linde del campo, el ser atontado galopaba aterrado. La gran mano se abrió y se cerró. Elizabeth volvió la cabeza. Se acercó la camarera. (pp. 150-151).<sup>9</sup>

La relación analógica entre Elizabeth y la yegua aterrorizada se plantea desde el principio en términos narrativos; más tarde el contenido metafórico se pone en acción cuando Elizabeth se va “galopando aterrorizada”. Pero el contexto de la realidad se restablece de inmediato: Elizabeth ni es una yegua, ni se ha ido galopando hasta los confines de un pastizal; sigue siendo una muchacha inglesa, tomando té, con toda propiedad, en un restaurante. Momentos después, la mesera se acerca y les pide que paguen en la caja. La yegua se ha desvanecido. La aterrorizada y tonta criatura galopando para alejarse del peligro no tiene realidad diegética alguna; sólo existe como *equivalente narrativo* de los sentimientos de Elizabeth en ese momento.

Como hemos podido observar, las metáforas de la yegua aterrorizada y la de la terraza bañada por la luz de la luna funcionan de la misma manera: forman

<sup>9</sup> Like some dumb creature who has been brought up to a gate for an unknown purpose, and stands there longing to gallop away, Elizabeth Dalloway sat silent. Was Miss Kilman going to say anything more?

“Don’t quite forget me”, said Doris Kilman; her voice quivered Right away to the end of the field the dumb creature galloped in terror.

The great hand opened and shut.

Elizabeth turned her head. The waitress came. (pp. 200-201).

parte de una narración metafórica que traduce la vida de la conciencia en una secuencia narrativa “irreal” pero llena de significados simbólicos. No obstante, vista más de cerca, la terraza imaginada por Peter no es de naturaleza puramente metafórica, como la galopante Elizabeth lo es; los fragmentos intercalados del diálogo entre Peter y Clarissa —en particular expresiones como la de que “Herbert has it now”— apuntan a otra dimensión de la realidad: no a una metáfora sin raigambre diegética, sino al pasado, a su vida compartida en Bourton cuando eran jóvenes. La imagen de la terraza, aunque venida del pasado, es invocada primeramente como una metáfora de la comunión entre Peter y Clarissa, ambos bañados por la luz de la luna, en una cercanía física y afectiva que luego resulta ser una rememoración. Pero si regresamos y volvemos a leer la sección correspondiente a los recuerdos de la señora Dalloway en torno a esa misma época, nos damos cuenta de que es falsa la impresión de comunión que tiene Peter al invocar la terraza, como falsa es su ilusión de que Clarissa está ahora compartiendo este espacio de recuerdos con él, pues este espacio, privilegiado para él, prácticamente no existe en la memoria de ella. Es sumamente irónico que cuando Clarissa regresa al mismo momento, Peter es sólo un intruso, un obstáculo. Para él la reminiscencia de ese momento está llena de dolor, para ella del éxtasis del amor, aunque no por él, sino por Sally Seton:

“¡Qué vergüenza estar sentados dentro!”, y todos salieron a la terraza y pasearon arriba y abajo. Peter Walsh y Joseph Breitkopf siguieron hablando de Wagner. Clarissa y Sally les seguían, un poco rezagadas. Entonces se produjo el momento más exquisito de la vida de Clarissa, al pasar junto a una hornacina de piedra con flores. Sally se detuvo; cogió una flor; besó a Clarissa en los labios. ¡Fue como si el mundo entero se pusiera cabeza abajo! Los otros habían desaparecido; estaba a solas con Sally [...]

—¿Contemplando las estrellas? —dijo Peter.

¡Fue como darse de cara contra una pared de granito en la oscuridad! ¡Fue vergonzoso! ¡Fue horrible! (p. 45).<sup>10</sup>

Así, el espacio del dolor, metafóricamente conjurado desde el pasado para unirlos en la imaginación y el recuerdo de Peter, es otra mentira más: se puede

<sup>10</sup> “What a shame to sit indoors!” and they all went out on to the terrace and walked up and down. Peter Walsh and Joseph Breitkopf went on about Wagner. She and Sally fell a little behind. Then came the most exquisite moment of her whole life passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down! The others disappeared; there she was alone with Sally [...]

“Star-gazing?” said Peter.

It was like running one’s face against a granite wall in the darkness! It was shocking; it was horrible! (pp. 52-53).

haber compartido el momento, el lugar, pero eso no garantiza que los recuerdos de ese momento sean idénticos o que estén investidos de los mismos valores. Una vez más “la cercanía alejaba; el embeleso se disipó; uno estaba solo”.

### III. Espacio metafórico

#### A

—¿Qué miran? —preguntó Clarissa Dalloway a la doncella que le abrió la puerta de su casa.

El vestíbulo de su casa era fresco como una cripta. La señora Dalloway se llevó la mano a los ojos, y, mientras la doncella cerraba la puerta, la señora Dalloway oyó el rumor de las faldas de Lucy, y se sintió como una monja que se ha apartado del mundo y nota la sensación de los familiares velos que la envuelven, y su reacción a viejas devociones. (p. 38)

[...] Dejó el bloc en la mesa del vestíbulo. Comenzó a subir despacio la escalera, como si hubiera salido de una fiesta en la que ahora este amigo, luego aquél, hubieran reflejado su propia cara, hubieran sido eco de su voz; como si hubiera cerrado la puerta y hubiera salido y hubiera quedado sola, solitaria figura contra una noche terrible, o mejor, para ser exactos, contra la objetiva mirada de esta mañana de junio [...] sintiéndose repentinamente marchita, avejentada, sin pecho, la barahúnda, el aliento y el florecer del día fuera de la casa, fuera de la ventana, fuera de su propio cuerpo y de su cerebro que ahora vacilaba, porque Lady Bruton, cuyos almuerzos, se decía, eran extraordinariamente divertidos, no la había invitado.

Como una monja retirándose, o como un niño explorando una torre, fue hasta el piso superior, se detuvo ante una ventana, se dirigió al baño. [...] Había un vacío alrededor del corazón de la vida; una estancia de ático. Las mujeres deben despojarse de sus ricos atavíos. Al llegar el mediodía deben quitarse las ropas. Pinchó la almohadilla y dejó el amarillo sombrero con plumas sobre la cama. Las sábanas estaban limpias, tensamente estiradas en una ancha banda que iba de un lado al otro. Su cama se haría más y más estrecha. La vela se había consumido hasta su mitad [...] Por eso el dormitorio era una estancia de ático; la cama, estrecha; y mientras yacía allí leyendo, ya que dormía mal, no podía apartar de sí una virginidad conservada a través de los partos, pegada a ella como una sábana. [...] (pp. 39-41).

#### B

[...] Y entonces, ante su gran sorpresa, súbitamente arrojado por aquellas incontrolables fuerzas, arrojado al aire, [Peter Walsh] se echó a llorar; lloró sin asomo de vergüenza, sentado en el sofá, y las lágrimas le resbalaban por las mejillas.

Y Clarissa se había inclinado hacia delante, le había cogido la mano, lo había atraído hacia ella, le había besado [...] y sintiéndose, en el momento de reclinarse,

extraordinariamente a sus anchas en compañía de Peter y con el corazón alegre, en cuyo momento, bruscamente, pensó: ¡si me hubiera casado con él gozaría de esta alegría todos los días!

Todo había terminado para ella. La sábana estaba lisa, y estrecha era la cama. Se había subido sola a la torre, y los había dejado, a los demás, jugando al sol. La puerta se había cerrado, y allí, entre el polvo del yeso caído y la broza de los nidos de pájaros, cuán distante parecía el panorama, y los sonidos llegaban débiles y fríos [...] y ¡Richard, Richard!, gritó, como en el nocturno sobresalto del que duerme y extiende la mano en las tinieblas en busca de ayuda. (p. 57)<sup>11</sup>

66 Si el espacio representado como primer plano de la realidad ficcional puede fungir como un equivalente metafórico del yo, haciendo que la señora Dalloway sienta que Londres le pertenece tanto como ella pertenece a Lon-

<sup>11</sup> "What are they looking at?" said Clarissa Dalloway to the maid who opened the door.

The hall of the house was cool as a vault. Mrs. Dalloway raised her hand to her eyes, and, as the maid shut the door to, and she heard the swish of Lucy's skirts, she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions. (p. 42).

She put the pad on the hall table. She began to go slowly upstairs, with her hand on the banisters, as if she had left a party, where now this friend now that flashed back her face, her voice; had shut the door and gone out and stood alone, a single figure against the appalling night, or rather, to be accurate, against the stare of this matter-of-fact June morning [...] feeling herself suddenly shrivelled aged, breastless, the grinding, blowing, flowering of the day, out of doors, out of the window, out of her body and brain which now failed, since Lady Bruton, whose lunch parties were said to be extraordinarily amusing, had not asked her.

Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went upstairs, paused at the window, came to the bathroom [...] There was an emptiness about the heart of life; an attic room. Women must put off their rich apparel. At midday they must disrobe. She pierced the pincushion and laid her feathered yellow hat on the bed. The sheets were clean, tight stretched in a broad white band from side to side. Narrower and narrower would her bed be. The candle was half burnt down [...] So the room was an attic; the bed narrow; and lying there reading, for she slept badly, she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet [...] (pp. 45-46).

## B

[...] and then to his utter surprise, suddenly thrown by those uncontrollable forces thrown through the air, he [Peter Walsh] burst into tears; wept; wept without the least shame, sitting on the sofa, the tears running down his cheeks.

And Clarissa had leant forwards, taken his hand, drawn him to her, kissed him [...] and, feeling as she sat back extraordinarily at her ease with him and lighthearted, all in a clap it came over her, If I had married him, this gaiety would have been mine all day!

It was all over for her. The sheet was stretched and the bed narrow. She had gone up into the tower alone and left them blackberrying in the sun. The door had shut, and there among the dust of fallen plaster and the litter of birds' nests how distant the view had looked, and the sounds came thin and chill [...] and Richard, Richard! she cried as a sleeper in the night starts and stretches a hand in the dark for help (pp. 69-70).

dres; si, por otra parte, el espacio real de la vida pasada, invocado por los recuerdos, se vive en el presente también como un *equivalente* de los sentimientos vividos en el pasado, su estatuto de realidad, como tal —presente o pasada— no puede ser cuestionado. En cambio aquella torre en medio del “yeso desmoronado y el excremento de los nidos de los pájaros”, remite a un espacio conventual que carece de toda realidad. Se trata de un espacio que no tiene existencia ficcional alguna, ni en el presente ni el en el pasado; un espacio que, no obstante, ostenta, en su representación, el mismo grado de iconicidad que los espacios supuestamente reales; es un espacio creado por una narración metafórica para constituirse en el equivalente de los espacios más ocultos de la conciencia de Clarissa. Es notable cómo, en dos ocasiones, ella se siente transportada a ese mismo espacio metafórico. En la primera ocasión (secuencia A), esto ocurre, irónicamente, después de que Clarissa ha sido literalmente visitada por la gracia del momento privilegiado —uno de esos “capullos en el árbol de la vida”, “depósitos secretos de momentos exquisitos”. En pleno éxtasis, de improviso Clarissa se hunde en un estado de desesperación que parece ridículo debido al incidente insignificante que lo provoca: Lady Bruton ha invitado a almorzar a su esposo, *no a ella*. El sentimiento de exclusión es profundo. El segundo viaje a este espacio ascético de la conciencia (secuencia B) tiene su punto de partida en el egoísmo: Clarissa se da cuenta de que Peter Walsh está realmente enamorado de una mujer casada que dejó en la India. Una vez más, se siente excluida. En ambas ocasiones, su reacción emotiva no guarda proporción con los estímulos externos: en la primera, ella se siente “de repente marchita, envejecida, sin pechos”; en la segunda, siente que “todo ha terminado para ella”. No hay, para usar el concepto de T.S. Eliot, *correlato objetivo* que dé cuenta de la profundidad de esta desesperanza. No obstante —como también ocurre con las emociones de Hamlet (*pace* Eliot)— la mera ausencia de un *correlato objetivo* sugiere la presencia de un *correlato subjetivo*, que se encuentra en las inefables profundidades de la conciencia. En realidad, este espacio ascético, que no tiene existencia ficcional alguna, es una *representación metafórica* de ese correlato subjetivo; es, de hecho, el correlato subjetivo de la desesperación. Sin embargo, es difícil decir si este espacio específico —torre, cama angosta y el excremento de los nidos de los pájaros— es una formulación verbal de la propia Clarissa, o un equivalente que formula el *narrador* para dar cuenta de sentimientos no definidos. En todo caso, el espacio *metafóricamente* construido no tiene otra realidad que la del equivalente emocional. Más aún, este espacio metafórico de la conciencia de Clarissa, en tanto que figuración de una profunda desesperanza y de un doloroso aislamiento espiritual, es una realidad que subyace incluso a la experiencia momentánea de júbilo en el aquí y ahora de la vida cotidiana:

Clarissa sintió la embriaguez del momento, aquella dilatación de los nervios del mismísimo corazón, hasta que éste pareció estremecerse, alzarse, ponerse en pie [...] sí, por cuanto, si bien era cierto que aquello le gustaba, y que experimentaba aquel cosquilleo y aquella punzada, estas apariencias, estos triunfos [...] tenían cierta vaciedad; estaban un tanto alejados [*at arm's length* “como si estuvieran a la vuelta de la esquina”], no en el corazón [...] (p. 196).<sup>12</sup>

68

Porque este júbilo en el presente es sólo una ilusión social, cuya intensidad depende de los demás; para Clarissa, la vida entera es como una fiesta en la que “ora este amigo, ora aquél, le devolvía el reflejo de su rostro, de su voz”. Pero si los demás se niegan a desempeñar su papel de espejo —como Lady Bruton al no invitarla a almorzar, o como Peter Walsh al enamorarse de otra mujer— su vida se derrumba, pierde su identidad y se vuelve “una simple figura en contra de la pasmosa noche”. El sentimiento remite a aquella intuición de Clarissa de lo que podría ser el éxito, nunca como algo que se posee, sino como algo que está siempre a la vuelta de la esquina, algo que suena hueco, un sentimiento que lleva al aislamiento, representado por un espacio elevado, frío y retraído: una torre, una cama angosta, un nido en descomposición, una fría “virginidad, preservada aun a pesar de los alumbramientos, que se adhería a ella como una mortaja”. De esta manera, en la habitación metafórica de su conciencia resuenan curiosamente los significados descifrados en el espacio real de Londres: de hecho su vida ha demostrado ser parte “de la casa, fea, cayéndose a pedazos; parte de la gente a quien nunca había visto”.

Podríamos incluso afirmar que en *Mrs. Dalloway* hay una especie de *convergencia metafórica* de las tres formas básicas de representación espacial. Aunque Londres tiene una realidad innegable, a partir de las reflexiones de Clarissa sobre el significado de la ciudad en la que vive, el espacio urbano que la rodea se convierte en una proyección metafórica de su propia conciencia. Lo mismo vale para el espacio real en el pasado, recreado por la memoria y la añoranza: precisamente porque está tan vividamente descrito, porque se siente tan fuerte su presencia, el *pasado* se vuelve una especie de equivalente metafórico de los sentimientos en el *presente*. Por último, las representaciones espaciales que no tienen realidad ficcional, aquellos de naturaleza estrictamente metafórica, parecen comunicar esas profundidades del sentimiento de las cuales no parece estar del todo consciente el personaje, o por lo menos se trata de formulaciones metafóricas que ella no pondría en esas palabras. Pero es importante que las tres dimensiones espaciales constituyen expresiones metafóricas de las dife-

<sup>12</sup> She had felt that intoxication of the moment, that dilatation of the nerves of the heart itself till it seemed to quiver, steeped, upright [...] still these semblances, these triumphs [...] had a hollowness; at arm's length they were, not in the heart (p. 265).

## *El espacio de la conciencia en Mrs. Dalloway*

rentes capas de la actividad mental; que en las tres descubramos el mismo aislamiento espiritual expresado y significado de tan diversas maneras. Así, el espacio real del presente, el recreado con tanta vivacidad por la memoria, y el espacio no menos vívido que proyecta la narración metafórica son todas formas narrativas para representar la conciencia en todas sus dimensiones espaciales y multipersonales.



# Seis poetisas griegas

Carolina Ponce Hernández

## I. Safo

Cuando se habla de mujeres que escribieron poesía en la Grecia antigua, inmediatamente surge el nombre de Safo y las leyendas que en torno a ella se han elaborado. Alrededor del año 630, antes de Cristo, nació en la isla de Lesbos. No hay seguridad en cuanto a su ciudad de origen, por lo que aún hoy se discute si es originaria de Erso o de Mitilene —en la que transcurrió la mayor parte de su vida.

Los investigadores nos informan que estuvo en Sicilia entre 604-603 antes de Cristo y 596-595 antes de Cristo exiliada y, como dato dudoso, que se casó con Cercilas, comerciante de la isla de Andros. Tuvo una hija, Cleis ó Cleide,<sup>1</sup> a la que, como puede verse, tenía un profundo amor.

Tengo una linda niña  
con la hermosura  
de las flores de oro,  
Cleide, mi encanto.  
Por ella yo daría  
la Lidia entera y mi tierra querida.<sup>2</sup>

No llores Cleide:  
donde se honra a las musas  
no se permiten  
trenos, en nuestra casa no sientan bien.<sup>3</sup>

Cuanto se ha dicho desde la Antigüedad sobre ella, es discutible, aunque parezca verosímil; creo que casi nada ha sido comprobado, excepto lo que está escrito en su propia obra. Se supone que perteneció a la aristocracia local por dos datos: a) era amiga de Alceo, un aristócrata enemigo de los tiranos,

<sup>1</sup> Los datos están tomados de uno de los estudios más recientes: Easterling, P.E. y Knox, B.M., *Historia de la literatura clásica. I Literatura Griega*. Madrid, Gredos, 1990, p. 228.

<sup>2</sup> Juan Ferraté, *Líricos griegos arcaicos (antología)*. Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 243, fr. 36, p. 261.

<sup>3</sup> *Ibid.*, fr. 32, p. 263.

quienes en aquellos momentos hacían revoluciones en muchas ciudades del mundo griego para derrocar a los ya ineficaces reyes; b) vivía en una casa donde se honraba a las musas, y donde las jóvenes de regiones cercanas iban a aprender, lo cual supone un fenómeno de las “aristai” más que de las clases populares.

72 Sin embargo, de lo que nos llega de su obra sólo hay un fragmento que *podiera tal vez hacer una referencia indirecta* a un posible familiar del tirano Pitaco. Subrayo las palabras para que se vea cuán frágiles y tenebrosas son, a veces, las discusiones de los eruditos. Lo único que podemos desprender de los fragmentos más amplios que tenemos —pues sólo nos ha llegado completo un poema— es que estaba rodeada de muchachas (frs. 5, 6, 7, 8, 14, 19, 25, y otros), y que, como ya se vio, su casa lo era de las musas.

No sabemos si se casó o no. Tenemos la certeza de que Cleide fue su hija. Además tuvo un hermano (fr. 3):

“Cipria y Nereides, otorgadme  
que vuelva acá mi hermano, incólume,  
y que se cumpla todo cuanto  
quisiera en su alma que ocurriese [...]”<sup>4</sup>

Menciona a su madre:

(a)

“Pues mi madre solía decir  
que en su tiempo, si una llevaba  
el pelo envuelto en un turbante  
de tonos brillantes, sin duda  
que eso era un muy grande adorno [...]”

(b)

Yo para ti, Cleide, no tengo  
ningún pañuelo de colores  
ni sé dónde pueda encontrarse.<sup>5</sup>

¿Cuál es nuestro oficio frente a Safo? Leer lo poco que de ella tenemos y encontrar la belleza de su quehacer poético. Hay en Safo, —en la primera poetisa que conocemos de la literatura occidental—, valores y aciertos que la

<sup>4</sup> *Ibid.*, fr. 3, p. 243.

<sup>5</sup> *Ibid.*, fr. 31, p. 263.

elevan al grupo de los grandes poetas líricos. El uso de distintos metros, la creación de la estrofa tetrástica sáfica y, como dicen los conocedores, el manejo de ritmos en su dialecto eólico con las aliteraciones, las enumeraciones, el dialogismo, las interrogaciones, las descripciones breves pero precisas y originales, la colocan en un lugar importante en la lista de los líricos arcaicos. Y esto era reconocido por los antiguos no olvidemos que Platón la llamó la “décima musa”.

El lector de la obra de Safo en traducción española (hay buenas versiones como la de Juan Ferraté en España o la de Carlos Montemayor en México) puede apreciar la sensibilidad de la escritora, por ejemplo, en sus expresiones de súplica a Afrodita, la diosa del amor, para que la auxilie (poema 1 y fr. 2); en las de pena por la separación: “De veras, quisiera estar muerta / [...] Ella, al dejarme, / vertió muchas lágrimas [...]” (fr. 6); cuando recuerda a sus amigas o piensa que la recuerdan: “Ella a menudo, en Sardis, / tendrá su pensamiento, puesto aquí” (fr. 7); Y yo, contestando, le dije: / “Ve en paz y recuérdame. / Pues sabes el ansia / con que te he mimado. / Y por si no, quiero / recordarte... y cuanto gozamos”. (fr. 6).

La sensibilidad de Safo se muestra en la delicadeza de sus sentimientos: nada hay vulgar o desagradable, le molestan y no usa palabras obscenas o escatológicas (fr. 27); si piensa en la vejez y en la muerte: la primera impide que una mujer vieja se case con un joven (fr. 22), y la segunda, ¿es un deseo?: “Y un ansia me está cogiendo / de estar muerta y ver los lotos / empapados de rocío / a orillas del Aqueronte.”<sup>6</sup>

Pero ya sabemos que el gran tema de Safo es el amor, y que fue a partir de sus versos amorosos que se creó la imagen de la “lesbiana”, esa mujer de la isla de Lesbos que amó a las muchachas que estaban en la casa de las musas. Ya en la *Asamblea de las mujeres*, comedia de Aristófanes, unos doscientos años después de Safo, el cómico hace burlas a propósito de las mujeres de Lesbos: las espartanas, las atenienses, etcétera, deben cuidarse de ellas. Sin embargo, no olvidemos que la comedia antigua y media hizo gran parte de sus chistes destruyendo reputaciones y atacando personalidades, tanto de sus contemporáneos como de los griegos anteriores. Cuánto de lo que se decía era verdad, tendría que estudiarse en cada caso.

Sin duda, desde la Antigüedad hasta nuestros días, desde Aristófanes, Séneca y san Agustín hasta Wilamowitz ó Jaegger, pasando por Mirabeau y llegando a Fernández-Galiano, todo tipo de críticas y posiciones al respecto se han presentado y defendido; la mayoría de ellas acepta el homosexualismo de Safo, pero dándole diversas interpretaciones; muy pocos (Wilamowitz) consideran

<sup>6</sup> *Ibid.*, fr. 20, p. 257.

que los textos pueden ser vistos y estudiados sin necesidad de arrojar sobre ellos la “mancha de la perversión sexual”<sup>7</sup>.

En realidad a mí no me interesa ni me preocupa el posible lesbianismo de Safo. De cualquier manera, su poesía está ahí reluciendo en todo su sencillo esplendor: dice las cosas sin rebuscamientos, tal como las siente, encontrando símiles en una naturaleza cercana y conocida por todos (por el griego del siglo VII antes de Cristo, y el mexicano de 1996):

74 Estrella de la tarde, que a casa llevas  
cuanto dispersó la Aurora clara  
llevas a casa a la oveja  
llevas a casa a la cabra,  
y de la madre a la hija separas.<sup>8</sup>

Como la manzana que, roja, se empina en la alta rama,  
en lo alto de la rama más alta [...]<sup>9</sup>  
Como el jacinto que, en el monte, el pastor  
pisa con el pie [...]<sup>10</sup>  
Y cuando pinta el amor puedo afirmar  
que es completamente femenina [...]

Yo no sé si los hombres sientan de la misma manera; puede ser, ya que Catulo la reinterpretaba muy bien (poema 51). El autor de *Sobre lo sublime* examina el fragmento de Safo anotando la enumeración y dice: “[...] para nosotros la causa de lo sublime sería el poder elegir siempre de los elementos inherentes los más importantes y hacerlos formar, mediante una superposición sucesiva como un solo cuerpo [...]” Así, Safo señala en todos los casos las emociones que acompañan a la locura amorosa, partiendo de los síntomas y de la verdad misma de la pasión.

Mas, ¿en qué demuestra ella su destreza? En su poder para elegir primero los más sobresalientes y los más tensos de ellos, para unirlos después unos con otros.<sup>11</sup> Vaya aquí cómo se expresa por primera vez en la literatura occidental este conjunto de versos que es uno de los tópicos (con suma de tópicos particulares) más usados en la poesía amoratoria.

<sup>7</sup> Wilamowitz, citado por Alsina José, *Teoría Literaria Griega*. Madrid, Gredos, 1991, p. 299.

<sup>8</sup> J. Ferraté, *op. cit.*, fr. 34, p. 265.

<sup>9</sup> *Ibid.*, fr. 35, p. 265.

<sup>10</sup> *Ibid.*, fr. 36, p. 265.

<sup>11</sup> Longino, *Sobre lo sublime*. Madrid, Gredos, 1979, p. 166.

Me parece igual de un dios, el hombre  
que frente a ti se sienta y tan cerca  
te escucha absorto hablarle con dulzura  
y reírte con amor  
Eso, no miento, no, me sobresalta  
dentro del pecho el corazón; pues cuando  
te miro un sólo instante ya no puedo  
decir ni una palabra  
La lengua se me hiela y un sutil  
fuego no tarda en recorrer mi piel,  
mis ojos no ven nada, y el oído  
me zumba, un sudor  
frío me cubre, y un temblor me agita  
todo el cuerpo, y estoy, más que la hierba,  
pálida, y siento que me falta poco  
para quedarme muerta.<sup>12</sup>

75

Y llegan los análisis psiquiátricos del poema y la autora: arritmia cardiaca, inhibición del habla, perturbación visual, etcétera, que nos hablan de un “ataque de ansiedad”; pero nosotras sabemos que es la fiel y magistral pintura de las sensaciones de una mujer, en un momento especial, frente a la persona amada; y quien no lo entiende por no haberlo experimentado es que todavía le falta bastante por vivir.

Si para algunos lo más importante es la guerra y para otros la navegación y el comercio, para Safo lo más importante es el amor y la persona amada, “ver su andar amable / y el brillo chispeante de su cara [...]” (fr. 5).

Y es muy cierto que Eros nos sacude el alma “como un viento que en el monte / sobre los árboles cae (fr. 12), y nos afloja los miembros por completo “dulce y amargo, irresistible [...]” Por el amor la hija abandona a la madre y ya no puede poner atención a su labor (fr. 29), y se hacen las bodas, para las que Safo escribe los epitalamios contándonos cómo las jóvenes cantaban toda la noche para los novios, y en esa noche no se veían sueños (fr. 33).

Las muchachas se adornan con guirnaldas de violetas y rosas, frotan el cuerpo con perfume, se trenzan el cabello con vástagos de anís, y cantan acompañadas de la delicada flauta, la lira y los crótalos para que su voz aguda llegue hasta el cielo mezclada con la bella voz penetrante de los hombres, en tanto que todo se inunda de aroma de mirra, canela e incienso (frs. 6, 19 y 41).

La poetisa Nósíde, trescientos años después y desde Italia le mandó un epigrama:

<sup>12</sup> J. Ferraté, *op. cit.*, fr. 4, p. 245.

Si navegas, viajero, a gozar con las Gracias floridas  
de Safo en Mitilene, la de los bellos coros,  
parte a decirles que adicta a las musas y a ella  
Lócride me engendró, y es Nósida mi nombre.<sup>13</sup>

Para alguien que lee sólo traducciones puede parecer demasiado simple y coloquial la poesía de Safo; debemos advertir que este tipo de poesía, casi toda monódica, de una sola voz, tenía el ritmo, la melodía y la sonoridad que prestaban la combinación de sílabas largas y breves y la distribución de los acentos; además de ser acompañada por los acordes de la lira. El conjunto presentaba, con seguridad, una armonía que acaso lejanamente podamos imaginar.

76 Y para despedirnos de Safo, el fragmento diez:

Las estrellas que cercan a la luna  
atrás ocultan su luciente cara,  
cuando está llena y más que nunca brilla  
sobre la tierra [...]<sup>14</sup>

## II. Corina, Erina, Mero, Nósida y Ánite

Catálogos, antologías y estudios eruditos de Alejandría en adelante, nos mencionan nombres de bastantes poetisas, sin embargo, sólo de algunas de ellas nos llegan unos cuantos versos: de Erina, Corina, Mero, Nósida y Ánite.

A las dos primeras intentan algunos colocarlas en la época de Safo, y a casi todas quieren hacerlas de Mitilene. He allí un ejemplo de hasta dónde puede un elemento dominante jalar con su fuerza de atracción a los más pequeños. Los estudios recientes dicen que pertenecen a la época helenística y los conocedores del tema —que obviamente aceptan no conocer mucho— las sitúan alrededor del 300 antes de Cristo, etapa literaria en que el epigrama imprimió fuerza a una carrera que continuó por espacio de siglos con una muchedumbre de escritores.

De Corina dicen, yo no sé por qué, que era obscena y grosera. Los dos fragmentos que leo no dan pie para tales afirmaciones y casi para ninguna otra.

De Erina dicen que escribió trescientos hexámetros y algunos epigramas. Toda su producción tuvo una figura central: Báucide, su amiga, que recién casada y jovencita murió. También Erina murió muy joven.

<sup>13</sup> A partir de este epigrama, excepto el fragmento siguiente de Safo, todos los demás de las restantes poetisas griegas tratadas aquí, están tomados de Manuel Fernández-Galian, trad., *Antología palatina*, Madrid, Gredos, 1978; epigrama, 718, p. 69.

<sup>14</sup> J. Ferraté, *op. cit.*, fr. 10, p. 253.

Con los escasos datos anteriores tenemos, como lo confirman los textos, que los dos epigramas son epitafios para Báucide; que el poema en hexámetros, “La rueca” habla de muchachas dedicadas a labores domésticas. Los epitafios siguen los tópicos clásicos que han perdurado por dos mil quinientos años (por lo menos): se informa al que pasa que ahí están los restos, en este caso cenizas, de alguien, y se especifica algún dato personal del muertito:

Oh, sirenas y estela y funérea urna que guardas  
para Hades mis exiguas cenizas. Al que cerca  
de mi túmulo, sea paisano o venido de alguna otra ciudad,  
pasare, saludadle y decidle que la tumba a una joven  
casada recubre y que sepa,  
explicádselo así, que me llamó Báucide  
mi padre y que en Tenos nací y que fue Erina,  
mi amiga, quien en mi sepulcro grabó este epitafio.<sup>15</sup>

77

Notemos el elemento de las sirenas que adornaban la urna como símbolo de encantamiento para llegar al otro mundo, de donde ya no se puede regresar. Notemos, además, el elemento sentimental en la relación amistosa que debió ser profunda entre Báucide y Erina.

Aunque lo que nos llega de Erina no puede considerarse original, sin embargo, nos demuestra una educación “intelectual” que la permitió para elaborar bien su poesía con los rasgos característicos del epigrama: dar una información concisa y precisa, pero individualizando y poniendo un toque emotivo.

Mero fue esposa de un filólogo y madre de un escritor de tragedias al que llamaron Homero; todo lo cual indica cómo campeaban las letras en su círculo familiar. Se dice que escribió un himno épico, poemas líricos y otras cosas, pero sólo nos llegaron dos epigramas y ambos fueron hechos para acompañar sendas ofrendas: el primero, un racimo de uvas que se entregó en el templo de Afrodita; el segundo, unas estatuillas dedicadas a las ninfas. Este último fue un encargo que Cleónimo hizo a la poetisa; ¿le pagarían por ello o fue un mero favor? Parece más bien lo primero, porque este tipo de trabajos era usual y, como veremos con las restantes epigramistas, podría considerarse como una profesión.

Salud, Hamadriades, ninfas del río, que siempre  
recorréis, inmortales, con vuestros pies rosados  
nuestras frondas; guardad a Cleónimo hermosas  
estatuas, oh deidades, en el pinar consagra.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> *Antología palatina*, epigr., 710, p. 208.

<sup>16</sup> *Ibid.*, epigr., 189, p. 65.

Nósíde fue del sur de Italia, de la Lócride, y vivió el enfrentamiento de los locros contra los bretios (del Bruttium), alrededor del 280 antes de Cristo, donde vencieron los primeros, así que los bretios tuvieron que arrojar sus escudos para huir. Se percibe en todo el epigrama el tono del poeta arcaico Arquíloco. Nósíde dice:

De sus tristes espaldas las armas tiraron los Bretios  
heridos por las manos de los ágiles Locros,  
y ahora en el templo divino ellas cantan su hazaña  
sin echar de menos aquellos viles brazos.<sup>17</sup>

**78** La adjetivación es precisa y bien lograda: tristes espaldas de los vencidos, manos de los ágiles vencedores; la prosopopeya con ecos de metáfora es afortunada: ellas, las armas, cantan y no extrañan a los vencidos.

El epigrama personal en que ofrece una prenda a Hera Lacinia, la diosa de los partos, es interesante por el contenido de puros elementos femeninos. En él nos presenta su línea familiar únicamente a través de las figuras de sus antecesoras: su abuela y su madre:

Tú, que el Lacinio oloroso a menudo contemplas  
desde los cielos, Hera venerable, recibe  
el ropaje de lino que a ti la de Cléoca ofrece,  
la excelente Teofilide, con Nósíde, su hija.<sup>18</sup>

Cuatro epigramas van acompañando retratos de jovencitas, en cuadros que se confunden con la realidad; la gracia, la dulzura y la belleza se cantan al mismo tiempo que la vida honesta, la alegría y los buenos padres. Pero, entre el resto destaca, sin duda, el epitafio escrito a Rintón, quien componía parodias de tragedias:

Acompaña, al pasar junto a mí, tu amistoso saludo  
con una carcajada: soy Rintón, siracosio,  
ruiseñor de las musas humilde, pero he cosechado  
con parodias trágicas mi ramita de yedra.<sup>19</sup>

Epitafio original que solicita carcajadas y no lágrimas, como que está dedicado a un escritor de parodias, hombre amable y sencillo que no se vanagloria

<sup>17</sup> *Ibid.*, epigr., 132, p. 67.

<sup>18</sup> *Ibid.*, epigr., 265, p. 67.

<sup>19</sup> *Ibid.*, epigr., 414, p. 69.

de ser “grande”, sino sólo un humilde ruiñeñor que pide su ramita, no de laurel sino de yedra.

De las poetisas griegas nos ha llegado un solo epigrama para una prostituta y es de Nósíde:

Vayamos al templo y veamos qué artística queda  
la imagen de Afrodita con su ornato de oro.  
Poliárquide fue quien la trajo, que mucho ganara  
gracias a la belleza de su propio cuerpo.<sup>20</sup>

Los ecos de Safo se dejan oír cuando dice: “Nada excede al amor en dulzura, y no hay dicha ninguna / que aventajarle pueda, ni la miel en la boca [...]”<sup>21</sup> En mi opinión, después de Safo y conociendo lo poco que de ellas nos ha llegado, la más original es Nósíde, ya que muestra rasgos de ingenio, de humor; una apreciación más personal en la que percibe una postura de cierto juicio crítico frente al hecho que describe. No dejo de reconocer, sin embargo, que Erina, Ánite y Mero son más citadas por sus contemporáneos e incluso los estudiosos actuales hablan de las influencias de éstas en el resto de los escritores de epigramas. Quizá por eso mismo, encuentro esa pequeña diferencia.

79

Ánite es de quien más epigramas tenemos —veinticuatro—, de los cuales veinte es seguro que sean de ella y cuatro están en duda. De Nósíde son doce, de Mero son dos y tres de Erina. Los datos biográficos de Ánite son todos inciertos, tal vez lo único probable es que vivió por el 300 antes de Cristo en un lugar donde se rendía culto especial a Pan.

Algunos de sus epigramas son para ofrendar fuentes o estatuas; hay otros para ofrendar objetos como una lanza o un caldero, y otros son epitafios: cuatro dedicados a jovencitas, otros a hombres y otros —¡época helenística!— a animales, como es el caso de una perra mordida por una víbora, o un gallo que ya no agitará más las alas, o un delfín fanfarrón arrojado a la suave playa por la “púrpura marea del ponto”. Hay también descripciones de pinturas de niños jugando con animales.

Sin embargo, sucede que si de Ánite tenemos más epigramas, es de la que menos sabemos, ya que nunca menciona nada sobre sí misma. ¿Sería acaso ese tipo de mujer que se limita hacer todo el trabajo que le encargan, pero que no utiliza su instrumento de expresión para comunicar algo suyo, personal? Es seguro que era una profesional solicitada y que dominaba ese oficio de los versos por encomienda, pues encontramos sencillez, precisión y manejo del detalle exacto para pintar cada intención:

<sup>20</sup> *Ibid.*, epigr., 332, p. 67.

Queda aquí, lanza homicida, y no viertas más triste  
sangre de enemigos con tu garra de bronce;  
de Atenea descansa en el alto santuario marmóreo  
y el valor pregona del crete Equecrátides.<sup>21</sup>

La adjetivación de lanza homicida era muy común en Grecia, en cambio la figura de “garra de bronce” muestra cierta originalidad:

A cambio del lecho nupcial y el solemne himeneo,  
tu madre ha puesto encima de tu marmórea tumba  
una virgen, ¡oh Tersis!, que tiene tu talla y tu belleza;  
y así, aún después de muerta, diríase que hablas.<sup>22</sup>

80

El epitafio anterior dedicado a la doncella Tersis, aunque bien construido, no pasa de ser una repetición de esos lugares comunes que mencionan, a petición de la madre, la estatua de tamaño “original” con que se adorna la tumba.

Mejor logrado es el epigrama que dialoga con la estatua de Pan a quien está dirigido. La forma espontánea con que se habla a ese dios travieso y bromista del bosque, recuerda el tono coloquial de una plática entre amigos:

—¿Por qué solitario en la selva frondosa te sientas,  
Pan rústico, a tañer esa dulce caña?  
—Así vagará en estos montes que baña el rocío  
la ternera paciendo los esbeltos tallos.<sup>23</sup>

Si alguna de nuestras poetisas tuvo “vena” que pudieramos llamar campirana o campestre, ésa es, sin duda, Ánite, quien a pesar de ello suele usar los recursos eternos, sacados de las listas de tópicos, para hacer sus pinturas: huertos floridos, mar canoso, viajero cansado, limpia fuente, agua fresca, verdes hojas, el fresco licor de la fuente, deleitoso refrigerio en el verano, el descansar tendido bajo el laurel o el álamo, etcétera.

Distinguiendo a Safo, que ocupa su lugar entre los mejores poetas líricos, las demás —por lo que podemos conocer de ellas— tienen su lugar a la par en el numeroso grupo de epigramistas helenísticos, con sus claras excepciones. Como todos repiten los tópicos comunes, las adjetivaciones son conocidas; muy de vez en cuando se encuentra un giro original o un tono personal más profundo. Podría añadir que el hecho de que fueran mujeres en una sociedad

<sup>21</sup> *Ibid.*, epigr., 170, p. 66.

<sup>22</sup> *Ibid.*, epigr., 123, p. 50.

<sup>23</sup> *Ibid.*, epigr., 649, pp. 51-52.

“machista”, les da una connotación especial, porque significa que estudiaron y escribieron demostrando de esa manera una capacidad y una fuerza de lucha que cristalizó en su actitud y en su obra. Pero dicen que he escrito lo anterior, porque sería otro más de los lugares comunes, de esos tópicos feministas que cada día que pasa y cada vez que se repiten van perdiendo más y más su contenido semántico. ¡No vayamos a caer en las parodias del Rintón de Nóside! (De quien ya hablamos). Lo que hacen las mujeres ahí está, igual que lo que hacen los hombres, para ser estudiado por todos.

Y para terminar un epigrama de un poeta, quizá Meleagro, a Erina y sin comentarios. Cada quien saque los suyos.

A Erina, la abeja virgínea que flores libaba  
de las musas, la más joven de los poetas,  
Plutón la raptó como esposa. Razón tuvo en vida  
la niña al decir: “Envidioso eres, Hades”.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> *Ibid.*, epigr., 231, pp. 54-55.



# Ensayo vario





# Los profetas y la invitación apremiante de Yahvé

*María Enriqueta González Padilla*

La vida de los pueblos, como toda vida humana, diría Baudelaire, es objeto de una constante sollicitación: la del bien y del mal. Una lucha a veces sorda, otras espectacular pero siempre tenaz, implacable, que se libra sin tregua, y cuyo botín, según la Biblia, es la conquista del corazón del hombre por Dios o por Satán. La historia de Israel, a nivel nacional y de sus individuos, es de ello palpable ejemplo. Salomón, el rey sabio y magnífico, edifica en la época gloriosa de su reinado el Templo de Jerusalén, cuyo modelo fue la Tienda del Encuentro o Tabernáculo en que Yahvé peregrinaba con su pueblo. Muy distinto a nuestros templos, tenía aquél dos partes especialmente consagradas: el Santo de los Santos y el Lugar Santo. El primero contenía el Arca de la Alianza, y en él sólo podía penetrar el Sumo Sacerdote una vez al año; en el segundo estaba el Altar de los Perfumes, el Candelabro de los Siete Brazos y la Mesa de los Panes de la Proposición. Había, dividiéndolos, una cortina riquísima. Las paredes eran de piedra labrada, pero recubiertas en el interior del templo con maderas preciosas, esculpidas y adornadas con placas de oro.

Alrededor del templo, en construcciones accesorias, se alojaban los sacerdotes. Había además dos grandes atrios: uno interior, en que estaba el Altar de los Holocaustos y la Fuente de Bronce para las purificaciones, y otro exterior o del pueblo.

Este monumento, que se contaba entre las maravillas del mundo antiguo, costó siete años y medio de trabajo, y no se escatimaron en él la plata, el oro y el mármol. Su dedicación duró catorce días y los sacrificios de animales se contaron por millares. Reyes 1 narra que la gloria de Yahvé descendió en forma de espesa nube sobre los asistentes en aquella ocasión, y que Salomón, como rey sacerdote, recordó solemnemente en su discurso la alianza que Dios pactara con su pueblo en el Sinaí y la promesa de un reinado eterno que hiciera a su padre David. El propio Yahvé se apareció a Salomón y le prometió que aquella casa duraría por siempre si él y sus descendientes marchaban por sus caminos; de lo contrario, dijo, “yo arrancaré a Israel de la superficie de la tierra que les he dado; arrojaré de mi presencia esta Casa que yo he consagrado a mi Nombre, e Israel quedará como proverbio y escarnio de todos los

pueblos”.<sup>1</sup> Ay, ¿quién habría de decir que el propio Salomón en su ancianidad habría de caer en la idolatría? Así sucedió, porque vencido del amor de mujeres paganas que hizo entrar en su harén, habrían de verlo sus súbditos arrodillarse ante Astarté, diosa de los sidonios, ante Milkom, “monstruo abominable de los amonitas” y edificar un altar a Kemós, ídolo de Moab, en el monte que está frente a Jerusalén. ¡Así de flaco y veleidoso es el corazón del hombre!

La Biblia interpreta la historia desde el punto de vista de sus causas primeras y más trascendentales: la relación entre Dios y los hombres. A esta luz conviene leer los acontecimientos que se narran en los *Libros de los Reyes* y en los de las *Crónicas*, que contienen no sólo historia, sino filosofía de la historia expresada no de modo especulativo, sino muy concreto.

86

La consecuencia de la prevaricación de Salomón fue la división de su reino que le fue anunciada de este modo por Yahvé: “Porque [...] no has guardado mi alianza y las leyes que te ordené, voy a arrancar el reino de sobre ti y lo daré a un siervo tuyo. No lo haré sin embargo en vida tuya por causa de David tu padre; lo arrancaré de manos de tu hijo. Tampoco arrancaré todo el reino; daré una tribu a tu hijo, en atención a David mi siervo, y a causa de Jerusalén que he elegido”.<sup>2</sup>

Esta predicción se cumplió al subir al trono Roboam, hijo de Salomón que no quiso escuchar las quejas del pueblo contra los fuertes impuestos que Salomón les había exigido. Desoyendo el consejo de los ancianos e instigado por jóvenes de su edad, Roboam contestó a esta justa demanda con altanería e insolencia, lo que dio por resultado que todas las tribus del norte, encabezadas por Efraím, se rebelaran contra él y eligieran rey suyo a Jeroboam, un servidor de Salomón que era “hombre de valía”. Sobrevino así un cisma en el pueblo de Dios, y a partir de ese momento hubo dos reinos: el del Norte, o reino de Israel, con capital en Samaria, y el del Sur, o reino de Judá con capital en Jerusalén que permaneció fiel a la casa de David.

Las vicisitudes de estos dos reinos hasta su desaparición a causa de las invasiones y deportaciones de los asirios y de los babilonios en el siglo VIII y en el siglo VI antes de Cristo, respectivamente, es el asunto del primero y del segundo *Libros de los Reyes*. Este periodo se caracterizó por el auge del profetismo, entendiéndose como tal un carisma que existía desde los orígenes del pueblo de Dios, porque profeta es el que proclama con la vida y con la voz la palabra de Yahvé, ya que ha sido llamado a anunciar su mensaje. Moisés fue el más preclaro de los profetas del Antiguo Testamento, y Cristo Jesús lo será del Nuevo. La vocación al profetismo se presentó en muchos personajes insignes como un llamamiento en forma de visión, audición o inspiración, al que no podían resistir.

<sup>1</sup> *1 Reyes*, 9, 7.

<sup>2</sup> *Ibid.* 11, 13.

El profeta es alguien que ha tenido una profunda experiencia de Dios, que intuye su trascendencia y que exhorta en su nombre a sus contemporáneos a la conversión. Humilde y piadoso, el profeta no se enorgullece; sabe que no es más que un instrumento divino, y por ello, cuando declara las sublimes verdades del Dios Infinito, da testimonio de su procedencia con la solemne fórmula: "Oráculo de Yahvé". La predicación profética puede referirse al presente o al futuro, dirigirse a un pueblo o a todos los pueblos, transmitirse en prosa o en verso, en parábola oral o en enseñanza dramatizada. Los criterios de autenticidad de la predicación profética son la conformidad con la doctrina yahvista y el cumplimiento de los vaticinios. Sus temas son la proclamación de Yahvé como el único verdadero Dios y Señor de todas las naciones, su Santidad, su misterio, su providencia y misericordia con el hombre, su justicia y fidelidad a su alianza, su perdón, su bondad y su ternura. El hombre en cambio es impuro e infiel, necesitado en todo tiempo de la ayuda divina y de la salvación que le viene de un Dios al que debe convertirse de todo corazón.

A medida que avanza la revelación, se perfila con gran nitidez en la predicación profética la expectación de un Rey, Mesías o Ungido de Yahvé, depositario por excelencia de su Espíritu, que será descendiente de David, que inaugurará un Reino de Paz y que será Príncipe, Mediador y Pastor.

No todos los profetas fueron igualmente inspirados. Hubo muchos anónimos que simplemente se reunían en comunidades para llevar vida piadosa. No todos tampoco dejaron obra escrita, por lo que no se les aplica el adjetivo de "canónicos", ya que el "canon" es el conjunto de los libros que, por considerarse divinamente inspirados, componen la Biblia. Los profetas surgieron tanto en el Reino del Norte como en el del Sur. Dos notables profetas no canónicos cuyos hechos se narran en los *Libros de los Reyes* fueron Elías y su discípulo Eliseo, ambos relacionados con el Reino del Norte.

Vivió Elías en el siglo IX antes de Cristo y se encaminó su misión a corregir las infidelidades de Ajab, rey de Israel, que no sólo mantuvo el cisma político-religioso que había inaugurado Jeroboam al impedir a sus súbditos adorar a Dios en Jerusalén, sino que se casó con Jezabel, hija del rey de los sidonios, a cuyo dios, Baal, edificó en Samaria un santuario. A causa de esta apostasía, Elías se dirigió a Ajab diciéndole: "vive Yahvé, Dios de Israel a quien sirvo. No habrá estos años rocío ni lluvia más que cuando mi boca lo diga".<sup>3</sup>

Se ausentó Elías de la comarca y al cabo de tres años en que la sequía se había vuelto insoportable, se dejó ver nuevamente del rey a quien convenció de que reuniera a todo el pueblo y a los sacerdotes de Baal en el Monte Carmelo. Ahí retó Elías a estos a que entraran en competencia abierta con él

<sup>3</sup> 1 Reyes 17, 1.

para que su dios, si tal era, enviara fuego del cielo a consumir la ofrenda que iban a sacrificarle. “Invocaréis el nombre de vuestro Dios”, les dijo; “yo invocaré el nombre de Yahvé. Y el dios que responda por el fuego, ése es Dios”.<sup>4</sup> Elías se refería a la ofrenda que él por su parte ofrecería a Yahvé. Es de notar que en esta competencia no se trataba de saber cuál de los dioses era más fuerte, sino cuál es el único verdadero Dios.

88

Acto seguido invitó el profeta a los cuatrocientos cincuenta sacerdotes de Baal a que fueran ellos los primeros en obtener aquel singular milagro de su dios. Los interpelados danzaron y se sajaron con cuchillos y lancetas hasta pasado el mediodía, diciendo, “Baal, respóndenos”, y no sucedió nada. “¡Gritad más alto! —comentaba con sorna Elías— porque es un dios; tendrá algún negocio, le habrá ocurrido algo, estará de camino; tal vez esté dormido y se despertará”.<sup>5</sup> Ellos terminaron por ponerse en trance y no hubo quién respondiera.

Entonces Elías invitó al pueblo a acercarse. Reparó el altar de Yahvé, colocó doce piedras en nombre de las doce tribus e hizo una zanja que rellenó con sembrado. Luego mandó que por tres veces la anegaran. Preparó enseguida la ofrenda sobre la leña y oró fervorosamente: “Respóndeme, Yahvé, respóndeme, y que todo este pueblo sepa que tú, Yahvé, eres Dios que con viertes sus corazones”, dijo. Al instante vino fuego del cielo que consumió la ofrenda y la leña y lamió el agua de la zanja. Conmovido el pueblo exclamó: “Yahvé es Dios, Yahvé es Dios!”<sup>6</sup> En castigo, Elías degolló a los sacerdotes de Baal<sup>7</sup> y esa misma tarde comenzó a llover copiosamente gracias a la oración del profeta.

Elías se atrajo la ira de la reina Jezabel a causa de los sucesos que acabo de relatar, y tuvo que huir al sur de Palestina, y más allá, hasta el Horeb o Sinai. En la montaña santa, Dios se le hizo presente bajo la forma de suave brisa, en señal de espiritualidad, y oyó una voz que le decía: “¿Qué haces aquí, Elías? “El respondió: “Ardo en celo por Yahvé, Dios Sebaot,<sup>8</sup> porque los israelitas han abandonado tu alianza, han derribado tus alteres y han pasado a espada a tus profetas: quedo yo solo y buscan mi vida para quitármela”. El Señor lo consoló y le predijo cómo habría de reservar para sí siete mil de Israel: “todas las rodillas que no se doblaron ante Baal, y todas las bocas que no lo besaron”.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> *Ibid.*, 18, 24.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 18, 27.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 18, 37-39.

<sup>7</sup> Se les castiga como enemigos vencidos en batalla, ya que se trata de una guerra entre Yahavé y Baal.

<sup>8</sup> “Yahvé Sebaot”, Dios de los Ejércitos o de las potestades celestes.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 19, 14-18.

No sólo respecto de Dios fue enérgico y celoso Elías. También frente a la injusticia de los poderosos que atropellan a los pobres levantó la voz. Tal fue el caso de Nabot, un israelita piadoso dueño de una viña, a quien la impía Jezabel hizo víctima de falso testimonio e hizo morir para que el rey, su marido, pudiera quedarse con la propiedad. Elías denunció valerosamente la verdad de los hechos y le predijo a la pareja real que morirían de modo tan desastroso, que los perros lamerían su sangre, cosa que se cumplió cabalmente.

Elías fue arrebatado al cielo en un carro de fuego, no sin antes heredar su espíritu a su discípulo Eliseo quien continuó la obra y los milagros de su maestro. Después de Moisés, es Elías el personaje más ilustre del Antiguo Testamento. La escatología judía afirmaba que debía regresar. Jesús dijo que Elías había venido en el espíritu de Juan Bautista, su precursor.

89

En el pasaje de la transfiguración que narran los evangelistas sinópticos (*Mateo 17, Marcos 9, Lucàs 9*), Moisés y Elías se aparecen en la cima de un monte dialogando con Jesús sobre su próxima pasión. Existe también la creencia de que Elías vendrá al fin del mundo a sostener a los justos cuya fe peligre a causa de la persecución del Anticristo.

Los profetas canónicos se dividen en mayores y menores, llamados así estos últimos por ser su obra más corta, aunque no menos auténtica que la de sus colegas mayores. Entre los menores, llama mucho la atención Oseas, que en el siglo VIII usó la experiencia del adulterio de su esposa como parábola para expresar la relación entre Yahvé y su pueblo. “Oseas ha amado, ama todavía a una mujer que lo ha traicionado; así Yahvé ama siempre a Israel infiel, ‘prostituido’ a los dioses falsos, y, después de haberlo probado con el destierro, le devolverá las alegrías del primer amor”.<sup>10</sup> Dice Yahvé por boca de Oseas refiriéndose a la nación israelita: “Por eso yo voy a seducirla; / la llevaré al desierto /y hablaré a su corazón”. Y hablando con ella añade: Yo te desposaré conmigo para siempre; / te desposaré conmigo en justicia y en derecho, / en amor y en compasión; / te desposaré conmigo en fidelidad, / y tú conocerás a Yahvé.<sup>11</sup>

Esta imagen de la unión matrimonial aplicada a Yahvé y a su pueblo prevalece a lo largo de toda la predicación profética de los Evangelios y del Nuevo Testamento. Jesús será el esposo de la Iglesia, la cual descenderá del cielo como la Novia, la Esposa del Cordero, en *Apocalipsis*, 21, 9.

Palestina, patria de los profetas, ubicada geográficamente en un sitio muy codiciado, en el Asia Menor frente al Mediterráneo y en medio de lo que fueron los grandes imperios de la Antigüedad: Egipto al Suroeste; Asiria y

<sup>10</sup> Biblia de Jerusalén. Nota al Libro de Oseas.

<sup>11</sup> *Oseas 2, 21-22.*

Babilonia al Noreste, entre los cuales constituía una especie de corredor estratégico por motivos políticos y comerciales. La amenaza de los asirio-babilonios que terminaría con el exilio de los israelitas y de los judíos a manos de sus conquistadores, fue especialmente crítica a partir del siglo VIII, en que cayó el Reino del Norte conquistado por Sargón II, y en que el Reino del Sur fue invadido, aunque no rendido esa vez por Senaquerib. En esta época profetizó Isaías, en la tierra de Judá, cuya obra está a la altura de lo mejor de la literatura universal y con la que el hebreo llegó a la perfección clásica. Con todo, no es su libro, que tal como aparece en la Biblia abarca un periodo de más de doscientos años, obra de un solo autor. Colaboraron en él varios discípulos de la misma escuela. Se distinguen en esta profecía tres partes; el primer Isaías, capítulos 1-39, que data del siglo VIII, época anterior al destierro de los judíos. Su autor fue un “poeta ligado a la corte que hace resaltar el tema dinástico conforme a la promesa hecha por Dios a David”.<sup>12</sup> La segunda parte o “Libro de la consolación capítulos 40-55, es de un autor que, a falta de mejores datos, se ha llamado Deutero-Isaías, y que es contemporáneo del exilio en Babilonia (587-558 antes de Cristo). Su tema principal es “el segundo éxodo”, el retorno de los desterrados a Jerusalén tras la caída de Babilonia en manos de los persas y el edicto de Ciro que les permitió volver a su patria. Este hecho gozoso tiene un alcance ilimitado, pues pone de manifiesto que el Señor corrige, pero perdona; que su misericordia no tiene límites y que él es el Señor de la historia. El segundo Isaías es un teólogo eminente y un inspirado poeta.

La tercera parte, o Trito Isaías, capítulos 56-66, pertenece al período post-exílico, y por tanto uno de sus temas principales es “la restauración del pueblo fiel y de la ciudad santa, en que hay también sitio para los gentiles”.<sup>13</sup> Esta colección tiene un carácter escatológico que rebasa el presente de sufrimiento y de pecado.

El primer Isaías fue llamado a la vocación profética en el 740 antes de Cristo en el Templo de Jerusalén, donde tuvo la visión del Señor Dios alabado por los serafines que repetían: “Santo, santo, santo, Yahvé Sebaot; llena esta toda la tierra de su gloria”.<sup>14</sup> Anonadado, el vidente se sabe hombre de labios impuros, los cuales purifica uno de los serafines con un tizón encendido para prepararlo a su misión de anunciar la palabra del Señor. Su mérito consiste en su disponibilidad ante la invitación divina: “Heme aquí, envíame” dice, como más tarde Jesús y sus discípulos.

<sup>12</sup> Nueva Biblia Española.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> *Isaías*, 6, 3.

Un poco más adelante, en la colección llamada *Libro del Emmanuel*, hace Isaías una notable predicción que se mira como tipo o figura<sup>15</sup> de la concepción virginal del Mesías: “He aquí que una doncella está encinta, y va a dar a luz un hijo y le pondrá por nombre Emmanuel” (Dios con nosotros)<sup>16</sup> En los capítulos siguientes exulta el profeta de júbilo en el gozo que verán los gentiles a causa de este nacimiento:

Porque una criatura nos ha nacido,  
un hijo se nos ha dado.  
Estará el señorío sobre su hombro,  
y se llamará su nombre  
“Maravilla de Consejero”,  
“Dios Fuerte”,  
“Siempre Padre”,  
“Príncipe de Paz”.<sup>17</sup>

91

Edad de oro, de sosiego y armonía sera aquella en que reine el Cristo, “el descendiente de David”, parecida a la que preconizaba Virgilio, el más cristiano de los poetas paganos, en su *Égloga IV*:

“Nadie hará daño, nadie hará mal  
en todo mi santo Monte,  
porque la tierra está llena del conocimiento  
de Yahvé,  
como cubren las aguas el mar”.<sup>18</sup>

Muchos profetas fueron mártires de su ministerio. Según la tradición, el primer Isaías murió aserrado por orden del impío Manasés, rey de Judá. Por su interés y sabiduría en lo que tocaba a los asuntos públicos, se le considera “héroe nacional”.

No menos patriota fue su sucesor, el segundo Isaías, que en sus cuatro *Cantos del Siervo* de Yahvé (capítulos 42, 49, 52 y 52-53 de su libro), dejó un bosquejo sublime del Israel elegido de Dios, purificado por las tribulaciones del destierro y víctima expiatoria de los pecados universales. En pasajes con-

<sup>15</sup> El sentido típico de la Biblia es parte de su sentido espiritual que atiende no sólo a las palabras y realidades inmediatas, sino a lo que se esconde tras de esas palabras y a lo que vendrá después. Es un elemento de unidad a lo largo de las Sagradas Escrituras, por el que muchos hechos, cosas y personas anticipan hechos, cosas y personas del Nuevo Testamento.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 7, 14.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 9, 5.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 11, 9.

movedores de gran fuerza imaginativa, se funde este personaje misterioso con el propio Jesús, y no puede ser otro que el Redentor crucificado:

92

El ha sido herido por nuestras rebeldías,  
molido por nuestras culpas.  
El soportó el castigo que nos trae la paz,  
y con sus cardenales hemos sido curados.  
Todos nosotros como ovejas erramos,  
cada uno marchó por su camino,  
y Yahvé descargó sobre él  
la culpa de todos nosotros.  
Fue oprimido, y él se humilló  
y no abrió la boca.  
Como un cordero al degüello era llevado,  
y como oveja que ante los que la trasquilan  
está muda, tampoco él abrió la boca.<sup>19</sup>

Así proclamaba el profeta, ya desde el Antiguo Testamento, un elemento básico del humanismo cristiano: el sacrificio que aceptado con mansedumbre, purifica y salva.

Para la glorificación de los humildes que exalta el Señor, compuso una bellísima oda el tercer Isaías en que se prefigura el esplendor de la Iglesia universal:

¡Arriba, Jerusalén, resplandece, que ha llegado tu luz,  
y la gloria de Yahvé sobre ti ha amanecido!  
Pues mira cómo la oscuridad cubre la tierra,  
y espesa nube a los pueblos,  
mas sobre ti amanece Yahvé,  
y su gloria sobre ti aparece.<sup>20</sup>

Este profeta denuncia también sin ambages la hipocresía y la falsa piedad que es insoportable a los ojos del Señor:

[...] el día que ayunabais,  
buscabais vuestro negocio  
y explotabais a vuestros trabajadores

¿No será más bien este otro el ayuno que yo quiero:  
desatar los lazos de la maldad,

<sup>19</sup> *Isaías*, 53, 5-7.

<sup>20</sup> *Isaías*, 60, 1-2.

## Los profetas y la invitación apremiante de Yahvé

deshacer las coyundas del yugo,  
dar la libertad a los quebrantados...?

¿No será partir al hambriento tu pan,  
y a los pobres sin hogar recibir en casa?<sup>21</sup>

Por su afinidad con el Nuevo Testamento, por lo atinado de sus vaticinios sobre Cristo y la Iglesia, por la excelencia y riqueza de su doctrina, ha sido llamado Isaías “el primero de los evangelistas”, su lectura es además un verdadero deleite.

Los otros tres grandes profetas, Jeremías, Ezequiel y Daniel, son también interesantísimos. Jeremías fue un hombre de corazón dulce y pacífico para quien la vocación profética que lo obligaba a anunciar constantemente la inminente ruina de Jerusalén y la deportación de sus habitantes, a amonestarlas a la conversión y a contradecir a los mentirosos y contemporizadores que se burlaban de él y lo perseguían, constituyó un verdadero martirio. Con él y con sus sucesores, la religión se espiritualiza, porque Jeremías rechaza el culto meramente exterior y convencional y propugna una entrega interior y de todo corazón a Yahvé, que sondea los entresijos de los corazones y retribuye con cabal justicia a cada uno según sus obras. El pecado rompe la amistad con él. Por esta religión interior es Jeremías el padre del judaísmo en el mejor sentido de la palabra, y anticipa la declaración de Jesús respecto a que “Dios es espíritu y los que adoran, deben adorar en espíritu y en verdad”.<sup>22</sup>

Jeremías fue testigo del asedio de los babilonios a Jerusalén en el 587 antes de Cristo; vio las murallas de su amada ciudad caídas, el templo arrasado. Por ello se le ha atribuido la serie de cinco inspiradas elegías llamadas *Lamentaciones* por la ruina de la ciudad, que se personifica como joven hermosa o como matrona fecunda, ahora afrentada, violada, viuda sin hijos, arrepentida de sus culpas, que han sido la causa de la desgracia que Yahvé ha permitido sobre ella:

¿A quién te compararé? ¿A quién te asemejaré,  
hija de Jerusalén?  
¿Quién te podrá salvar y consolar,  
virgen, hija de Sión?  
Grande como el mar es tu quebranto,  
¿quién te podrá curar?<sup>23</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, 58, 3; 6; 7.

<sup>22</sup> *Juan*, 4, 24.

<sup>23</sup> *Lamentación*, 2a. 13.

A diferencia de los profetas que hemos mencionado, que fueron laicos, Ezequiel es un sacerdote para quien el Templo y la Ley de Moisés están siempre presentes. Ejerce su misión entre el 593 y el 571; por eso en la primera parte de su profecía abundan los reproches y las amenazas anunciando el asedio de Jerusalén y exhortando como sus predecesores a la conversión. A menudo, por inspiración de Yahvé, presenta él alegorías, y dramatiza acciones simbólicas que llamen eficazmente la atención de sus paisanos, como cuando se viste de deportado y hace un agujero en la pared para significar cómo tendrán que salir de la ciudad los mejores del pueblo de Dios cautivos de Nabucodonosor.

94

En contraste también con la creencia antigua de que la responsabilidad del pecado puede achacársele a las generaciones pasadas —“Los padres comieron uvas agraces, y los dientes de los hijos sufren la dentera”—, proclama la doctrina más exigente, de la responsabilidad individual: “El que peque, es el que morirá”.<sup>24</sup>

El profeta acompañó a los judíos durante la toma de Jerusalén y marchó con ellos al exilio. Entonces, como vocero de Yahvé cuyos sentimientos conoce e interpreta, sostiene la fe de los deportados y aviva su esperanza en la misericordia divina que les deparará tiempos mejores. Anticipándose a la alegoría del Buen Pastor en el Evangelio de san Juan, presenta al Señor preocupado por cada una de sus ovejas. Es además un visionario que revela las cosas futuras, como en la profecía de los huesos secos, donde vaticina la restauración mesiánica del pueblo de Dios y orienta el espíritu hacia la esperanza en la resurrección de la carne: Así dice el Señor Yahvé a estos huesos: “He aquí que voy a hacer entrar el espíritu en vosotros y viviréis. Os cubriré de nervios, haré crecer sobre vosotros la carne, os cubriré de piel, os infundiré espíritu y viviréis; y sabréis que yo soy Yahvé”.<sup>25</sup>

En el *Libro de Daniel*, el último de los profetas mayores, nos situamos con un gran salto en el siglo II antes de Cristo. Su autor anónimo utilizó a un justo y sabio de los tiempos antiguos como protagonista de su obra, que tiene como fin sostener las convicciones religiosas de los judíos perseguidos por Antíoco Epífanes. Daniel y sus compañeros aparecen como personajes ejemplares que sufrieron persecución cuatro siglos antes en Babilonia, y cuya fe, avalada por Yahvé con notables prodigios, logró que se reconociera en aquel ambiente pagano el poder del único verdadero Dios. Este es el tema de los seis primeros capítulos. En la segunda parte, capítulos 7-12, el libro se torna apocalíptico. Se hallan en esa sección visiones en que los secretos de Dios son descubiertos

<sup>24</sup> Ezequiel, 18, 2; 4.

<sup>25</sup> Ezequiel, 37, 5.

por ángeles y seres misteriosos, mensajeros del Altísimo. Se anuncia entre otras cosas el despertar de los muertos a la vida o al oprobio eternos, y se prefigura la glorificación de la humanidad en la persona de un “Hijo de hombre” que viene “en las nubes del cielo y es presentado el “Anciano de días”.

A él se le dio el imperio,  
honor y reino,  
y todos los pueblos, naciones  
y lenguas le sirvieron.  
Su imperio es un imperio eterno  
que nunca pasará y su reino no será destruido jamás.<sup>26</sup>

95

Cristo Jesús se dio a sí mismo el título de “Hijo de hombre”, como consta a lo largo de los Evangelios, y a él atribuye la Biblia el cumplimiento de este estupendo vaticinio cuando, tras de padecer y resucitar, suba al cielo y se sienta a la derecha del Padre.<sup>27</sup>

En conclusión, profeta es alguien que no sólo anuncia el porvenir, sino que proclama la palabra divina, ante todo con el ejemplo. Los profetas jalonan toda la historia de Israel, especialmente desde el siglo VIII hasta el VI, pero sin faltar hasta la venida de Cristo. En cierto modo, Juan el Bautista es el último gran profeta del Antiguo Testamento al que le fue dado conocer y presentar personalmente al Mesías que sus antecedentes habían vislumbrado. Los profetas representan un ideal de fe de compromiso, de fidelidad, de integridad de vida y de servicio a la causa de Dios y de su pueblo que colma no sólo las aspiraciones de la santidad, sino las del heroísmo humano más exigente. Sus advertencias y represiones fueron la semilla con que se desarrollaron los más altos valores de la conciencia moral antes del advenimiento del cristianismo. Pero supieron también ser compasivos con la humanidad caída, recordando despecho de la veleidat del hombre, que hoy como antes, adora a los baales, llámense éstos prepotencia, placer, egolatría, codicia y hasta progreso técnico, que seducen y enajenan su corazón.

La literatura profética es extraordinariamente rica y variada dado que se desarrolló a lo largo de muchos siglos y en condiciones muy diversas. Como hemos visto en esta rápida revisión, aparecen en ella lo mismo el oráculo que la visión y la alegoría, la exhortación que el relato, la explosión lírica que el recurso a la dramatización; *pero su constante más sorprendente es su intensidad*, que procede de la tremenda fuerza de convicción con que fue creada: la creencia en un Dios único a la vez oculto y manifiesto, Rey y

<sup>26</sup> Daniel, 7, 13-14.

<sup>27</sup> Hechos, 7, 55.

Señor, que propone y exige, escucha y salva, castiga y consuela, que guía y dirige la historia y que ha escogido a Israel entre todas las naciones y celebrado con ella un pacto tan trascendental y absoluto que definirlo y recordarlo demanda el manejo de todos los recursos de la retórica y de las fuerzas de la imaginación, que rompen, por así decirlo, los moldes del lenguaje. De ahí que el lector que frecuenta la Biblia, por más familiarizado que esté con ella, no dejará de sorprenderse cada vez que compruebe la eficacia de la palabra profética que le trasmite de modo magistral ese sentimiento singular e inefable que es la experiencia religiosa.

96

### **Bibliografía**

A. ROBERT y A. Ticot, *Iniciación Bíblica*. 3a. ed. Trad. de la tercera edición francesa "refundida" por Juan M. Abascal. México, Jus, 1967; B. Orchard, E. F. Sutcliffe, R. Fuller y R. Russell. *Verbum Dei, comentario a la Sagrada Escritura III*. Barcelona, Herder, 1960.

ALONSO SCHÖKEL L. y Juan Mateos, *Nueva Biblia Española*, edición Latinoamericana. Madrid, Cristiandad, 1976.

ALONSO SCHÖKEL L. y Juan Mateos, *Isaías*. Madrid, Cristiandad, 1968. (Los libros sagrados)

BUCKNER, B. Trawick, *The Bible as Literature*, Nueva York, Barnes & Noble, 1975.

RICCIOTTI, G., *Historia de Israel*. Barcelona, Miracle, 1960.

MONLAUBON R., *Profetismo y profetas*. Madrid, Fax, 1970. (Actualidad bíblica)

UBIETA José Angel y colaboradores; *Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1984.

# *El pan del agua, la palabra del alma:* **un texto desconocido del padre** **Antonio Núñez de Miranda**

*María Dolores Bravo Arriaga*

Es innegable que la “fama póstuma” del padre Núñez de Miranda se debe a Sor Juana; la personalidad del célebre jesuita unida a la de la escritora se vislumbra como una escena inquisitorial entre un verdugo y su víctima. A ello se debe también que la mayoría de sus textos conocidos sean los dirigidos a monjas, en los que su incuestionable discurso de poder refleja su conflictiva relación con la autora del *Primero sueño*.

No obstante, Núñez de Miranda es un escritor cuya obra rebasa con mucho a los textos dirigidos a las religiosas. Ya Guillermo Tovar de Teresa consigna el *Honorario / túmulo; / Pompa exequial...*, impreso en 1666, en honor de Felipe IV: “Resulta sumamente interesante que el P. Núñez sea uno de los autores, pues además de ser el famoso confesor de Sor Juana, este jesuita fue uno de los personajes más extraordinarios de México en el siglo XVII.”<sup>1</sup> No menos interesantes, y prácticamente desconocidos son sus sermones, predicados en ocasión de grandes festividades religiosas. De entre estos escritos queremos destacar uno, publicado en 1678. El jesuita lo predica en el convento carmelita de San José de Gracia, en la ciudad de México. La ocasión es en verdad relevante: se celebra la declaración oficial de un milagro atribuido a la santa de Ávila. En este trabajo aludiremos a dos textos, al de Núñez, naturalmente, y al auto que oficializa el suceso prodigioso como milagro sobrenatural.

A este respecto quisiéramos aludir al tono de fe y de espiritualidad que se desprende de este tipo de textos y a la recepción que despertaban en los oyentes y lectores; a la emocionada credulidad con que el fiel unía y conciliaba la esfera de lo fáctico con el orbe de lo sobrenatural. Para el novohispano la palabra del orador religioso tenía la carga de palabra sagrada. El individuo se integraba a la colectividad por la forma reverencial en que todos compartían la verdad del predicador, o, cambiando el periodo, podemos decir que el orador unía y cohesionaba las conciencias y la emoción a través de su palabra. La fe como valor colectivo se integraba a todos los niveles de la vida conscien-

<sup>1</sup> Tovar de Teresa, p. 198.

te y de la imaginación; de ahí que los sermones religiosos tuvieran una actualidad, una funcionalidad catártica impensable para nosotros; conciliaban lo terreno con lo trascendente, e imprimían en el fiel la convicción de que, de acuerdo con la existencia de este mundo, será terrible o dichosa la vida perdurable.

98

Después de estas consideraciones podemos recrear el impacto que causa en los habitantes de la ciudad de México un auto publicado por el arzobispo-*virrey* fray Payo Enríquez de Ribera. En él la más alta dignidad civil y religiosa, el sacerdote-gobernador declara y oficializa como suceso milagroso la reintegración de unos panecillos con la imagen de la santa de Ávila, los cuales, después de ser introducidos al agua, molidos y desintegrados, vuelven a conformarse para reproducir de nuevo la efigie de santa Teresa, de la Virgen o de Dios mismo. Este suceso prodigioso ha sido familiar para los novohispanos desde 1648.

Facultado por el Concilio de Trento para investigar y decretar este hecho como milagro, el prelado asevera lo siguiente:

Declaramos que el referido hecho, caso, y suceso de la reintegración de dichos Panecitos de Santa Theresa de Jesus, segun, y como se ha referido, y segun consta de su comprobacion, es y a sido sobrenatural y milagroso, y permitimos y damos licencia, que como tal, y como milagro, se pueda publicar y predicar, para que Dios Nuestro Señor sea tambien por esta causa glorificado, y cresca en los Fieles la devocion, y culto de su gloriosa Santa Theresa de Jesus.<sup>2</sup>

Como ocurre también con todas las manifestaciones hagiográficas, el arzobispo considera de primera importancia el resaltar la ejemplaridad y la acción mimética que la santa debe despertar en los fieles: “[...] y por este medio y el de su intercesión y patrocinio [de santa Teresa] avivarse y encenderse los coraçones de sus devotos, para seguir con constancia el camino de la virtud y atender con justo conocimiento al cumplimiento de los divinos preceptos.”<sup>3</sup>

Es lógico suponer que este acontecimiento haya inspirado a los más influyentes y connotados oradores para celebrar el decreto arzobispal y rendirse al seguro patrocinio de la doctora mística.

Entre estos autores encontramos al padre Núñez, quien predicó un sermón en el convento Carmelita de San José, en enero de 1678. Cuando sale a la imprenta, lleva la aprobación de otro célebre personaje de la época, el también religioso y escritor Isidro de Sariñana. Lo más curioso es que éste había predicado otro discurso en ocasión del mismo acontecimiento, y su calificador

<sup>2</sup> Fray Payo f. 4r.

<sup>3</sup> Fray Payo f. 2v.

había sido... el padre Núñez de Miranda. Esto nos indica que los medios intelectuales, cerrados y exclusivos, funcionaban ya desde entonces como terribles mafias y como círculos de elogios mutuos. Después de este dato curioso, entremos al texto del padre Núñez de Miranda. El título del texto es *Sermón / de santa Teresa de Jesús. / En la fiesta que su muy observante / convento de san Joseph de Carmelitas Descalças de / esta corte celebró porauthéntica declaración del milagro de la prodigiosa reintegración de sus panecitos “[...] predicolo [...] el P. Antonio Núñez de Miranda [...]”*

Como señalábamos, la aprobación es de Sariñana, quien tiene entre sus lustres el haber sido discípulo del jesuita. Tanto la licencia como el texto son un ejemplo ilustrativo de cómo funciona un sermón barroco novohispano. El ingenio del orador toma un motivo central y a partir de él va desprendiendo una serie de cadenas analógicas y metafóricas que componen toda la secuencia del discurso. Las referencias y los símiles generalmente se copian de la Biblia, la Patrística y de los grandes escritores religiosos, tanto antiguos como contemporáneos. El sentido de la retórica, es decir, del bien hablar, de “componer, pulir y hemosear con el adorno que dicen colores rretóricos”<sup>4</sup> se expresa por medio de brillantes metáforas; de símiles inteligentes; de cultas asociaciones; de adornadas y largas alocuciones. Todos estos elementos componen la peculiaridad del sermón barroco, tan elaborado y complejo, que en él encontramos que el referente metafórico y la escritura cifrada poseen un sentido más “real” que el referente concreto.

De ahí que Sariñana nos dé una maravillosa definición de lo que para un novohispano es un sermón. Toma el pan como punto de partida y nos dice lo siguiente:

Mucho se parece al paladar el entendimiento. Según la diferencia de los affectos de la voluntad, es vario en los entendimientos el gusto. Y como son Manjares del alma los Sermones, al Retórico agrada en ellos la dulçura de la elegancia, al Docto sabe muy bien la sal de la Sabuduría, al desseoso de su aprovechamiento lo agrio de la reprehension, al desengañado lo amargo de la verdad. En este y en los demás Sermones que predica el R. P. Antonio Nuñex, admirablemente lo hallan todo todos.<sup>5</sup>

Cabe ampliar que antes el censor ha dicho que el pan es el único alimento “que sabe bien a todos”. Sariñana con estas palabras nos reitera la influencia y el poder que la palabra del jesuita tiene en su contexto.

El padre Núñez —al igual que su discípulo— va a tejer todo su texto a partir del pan y de un rico e imaginativo simbolismo desprendido de él. En el jesuita

<sup>4</sup> Autoridades, III, p. 618.

<sup>5</sup> Núñez de Miranda, s/f.

van a estar presentes, asimismo, la significación argumentativa, emblemática y retórica del agua y del fuego, como elementos rituales y sagrados que son la causa del pan como alimento.

Es notable el instinto de persuasión que el confesor de sor Juana imprime en sus oyentes. El orador impresiona a su auditorio al narrar la historia de los panecillos, originada treinta años antes. Alude que la veracidad de todo “consta en las informaciones y Autos Eclesiásticos”. A continuación refuerza el dictamen del arzobispo explicando a su interesado auditorio —recordemos que el sermón está dirigido a las monjas carmelitas y que entre los presentes estaba el mismo fray Payo— la naturaleza dogmática y canónica de un milagro: “Éste es milagro, propio y riguroso a todo rigor de Escuelas, y con toda propiedad de términos Theológicos: porque es sobre todas las fuerzas naturales de todas las causas naturales, así celestes como sublunares.”<sup>6</sup>

100

Una vez creído, asimilado y declarado el portento, el orador entra de lleno a conciencia del manejo de juegos y artificios retóricos. Se refiere a algunos pasajes del Evangelio y, la sustanciación del pan y del vino en el cuerpo de Cristo, para hablar de la santa de Ávila y de sus prodigios. Con un manejo diestro de sus habilidades, y con la conciencia de quien sabe persuadir y conmover con su palabra, Núñez declara: “Todo el discurso desta introduccion, que es la total introduccion de mi discurso, se está por si mesmo aplicado al moralíssimo milagro del Panecito: q no solo es en hecho de verdad milagro, sino milagroso documento para nuestra espiritual enseñanza y contestación irrefragable de nuestra Santa fe Cathólica.”<sup>7</sup>

Ante un auditorio femenino, Núñez de Miranda despliega y se solaza en su investidura de conductor de almas, de confesor, de varón que somete a la mujer. Quiero detenerme en una, llamémosla coincidencia, del discurso de autoridad entre el jesuita y las palabras que trece años después, en 1691 le dirigiera el obispo Santa Cruz a sor Juana. Dice Núñez: “Las mugeres oygan la palabra de Dios con toda humildad y silencio; no hablen ni prediquen en la Iglesia, aprendan, no enseñen: porque la más y mejor entendida de todas, no haze poco en aprender, y saber para sí lo que ha de hazer para cumplir sus obligaciones.”<sup>8</sup>

Ahora citemos las palabras que Santa Cruz, travestido en sor Filotea de la Cruz, le dirige a la escritora: “Es verdad que dice San Pablo que las mujeres no enseñen, pero no manda que no estudien para saber, porque solo quiso prevenir el riesgo de elación en nuestro sexo [...] Letras que engendran elación

<sup>6</sup> *Ibid.*, f. lv.

<sup>7</sup> *Ibid.*, f. 3v.

<sup>8</sup> *Ibid.*, f. 3v.

no las quiere Dios en la mujer, pero no las reprueba el Apóstol cuando no sacan a la mujer del estado de obediente.<sup>9</sup>

Podemos cotejar que el verbo de autoridad es el mismo en los dos autores y que designa muy bien el concepto que de la mujer se tiene como ser racional y autónomo. El lector moderno podría pensar que las palabras de Núñez son excesivas e inoperantes en un sermón dedicado a una mujer. Esto se aclara líneas abajo, cuando el orador dice:

[...] porque según el precepto general de San Pablo, a leyes comunes de naturaleza [las mujeres] solo aprendían y sabían como discípulas, no podían enseñar como maestras: Teresa sí que puede y debe y quiere enseñarnos porque elevada de su varonil espíritu sobre todas las reglas comunes de naturaleza fue graduada de su Divino Esposo Doctora Mystica y Maestra de espíritu de su Iglesia.<sup>10</sup>

101

En los dos religiosos observamos la misma postura hacia la mujer: la incapacidad de enseñar, o sea de discurrir con razón suficiente; la referencia a san Pablo, uno de los principales detractores de la mujer; el compartir la idea de la natural inferioridad del ser femenino. Considero que es obvio y de sobra conocido lo que ambos —con estos lineamientos ideológicos— pensaron de sor Juana y el porqué la cercaron en su ser intelectual. Si Teresa de Ávila es superior, tanto como para ser Doctora Mística, es porque posee un “varonil espíritu”, o dicho en otras palabras: su semejanza con lo masculino la eleva a un ser superior. Al acudir a los juicios de Núñez y de Santa Cruz, comprendemos lo transgresor y atípico que ha de haber resultado para ellos el intelecto racional y empírico de la autora del *Sueño*.

Al retornar a la argumentación esencial del sermón: la bondad del pan y de la palabra como alimento material y espiritual, el orador se sirve de las palabras de Sariñana para adaptarlas a su doctrina va a ser pan del cielo, ajustado y benéfico para todos los gustos y necesidades espirituales: “[...] en ella [la doctrina] hallan todos los que desean y han menester; al triste le sabe á alegría, al despechado a esperanca, al seco y endurecido a consuelo y luz, y á todos á todo”.<sup>11</sup>

Por las semejanzas entre Núñez-Santa Cruz y Núñez-Sariñana, podemos analizar la repetición de autoridades, motivos, símiles y podemos deducir que el discurso edificante es casi igual en los tres. Recordemos que en la época el concepto de originalidad a la manera actual no existía; importaba más deslumbrar a los oyentes o a los lectores con hipérboles, reiteraciones, juegos

<sup>9</sup> Fernández de Santa Cruz.

<sup>10</sup> Núñez de Miranda, f. 4r.

<sup>11</sup> *Idem*.

semánticos, retruécanos y otros recursos retóricos que “sorprendían” al lector con su despliegue de ingenio.

Conforme el sermón transcurre, el orador sabe que para lograr la impresión deseada en el desenlace, las analogías deben ser más profundas y sublimes. Es por ello que el tópico del pan se complica en sus simbolismos y en sus comparaciones. Así la doctrina de Teresa se asemeja con “el agua de su cántara, y azeite de su lámpara, con que se amasa el pan de su doctrina”.<sup>12</sup> Asimismo, el autor va desarrollando una serie secuencial de argumentos que lo conducen a demostrar que de la humedad y la corrupción de la levadura, surge el pan hecho polvo y después figura; de la misma manera, de la materia pútrida surgirá triunfante, al final de los tiempos la resurrección de la carne. La materia, levadura humana, triunfará sobre la muerte: “Deshazerse primero en menudos polvos, q. esparcidos por el aire se echan en el agua del jarro, donde milagrosamente se reúnen para componer de nuevo el Panecito, al modo que los Polvos y materia desvaratada de los cuerpos muertos se juntarán para rehazerlos resucitados”.<sup>13</sup>

102

El tejer sobre el motivo del pan conduce al predicador a otros símiles relacionados siempre con atributos o cualidades de la santa. Núñez plantea las correlaciones a manera de emblemas que, con el ingenio del autor y la docilidad del lector se van resolviendo ejemplarmente. El enigma se vale de los términos más sencillos, de las correlaciones más obvias. Núñez propone como otro asunto la similitud entre el pan y la reforma de la orden carmelitana: “sembrada en el fuego de la tributación y saçonada en el agua de los trabajos.”<sup>14</sup> El autor concluye que “rehazer” y “reformular” significan lo mismo. Sabemos que las asociaciones son frecuentemente bastante libres y arbitrarias. Inspirado en su ingenio y, siempre con los modelos del pan, el orador deduce que la cepa de la levadura se correlaciona con el nombre Cepeda de la santa; fácil se le hace arribar al otro apellido de Teresa y refiere al —seguramente atento auditorio—: “Era su zepa originaria o zepeda geneálico, una llama ahumada y assí se levantó antes de resplandecer pura, essas humaredas de dificultades e impossibles.”<sup>15</sup>

Inmediatamente surge el segundo término de la analogía: “Assi devia ser, si avia de ser, y crecerá la idea de los panecitos, que para cocer y saçonar los dulcissimos frutos de su tierra de bendicion fecunda, se vio en las aguas de las tribulaciones”.<sup>16</sup> El sermón concluye de modo apoteósico, al conjugar los sím-

<sup>12</sup> *Ibid.*, f 4r.

<sup>13</sup> *Ibid.*, f. 5v.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 8 v.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 9 v.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 9 r.

bolos de los dos elementos sagrados que hacen dar fruto al pan: el agua y el fuego. Ambos se contemplan en su representación sagrada de fuentes de vida, medios de purificación y de regeneración.<sup>17</sup> Así: “para la reformatión del Panecito toman las aguas veces de fuego; y para la Reforma descalça en Teresa haze el fuego oficio de llevia, y tiene efectos de fecundo riego”.<sup>18</sup> Después de esta expresión cifrada, el jesuita concluye su discurso ubicándose en la circunstancia y la festividad que lo condujo a predicar: la celebración del milagro de los panecitos. El sacerdote invoca los favores de la santa con estas palabras: “Mirad hacia la tierra con benignos ojos, cuántos y cuán relevantes obsequios os ofrece en esta alcarraza de agua reformativa de vuestros milagrosos Panecitos toda esta Mexicana Corte y mundo nuevo, vuestras religiosas hijas que lo forman”.<sup>19</sup>

El orador reverencia en el arzobispo-*virrey* los dos “gobierno el Real y el Pontificio” (IIr) y así despide la festividad. El discurso desciende del nivel alegórico al concreto; no obstante, el fiel se siente alimentado por el panecito humano y divino, que le transmite el hálito del espíritu y la sensación del fuego de la fe.

<sup>17</sup> Vid. Chevalier, Gherbrant, *Diccionario de los Símbolos*.

<sup>18</sup> Núñez de Miranda, 10 v.

<sup>19</sup> *Idem*.



# La poesía de la experiencia de Jaime Gil de Biedma

María Andueza

Deslumbrada por los grandes logros de la poesía de la Generación del 27 (Lorca, Aleixandre, Alberti, Guillén), la crítica de la posguerra española dejó en la oscuridad los valores poéticos de las nuevas generaciones. Sin embargo, no faltaron voces que señalaron la necesidad de liberar a la poesía española de algunos de los supuestos teóricos que regían a la brillante generación modelo de época. Los poetas de la Generación del 27 utilizaban su poesía para proyectar su personalidad y sentar su visión poética como la verdad absoluta del mundo, postura subjetiva que prevalecía en todos sus miembros, y carecían del espíritu de duda, la ironía y la dicción coloquial característica de la poesía moderna. Cabe recordar el intento de rebelión de los llamados *poetas sociales* (Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro) de la década de los cuarentas. Pero fueron los poetas de la llamada generación de los cincuentas y, en especial, Jaime Gil de Biedma —que siguió en parte los pasos de Cernuda a quien le tocó hacer el cambio e iniciar la reacción consciente contra los postulados teóricos de la Generación del 27. Quizá el primero en advertirlo fue José Ángel Valente, según lo declara Gil de Biedma: “apuntaba Valente diciéndome que Cernuda, entre todos los poetas del 27, era el más próximo a lo que nosotros intentábamos hacer”.<sup>1</sup>

Jaime Gil de Biedma escribe un artículo esclarecedor, “El ejemplo de Luis Cernuda” (en el número especial que dedicó *La caña gris*, 1962, al poeta sevillano). En dicho artículo el poeta catalán pone el dedo en la llaga, al apuntar que la grandeza de Cernuda estribaba en haberse sabido ejemplarmente liberar de la generación a la que pertenecía: “Cernuda es hoy por hoy, al menos para mí, el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27”.<sup>2</sup>

La poética de Gil de Biedma —marco teórico invaluable para adentrarse en su poesía— puede rastrearse en la serie de ensayos escritos a lo largo de veinticinco años y agrupados bajo el título de *El pie de la letra*. La mayor parte de estos estudios versan sobre la poesía y los poetas (“cómo se hace para hacer un

<sup>1</sup> Jaime Gil de Biedma, “El ejemplo de Luis Cernuda”, en *El pie de la letra*. Barcelona, Crítica, 1960, p. 337.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 74.

buen poema”; “estar convencido de que escribir un puñado de buenos poemas es lo único que de veras importa en la vida”,<sup>3</sup> Le interesaba también a Jaime Gil de Biedma la crítica: “Consiste en haber creído, y en seguir creyendo, que la crítica literaria no es sino una variedad del arte de escribir y que el efecto estético es tan principal en ella como en cualquier otro género de literatura”.<sup>4</sup> En cierto modo la crítica era un pretexto para acercarse a su propia poesía: “A medias disfrazada de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otro para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo, sobre lo que quería y no quería hacer”.<sup>5</sup> Estas reflexiones hechas con tanta inteligencia y rigor abrían nuevos horizontes a la poesía española contemporánea y a la poética de que se sustentaba: breve, lúcida, consistente y determinante. Pese a su concisión, resulta imposible abarcarla en los límites de un artículo. Por ello me detendré solamente en lo que creo tipifica una de sus notas fundamentales: la *poesía de la experiencia*.

Varias veces en sus ensayos, Gil de Biedma declara su interés por el libro de Robert Langbaum *The Poetry of Experience*,<sup>6</sup> el que califica de admirable, y al que considera “el mejor estudio que conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la Ilustración”.<sup>7</sup> Por otra parte, el “monólogo dramático” del que habla Langbaum “no es sino una variante específica de la poesía de la experiencia”.<sup>8</sup> Para Langbaum, la literatura de la experiencia no es nueva en la literatura europea, sino núcleo de la verdadera tradición poética moderna iniciada por Wordsworth y Coleridge. Conviene recordar que Gil de Biedma, al igual que Cernuda, conocía bien la lírica inglesa y los fundamentos teóricos de esta poesía. Traductor y comentarista de T. S. Eliot, admirador de Ezra Pound, entre sus favoritos se cuenta a W.H. Auden, al que Gil de Biedma cita con frecuencia. Este tipo de poesía, cercana aunque no identificable con la *poesía de la experiencia*, acentúa la costumbre de tratar asuntos íntimos, próximos al hombre de hoy y al mundo en que vive y se vale para expresarlo del tono coloquial, conversacional; poesía meditativa y ética sobre la vida.

La poética de Gil de Biedma, dispersa en sus ensayos, florece en sus poemas, los cuales recogerán la experiencia vivida. “Se trata de dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo”.<sup>9</sup> El poeta barcelonés, aparte de las influencias señala-

<sup>3</sup> J. Gil de Biedma, “Nota preliminar”, en *op. cit.*, p. 11.

<sup>4</sup> J. Gil de Biedma, *op. cit.*

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> Robert Langbaum, *The Poetry of experience*. Londres, Penguin Books, 1974.

<sup>7</sup> J. Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 53.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 341-42.

<sup>9</sup> *Idem.*

das, toma su propio partido: "Era ésa la experiencia, creía yo que debía servir como supuesto básico de todo poema contemporáneo".<sup>10</sup> En el "Prefacio" a *Las personas del verbo*;<sup>11</sup> (el poeta se ha servido de la fórmula lingüística y teológica para su título, pero totalmente desacralizada), Gil de Biedma señala la necesidad de ser fiel a sus propias experiencias: "Puestos a escoger entre nuestras concepciones poéticas y la fidelidad a la propia experiencia, finalmente, optamos por esta última".<sup>12</sup> Conocerse a sí mismo, reconocer el mundo, reflexionar en las vivencias personales como cualquier "hijo de vecino" —expresión usada con frecuencia por el poeta— será la meta a seguir. Gil de Biedma nos dice que "un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada experiencia individual de unos cuantos de entre ellos".<sup>13</sup> La vida es la materia prima de la poesía y prevalece sobre sobre otras consideraciones teóricas, así dice: "Nuestra actividad viene a emparejarse con la vida misma".<sup>14</sup>

107

Los amigos de Jaime Gil de Biedma reconocieron este carácter de experiencia en su poesía. Juan Ferraté dice al respecto: "es en la vida privada de su autor, en el sentido más estricto del término donde hallamos el tema regular específico de la poesía de Gil de Biedma".<sup>15</sup> Asimismo, Juan Goytisolo escribe: "El acierto indudable de Gil de Biedma es expresar mejor que nadie experiencias y emociones vividas".<sup>16</sup>

Pere Gimferrer comenta que la poesía de Gil de Biedma "fija con nitidez la experiencia al arraigarla en vivencias comunes a todos los lectores de donde la justeza expresiva que admiramos para permitirnos enjuiciarla como propia. El poema incorpora, pues, ni más ni menos una experiencia a nuestra vida".<sup>17</sup>

Poeta de sus propias experiencias, Gil de Biedma no podía por menos de disentir de los hombres del 27 que en su poesía partían, no de la experiencia, sí de la visión poética de esa experiencia. Hablando una vez más de su bien admirado Cernuda, Gil de Biedma aclara que los poemas del poeta sevillano

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>11</sup> J. Gil de Biedma, *Las personas del verbo*. Barcelona, Seix Barral, 1975. (Insulae Poetarum, 10)

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Idem.*

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> "A favor de Jaime Gil de Biedma", en *Periódico de Poesía*. México, UNAM-UAM, núm. 11, 1989, p. 16.

<sup>16</sup> Juan Goytisolo, "Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma", en *Ibid.*, p. 19.

<sup>17</sup> Pere Gimferrer, "La poesía de Jaime Gil de Biedma", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 202, octubre de 1966, pp. 242-243.

“parten de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal. Son, por así decirlo, *poéticas a posteriori*. Lo que en ellos se dice tiene una validez que no es sólo poética: la validez de una experiencia real y contingente que, el lector se dé cuenta de ello, podía lo mismo haberse expresado en forma de fragmento autobiográfico, de narración o de ensayo, o podía no haberse expresado en absoluto, sin dejar por eso de haber existido”.<sup>18</sup>

108

En el artículo de Gil de Biedma, ya aludido, “El ejemplo de Luis Cernuda”, el poeta catalán pone una vez más en juego su agudeza y perspicacia críticas. Para él, la evolución poética de Cernuda se había traducido en el rechazo del principio estético que, a partir de Mallarmé, había adquirido la categoría de dogma y contra el cual pocos habían tenido el valor de rebelarse: “el de que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre el fondo y la forma”.<sup>19</sup> Según palabras de Gil de Biedma, tal afirmación “es una tontería, porque la verdad es que, en la práctica, todos distinguimos, porque la distinción entre fondo y forma es un elemento primordial en el goce del lector”,<sup>20</sup> y si se ignora no podría apreciarse “cómo y hasta qué punto, ha logrado el poeta concertar uno y otro”.<sup>21</sup> Evidentemente lo que hizo Mallarmé y lo que continuaban haciendo los poetas del 27 era “un proceso de abstracción y formalización de la experiencia —es decir, del fondo— que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia”.<sup>22</sup>

Eso es lo que hacía Mallarmé, eso es lo que hacían los poetas del 27 y lo que sin darse cuenta, hace aún la mayoría de ellos cuando pretende darnos poesía “humana” o “social” —para decirlo con dos términos vagos que, asombrosamente, todo el mundo entiende en nuestras latitudes. Sus poemas empiezan a ser buenos cuando logran formalizar, evaporar la realidad contingente de la experiencia común que intentaban expresar, es cuando empiezan a dejar de ser lo que pretendieron. Por eso resultan insatisfactorias y rara vez convencen.<sup>23</sup>

Gil de Biedma lamenta que la reacción de la crítica no ha sido “mucho más profunda, mucho más consciente, mucho más despiadada”<sup>24</sup> y que esta pere-

<sup>18</sup> “El ejemplo de Luis Cernuda”, en *op. cit.*, p. 71.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Idem.*

zosa flojedad fomentara “la inconsciente dependencia, en el plano teórico y en el formal, con respecto a la poesía contra la cual pretendían reaccionar”.<sup>25</sup> Por supuesto que Gil de Biedma, poeta culto e inteligente, reconoce “aciertos aislados, pero la poesía que venimos haciendo —esa poesía “humana”, “social”, “realista” o como queráis llamarla— adolece de una inconsistencia que a la larga es imprescindible remediar, si es que queremos ir con ella adelante”.<sup>26</sup>

Las experiencias de vida relacionan al hombre con las cosas, los hombres, el mundo. La poesía por ser vida participa de lo humano. Gil de Biedma da a su poesía la consistencia de lo vivido: “Escribir un poema es aspirar a la formulación de una relación significativa entre un hombre concreto y el mundo en que vive. En principio, la poesía me parece una tentativa, entre otras, por hacer nuestra vida un poco más inteligente, un poco más humana”.<sup>27</sup>

Leer los poemas de Jaime Gil de Biedma es encontrar la historia de su vida. Y, exponer a los cuatro vientos de la letra impresa las experiencias personales de hechos de vida, supone generosidad y entrega por parte del escritor. Descubrirse espiritualmente para mostrarse tal cual uno es, sin máscaras, sin dobleces, es dar la verdad. Transcribir las propias experiencias es entregarse y transmitir lo vivido, deviene en el espejo en que el hombre se reconoce. Ahí está la verdad y la moral (por supuesto, no religiosa) perseguida por él. Sea quizá por esta autenticidad de su poesía de experiencia que Jaime Gil de Biedma adquiere singular valor entre los poetas de la generación del cincuenta, se afirma como uno de los mejores poetas de la posguerra y descuella ejemplarmente para las nuevas generaciones. El cambio poético en España a lo largo de la década de los sesentas, parece inexplicable sin figuras como la de Gil de Biedma, el poeta español que dio un paso en firme hacia la modernidad poética y que falleció, víctima del SIDA, en el mes de enero de 1990 en su natal Barcelona.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>27</sup> Leopoldo de Luis, “Poética”, en *Poesía social*. Madrid-Barcelona, 1966, p. 25.



# Problemas de traducción en la *Rethorica christiana* de Diego Valadés

Julio Pimentel Álvarez

## Introducción

Todos aquellos que dedican buena parte de su tiempo a la versión de los clásicos latinos saben muy bien que su tarea no es fácil, que tal labor está muy lejos de poder compararse con la versión de textos modernos escritos en lenguas modernas; que casi siempre se requiere hacer trabajo de investigación para lograr una traducción exacta, o más o menos exacta, de los autores latinos. Los descuidos o apresuramientos en este trabajo pueden traer como consecuencia verdaderos disparates. Ejemplo de ello puede ser la versión al castellano de la famosísima oda horaciana *Exegi monumentum*, realizada por José Luis Ortiz-Cañavate, quien traduce *usque ego postera / crescam laude recens, dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifec*, de la siguiente manera: “Me engrandeceré en la posteridad y me renovaré en la gloria, mientras los hombres sigan haciendo sacrificios a los dioses.

Pero, si es difícil este trabajo, lo es más, al menos en muchas ocasiones, el de la versión de textos neolatinos, como en el caso de la *Rethorica christiana*. Por lo general, las obras latinas mexicanas permanecen en sus originales manuscritos, o han sido impresas por una sola vez pero sin que se haya hecho la fijación del texto latino. Estas obras impresas suelen estar llenas de erratas y, al igual que los manuscritos correspondientes, tener una puntuación extraña para nosotros, lo cual dificulta seriamente el trabajo del traductor. En el *Tra-tado de los predicamentos* de Tomás de Mercado, hay varios pasajes que, por la deficiente puntuación, resultan casi intraducibles.

Cuando me propuse traducir ocho poemas de Francisco Javier Alegre y tres biografías de Juan Luis Maneiro, tuve primero que revisar cuidadosamente los textos latinos y corregir una gran cantidad de erratas que aparecen en los textos impresos; y también me vi precisado a descifrar el significado de varios neologismos usados por estos autores. Si Maneiro usa las palabras *senator*, *senatus*, *praetor*, etcétera, para referirse a magistrados o instituciones políticas de la Nueva España, es evidente que no pueden traducirse por “senador”, “senado”, “pretor”, dado que en ese entonces y en estas tierras no había senadores ni senado ni pretores.

Pero no todos los textos latinos mexicanos presentan exactamente las mismas dificultades. Francisco Javier Alegre, Diego José Abad y Juan Luis Maneiro, entre otros, tienen por lo general un estilo peculiar y uniforme. No así Valadés.

Por otra parte, la *Rhetorica christiana* padece de una puntuación espantosamente caótica, está saturada de errores de imprenta, hay en ella muchas citas inexactas; tiene una infinidad de abreviaciones que no dejan de molestar al traductor; usa varios neologismos, algunos de los cuales no son fáciles de interpretar, y contiene varios pasajes bastante confusos.

Pasemos a analizar algunos de los obstáculos con que tropieza, o puede tropezar, el traductor de la *Rhetorica christiana*.

### Los obstáculos

1. *La puntuación.* Valadés nunca usa las comillas en las citas, de manera que no siempre puede saberse dónde comienzan éstas ni, sobre todo, dónde terminan. En estos casos, el traductor necesita identificar la fuente y el autor, sobre todo cuando Valadés no los menciona. En las páginas 23 y 24 aparece un texto de Plinio el Joven. Allí se dice que el texto está tomado de la carta 317 del libro décimo. Aunque en las ediciones modernas esa carta lleva el número 98, y aunque la puntuación de Valadés es extraña, y aunque al final de la cita aparecen dos puntos (*innoxium:*), es fácil saber, sobre todo cuando se ha identificado la cita exacta, dónde comienza ésta y dónde termina.

Pero son muchas las ocasiones en que es indispensable identificar plenamente el texto citado para que el traductor sepa dónde poner las comillas; pues, además de la falta de éstas, no se usa la letra cursiva (salvo una o dos veces) o algún otro signo para indicar el texto citado.

Valadés usa con cierta frecuencia, aunque casi nunca lo señala, textos de la *Retórica a Herenio*. En éstos suelen usarse las comillas cuando se pone uno o más ejemplos del tema tratado. Valadés las omite.

En la página 252 aparece la definición de *complexio* (epanalepsis) con las mismas palabras de la *Retórica a Herenio* (iv, xiv), aunque el autor de la *Retórica cristiana* no hace la referencia. Al final de la definición se pone la frase *hoc modo*, para indicar que lo que sigue son ejemplos de dicha figura literaria. En la *Retórica a Herenio* está escrito *hoc modo*: “*Quisunt... impetrare*”. En Valadés aparece esto mismo de la siguiente manera: *hoc modo. Qui sunt... impetrare*. Como puede verse, en lugar de los dos puntos, hay un punto y seguido, y faltan las comillas.

Es casi generalizado, en Valadés, el uso del punto y seguido en lugar de los dos puntos. Véase este otro ejemplo: En la página 281, al hablar de la *inductio*, pone un ejemplo: *Quod pomum generosissimum? puto quod optimum, et equus*

*qui velocissimus*. Aunque el autor no lo dice, tomó este texto de la *Institutio oratoria* de Quintiliano (v, 11, 4), donde tal ejemplo aparece así: *Quod pomum generosissimum? puto quod optimum. Et equus? qui velocissimus*.

En la página 76 cita a Baruc (III, 24): *O Israel quam magna est domus Dei? et ingens locus possessionis eius: magnus est et non habet finem, excelsus et immensus*. En la Vulgata se lee así: *O Israel, quam magna est domus Dei, Et ingens locus possessionis eius! Magnus est, et non habet finem; Excelsus et immensus*.

En la página 150: *et quod ait Poeta. Numeros memini si verba tenerem*. En lugar de *Poeta.*, esperaríamos *Poeta:*, y luego las comillas o letra cursiva, y después de *memini*, un punto y coma. Sin embargo, cuando identificamos la cita (Virg., Buc., ix, 45), la dificultad para el traductor prácticamente desaparece. Pero cuando no se trata de citas, o cuando es muy difícil identificarlas, la pésima puntuación es un obstáculo para el traductor.

Un ejemplo claro de la mala puntuación puede verse en la página 252, donde Valadés, a propósito de la *conduplicatio* (reduplicación), dice lo siguiente: *aut enim adiungitur idem iteratum Cic. in Catil. vivis et vivis non ad deponendam, sed ad confirmandam audaciam: aut idem ad extremum refertur Cic. in Verr. Multi...*, donde después de *iteratum* esperaríamos algún signo de puntuación, y después de *Catil.* dos puntos, etcétera.

En la página 253 hallamos lo siguiente: *Sic etiam Cic. contra Catil. o tempora, o mores, Senatus hoc intelligit, consul videt, hic tamen vivit: Vivit, immo vero etiam in senatum venit*, etcétera. En lugar de: *Cic. contra Catil.: "O tempora, o mores! senatus haec intellegit, consul videt; hic tamem vivit. Vivit? Immo vero etiam in senatum venit"*, etcétera.

Con cierta frecuencia encontramos punto y coma donde debería haber punto y aparte; un punto por un signo de interrogación; a veces no hay coma donde debería haberla, una frase completiva está separada de la principal por un punto. Sistemáticamente hallamos una coma antes de una conjugación copulativa. Sin embargo, vale la pena recordar que esta manera de usar la puntuación era la corriente en aquellos tiempos. También debe decirse que muy probablemente varias de las fallas en este punto se deben, no a Valadés sino al impresor.

2. *Las erratas*. El tipógrafo perusino ofrece sus disculpas al piadoso lector (*ad pium lectorem*) por las innumerables erratas que aparecen a lo largo de la *Retórica cristiana*. De ello puede concluirse que, si no todas, la mayoría de ellas son errores de imprenta. Sin embargo, la fe de erratas es muy incompleta, pues allí se señala sólo una mínima parte de las muchas con que tropezamos a lo largo del libro. Inclusive, hay erratas en la misma fe de erratas, y algunas no aclaran el texto. Estos errores son de distinta índole, y unos ofrecen más dificultades que otros para la labor del traductor. Algunos de ellos pueden resolverse con relativa facilidad. Veamos algunos ejemplos:

Página 12: *sine pietatis studio*, donde es evidente que debe decir *pietatis*;

página 26: *Quid autem ei opus erat aut a Deo aliquid dicere, aut ipse populum doceret*. Por el contexto se ve que no se trata del verbo *dicere*, sino de *discere*. Además, como es sabido, *opus est* puede construirse con infinitivo, o con *ut* y subjuntivo o con subjuntivo solo; de manera que aquí debe decir *discere* y *docere*, o bien *disceret* y *doceret*;

página 63: *Charitas est, qua voluntas elevatur ad intelligendum Deum super omnia*. Dejando aparte lo de *charitas* por *caritas*, debe decir, como es obvio, *ad diligendum*, y no *ad intelligendum*;

página 104: *cujus signum erit Cherubin habentem anchoram in manu*. Es claro que debe decir *habens*;

página 117: *Ecclesiastes...in quo naturalem complectitur philosophiam... disserentem*. Probablemente el autor pensó en *complectimur*; o bien, *qui naturalem complectitur...*;

página 231: *ad computationem benevolentiam*. Debería decir *ad comparandam benevolentiam*;

pág 259: *nomine aptior*, por *nomine aptiore* (o, *aptiori*);

página 266: Valadés cita dos versos de la segunda bucólica de Virgilio, al final del segundo verso aparece *puella* en lugar de *capella*;

página 269: *teste Quiinctilianus*, donde evidentemente debe decir *Quintiliano*, pues se trata de un ablativo absoluto;

página 281: *dubiae quaedam res... probetur*. Si nos damos cuenta de que, aunque el autor no lo mencione, estas palabras están tomadas de Cicerón (*De inv.*, I, xxxi, 51), debe decir *dubia* y no *dubiae*.

Como éstos podrían darse muchos otros ejemplos que, por razones de brevedad, omito en esta ocasión.

Hay otras erratas más difíciles de resolver. Demos algunos ejemplos: página 76: *Ibi dulcis solemnitas a peregrinatione huius tristi labore reddeuntium*. Por el contexto se ve claramente que sobra una "d" en *reddeuntium*. Pero esto no resuelve todo el problema, porque seguramente falta al menos una palabra; quizá junto a *huius* estaría *mundi* o algo semejante;

página 243: *eamque quantum maximum et quantum minimum venustam*. Seguramente hay aquí una omisión. Por el contexto puede deducirse que junto a *quantum maximum* falta la palabra *pauperem*.

página 252: Hablando de la figura literaria *conduplicatio*, Valadés pone un ejemplo tomado del *Pro Ligario* de Cicerón: *Preincipium dignitas erat poena par, non par...* Dado que esto no tiene sentido, busqué el texto de Cicerón y encontré que allí se lee: *Principum dignitas erat paene par...*;

página 256: A propósito de la paronomasia da, entre otros ejemplos, uno de san Cirpiano, y luego, para introducir uno de Cicerón, dice lo siguiente: *Item Cic pro Cluentio. Si in hac calamitosa fama, quasi in aliqua permiciosissima*

*flama, et Enni morte immortalitatem.* Una vez que localizamos la cita completa (*Pro Cluentio*, i, 4), nos damos cuenta de que en lugar de *Si* debe decir *Sic*; y después de revisar todo el discurso, comprobamos que el siguiente ejemplo *Enni...* no se encuentra en el mencionado discurso, y ni siquiera en toda la obra de Cicerón, sino que se halla en Quintiliano (ix, 3, 71), y que en lugar de *Enni* debe decir *emit*;

página 283: *Item ais, non omne mulieri ducendam uxorem propter magnitudinem luctus ex eius interitu.* Sólo basándonos en el contexto, podemos dar una versión hipotética, pues el texto latino es bastante confuso.

He presentado sólo unos cuantos ejemplos en lo tocante a las erratas. Los ejemplos podrían multiplicarse. Baste lo expuesto para tener una idea del descuido de los impresores y, por consiguiente, de los problemas con que se topa el traductor.

115

3. *Las abreviaturas.* Este punto no constituye propiamente un problema de traducción. Lo menciono, únicamente porque las abreviaturas no dejan de ser molestas para el traductor. Entre las más frecuentes pueden mencionarse aquellas que se hacen a base de una virgulilla puesta debajo de una vocal, la cual indica que hay un diptongo (*ae* u *oe*); y también las que se forman con una rayita puesta encima de una vocal para indicar que debe sobrentenderse una 'N' o una 'M'. Ejemplos: *ceperint*; por *coeperint*; *quedam* por *quaedam*; *similitudinē earū rerū... eundē modū*, por *similitudinem earum rerum... eundem modum*; *abutūtur* por *abutuntur*; y otras, tales como *Cypri.* por *Cyprianus*, *virg.* por *virginum* (página 256); y algunas, probablemente con errata, como *oēs* por *omnes*.

Permítaseme mencionar aquí el uso de la 'J' en lugar de la 'I', cuando ésta se repite, por ejemplo: *studijs* por *studiis*, *alijs* por *aliis*, etcétera. El empleo de la 'J' en esta colocación estaba generalizado en aquellos tiempos.

Y menciono también la terminación *-eis* por *-es*, lo cual aparece en muy pocas ocasiones, por ejemplo *urbeis* por *urbes*, *omneis* por *omnes*.

4. *Los neologismos.* Por razones obvias, los novohispanos que escribían en latín se veían precisados a introducir palabras nuevas, y a emplear algunas ya existentes, con un significado nuevo o diferente al que tenían, para referirse a cosas o instituciones propias de la Nueva España. Es evidente que esta circunstancia ofrece, en varias ocasiones, ciertas dificultades al traductor. Además, no todos los autores usan tales palabras con el mismo significado. Algunas de ellas no presentan obstáculos serios para su interpretación. Así, en la *Rhetorica christiana* encontramos palabras como éstas: *Portus S. Joannis de Lua* (El Puerto de San Juan de Ulúa), *Cempuala* (Cempuala), *Marchio* (marqués), *Mexicani* (mexicanos), *vice rex* y *vice Regis gerens* (virrey). Otras son más difíciles de interpretar. Me consta que Juan Luis Maneiro suele dar a la palabra *senatus* el significado de audiencia, a *senator* el de oidor, a *praetor* el de virrey, etcétera. En cambio, yo no sabría decir con seguridad qué sentido tienen éstas y otras palabras en la *Rhetorica*

*christiana* No sé, por ejemplo, si en Valadés *senator* significa oidor, o corregidor, o regidor; no sé si a veces usa la palabra *Respublica* con el sentido de Ayuntamiento o Cabildo, si con *curia* se refiere al palacio, etcétera.

El traductor necesita estudiar la época correspondiente y analizar el contexto para deducir el sentido que Valadés da a estos y otros vocablos. En la *Rhetorica christiana* figuran otras palabras de no fácil interpretación, tales como *Androdagin* y *scepas* (página 122).

116

5. *Las citas.* Como ya quedó dicho, Valadés no pone entre comillas los textos que cita. Además, aun cuando el original contiene dentro de sí estos signos, Valadés los omite. A veces sólo menciona al autor, pero no la obra, y en ocasiones no menciona ni autor ni obra. A veces agrega alguna o algunas palabras, a veces omite otras, y en ocasiones encontramos modificaciones y omisiones. Sin embargo, no es posible saber si todas estas cosas se deben al autor de la *Rhetorica christiana* o al tipógrafo.

Si en múltiples ocasiones no hay mención ni del autor ni de la obra citada, ello se debe a que Valadés no presenta esos textos como citas, sino que los introduce en su exposición haciéndolos suyos.

En muchos de los textos que cita, o que usa como si fueran suyos, hay varias erratas, y la puntuación suele ser diferente a la que se halla en los originales.

Debo mencionar también que con cierta frecuencia las referencias de las citas están equivocadas. Baste un ejemplo: página 28: D. Pauli I Cor. 2 c. 2, en lugar de 2 Cor. 11, 26.

Es ocioso decir que estas circunstancias obstaculizan enormemente el trabajo del traductor. Cuando logramos identificar los datos precisos de las citas, las dificultades disminuyen.

Valadés cita, o utiliza, no sólo algunas fuentes clásicas latinas, sino también textos bíblicos y algunos de los padres y doctores de la Iglesia.

De entre los clásicos latinos, además de citar a algunos poetas, casi siempre recurre a Cicerón y a Quintiliano, a quienes llama *optimi dicendi magistri* (página 2), así como a la *Retórica a Herenio*.

Un ejemplo muy claro de la modificación del texto citado, o utilizado, es el siguiente: *Vt attente autem audiamur: si demonstrabimus ea quae dicturi erimus magna, nova, incredibilia esse* (página 229). Es de notar el manifiesto anacoluto de este pasaje. La razón de ello estriba en que está modificado el texto original (Cic., *De inv.*, I, xvi, 23), donde, en lugar de *Vt attente autem audiamur: si...*, se lee *Attentos autem faciemus, si...*

Una muestra de errata puede ser ésta: *propter incredulitatem fractisunt, tu autem fide sta, noli altum sapere, sed time* (Rom. 11, 20). Si se ve el contexto de esta carta de san Pablo, cambia mucho el sentido si traducimos *sta*, y no *stas*, como dice el texto de la Vulgata.

Para dejar a un lado los comentarios sobre este punto, y con el propósito de colaborar en el caso de que se lleve a cabo una edición crítica y moderna del texto latino, me permito presentar en seguida la lista de algunos de los textos que Valadés cita o utiliza, y cuya fuente pude identificar. Con el fin de abreviar, no indicaré si hay erratas, omisiones o adiciones en tales textos. El número que aparece al principio corresponde a la página de la edición italiana (Perusa, 1579).

- 2: *Nihil enim... convertere* (Cic., *De off.*, II, xiv, 51).  
2: *Eloquentiam... prodesse nunquam* (Cic., *De inv.*, I, i, 1).  
2: *Si quis omissis... civis fore videtur* (Cic., *De inv.*, I, i, 1).  
3: *dicere a pposite ad persuassionem* (De inv. I, v, 6).  
37-38: *meo quidem animo... iucunda fiat* (De inv., I, iv, 5).  
151: *Quid fuit in Catulis... non minor* (Cic., *De off.*, I, xxxvii, 133).  
151: *affectus... solvuntur* (Quintil., XI, 3, 2-3).  
159-160: *Nam cum irasci... traditum accepimus* (Quintil., VI, 2, 6-8).  
228: *Exordium est oratio... dictionem* (De inv., I, xv, 20).  
228: *Verum quoniam non... dicendum sit* (Quintil., IV, 1, 52).  
228-229: *quod eveniet... Docilitatem* (paráfrasis de *De inv.*, I, xv, 20).  
229: *Benevolentia... dicamus. Ab adversariorum persona... adducemus. Ab... persona... ostendatur. Ab ipsis rebus... deprimemus... vt attente... incredibilia esse* (De inv., I, xvi, 22-23).  
230: *genera causarum plurimi quinque fecerunt* (Quintil., IV, 1, 40).  
230: *exordium in duas... subiens auditoris animum* (De inv., I, xv, 20).  
230: *Quare, qui bene... ante cognoscere* (De inv., I, xv, 20).  
231: *Humile est, quod... videtur* (De inv., I, xv, 20).  
231: *si ab iss quem [qui]... sunt audiendo* (De inv., I, xvii, 23).  
231: *Haec de... non egeat* (Quintil., IV, 2, 4-5).  
231: *rerum gestarum... expositio* (De inv., I, xix, 27).  
231: *Plerique semper... de re constat* (Quintil., IV, 2, 4-5).  
231: *Eam plerique... dicamus* (Quintil., IV, 2, 31-32).  
232: *Quo diligentius... credat* (Quintil., IV, 2, 33).  
232: *Probabilis erit... ostendetur* (De inv., I, xxi, 29).  
235: *Quod si quod... dictione* (De inv., I, xxiii, 33).  
235: *Nam qui recte... inseri possit* (Quintil., XI, 2, 36-37).  
235: *Confirmatio est... oratio* (De inv., I, xxiv, 34).  
236: *per quam argumentando... elevatur* (De inv., I, xiii, 78).  
238: *Nunc altius... perducere queat* (Quintil., VI, 2, 2-3).  
250: *vel uti... non est* (Quintil., IX, 1, 4).  
250: *Plerique... existimaverunt* (Quintil., IX, 1, 1).  
252: *Complexio... hoc modo / Qui sunt qui foedera... impetrare* (Ad Her., IV, xiv).

- 252: *Treductio est ... hoc modo* (Ad Her., IV, xiv).  
 253: *Qui nihil habet... det veniam* (Ad Her., IV, xiv).  
 253: *imprecor... undas* (Virg., En., IV, 268-29).  
 253: *Multa... multa* (Virg., En., I, 750).  
 253: *Vrbs... armis* (Virg., En., x, 180-81).  
 254: *Articulus... oratione* (Ad Her., IV, xix).  
 254: *Acrimonia... sustulisti* (Ad Her., IV, xix).  
 254: *Similiter cadens... hominem* (Ad Her., IV, xx).  
 255: *ut eius semper... obsecundarint* (Cic., Pro lege Man., xvi, 48).  
 255: *Non modo... infringendam* (Cic., Pro Mil., ii, 5).  
 256: *ea multis... conficitur* (Ad Her., IV, xxi).  
 256: *Si in hac... flamma* (Cic., Pro Cluen., i, 4).  
 256: *Enni [emit]... immortalitatem* (Quintil., IX, 3, 71).  
 256: *Videte iudices... malitis* (Ad Her., IV, xxi).  
 256: *nonnulli interruptionem... totum dicere* (Quintil., IX, 2, 54).  
 257: *sed vos... instandi* (Quintil., IX, 2, 7).  
 257: *quousque tandem... tua consilia* (Quintil., IX, 2, 7-8).  
 257: *Interrogamus... non possit* (Quintil., IX, 2, 8).  
 257-258: *Dixitne tandem... igitur faciam* (Quintil., IX, 2, 8-11).  
 258: *Subiectio... pecunias accepit* (Ad Her., IV, xxiv).  
 258: *Exclamatio... civitati* (Ad Her., IV, xv).  
 259: *quia non licet... Tuberonem* (Quintil., IV, 1, 65-66).  
 260-261: *cum aut ipsos... praepositos esse* (Quintil., IX, 2, 20-21).  
 261: *Quoniam omnibus rebus... accomodatum* (Ad Her., IV, xxxiv).  
 261: *Licentia est... locum pervenisse* (Ad Her., IV, xxxvi).  
 263: *Interpretatio est... valeat* (Ad Her., IV, xxviii).  
 263: *proposita... audiri* (Quintil., IX, 2, 40).  
 268: Gran parte del capítulo XIV de la sexta parte está tomada de la *Retórica a Herenio* I, xi, xii y xiii; II, ix y x. Algunas partes del capítulo XV de esa misma parte están tomadas de la *Ret. Her.* I, xiv y xv.

## Conclusión

Por todo lo dicho hasta aquí, me parece evidente la necesidad de una edición crítica y moderna de la *Rhetorica christiana*, a fin de eliminar del texto latino todas las erratas, añadir las palabras faltantes en las citas y en los textos utilizados por Valadés, y deshacer las abreviaturas, con lo cual se facilitaría la labor del traductor.

Tarsicio Herrera, en el prólogo a la versión castellana publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México y por el Fondo de Cultura Eco-

nómica, asevera lo siguiente: “Difícil ha resultado necesariamente el traducirla, por todas sus características literarias y tipográficas. Pero todos esos desvelos los merecía esta piedra miliaria de los albores de la bibliografía mexicana que, editada por primera vez en 1579, cumplió hace años su cuarto centenario”.

Es verdad lo que afirma Herrera. Pero también es verdad que elaborar una edición depurada de la *Rethorica christiana*, sería uno de los mejores homenajes que puedan tributarse a tan insigne humanista mexicano. ¡La obra lo merece, el autor lo merece!



# Traducir: un cuento de locos

Marina Fe

Hablar de traducción puede resultar particularmente difícil y hasta aburrido; sobre todo porque, a mi modo de ver, o se habla en términos más o menos teóricos o se describe, más o menos, la propia experiencia como traductor. En otras ocasiones he intentado lo primero y nunca he logrado poder decir gran cosa acerca de lo segundo (Wittgenstein diría que de lo que no se puede hablar más vale callar), por lo que en esta ocasión me he propuesto superar esta limitación; pero como sigue resultándome difícil, por no decir aburrido, he decidido ponerme a jugar con el tema —haciendo trampa incluso— valiéndome, a manera de pretexto, de un cuento de Claude-Emmanuelle Yance de la antología *Autores contemporáneos de Quebec*, que tradujimos Laura López y yo. (Por cierto que, hablando de género, este cuento, uno de los mejores de la antología, es el único escrito por una mujer). Volviendo al tema, digo que me permito hacer trampa porque creo que toda historia, todo cuento, le da cuerpo a una experiencia humana particular que sin embargo es “traducible”, en términos más generales, a una experiencia humana transcultural y transhistórica y es, en este sentido, una especie de alegoría.

En este cuento, nos enteramos desde el principio que el hombre estaba solo, encerrado en su departamento y escribiendo su peculiar diario. Después, iremos descubriendo, Jean-Denis parece haber enloquecido, ¿o todo sucedió tal y como lo escribe y lo describe en sus escritos? No hay respuesta, sólo un hombre muerto. Los extraños sucesos narrados —más descritos que narrados— son reconstruidos por quien (o quienes) al final “encontramos a Jean-Denis Vijeau, encogido sobre su silla” (p.73).

Yo traduzco este cuento fantástico acerca de un individuo aplastado, por así decirlo, por su propio espacio doméstico; un espacio que, según el diario de Jean-Denis, parece haber ido cerrándose poco a poco en torno suyo hasta confinarlo a una silla y asfixiarlo. Es un cuento que está escrito de forma muy impersonal, aparentemente: desde fuera. Como si quien narra hubiera asumido desde el principio esa distancia insalvable entre el lector del diario y el autor del mismo. En este sentido parecería tratarse de una historia narrada más por un lector que por un narrador, autor o como se quiera llamar. Esta estrategia, me digo, se parece a la del traductor: asumir la posición de ese lector que describe, que conserva su distancia, dejando hablar al “otro”. Por ejemplo, escribe Jean-Denis en las primeras páginas:

Sensación indefinible, dolorosa, esta mañana, frente a mi ventana. ¿Cómo explicarlo? Busco las palabras que... No una ausencia sino... Una cosa que se mueve dentro de mis ojos. Como si ya no tuviera todos sus puntos de apoyo, los de todos los días, cada vez que me encuentro justo ahí. Busco en vano el origen de este malestar. Repito el recorrido de mi paisaje habitual, todo parece estar en su lugar. Imposible luchar sin embargo contra una molestia imprecisa pero real que no siento en ninguna otra parte de la habitación. Una especie de pérdida de equilibrio. Es necesario que logre definir esto que experimento. Volver a la ventana varias veces el día de hoy para ver. (p.65)

122

Traduzco repitiendo las palabras de otro, me pongo en su lugar, pienso como otro o como otra que no soy yo. Y sin embargo soy yo quien escribe al traducir y me veo forzada a escribir de manera diferente, a partir de esta diferencia: diferencia en el sentido de lo distinto, pero también de lo que desplaza o es desplazado, cambiado de lugar, aplazado. Así, el texto traducido no es el mismo texto, es "otro" que de alguna manera me he apropiado yo. De alguna manera, porque de todos modos nunca será del todo mío como nunca serán mías las palabras de otro que yo trato, como en este cuento, de ordenar. Porque este texto, más que una mera paráfrasis del texto original (el diario de Jean-Denis), procura, como todo cuento, narrar una historia, darle cierto sentido a esta extraña serie de acontecimientos registrados en el diario, encontrar alguna explicación. Así, el narrador interviene, deduce: "El problema en su conjunto le parece relativamente claro [al protagonista], según parece tiene lugar entre el paisaje, su ventana y él" (p.66). Trata discretamente de hacer suyas las palabras de Jean-Denis Vijeau a pesar de la distancia insalvable entre el texto y la realidad:

La palabra *distancia*, dice, no surge con toda su luminosidad en la mente de Vijeau sino hasta más tarde en el día, con la lectura de sus notas. Su sorpresa es total y al principio se niega a ver en eso un dato esencial de su problema. Fiel a la consigna que se impuso el día anterior, se prohíbe ceder al movimiento que lo llevaría a la ventana para verificar inmediatamente la concordancia entre la palabra y la realidad. Pero parece que poco a poco esa palabra y esa realidad se imponen de tal forma a su pensamiento, que llegan a constituir el eje de sus interrogaciones [...] (p.67).

Conforme voy leyendo (y traduciendo) el cuento, sigo este mismo proceso de apropiación, hago "como si" yo escribiera el cuento, como si yo leyera el diario en un intento de explicar la historia detrás del texto, de encontrar un significado. Como un buen lector, el traductor se mete al texto, trata, incluso sin querer, de anular la distancia, lee a su manera: "Para el 18 de enero no se lee más que una sola palabra: angustia" (p.69). ¿Quién no lee más que esta

palabra? ¿Por qué el resto del texto “o bien está tachoneado o bien ilegible” (p.69)? El autor-lector me obliga, nos obliga, a seguir de cerca sus propios procedimientos. Explica:

El análisis del conjunto de esos documentos no puede dejar de inquietar al que quiera comprender de buena fe esa parte de la vida de Jean-Denis Vijeau. ¿Por qué sus observaciones están hechas estrictamente a partir de un punto interior? ¿No se le ocurrió nunca la idea de recurrir a los geómetras, a los arquitectos, para verificar sus hipótesis en la realidad? ¿Era consciente de lo extraño de su aventura o se encontraba ya demasiado preso de su mirada interior para pensar en las consecuencias de lo que estaba sucediendo frente a sus ojos? Y por lo demás, ¿estaba realmente sucediendo algo o...? (p.70)

123

Estas preguntas resultan muy sugerentes: en primer lugar, porque quien narra insiste con ellas en anular la distancia frente al “actor”; en segundo lugar, porque trata de “comprender de buena fe” lo sucedido; y en tercer lugar, porque humildemente confiesa su incapacidad para entender cabalmente: “¿estaba realmente sucediendo algo o...?”

El cuento se llama “Nada tiene sentido más que interior” y el título, me parece, sugiere que el “sentido” sólo tiene lugar como proceso de interiorización, y necesariamente cada quien, cada lectura incluso, descubre un sentido distinto. Con esto quiero decir que la lectura, y la traducción en tanto que lectura, no puede dejar de ser subjetiva: el texto que leo y que traduzco “no tiene sentido más que interior” y mi compromiso es penetrar esa interioridad no para explicarla sino quizás solamente para “comprender de buena fe” (p.70). Creo que el “sentido”, no es una esencia o una verdad sino más bien una *dirección* que, en este caso (y quizá en todo caso), es justamente de afuera hacia adentro y después a la inversa. El narrador o narradora de este cuento hace una pausa que yo aprovecho como comentario alegórico sobre cierto tipo de traductor:

Y aquí resulta necesario tratar de comprender un poco mejor el carácter del testigo (o del autor) del fenómeno que nos ocupa. Es un hombre sencillo, que vive solo, y cuyas actividades se reducen a la lectura y a la reflexión. Está acostumbrado a las demostraciones cuidadosas y a las argumentaciones rigurosas. Y en cierto sentido, desconfía de todo lo que concierne a las impresiones, de todo lo que se relaciona con los sentimientos, aun cuando no puede negar su importancia e incluso su atractivo. Lo que busca ante todo es una justa visión de las cosas, una comprensión exenta de esa mezcla dudosa que las impresiones y los sentimientos depositan en el pensamiento. A partir de ahí, las cosas son más verdaderas para él si su persona no está involucrada, si él no participa de ninguna manera en su nacimiento, en su evolución, si todo eso se mueve en un espacio que no tiene nada que ver con el suyo

propio. Desde esta perspectiva, se comprende la terrible inseguridad que provoca en Vijeán la relación entre la forma del paisaje y la forma de su ojo. ¿No resulta ilusorio creer en la posibilidad de una investigación [o de una traducción] objetiva e imparcial?" (pp. 68-69).

124 Pierre Menard, el de Borges, pretende no traducir sino escribir el Quijote (no una versión particular de la obra de Cervantes sino la misma obra, *Don Quijote de la Mancha*). Este es quizá el caso límite de un escritor que se apropia de la obra de otro y que procura repetir exactamente cada palabra del texto original. Su éxito es relativo, ya que no se puede leer de la misma manera un texto escrito por Cervantes en su época, que un texto escrito por Menard en la suya, aunque ambos sean tan parecidos, casi idénticos. Algo ha cambiado: la lectura transforma a la escritura, la objetividad y la imparcialidad resultan imposibles.

Tanto el cuento de Borges como el de Claude-Emmanuelle Yance poco o nada tienen que ver con la traducción (aunque el de Borges siempre sale a discusión entre traductores): son cuentos acerca de hombres solitarios que parecen haber enloquecido en el proceso de escribir: uno, Jean-Denis, su propia experiencia en el espacio y otro, Menard, su experiencia en el tiempo, por así decirlo. A veces los traductores también corremos ese riesgo.

# El discurso fantástico anti-utópico de Adolfo Bioy Casares

“Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo, pero hemos consentido en su arquitectura tenués y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”.<sup>1</sup>

Jorge Luis Borges

*Aída Nadi Gambetta Chuk*

Una imaginería alquímica, unida a narradores scherezadianos hace de los relatos de Adolfo Bioy Casares un plan de evasión, o sea de lectura inédita de la realidad en los reinos de la aventura y de la fantasía o de la fantaciencia.

Confiesa que le gusta escribir, es decir, inventar historias, partiendo de una idea abstracta a la cual le construye el espacio, los personajes y el tiempo, además de que mucho de ese material proviene de sus sueños. Cree que la realidad siempre puede revelarse como fantástica. De los cuentos fantásticos ha dicho que “son ideas fantásticas, especialmente elaboradas para ser creíbles”<sup>2</sup> y de lo que hace verosímil la ficción:

Un largo proceso de enredar al lector, de darle pruebas, falsas pruebas —somos una variedad de prestidigitadores y nos gustaría que nos tuvieran, como a ellos, por magos— de que eso ha pasado, de que yo no lo he visto, pero lo vio otra persona que merece mi confianza, y a quien por ver eso le pasó esto y aquello. Por un tejido de circunstancias conducimos al lector a aceptar lo que lee. Me parece que en literatura lo fantástico es aceptable [...]<sup>3</sup>

Desde los primeros hasta los últimos relatos bioycasareanos hay una sostenida combinación de lo fantástico con lo policial (o parodico-policial) y elementos de la ciencia ficción (un imaginario preferentemente óptico) con un

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, “Los avatares de la tortuga”, en *Sur*, núm. 63, Dic., 1939, p.18.

<sup>2</sup> Esther Cross y Félix della Paolera, *Bioy Casares a la hora de escribir*. Barcelona, Tusquets, 1988, p. 81.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 79.

suspenseo muy fino —aprendido en Poe, en James, en Leroux—, en un “tempo” retardatorio de postergación frente a otros materiales exhibidos y provenientes de dominios filosóficos o literarios que atrapan la atención del lector aún más intensamente que la resolución del “caso” presentado. Y hay también una contemporaneidad o futurismo, tangente a cierto utopismo. Del sempiterno tema de las prisiones laberínticas e insulares (que supone el tema de la “evasión”), prefigurado desde sus primeros relatos, surgen dos temas o direcciones temáticas significativas en los últimos, aunque pueden rastrearse con antelación a ellos: la búsqueda afanosa de una suerte de talismán, de alquímica o científica receta para evitar la muerte, una lustral fórmula de inmortalidad que aparece como renovados pactos fáusticos y una sensible proclividad hacia la parodia, representada por máscaras y disfraces, es decir, por metamorfosis.

Estos relatos, siguiendo las pautas clásicas, se estructuran alrededor de una primera persona narrativa (menos frecuentemente, la tercera o la tercera “avec”) e incluso complican la composición con un “yo” confundido con otro “yo” o trasvasado en otra primera persona. Los narradores son varones solitarios: escritores, cronistas, viajeros, fotógrafos... Por lo general, el relato central está precedido por otro introductorio que suele “resumir” el argumento del primero o propuestas conjeturales de más de un relato posible, o relatos “enmarcados” como cajas chinas o como caracoles o como laberintos o como rompecabezas.

La historia amorosa, muy breve, muy económica, encubre o difumina la historia fantástica, que es siempre una aventura en el sentido stevensoniano.

Los relatos se relacionan entre sí por la reiteración temática, por personajes que van de un cuento a otro y con los de las novelas, sobre todo con *Plan de evasión* y con *La invención de Morel*, formando un sistema literario coherente. Este universo alude a otro, metaliterario, ya que la referencialidad está dada por una bibliofilia que va desde manuscritos “hallados” a monografías o tratados, a extraños hallazgos bibliográficos que son nada menos que (borgeanamente) principios de intelección del mundo.

Como en un poliedro, se superponen diversas coberturas —los relatos— y todos ellos, como para Olaf Stapledon, válidos, jerárquicamente semejantes, se postulan como conjeturas. Frente a un narrador que ofrece y arrebatada certidumbres, el discurrir del lector es arduo y a veces afrentoso para su memoria y para su inteligencia, porque la lectura del relato es casi siempre una partida de ajedrez que hay que jugar, no sólo observar. La “atmósfera” del cuento es de creciente suspicacia mientras que el “efecto” fantástico espera agazapado hacia el final con más de una explicación racional (a veces excesivamente racional) que sostiene una o más lecturas fantásticas. Porque los narradores bioycasareanos inducen a los lectores a desechar lecturas realistas, interpretativas, alegóricas (como dice Todorov). Si el lector escoge una lectura alegórica es por que esa elección la hace en función de su manejo de códigos de lectura fantástica que él maneja como

posibles (diría Todorov) pero no por influencia del punto de vista de los narradores que promueven siempre la lectura fantástica.

Los referidos conceptos de “atmósfera” y “efecto” son utilizados aquí en el mismo sentido que el mismo Adolfo Bioy Casares ha propuesto en *Antología de la literatura fantástica*.

La atmósfera o ambiente, cree Bioy Casares, en los argumentos más simples, era la del miedo; “después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble, sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas como la del lector, sucediera el fantasma. Por contraste el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríamos llamar la tendencia realista en la literatura fantástica (ejemplo: Wells).<sup>4</sup> El efecto es la sorpresa que basa su eficacia en el hecho de estar bien preparada. “Puede ser de puntuación, verbal, de argumento”.<sup>5</sup>

127

Utilizando sus propios conceptos teóricos hay que colocar los relatos fantásticos de Bioy Casares bajo esta denominación: una tendencia realista en la literatura fantástica. Estos relatos fantásticos están contruidos con un elaborado artificio: lograda la atmósfera sugeridora, candente, el efecto o sorpresa sigue siendo ese imponderable mágico que se resiste a una descripción teórica. Y esto creo que, tanto desde el terreno de la producción, como del de la recepción de los textos literarios en general, pero en particular, desde éstos que plantean difíciles relaciones entre la ficción y lo real (para decirlo de alguna manera) se suscribe siempre al hecho de tratarse, indefectiblemente, de un acto de lectura (con sus respectivas posibilidades y limitaciones).

“En memoria de Paulina” es un relato escrito en primera persona, con un narrador representado como “yo” (un ego romántico que llora la pérdida del doble, del alma gemela y termina autogratificándose con una suerte de sustitución (o restitución) del amor perdido).

El argumento bordea la truculencia: al narrador le es arrebatada la bienamada Paulina por Montero, un escritor mediocre que la seduce y, finalmente la mata por celos injustificados, sin que el narrador lo sepa, sino varios años después, cuando al regreso de un largo viaje, ella se le aparece como una visión extraña o fantasma luminoso. El cuento está constituido por otros textos o metáforas textuales: a) el parecido prodigioso entre las dos almas gemelas (la del narrador y la de Paulina) escrito por ella en el margen de un libro que predica la final reunión de las almas en un breve texto *ex libris* que es nada menos que el epígrafe a toda la historia amorosa. b) Las confesiones del “yo” lamentoso del narrador se autonombren un apresurado “borrador” del original, o sea, Paulina,

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Edhasa, 1983, pp. 6-7.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 7.

que son las anotaciones en un cuaderno que es, a su vez, otro “borrador” del texto que el lector tiene ante su vista. c) El cuento que Montero escribe, que el lector no lee, pero sabe, por el juicio del narrador, que el héroe del cuento había fabricado una rara máquina productora de almas. Este relato aludido es el negativo “increíble” del relato creíble del narrador que llegará a “recuperar” el alma perdida de Paulina en el relato que sí lee el lector, que, a su vez, relaciona esta máquina con las no menos atroces máquinas de “Los afanes” y de *Plan de evasión* en manos diabólicas. d) Un poema, posiblemente de Browning, que el narrador busca durante una tarde en la edición de Oxford, y e) un libro sobre los *Faustos* de Müller y Lessing.

128

Este conjunto de textos que conforman “En memoria de Paulina” contiene también el recuerdo de las imágenes soñadas por los dos enamorados sobre un futuro posible y una imagen-símbolo, descrita como una estatuilla de jade que representa un caballo que, según el vendedor, era china y representaba la pasión. Este objeto (dado y recobrado, como el alma) reúne los recuerdos vividos y los evocados como procedentes del sueño que el lector observa aparecer en *crescendo* hasta el clímax fulgurante de la imagen fantasmal de Paulina en el espejo que el narrador desestima como una aparición o sueño o alucinación, a la vez que ofrece otra solución igualmente fantástica pero de otro tipo: los celos de Montero habrían proyectado una falsa imagen de Paulina (un doble falso), de allí que el “yo” del narrador no la reconociera como la Paulina que amara.

El tema del doble se multiplica: las dos almas gemelas, los dos amores opuestos, el de Montero que mata, el del narrador que resucita y salva, la imagen de Paulina interna al narrador, impoluta y perfecta *versus* la fatídica y diabólica imagen de una Paulina inauténtica que proyectaran los celos infaustos de Montero, son como los dos relatos, el aludido y oscuro de Montero (que el lector no lee) *versus* el luminoso del narrador (que el lector cree que lee) como el pan blanco que el narrador prefiere al tostado; así, en un plano decididamente óptico, el cuento se desdobra en positivo y negativo, luz y sombra verdad y falsedad, como otro doble de la alegoría de la caverna...

Como otros cuentos de Adolfo Bioy Casares, éste parece armado con la técnica del fotomontaje, es decir, hay una propuesta combinatoria y conjetural que el lector puede incluso relacionar con otros textos del autor, habilitado por la misma técnica del fotomontaje que este texto (como muchos otros) propone.

Como en otros cuentos fantásticos, el autor juega retóricamente con las “cosas” y los “signos de las cosas”. La especularidad se da en el texto enmarcante, el del “yo” narrador y el texto enmarcado, el de Montero, invisible al lector, así que el reflejo furibundo e inauténtico de Paulina en el espejo, no es un fantasma, sino la proyección verificable tal vez con algún aparato que capte imáge-

nes luminosas, que ha producido la ira de Montero, pero el efecto, la sorpresa final, es la aclaración de que no se trata del alma fantasmal de la dulce Paulina sino de este fenómeno de proyección de los sentimientos de Montero. No hay, por lo tanto, una oposición entre una lectura fantástica y otra alegórica (por ejemplo, la atribución de sueño o alucinación al narrador) sino la posibilidad de elegir entre dos lecturas fantásticas de la misma jerarquía: o se trata de un fantasma (posibilidad increíble) o se trata de la proyección de los sentimientos de Montero (posibilidad creíble).

Cuando, como en este relato, en otros, Adolfo Bioy Casares relata un argumento, se asiste al escenario de una historia narrada en un espacio semiótico donde símbolos y temas interactúan y despliegan una gama de sentidos frente al lector interlocutor. En esta relación complejísima hay otro "doble", otra especularidad que es nada menos que un planteo teórico en torno a la recepción literaria: un lector "lee" lo vivido, lo soñado, alucinado o imaginado por el protagonista-narrador, interpretado a partir de los conceptos de vida, sueño, alucinación e imaginación por el sujeto de la (s) narración (es).

En "El perjurio de la nieve" la clave se centra en el título del cuento (alguien, tal vez alguno de los narradores, ha mentido acerca del paseo nocturno sobre la nieve) y el aura misteriosa que refulge en la casa de Luis Vermehren, el chalet de la estancia "La Adela", construido como en Dinamarca, en la soledad pampeana, donde el padre y las hijas viven encerrados, totalmente aislados del mundo, repitiendo los mismos actos sin ninguna inmiscusión del mundo exterior a ellos, alrededor de una hija enferma, en un extraño patológico rito compartido de detención del tiempo, hasta que ella muere y oscuras y adversas circunstancias rodean su muerte.

El relato escrito en primera persona como una larga crónica, está formado por un narrador que se identifica por las iniciales A.B.C. (¿Adolfo Bioy Casares?) colocadas al final del relato, pero también una suerte de introducción a un manuscrito intitulado "Relación de terribles sucesos que se originaron misteriosamente en General Paz (Gobernación del Chubut)" también relatado en primera persona por Luis Villafañe como narrador representado pero que no firma el manuscrito porque éste aparece interrumpido y en ese punto continúa y termina la narración de A.B.C. Es decir, hay un relato mayor en extensión, que enmarca otro, menor e inconcluso, ambos escritos en primera persona.

El "yo" del lector se encuentra, por lo tanto, frente a dos indetificaciones posibles respecto de los narradores que entregan sus relatos. Otros textos son los versos que Oribe recita y sus propios versos, que el lector no puede leer.

La sospecha de un episodio de necrofilia ensombrece más la atmósfera enrarecida del chalet de los daneses, seguido de una persecución y un homicidio, el del poeta Carlos Oribe, supuesto amante de Lucía y que, tal vez, hubie-

ra tenido un amor con el que rompiera el orden del padre. En cierta forma, el cuento en esta zona del argumento es como la hipérbole inadvertida en un cuento maravilloso muy conocido, el de *La bella durmiente*. Y, quizás, la evanescente alusión a la *Carta al padre* de Kafka.

El relato de Villafañe acusa a Oribe como culpable, pero el lector está avisado de que Villafañe, buen periodista, es, sin embargo, alcohólico. Por su parte, el relato de A.B.C. acusa de culpable a Villafañe, pero termina advirtiéndolo: “No creo que la única interpretación de los hechos sea la mía. Creo, simplemente, que es la única verdadera”.<sup>6</sup>

130

Hay, pues, una autonomía de los relatos y una serie de primeras personas; de las tres, Oribe no tiene palabra escrita evidente (se dice que ha publicado versos), por eso A.B.C. asume su voz, su perspectiva y por ende su inocencia (“La súplica del poeta fue escuchada”)<sup>7</sup> frente al discurso de Villafañe.

La solución del enigma es fantástica desde el punto de vista de Villafañe o desde el punto de vista de A.B.C. El lector debe decidir quién es el culpable, si Villafañe u Oribe. O si hay dos culpables. O si los hechos infamantes sólo ocurrieron en la mente perturbada de Luis Vermehren, porque en la atinada y bella metáfora del título —“Perjurio de la nieve”— construida sobre un oxímoron, descansa el tema del doble.

También en “La trama celeste” se desestima una posibilidad fantástica (la referida por la leyenda celta) y se propone otra también fantástica (la existencia de mundos paralelos). Este efecto final se reitera casi siempre de este modo, es decir, con dos soluciones fantásticas (“La sierva ajena”, “Moscas y arañas” y muchos más).

La existencia de mundos paralelos —haces de espacios y tiempos paralelos— se afirma en “La trama celeste” con base en *Eternité par les Astres* de Blanqui y en Demócrito (Cicerón: *Primeras Académicas*, II, XVII), así como “El perjurio de la nieve” se inicia con un recordatorio a un fragmento de las obras de Meyrink intitulado *El rey secreto del mundo*. Esta última referencia esconde el hecho de que la imagen más antigua del doble parece provenir del Golem, esa criatura que el misticismo judío remonta hasta el Talmud y que la versión legendaria más moderna atribuye a Judah Loew Bezabel de Praga, quien habría creado este esclavo de arcilla para proteger a la comunidad judía, en el siglo XV y que Gustav Meyrink popularizara en *Der Golem* (1915).<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Adolfo Bioy Casares, “El perjurio de la nieve”, en *Historias fantásticas*, op. cit., p. 91.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> El cine, tan caro a Bioy Casares, llevó el terror a escena desde sus comienzos, para lo cual baste citar “La mansión del diablo” (1896) de George Méliès, “Un Frankenstein norteamericano” de 1910, seguido por un “Golem” (1914) alemán y por “Nosferatu, el vampiro” (1922), creación soberbia de F. W. Murnau.

El tema del doble, muy a menudo entintado con demonismo, referido a mundos paralelos y a “dobles” animales o a seres clonados, no sólo inunda la temática sino que estructura los relatos fantásticos bioycasareanos sistemática y reiteradamente: dos o más primeras personas narrativas (o en su defecto la tercera “avec”) y narraciones especulares (una narración continente y una —o más de una— narración contenida), pero sobre todo en las soluciones al enigma propuesto, es decir, las soluciones fantásticas duales (y a veces plurales).

Todos los relatos fantásticos de Bioy enhebran hipérboles en personajes, espacio y tiempo, tan cercanos a Platón como a Berkeley en el reiterado “doble”. Esta especularidad temática como estructural pareciera centrar un deseo de “orden” sobre el caos, así como el relato —artificio fantástico— como texto, acude siempre a otro (s) texto (s) fantástico (s) y no fantástico (s), como una prueba de su existencia y de su identidad.

131

Las metamorfosis, decididamente hiperbólicas surgen en el humanario, en el bestiario y en el maquinario tanto como en los seres *quasi*-humanos propuestos por el autor y alcanzan en muchas ocasiones a ser paródicos, muy especialmente en los últimos relatos que Bioy Casares ha publicado (por ejemplo, sus *Historias desaforadas*).

*La invención de Morel* (1940) crea un archimodelo acabado que su autor nunca abandonará. El “horrorillario” de esta novela y el de *Plan de evasión* (1945) construyen un espacio antiutópico —islas caribeñas paradisíacas, las soñadas por los conquistadores europeos convertidas en cárceles de experimentación biológica y psicológica— una matatopía proyectada en toda la obra de Bioy Casares, donde, en términos de Umberto Eco, la metatopía significa que “el mundo posible representa una fase futura del mundo real presente”<sup>9</sup> y cuya verosimilitud se funda en las tendencias de transformación ya evidenciadas en ese mismo mundo real actual.

El carácter metatópico y metacrónico del discurso bioycasareano es anticipatorio y apocalíptico: el sueño del *locus amoenus* se ha metamorfoseado en el *locus horroris* de la antiutopía: los seres humanos prisioneros de “lo real”, sufrientes y degradados, siguen, sin embargo, ejerciendo la libertad de la imaginación. Y Bioy Casares, como otros escritores latinoamericanos, reconstruye el paraíso americano perdido.

Cuando Gérard Genette define el hipertexto como “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación”,<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Umberto Eco, “Los mundos de la ciencia ficción”, en *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires, Lumen, 1988, p.187.

<sup>10</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p. 17.

advierde también que “no hay obra literaria que en algún grado y según las lecturas, no evoque otra; en este sentido, todas las obras son hipertextuales,<sup>11</sup> pero admite que algunas lo son mucho más que otras y cree que los únicos géneros oficialmente textuales “son la parodia, el travestimiento, el pastiche”.<sup>12</sup> Genette relaciona el hipertexto con el “bricolage”<sup>13</sup> —y con la muy antigua imagen del palimpsesto<sup>14</sup> según la cual hay una doble lectura (un texto transparente a otro) que puede ser leído como un juego racional. Creo que los relatos fantásticos de Bioy Casares ilustran muy bien este concepto de hipertexto o palimpsesto genettiano.

132

La práctica paródica de epigramas y citas explícitas en Bioy es una parte de su práctica paródica; la otra, más nutrida, es implícita, y establece con el lector un diálogo de sobreentendidos, no exento de equívocos posibles para el lector que acepta la aventura de leer, ese “plan de evasión” que paradójicamente, encierra el relato.

Adolfo Bioy Casares utiliza parodias semánticas mínimas, tales como los anteriormente citados nombres de personas o lugares (por ejemplo, un personaje se llama Haeckel. Otro es el cura Moreau, hay un Morel y hay un capitán Morris) y como parodias canónicas totales a las novelas de Wells o de otros escritores de ciencia ficción, que no dejan por ello de ser grandes homenajes a los admirados maestros entre los que destacan, amén de Wells, Stevenson, James y Poe.

Y aun más porque, a mi juicio, este parodiar de Bioy en diversos niveles es una práctica de reflexión sobre toda la literatura fantástica, sobre todas sus posibilidades y riesgos de dejar de ser fantástica. En la praxis de cada cuento fantástico, Bioy especula, teoriza sobre lo fantástico, magistralmente. Las reflexiones giran alrededor de la fantasticidad textual, de la fantasticidad referencial e, incluso, de la imaginación (¿productora y/o receptora de la maravillosidad?).

Italo Calvino cree que el mejor ensayo que se ha publicado sobre la imaginación es *El imperio de lo imaginario* (*La relation critique*, Gallimard, 1970) de Jean Starobinski, quien establece un parteaguas entre la magia renacentista de origen neoplatónico que alimentará el romanticismo y el surrealismo, centrada en el concepto de la imagen como comunicación entre alma y mundo y la de la imaginación entendida como un instrumento del conocimiento que puede ser científico o no serlo. Proclive a la primera por su formación, no desdena a la segunda, y en su experiencia de escribir relatos fantásti-

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>14</sup> *Idem.*

cos, el origen de éstos siempre fue para él una imagen visual, reconociéndose a sí mismo en la definición de la imaginación como un “repertorio de lo potencial”, bajo el *spiritus phantasticus* de Giordano Bruno, entendido como *mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum* (un mundo o un golfo, nunca saturable, de formas y de imágenes).<sup>15</sup>

El espíritu humanista de Calvino encuentra similitudes entre el pensamiento del científico y el del poeta en cuanto ve a ambos estableciendo “asociaciones e imágenes”<sup>16</sup> entre el mundo posible y el mundo imposible y arriba a una definición de la fantasía muy condensada con la que la obra de Bioy Casares comulga íntegramente. “La fantasía es una especie de máquina electrónica que tiene en cuenta todas las combinaciones posibles y elige las que responden a un fin o simplemente las que son más interesantes, agradables, divertidas”.<sup>17</sup>

133

A la luz de las teorías fantásticas, el relato bioycasareano sigue a Tzvetan Todorov<sup>18</sup> (y a Roger Caillois) en cuanto a la preferencia por la primera persona narrativa y el narrador representado, amén del uso de las primeras personas confundidas y superpuestas que se proyectan en el “yo” del lector, o sea, que alientan la identificación del lector con narradores confiables por su ecuanimidad; sin embargo, la reducción racionalista, en Bioy Casares, es es antitodoroviana, ya que no propone, como Todorov, una lectura alegórica o interpretativa (de las dos posibles, la opuesta a la fantástica), sino al contrario, una lectura fantástica (y si hay otra lectura posible, también es fantástica).

Respecto de Irène Bessière,<sup>19</sup> el relato de Bioy se acerca a su visión teórica en cuanto ella no divorcia sueño y vigilia, sino que los ve como un encuentro, la vez que no escinde racionalismo y magia; así, Bioy propone una fórmula semejante donde el racionalismo justifica a la magia y viceversa, a través de un ideario imaginario fantástico pero “creíble”.

La función social de la literatura fantástica, para Rabkin<sup>20</sup> es ofrecer al lector una libertad tal que pueda sustituir el caos de la existencia por el orden estético del relato fantástico. En este punto parecen asimilarse la teoría fantástica de Rabkin y el “efecto” fantástico de los cuentos de Bioy Casares, que

<sup>15</sup> Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruala, 1989, p. 106.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

<sup>19</sup> Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse, 1974.

<sup>20</sup> Cf. Eric S. Rabkin, *The fantastic in literature*, New Jersey. Princeton University Press, 1976; Robert Scholes y Eric S. Rabkin, *La ciencia ficción, historia, ciencia, perspectiva*. Madrid, Taurus, 1972.

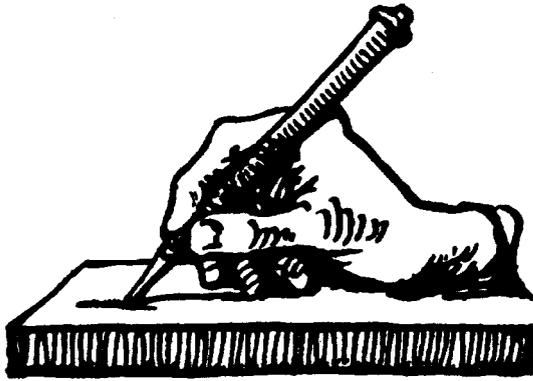
persiguen un orden meliorativo de la vida humana frente a la precariedad, la decadencia y la finitud.

Con los recaudos del caso me atrevería, por lo tanto, a ver más alejados los relatos de Adolfo Bioy Casares de la teoría fantástica de Todorov (basculación entre lo real y lo fantástico) que de la teoría enunciada por Bessiére (la incertidumbre, no racionalismo *versus* magia, sino racionalismo más-magia) y, definitivamente, más cercanos a la concepción de lo fantástico enunciado por Rabkin: lo fantástico explica el mundo real; la imaginación razonada suple cualquier solución realista, la cual es desplazada como inoperante e increíble.

134

En conclusión, Adolfo Bioy Casares invierte el problema de la resolución del conflicto de la literatura fantástica —que es la hesitación entre lo real y lo fantástico— desestimando el polo realista y prestigiando el polo fantástico (de un fantástico “razonado”, con algún fundamento científico y a veces, no pocas, para-científico) que sólo puede permutarse por otra solución también fantástica, basada en sustentaciones similares, es decir, creíbles.

# Creación





# Esperanza

Lillian von der Walde Moheno

...

Escribo, mas no lo hago por ti, sino por mí. Quizá no concluya, o ni siquiera empiece. Me da... no horror, pero sí la repulsión de siempre.

...

Un olor putrefacto, intolerable. Pensé que sólo yo lo percibía. Nadie había dicho nada. Era mi agudo olfato, o únicamente el asco —más que asco— que siempre te tuve —aunque a veces me molesté, conmigo misma, por ello. Creí —o quise creer— que en tu suciedad, en esa inmundicia que era tu casa, había muerto una rata... varias. Toqué, lo volví a hacer. No abriste. Me fui.

...

Te veía pasar frágil, con ese caminar terriblemente pausado. Uno... dos... Uno. Me ocultaba, me desagradaba decir "good morning". Nunca quise saber tu nombre. Muy tarde lo vi en una vieja, ya amarilla, hoja del registro civil. Quizá te presentaste alguna vez. No sé, no me importa. Sí, si me importa. Me dueles. ¿Será verdad esto?

...

"Good afternoon teacher"—en alguna ocasión supe que eras, habías sido, maestra. "Here you are", y te extendía el dinero, rápidamente. Y sin faltar, agregaba: "I have something on the fire", "I'm busy", "I have to go to work". Con intolerable tristeza, un día, entendiste. Otro, más bien con tranquilidad: sabías que te juzgaba.

...

Llamabas por teléfono o tocabas el timbre. Cada día primero, sin fallar. Subiste una tarde a mi departamento. El quinto piso te pesaba.

...

Te veía pasar con tu mercado, la cabeza gacha, el cuerpo corvo. Despacio, despacio. Me causabas lástima. ¡Dios sabe que...! No, si era sólo horror, ¿o?... ¿Qué me movías? ¿Qué espejo horrible me pusiste enfrente? ¿Qué desazón provocaste en unas pocas, desgraciadamente muy pocas, personas! ¿Por qué ahora, como tantas veces, me haces sentir tan ruin?

Nadie te odiaba realmente, pero todos preferían ignorarte. Ante las tuyas, recibías infinidad de agresiones. ¿Por qué las buscabas, por qué las inducías?

...

Recuerdo esa larga tarde, un poco fría. Los niños jugaban en el estacionamiento. “Diez, nueve, siete, cinco, cuatro, dos, uno. Uno dos y tres por Jorge. Uno dos y tres por Luz. Uno dos y tres por Adrián. Adrián ya te vi, no seas tramposo”.

Llegué. “odiosos escuincles” —pensé. “Se suben en mi coche, me enchuecaron la antena. Condenados”. Y ellos me desafiaban con su mirada. Y yo me retiré en silencio.

Al poco rato oí tu voz. Salí de mi departamento. Estabas enfrascada en una lucha con los niños. Gastaban la luz. Miserable.

138 Partidaria de los niños, me divertía. Te prendían la luz; y tú, en guardia. Los alejabas. La apagabas. Se burlaban de ti, me divertía. Con una rama te molestaban; violentamente la golpeabas. Sentía pena, no, no exactamente. Cierta estremecimiento; me divertía.

Hiciste guardia tres horas. Con todos tus años te sentaste en el piso. Nadie prendería la luz. Y ya nadie la prendió. Me sorprendió la inocencia de los niños. Podrían haber hecho a su antojo. Y no. Pensé en el sometimiento. Me indignó su actitud. No te patearon, afortunadamente no lo hicieron. Sus groserías fueron menores. Y mi risa tenía una mueca.

Supe que era la oportunidad de ganarme a los niños; de no preocuparme más por mi coche. Recuerdo mi infancia: “si caes bien, ya la hiciste”. Abandoné mi balcón, mi privilegiado palco del teatro bufo, y bajé. Les dije que salieran a la calle, que hicieran como que jugaban allá. Ella creería que ya no irían al estacionamiento, se iría, “y entonces ustedes prenden la luz”.

—Pero no se va, ya lleva dos horas allí parada. —Está loca —afirmé.

—Nosotros no prendimos la luz. Ya estaba. El señor Méndez la prendió para lavar su coche.

—Es muy mala esa vieja.

Esa vieja —repetí— está loca.

Imagino tu soledad, y es tal el horror, que eludo imaginar.

...

Y tú te avergonzabas de que me diera cuenta de tu pleito. Hipócrita, hablé con los niños donde no alcanzaras a escuchar. Me sentía mal, me divertía. Como siempre, para ti mi risa tenía una mueca.

El mozo del edificio me dijo haberte visto como animal, apoyada en tus manos y rodillas, completamente desnuda. Espiabas desde tu casa, como animal, completamente desnuda.

...

Mi pareja se burlaba: “¿Ya le pagaste a miss fon der Bink?”. “Hoy vi a miss fon der Bink, me dijo que me veía muy bien”. “Miss fon der Bink me dijo que

## Esperanza

cuando fuera a pasear al perro podía acompañarme, que le gusta caminar. ¿Te imaginas?”

...

Mi pretexto de alguna vez para no hablarte, para no verte, fue decirte que tenía que ir al supermercado. Dijiste: *“fin downtown is cheaper, in the government department stores. I can show you where they are. We can go in the metro, for just one peso. We can go always together”*.

Anciana estúpida, además de inmunda. No te das cuenta que no necesito ir a ninguna tienda más barata, ¡y menos hasta el centro! —Pensé con rabia, y con pena por ti.

Con mi risa falsa comenté el pavor de que tú, “la vieja”, “la anciana” —como te llamaba—, me quisieras acompañar. “Válgame, si quiere ser mi amiga, y sólo porque soy educada, porque le hablo, aunque contra mi voluntad —claro—, porque...”

139

Alguien me dijo que el metro tenía años de no costar un peso, valía cien. Alguien me dijo.

¿Por qué me dueles como me repugnas tanto?

...

*“I don't talk to anybody. Nobody speaks English. You are a lady, You are nice”*.

...

Volví en la tarde, después del trabajo, porque ya lo sabía. Toqué deseando —no entiendo el motivo— que respondieras.

Avisé a los vecinos, que conscientemente habían ignorado el olor. Los quise convencer. Nadie olía nada, algunos te habían visto en la mañana. Todos tenían algo que hacer.

Regresé a tu casa. Toqué. Me dirigí a la delegación de policía.

...

Aquella vez que te fui a pagar el cajón del estacionamiento, uniste horror al horror. No sé, pero me hiciste sentir muy mal. Únicamente dijiste: *“I'm better of my cold”*. Pensé para defenderme: “Y a mí qué me importa, ni siquiera sabía que tenías gripe”. Me dolió. Y no quiero descubrirme la razón de mi congoja.

...

Busqué entre tus cosas. Tenías que tener a alguien, a alguien. Había que avisar. Y yo tenía que ser responsable. No sé si era piedad.

...

Un mes antes de aquella vez te vi tan mal. Golpeada la cara, la clavícula rota, un brazo zafado, una pierna morada. Y tú deshecha, aunque lo quisieras ocultar. Herida en un lugar muy profundo, yo sé.

Y me contaste que te mareaste, que te caíste en la calle. Que dos mujeres te llevaron a un hospital. Que con dificultad tomaste un camión. Que dormida te resbalaste de la cama que estaba toda chueca, y que herida como estabas habías pasado la noche arrastrándote, hasta que llegaste al baño, alcanzaste el excusado, dormitaste, y ya con luz te pudiste poner en pie, apoyándote en el excusado.

...

En ocasiones, te confieso, te he despreciado. Un gesto, una sonrisa irónica, mi indiferencia. Confieso: te he detestado.

140 Abominé de ti haberle dicho a la madre del niño con polio que le quitara los fierros, que te molestaba el ruido que hacía al andar con esos aparatos. Me pareciste abyecta, baja. Te desprecié.

...

A la semana te vi. Después de todo tenías que comer y, por lo tanto, salir a comprar. Te vi, digo, y no te esquivé. *-How are you, teacher? It still hurts? -What? Nothing hurts. I'm fine. Nothing has happened.* Callé. Te sonrei. Te desee buen día. Sentí algo como satisfacción. Pensé que aún era capaz, de alguna forma, de respetar.

...

Tendida, yerta. Al fin. Hubo una sobrina lejana.

"No tengo dinero, nada. Ella puede utilizar los velatorios del ISSSTE, aunque no creo que nadie vaya.

"No tengo dinero. Podría arreglar lo del entierro, pero ¿con qué pago?, dígame usted, ¿con qué?"

...

Tus pequeñas maldades... ¿Te alimentaban? ¿Sentías, así, estar viva? La posada de los niños. Dijiste: *"I hate those little parties"*. Y en la junta de vecinos. Interveniste casi quince veces: "Aquí hay gente que no puede votar". Desde luego te referías a mí. No dejó de extrañarme. Era quien te saludaba, quien te hablaba. Quien en propia lucha algo te compadeció, y quien, en algún rincón pequeñito, en un puntito, también te quiso.

...

Tu nombre salió, irónico, a mi encuentro. ¿Por qué nunca más? ¿Cuándo ya no? Esperanza.

...

*-Is miss fon der Bink or another person? -No, no. Is miss fon der Bink. Oh no, miss von der Walde, my name is von der Walde! I'm going to pay you now.*

*-Thank you miss fon der Bink.*

*Esperanza*

\*\*\*

Venda las cosas, señora, con eso podrá pagarme.

\*\*\*

No fui a tu entierro, pero —para mi pesar— de vez en vez pienso en ti.

Un día alimentaste a un perro. Dejaste morir al tuyo.

[1989]



# Una prima en Casablanca

Angelina Muñiz-Huberman

No sé si es verdad o no lo que voy a contar. Oí la historia varias veces pero con el tiempo se me olvidó. No porque no me interesara, sino porque solía ocurrirme de niña que cuando me contaban una historia aunque yo creía esforzarme intensamente en grabármela, el procedimiento que utilizaba no era bueno. Miraba atentamente los ojos del narrador y perdía el hilo de su narración. Empezaba a pensar en otras cosas. Me distraían los gestos que acompañaban el relato y, de pronto, los ojos me parecían muy grandes o las cejas muy tupidas. Me molestaban las gotitas de saliva que se escapaban de la boca o el brillo de oro de alguna pieza dentaria o los vellos que sobresalían de la nariz. Entonces regresaba a escuchar y el hueco de frases que se me habían perdido era rellenado por otras que me inventaba. Por lo que al final dudaba de la veracidad de la historia.

Si la historia me la habían contado mis padres, lo más probable es que me la repitieran en otra ocasión. Con lo cual intervenía otro factor. Me abandonaba en las partes que me sabía de memoria y el principio de aburrimiento le restaba atención a las palabras, perdiéndome como en un laberinto. Aprendí a asentir, a sonreír o a poner cara de tristeza según la descripción: de una manera mecánica, aunque convincente.

A estos dos factores, se agregó un tercero: el paso del tiempo: y mi palabra tajante para interrumpir una historia más que conocida. Que yo creía más que conocida. Porque la verdad es que ya se me había olvidado entre tanta peregrinación. Y ahí fue donde entró mi arrepentimiento. Ante la imposibilidad de que se me repitieran las historias (o las personas habían muerto o ya no vivían en el país o me había peleado con ellas) y mi capacidad de confusión, los golpes de pecho fueron inútiles. He tenido, pues, que conformarme con una verdad a medias.

Y bien, regresando a la historia que quiero contar: puede que sea verdad o puede que sea mentira. El caso es que yo tenía una prima que vivía —no sé si aún vive— en Casablanca. Esto sucedió en la misma época en que vi dos películas que también se me han mezclado: *Casablanca* y *El halcón maltés*: las dos con Humphrey Bogart. Actor que me disgustaba por su tono de voz nasal y que me producía miedo.

Pero, volviendo a mi prima. La verdad es que no recuerdo nada de ella. Solamente que vivía en Casablanca. Y que los hechos de su vida, según me

contaron, sobrepasaban los de *Casablanca* y *El halcón maltés*. En fin, he aquí su historia.

Olalla, al estallar la Guerra Civil española se inscribió como miliciana y estaba dispuesta a ir al frente a pelear. Su prometido, Evar, se lo prohibió. Así que tuvo que quedarse en Madrid deshilando sábanas para hacer vendas para los heridos. Quien sí se fue al frente fue Evar. Y nunca regresó. El parte de guerra decía: "Desaparecido en acción". Y así quedó. Nunca se supo de él. Pero sí se supo de la pequeña semilla que dejó en Olalla. Que Olalla no lo quería admitir porque Evar nunca la había penetrado e insistía en decirse virgen. Tal vez el fenómeno de ósmosis operó en este caso.

144

La semilla siguió el proceso y el orden natural de las especies y Olalla se vio acompañada de una pequeña Olallita. Cuando la guerra fue perdida, salió al destierro. Primero a Francia, donde unos parientes la acogieron. Y donde también le sucedieron extrañas cosas. Y luego a Casablanca. ¿Por qué a Casablanca? Eso nunca se me ocurrió preguntarlo cuando me contaban la historia. Así que sacaré alguna conclusión inventada. Tal vez en Casablanca se podían diluir los orígenes y acogerse a una especie de refugio internacional donde la discreción evitaba preguntas comprometedoras: se podía ser cualquier cosa en Casablanca: a juzgar por lo que ocurre en la película de Humphrey Bogart, Ingrid Bergman y Peter Lorre.

Olalla debería huir de algún secreto o de alguna obsesión. ¿Y si Evar no hubiese muerto y ella quisiera escapar de él? ¿Y si durante la ocupación nazi en París se hubiese visto complicada en alguna delación? ¿Y si se hubiese enamorado de un muchacho judío que peleaba en la resistencia y hubieran tenido que huir juntos? No lo sé. Esta es una de las partes oscuras de la historia de mi prima.

Pudo haber sucedido que se uniera a una compañía de teatro que fuera a dar a Casablanca y que se quedara ahí. Esto último podría no ser tan disparatado, sobre todo, sabiendo que sus padres eran actores. Y ¿ella, se sintió atraída por el teatro en alguna ocasión? Tampoco lo sé. Imaginemos que sí. O que no. Pero algo de actuación sí debería de haber entre sus rasgos de personalidad. Era muy guapa, a juzgar por la única fotografía que tengo de ella. Una fotografía tomada en el sur de Francia, cerca de una playa de veraneo: ¿Saint-Tropèz? Alta y delgada: el cuerpo de semiperfil y la cara inclinada, mirando a la cámara. Una melena regular, de espeso pelo y de ondulado simétrico, peinada hacia atrás y descubriendo una hermosa frente. Y una sonrisa tan agradable, tan sin miedo, que no se me olvida. Viste una especie de gabán ligero, de color oscuro, y la mano derecha la ha metido en el bolsillo. Lleva calcetines blancos y zapatos bajos blancos. El lugar parece una carretera y la línea asfáltica se extiende hacia el fin del horizonte. Unos cuantos pinos a los lados. Imagino al fondo un acantilado y la bajada al mar. Me da gusto verla y de que sea mi prima.

¿Cómo habrá vivido en Casablanca? Tampoco me lo han contado. No habrá sido fácil. Sola con su niña. A la que habrá internado en un colegio y se habrá desentendido de ella. Para poder salir adelante de algún modo. Y hasta se habrá casado con un médico judío. O el muchacho con el que huyó se habrá hecho médico.

A veces me llegaban noticias indirectas y yo seguía armando la historia de mi prima. Nunca recibí carta alguna de ella ni supe cómo era su letra ni cómo se expresaba. Mucho menos cómo pensaba. Ni cómo era el tono de su voz. Sólo sabía que estaba en Casablanca.

Creo que para mi era motivo de orgullo tener una prima en Casablanca. Algo no comprobable y asociado con la más tangible de las ficciones: el cine y el teatro. Que tomó de pronto cierta realidad. Esta vez, por otra película, cuyo nombre no recuerdo, pero actuada por George Marchais y localizada ¿en Casablanca? Yo, de niña, sentada en un cine de la ciudad de México, el Magerit, y mi padre, a quien se le escapa un grito porque cree haber reconocido a su hermano, al padre de Olalla, en una brevísimas escena. A su hermano que no ve desde la Guerra Civil, diez años después. Y se le escapan lágrimas y discute con mi madre sobre si será el hermano o no. Y seguirán hablando sobre esto días y días y todos querremos creer que es mi tío. Pero no se nos ocurre acudir a la prueba definitiva y volver a ver la película una y otra vez para atrapar la instantánea en que aparece. Dejarlo así: en la duda. (Aunque sí, sí es mi tío. El padre de Olalla.)

Entonces empiezo a imaginarme cómo sera su marido. Es la época en que leo a J. A. Cronin. Y los personajes médicos se me convierten en mis héroes. Hasta pienso en ser yo médica cuando crezca. Por lo que me parece muy bien que el marido de mi prima, a quien pongo por nombre Yankl, sea médico. Así, a larga distancia, hasta me da un poco de miedo su figura. Creo que le estoy adjudicando la cara de Humphrey Bogart. Me lo imagino en su consultorio de blancas paredes y con mucho calor: con un ventilador y las persianas bajadas ocultando una puerta que da a un balcón con vista al mar. Mi prima, en la casa, aterrorizada, pues se le ha aparecido una especie de Peter Lorre que pretende amenazarla y extorsionarla con historias inverosímiles. Ella pide celestinas permisivas. Ya nadie temía a los jinetes apocalípticos.

Creo que por eso Casablanca era su lugar idóneo para vivir. Por lo menos, así me lo parecía. Mi prima caminaría por las blancas calles con la gente vestida de blanco, bajo un sol refulgente. La vida y obras de Olalla se convertía un caudal de relatos que yo le contaba a mis condiscípulos en el colegio. Era maravilloso sorprender a alguien diciéndole: tengo una prima en Casablanca.

La historia siguiente es la del halcón maltés que encontró mi prima en el *shuk* de Casablanca. En donde también intervenían Bogart y Lorre. Esto tuvo que ver con la conferencia de Casablanca entre Churchill y Roosevelt. Que

ahí se acordaran importantes medidas, como la fecha del desembarco aliado en Italia, convertía a la ciudad en un centro de espionaje que reunía a británicos, a franceses, a alemanes, a italianos, a japoneses, a apátridas y también a la estatuilla del halcón maltés con un oculto mensaje en su interior (que se descubriría sabiendo hacer girar unos goznes minúsculos). El mensaje oculto del halcón maltés fue descubierto muchos años después por mi prima cuando lo pulía esmeradamente y los goznes secretos saltaron ante la leve presión de sus dedos. En efecto, ahí estaba escrito un papel con la fecha del desembarco en Sicilia que, afortunadamente, nunca llegó a manos de los enemigos.

146

Algún viajero que pasaba por México y que conocía a mi familia traía noticias de mi prima. Nunca recientes. Siempre tiempo para urdir alguna coartada. La primera decisión que debe tomar es si le cuenta o no a su marido lo que le ha pasado. Escoge desarrollar sus dotes histriónicas, pero no sabe si con Humphrey o con Peter. Esa noche cuando regresa Yankl de su consultorio van al bar de un hotel a beber unas copas. Entre el humo y la música se adivina la presencia de Peter. Olalla se impacienta y regresan abruptamente a la casa. Luego viene la escena en la cama. Retoman una discusión y una práctica que son rus favoritas: Olalla tiene la capacidad de seguir siendo virgen siempre: no lo creen y de nuevo lo comprueban. De pronto, Olalla se da cuenta que no necesita coartada alguna ante las amenazas de Peter: por disipación sexual no se la puede acusar: su virginidad renovable la protege. La escena en la cama se alarga plácidamente.

Escuché otras historias de mi prima. Que se remontan a la válida de España. Los parientes que la acogieron, apretujados en un pequeño departamento, ensayaron las pasiones entre sí y contra sí. Ella todo lo aceptó como si no comprendiera o como si comprendiera demasiado. En su manera de no rechazar incluía la absoluta indiferencia y la perfecta complacencia. Podían hacer cualquier cosa con su cuerpo, que su alma no lo resentía. Su capacidad de olvido y de falta de rencor eran asombrosas. No era de muchas palabras y esto ayudaba. Que la familia la repudiara y que la promiscuidad fuera su norma nunca alcanzaron índices de escándalo. La Guerra Civil primero y la Mundial después fueron envueltas en cierta niebla. Un dato no bien recordado. O reticencia en contar un suceso extraño. Mi prima escapaba largas temporadas y no se podía saber de ella. Yankl la buscaba sin dejar rincón por escudriñar. En los hospitales. En los burdeles. Con los tratantes de blancas. Sin encontrarla. Sin rastro alguno. Como perdida en un espacio sólo por ella medido. En una invisibilidad propia.

Y regresaba. Porque sí regresaba. Pero no era ella. Macilenta. Ojerosa. Despeinada. La ropa en desorden. Sin medias. Descalza. Como si viniera de hacer penitencia en el desierto. Como si una visión extraordinaria hubiera trastornado sus sentidos. Vacía. Vacía por dentro.

Se pasaba días durmiendo. Sin moverse en la cama. Apenas abriendo los ojos para alargar un brazo y beber unos sorbos del agua que había en la mesilla de noche. Y seguir estática. Sin notar la luz ni la oscuridad.

Cuando despertaba no recordaba ni explicaba. Había sido un paréntesis cerrado. Retomaba la vida en el punto exacto en el que la había dejado. La conversación en el momento interrumpido. La caricia que seguía en el acto del amor. El sueño que se hilvanaba, entonces empezaba el ritual. Se bañaba. Se perfumaba y se aceitaba, Sus manos acariciaban su cuerpo. Se deslizaba desnuda entre las sábanas y llamaba a Yankl. El día se continuaba en la noche y ellos no lo notaban. En la madrugada se levantaban y comían y bebían algo. Hablaban entonces, largas horas: de la guerra: de las guerras. De la muerte: de la muerte de ellos. Y renovaban su pacto. No esperarían a que los alcanzara la enfermedad y la vejez. Al primer síntoma de debilidad y aún en pleno estado placentero se quitarían la vida. Se deleitaban escogiendo el tipo de muerte preferida. Como Yankl tenía acceso a drogas no sería difícil hacer desaparecer la que necesitaran en el momento preciso. Claro que, a veces pensaban en otras salidas. Embarcarse en un velero y dejar que una tormenta o cualquier otro accidente les resolviera el problema. En fin, este era uno de sus temas favoritos. Y no puedo saber cómo terminó.

147

Los viajeros no han vuelto a pasar por mi casa. Mis padres han muerto. Mis tíos de España también. Ya no hay quien me cuente historias. Yo me he cansado de inventar. Lo último que diré acerca de mi prima en Casablanca es que del entremezclamiento de recuerdos y de intenciones, de olvidos y de deseos, su imagen me obsesiona hasta el grado de impedirme definir mi propia imagen y de ya no saber quién soy.

Mis personajes me invaden.

Me ocupan.

Pierdo mi lugar.



# Investigación





# Sobre la transliteración de voces indígenas durante la primera mitad del siglo XVI

Beatriz Arias Álvarez

Centro de Lingüística Hispánica (UNAM)

Mucho se ha discutido sobre la adaptación que hicieron los españoles de las voces indígenas. Sin embargo, aunque es un tema conocido no ha sido lo suficiente estudiado.

Generalmente cuando un hablante se enfrenta a una lengua extraña adapta los sonidos desconocidos a su propia fonética, pero también puede crear palabras basándose en las evocaciones que la voz nueva produce en su mente (algo parecido a lo que sucede en la etimología popular, por ejemplo: vagabundo vagamundo).<sup>1</sup>

Cuando los españoles llegan a América se enfrentan a una nueva realidad, en la mayoría de las ocasiones muy diferente a la suya. Para poder describir el nuevo mundo los colonizadores y conquistadores solían recurrir a palabras castellanas cuyo significado era parecido a la realidad que intentan describir, pero también recurren a voces indígenas que los nativos empleaban para describir su propia realidad. Así ante la necesidad de interpretar lo nuevo, multitud de indigenismos se van incorporando al español. La nueva flora, fauna o los nuevos modos de vida tienen que ser descritos por medio de palabras indígenas. Hemos podido observar que en los primeros años de la Colonia en la Nueva España los escribanos y misioneros representaban con bastante acierto los sonidos de una lengua completamente diferente a la suya.

Para realizar nuestro estudio hemos creído conveniente transcribir paleográficamente varios documentos de la época. De esta manera tenemos una base confiable de datos. Contamos con dieciséis manuscritos de carácter

<sup>1</sup> Cf. L. Bloomfield, *Language*, Londres, 1961, p. 449 y ss; U. Weinrich, *Languages in contact*, New York, 1964, pp. 4446; K. Baldinger, "A propos de l'influence de la langue sur la pensée. Etimologie populaire et changement sémantique parallele", en *Reveu de Linguistique Romane*, núm. XXXVII, 1973, pp. 241-273.

heterogéneo (cartas de relación, juicios de la Inquisición contra indios idólatras, memoriales, etcétera), fechados entre 1524 y 1554 y recopilados en el Archivo General de la Nación y en el Archivo General de Indias.

Por otra parte, consideramos necesario comparar nuestros resultados con los datos que ofrecen las primeras gramáticas nahuas: Olmos (*Arte para aprender la lengua mexicana*, 1547), Molina (*Arte de la lengua mexicana y castellana*, 1571-1575) y Carochi (*Arte de la lengua mexicana*, 1615) con el fin de establecer parámetros sistemáticos de la representación gráfica que del nahua se hizo durante el siglo xvi.

Para nuestro estudio hemos dividido los ejemplos en dos grupos:

1. Voces que se adaptan fonéticamente al español.
2. Palabras que sufren modificaciones parciales o totales.

152

En el primero reunimos nuestros ejemplos de acuerdo con los sonidos que resultan extraños a la fonética española (sonidos africados y fricativos nahuas, así como el sistema vocálico), además de otros fenómenos que pueden resultar interesantes para conocer el proceso de adaptación de las voces amerindias (representación de algunos sufijos, grupos consonánticos, sonorización de oclusivas, etcétera).

Resulta interesante advertir que, en muchos casos, la variación gráfica que registramos en palabras indígenas no depende sólo de las diferencias que existen entre las dos lenguas, sino también de la inestabilidad que presenta la lengua española durante el siglo xvi.

Por ejemplo: el sistema de sibilantes del castellano sufrió y sufre todavía durante el siglo xvi, una serie de transformaciones que culminará en la defonologización de algunos de sus fonemas. Por lo mismo no todos los españoles daban la misma pronunciación a algunas letras castellanas: s, z, ç, x, g-j. De ahí que encontremos, en los mismos documentos, variación en cuanto a la representación de las sibilantes nahuas, pero también en la escritura de algunas palabras castellanas.

Con respecto al segundo grupo de ejemplos, los que presentan modificaciones, hemos podido advertir que en estos casos el hablante trata de motivar una voz que se le presenta como oscura. Pasaremos ahora a exponer nuestro estudio.

### **1. Palabras indígenas que se adaptan fonéticamente al español**

Hemos dividido los ejemplos de acuerdo con la posición que ocupa el sonido dentro de la palabra. No es necesario recordar que la posición que ocupa un sonido dentro de un contexto condiciona su realización. Hay posiciones más débiles o fuertes que otras.

1. El sonido lateral africado sordo [tl]

Ante la inexistencia en español del fonema que representa *tl* aparecen diferentes representaciones de este sonido:

a) posición inicial:

Tlaloc	(1539 I)	< Tlaloc	TL
Tatelulco	(1539 I)	< Tlatelolco	T

b) Posición intervocálica:

Tezcatlipoca	(1539 H)	< Tezcatlipoca	
Tezcatepucal	(1539 H)	< Tezcatlipoca	TL
petlate	(1539 H)	< tetlatl	T
petate	(1540 J)		

153

c) Los sufijos indígenas *-tl* y *-tli* adquieren en nuestra documentación mayor número de representaciones.

*-tl*

petlatl	(1539 H)	< petlatl	
petlate	(1539 H)		TL
petate	(1540 J)		TE
petlel	(1539 h)		L

*-tli*

yautl	(1539 I)	< yautli	TL
yautle	(1536 E)	TLE	
opucli	(1536 E)	< opochtli	CLI
tepuzque	(1538 G)	< tepuztli	QUE
tianguetz	(1536 E)	< tianguiztli	Θ

De lo anterior podemos deducir que el sonido indígena [tl] se puede sustituir por la combinación española *cli*, que es la forma castellana más cercana al sonido indígena, o *que*, aunque generalmente todas estas grafías muestran la sustitución del sonido [tl] por alguno de sus elementos, *t* fundamentalmente o *l*, o la representación de un sonido *t + l* que es el que más se aproxima a la africada indígena.

## 2. El sonido dental africado sordo [ts]

Es uno de los sonidos que más llamó la atención de los españoles. Así lo describe Molina en su gramática de 1571: “[...] esta lengua tiene una letra hebrayca, que es tsade. La qual se ha de escrevir con t y s o con t y z y hase de pronunciar con t y s”; posteriormente en 1575 hace una nueva descripción de este sonido: “[...] se ha de escrevir con t y z, y no con t y s, ase de pronunciar t y z”.

La representación de este fonema dentro de nuestros documentos es: tz, s, z, c. En posición implosiva presenta mayor variabilidad.

154

## a) Posición inicial:

Matalçingo	(1538 F)	< Matlatzinco	
Queçalcoatl	(1539 H)	< Quetzalcoatl	ç

## b) Posición implosiva:

Metztitlan	(1554 Ñ)	< Metztitlan	TZ
Mestitlan	(1553 N)		S
Meztitlan	(1553 N)		Z

Dentro de las gramáticas nahuas este sonido se representa por medio de las grafías ts, tz, tç.

3. El sonido dental fricativo sordo [s] era un sonido intermedio entre la z y s del castellano actual. En nuestra documentación este fonema se representa mediante las grafías z y s.

Tianguez	(1536 E)	< tianguiztli	Z
tiangues	(1536 E)		S
Tezcatepucal	(1538 F)	< Tezcatlipoca.	

Olmos (1547), Molina (1571) y posteriormente Carochi (1615) representan este sonido siempre con una z ante las vocales a, o, u; o en posición final, o con la grafía ç o c ante las vocales e, i.

## 4. El sonido palatal fricativo sordo [ʃ].

En nuestros manuscritos este fonema adquiere dos representaciones x y s.

*Sobre la transliteración de voces indígenas...*

a) Posición inicial:

Xilotepeque	(1536 E)	< Xilotepec	
xicaras	(1536 H)	< xicalli	x
Suchiles	(1539 H)	< Xochitl	s

b) Posición intervocálica:

caxetes	(1539 H)	< caxitl	x
Guaxaca	(1548 L)	< huax-yacac	

c) Posición implosiva:

155

calpisque	(1539 H)	< calpixqui	
mastel	(1539 H)	< maxtlatl	s
Tezcuco	(1553 N)	< Texcoco	z

Los misioneros representaron este sonido con una x en posición inicial y con una x o una s en posición implosiva. Olmos dio cuenta de la particularidad en cuanto a su pronunciación: “también quanto a la s ay dificultad porque algunos parece que la pronuncian quando escrivan x y no la pronuncian mucho la s sino como s. Pero si bien miramos en ello, en tales dicciones se han de escribir con x, aunque algunas vezes parezca tener pronunciación de s”. La proximidad entre los sonidos [s] (prepalatal) y [ʃ] (alveolar) castellanos puede ser la causa de esta confusión.

5. El sonido palatal africado [č].

Generalmente se representa por medio de la grafía ch:

a) posición inicial:

chia	(1538 F)	< chian	CH
Chalco	(1553 N)	< Chalco	

Únicamente en el ejemplo hemos encontrado confusión en su representación. En este caso el sonido [č] se encuentra en posición implosiva y su representación es z, s, y x. Es necesario advertir, por otra parte, que en español no ocurre el sonido [č] en esta posición.

Tenuztitlan	(1526 C)	< Tenochtitlan	z
Tenostitan	(1526 C)		s
Tenuxtítlan	(1538 G)		x

Los misioneros utilizan las grafías *ch* en posición inicial y *ch* y *s* en posición implosiva. A través del siguiente cuadro se puede advertir la fluctuación gráfica con la que se representan estos sonidos en nuestros manuscritos, en contraste con la sistematización con la que los representan los misioneros.<sup>2</sup>

1. Posición inicial.
2. Posición implosiva

misioneros				textos			
[ts]	[s]	[ʃ]	[ç]	[ts]	[s]	[ʃ]	[ç]
I 2	I 2	I 2	I 2	I 2	I 2	I 2	I 2
tç, tz	ç z	x x	ch ch	ç tz	z	x z	ch z
ts ts	c	s	s	z	s	s s	s
tz	z			s			x

Con base en los datos registrados podemos advertir que en posición implosiva se neutralizan algunas sibilantes indígenas. Por otra parte, al analizar los documentos que presentan divergencias en cuanto a la representación de las sibilantes nahuas hemos podido registrar palabras castellanas en las que se confunden las grafías *s* y *z-c, ç*, por ejemplo: *acresentado* (1553), *joyesita* (1539), *ze halló* (1539). Esto nos hace suponer que ya en la primera mitad del siglo XVI, en el habla de algunos grupos de españoles, se había perdido la oposición entre las sibilantes apico-alveolares y las dentales, de ahí que estos españoles representaran los sonidos indígenas desde su particular sistema fonológico.

Pasaremos a explicar otros fenómenos que hemos registrado:

a) Sufijo indígena *-lli*.

Con respecto a este grupo, tanto misioneros como el mismo Swadesh coinciden en la no existencia del sonido lateral [l] en nahua.<sup>3</sup> La grafía *l* con la que se representa el sufijo indígena es una prueba indirecta de la validez de esta teoría:

tamal	(1536 E)	< tamalli	L
copal	(1536 E)	< copalli	
equipal	(1539 H)	< icpalli	

<sup>2</sup> Estos últimos datos fueron obtenidos del estudio de Ricardo Soto. Maldonado, *Náhuatl: que suena bien, que es armonioso*, Tesis, UNAM.

<sup>3</sup> M. Swadesh y M. Sancho, *Los mil elementos del mexicano clásico*, México, 1966, p. 6.

b) Sufijo indígena -c:

El sufijo -c que designa lugar, generalmente aparece en nuestros documentos con una -e final añadida. Actualmente este sufijo se mantiene en México sin adición de vocal. No sucede lo mismo en Guatemala o en El Salvador donde se registran los topónimos: "Jilotepeque" o "Cojutepeque". Tenemos ejemplos como: Xilotepeque < (1536 E); Tlacutepeque (1539 H), pero a veces registramos palabras en las que se conserva la terminación indígena:

Tlacutepec (1539 H) Xumiltepec (1539 H)

Grupos consonánticos:

157

Los casos Chiconabtlá (1539 I) / Chiconautla (1539 I) se justifican bien en una lengua como el español donde el grupo P'T, o V'D, evolucionaron a *ud* (rapitus>raudo, civitate >ciudad), pero mantuvo mucho tiempo la grafía *bt* propia de la pronunciación antigua.

Refuerzo velar de / W /

El refuerzo velar [g] de la semivocal inicial [w] es un fenómeno común en el español de todas las épocas:

Guaxaca (1526 C) < Huax-yaca-c  
Guoxoçingo (1553 N) < Huexo-tzin-co

Sonorización de oclusivas.

Hemos registrado dos tipos de sonorización que han de atribuirse a las condiciones fonológicas del nahua:

1. En el primer caso de [k] inicial tenemos:

Guaçagualco (1526 C) < Coatzcoalcos

2. En el segundo de [k] y de [p] agrupadas con nasal:

Guaxoçingo (1553 N) < Huexotzinco  
Matalçingo (1538 F) < Matal-tzin-co  
Otunba (1538 F) < Otun-pa

Aunque en castellano hay que contar con la sonorización de [k] se trata de un fenómeno ocurrido en los orígenes del idioma español. Sin embargo, en nahua

se señalan casos de sonorización de oclusivas antecedido por una nasal o tras líquida.<sup>4</sup> En 1547 Olmos (*Arte para aprender la lengua mexicana*) advierte este fenómeno: “[...] quanto a la letras que hemos dicho que no tenia, ay dificultad, porque parece algunas vezes pronunciar alguna dellas, y una destas es la g porque en esta dición uexotzinco, y aunque escriben c, parece que pronuncian g, y lo mismo es en esta dición cenca, y aunque paresca a algunos por esta pronun-ciación que sa de escribir g y no c... pues la c quando se pone después de la n parece que tira a pronun-ciación de g quando esta en una misma dición [...]”

Hay que destacar que en nahua no hay oposición fonológica entre / p: b, t:d, k:g /.

## 158 Variabilidad en cuanto a la representación de las vocales:

El principal problema al que nos enfrentamos en la representación que de las vocales indígenas hicieron los misioneros españoles fue la adaptación de un sistema de ocho vocales en el que la cantidad es un rasgo distintivo (a.e.i.o.) a un sistema de cinco vocales a.e.i.o.u., en el que la cantidad no se presenta como un rasgo diferenciador.

Los hechos más importantes que hemos registrado son:

### 1. Confusión de o-u.

Según lo que señalan las gramáticas nahuas sabemos que a los españoles les resultaba difícil diferenciar el sonido labiovelar, muchas veces los representan por medio de una u y en otros casos por medio de una o: “los naturales hacen poca diferencia entre la o y la u por quanto usan así de la una como de la otra indiferentemente”. (Molina, *Arte de la lengua mexicana y castellana*, 1571).

Otumba	(1538 f)	<Oton-pa
Tenuztitlan	(1526 C)	< Tenochtitlan
Tatelulco	(1539 I)	< Tlatelolco

### 2. Confusión e-a:

El cambio Escapuçalco (1538 F) < Azcapotzalco se explica desde el español, ya que en castellano se dan los casos de escuchar < auscultare o esconder < abscondere, quizás por influencia del prefijo ex.

<sup>4</sup> Cf. M. Pidal, *Orígenes del español*, p. 55.

### 3. Confusión i-e

El ejemplo teanguetz (1536 E) < tianguiztli se puede explicar como un caso de ultracorrección, el cambio del diptongo *ia*, que sería la pronunciación vulgar del hiato español *ea*, por el hiato *ea* y segundo como un ejemplo de adaptación de una *-i* final a la terminación *-e* más usual en castellano.

Otro caso de confusión lo registramos en la palabra equipal (1539 H) < icpalli este ejemplo se suele explicar como un caso de *i* epentética entre las consonantes *c* y *p*: iquipal y posteriormente por disimilación la *-i* inicial pasa a *e*.<sup>5</sup>

En otros ejemplos registrados se adapta la terminación indígena a una terminación usual del español (*-e* o *-el*): calpisque (1539 H) < calpixqui; mastel (1539 H) < maxtlatl.

159

### 4. Grupos vocálicos:

a) El grupo *oa* puede ser representado normalmente por medio del diptongo *ua*. Se registra el caso Guaçagralco (1526 c) < Coatzacualco, y el caso de Coyoacan (1538 G) / Cuyuacan (153E G) cuya etimología es confusa: Coyo-hua-can, coyo-acan, coyotlatl.

5. Por último enumeramos únicamente ejemplos en los que hemos registrado supresión, cambio o reducción vocálica: chalchuyes (1538 F) < chalchihuitl; uetli< (1539) huautli.

#### b) Sustitución y alteración en las palabras indígenas:

Señalaremos algunos casos en los cuales hay una modificación total o parcial de la palabra indígena. El español trata de relacionar la palabra desconocida, cuyos sonidos son extraños con otra forma cuyos sonidos son semejantes al castellano. Se modifica el vocablo hasta que tenga una cierta transparencia significativa. Hemos registrado tres ejemplos interesantes:

1. La palabra azteca "Tlacateccal" (el que manda los guerreros) tiene las siguientes representaciones:

Tazcaltecle	(1538 F)
Tacatecle	(1536 E)
Tacastecele	(1536 E)

<sup>5</sup> Cf. R. Maldonado, *Náhuatl: que suena bien, que es armonioso*, p. 113.

Tacatlecle	(1536 E)
Tacatecle	(1536 E)
Tacatele	(1536 E)
Tacaxtecle	(1536 E)
Tacacle	(1536 E)
Tacaslecle	(1536 E)
Tacatlecat	(1539 F)
Tacustecele	(1536 E)
Tlacatecatl	(1539 F)

160

Quizás, en este caso lo único que intenta el amanuense es identificar a la persona. Aquí tendríamos una continuación de la actitud que Marta Rosa Lida señala con respecto a las representaciones que de los nombres propios encontramos en los escritos del siglo xv en España.<sup>6</sup>

En los siguientes ejemplos sí podemos advertir el deseo del hablante por revestir a la palabra indígena con elementos que tienen algún significado para él.

1. El dios azteca Huitzilopochtli aparece adaptado en nuestros documentos como: *Uchilobos* (1538 F) y *Huchilobos* (1538 F). En algunos cronistas españoles como Bernal Díaz del Castillo y López de Gómara el mismo dios aparece como *Huichilbos* o como *Uchilobos*.<sup>7</sup>

2. El topónimo indígena *Cuauhnahuac* es registrado en nuestros documentos como *Cuernabaca* (1539 H). Hernán Cortés utiliza *Quednavaca* y su oficial Diego de Ordaz *Cuarnaguacar*.<sup>8</sup>

Como se puede observar, en la formación de la palabras se evitaron los grupos extraños y al mismo tiempo se revistió al vocablo con elementos castellanos conocidos. Se modifica la palabra desconocida de acuerdo con las evocaciones que sugiere ésta en el hablante. El hablante crea una forma que se le presenta con mayor transparencia significativa.

<sup>6</sup> Lida de Markiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, pp. 263-275.

<sup>7</sup> Cf. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, cap. XXXVIII; F. López de Gómara, *Historia de la conquista de la Nueva España*, cap. LXXX.

<sup>8</sup> Cf. Hernán Cortés, *Cartas de relación*, p. 148; J. M. Lope Blanch, *El habla de Diego de Ordaz*, p. 52.

## Conclusiones

A través del análisis de nuestros documentos hemos podido advertir que tanto los escribanos como los misioneros transcriben con bastante fidelidad las palabras indígenas, si bien los sonidos indígenas que les resultan extraños son sustituidos por sonidos de su propia lengua que más se les asemejen.

En el caso del sistema de sibilantes nahuas hemos podido advertir que:

1. La variabilidad gráfica se origina por la inestabilidad que presenta el sistema de sibilantes castellano. El habla de algunos grupos de españoles ya no presenta la oposición entre los fonemas apico-alveolares y los dentales.

La variación en el caso de la representación de las vocales nahuas, se debe principalmente a la adaptación que se hizo de un sistema de ocho vocales (a. e. i. o.) con un rasgo distintivo de cantidad, al sistema español de cinco vocales (a. e. i. o. u.). Por otra parte, los grupos vocálicos indígenas son en ocasiones sustituidos por otros más comunes dentro del castellano.

Algunas palabras indígenas sufren distintos grados de modificación: por lo regular se sustituyen los sonidos extraños por otros comunes al español y se reviste a la palabra con elementos en los que el colonizador trata de descubrir una transparencia significativa. Se crea una nueva palabra con base en la evocaciones que el hablante encuentra en la palabra indígena.

161

## Bibliografía

ANDREWS, Richard, *Introduction to Classical Nahuatl*. Texas, University of Texas Press, Austin & London.

BALDINGER, K., "A propos de l'influence de la langue sur la penssé. Etimologie populaire et changement sémantique parallele", en *Reveu de Linguistique Romane*, XXXVII, 1973.

BLOOMFIELD, L., *Language*. Londres, 1961.

CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*. México, Porrúa, 1974.

DAKIN, Karen, *La evolución fonológica del protonáhuatl*. México, UNAM, 1982.

DÁVILA GARIBI, J. Ignacio, *La escritura del idioma náhuatl a través de los siglos*. México, Cultura, 1948.

DÁVILA GARIBI, J. Ignacio, *Del náhuatl al español*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1939.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México, UNAM, 1988.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *Estudio de lingüística y filología nahuas*. México, UNAM, 1989.

LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*. Madrid, Gredos, 1988.

LIDA DE MALKIEL, R. M. *Juan de la Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México, Colegio de México, 1984.

LOPE BLANCH, J. M., *El habla de Diego de Ordaz*. México, UNAM, 1985.

LÓPEZ DE GÓMARA, F., *Historia de la conquista de la Nueva España*. México, Porrúa, 1982.

MALDONADO SOTO, Ricardo, *Náhuatl: Que suena bien, que es armonioso*. Tesis inédita.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Orígenes del español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

MEJÍAS, Hugo A., *Préstamos de lenguas indígenas en el español americano del siglo XVI*. México, UNAM, 1980.

162

SWADESH M. y Sancho, M., *Los mil elementos del mexicano clásico*. México, UNAM, 1966.

WEINRICH, U., *Languages in contact*. New York, 1964.

# Tres relatos, tres interpretaciones y un asunto: la identidad popular en Payno, Altamirano y López Portillo y Rojas

José Lameiras Olvera

“Lo temporal domina lo eterno”  
Ignacio M. Altamirano

No es tarea fácil pensar razonadamente y escribir algo legible y significativo sobre la identidad popular instituida, sobre todo cuando se repara en la relación entre identidad y discurso, en la diversidad lírica que implican los parlamentos emanados del pueblo —con todas las tonalidades que exhiben por el contraste de sus cotidianidades— en el ensimismamiento al que conducen las fiestas, jolgorios, juegos, ferias, comilonas, ritos báquicos, pleitos, catástrofes, siniestros, triunfos y derrotas en las identidades del vulgo o en cualquier identidad interna de grupos segregados de sociedades mayores o en las que se generan en las relaciones de éstas con aquellos.

Refranes, canciones, mitos de divulgación, jaculatorias y oraciones pueden ser abordados con relativa facilidad en términos discursivos, al igual que las hablas de moda y las memorias colectivas, frente a los contenidos narrativos y representativos que muestra la literatura novelada en distintos estilos al ocuparse de seres y haceres en la vida pública, particularmente en la vida del pueblo. Pero ¿cómo distinguir lo popular de lo no popular; lo tradicional de lo no tradicional, cuando los límites entre el pueblo y otras condiciones sociales, incluida la aristocracia, se confunden en interacciones en lo cotidiano y en lo excepcional, como se muestra en *Los bandidos de Río Frío*,<sup>1</sup> en

<sup>1</sup> La novela de Manuel Payno *Los bandidos de Río Frío* fue publicada originalmente en Barcelona en forma de entregas, bajo el seudónimo autoral de “Un ingenio de la corte” y con el subtítulo de “Novela naturalista, humorística, de costumbres, de crímenes y de horrores”.

En el prólogo a la edición que nos ha servido de referencia, don Antonio Castro Leal consigna las ediciones precedentes, comenzando por la primera formal: Barcelona-México, 1889-1891. A esta siguió la editada en México por Manuel León Sánchez en 1928 en la *Biblioteca popular de autores mexicanos*, dirigida por don Luis González Oregón; edición “corregida en vista

*Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres*<sup>2</sup> y en *La parcela*,<sup>3</sup> las novelas de que nos ocupamos?

Antes de rescatar información social y cultural —con todo lo que ellas implican— de la novela histórica, de la costumbrista y de la romántica, generadas en el México decimonónico, me propongo en este trabajo dar cuenta e

de los apuntes y borradores facilitados por los herederos". Antonio Castro Leal, "Prólogo", en Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frio*. 2a. ed. México, Porrúa, 1959. (Escritores mexicanos). La propia editorial Porrúa publicaría una edición de esta novela en cinco tomos, que formó parte de su Colección de escritores mexicanos en sus volúmenes 13-17. El prologuista Castro Leal se encargó de ella.

164

Me ha parecido interesante consignar parte del prólogo que Payno escribiera, ya que ilustra bien sus propósitos, autorrestricciones y visión social:

"Este ensayo de novela naturalista, que no pasará de los límites de la decencia, de la moral y de las conveniencias sociales, y que sin temor podrá ser leída aun por las personas más comedidas y timoratas, dará a conocer cómo sin apercibirse de ello, dominan años y años a una sociedad costumbres y prácticas nocivas, y con cuánto trabajo se va saliendo de esa especie de barbarie que todos toleran y a la que se acostumbran los mismo individuos a quienes daña. La civilización, de que todavía está muy distante el mundo todo, es una especie de luz difícil de penetrar y de alumbrar bien los ojos que parecen tapados, por siglos enteros, con una venda negra y espesa. No es éste un discurso sobre los progresos de la civilización en Europa y América, que si tal fuese, podrían marcarse los puntos negros que todavía manchan a las naciones que se tienen hoy por más cultas y adelantadas. Es sólo una especie de salvedad o advertencia al lector, para que no encuentre demasiado duras y amargas algunas de las observaciones y críticas que hallará en el curso del libro, procurando mezclarlas con lo ameno y novelesco para no fastidiar al lector, al que dedicamos estas cuatro líneas y al que tenemos positivo empeño en agradar".

<sup>2</sup> Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), escritor y etnógrafo paradigmático para nuestra literatura y antropología de matriz nacional, se valió de la prensa para divulgar —al igual que Payno lo hiciera con el capitulado por entregas de *Los bandidos* [...]— sus escritos, acogidos bajo el título general de *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*, aparecían en las secciones literarias de periódicos decimonónicos. El propio Altamirano, según escribió en el prefacio a esta parte de su obra, reunió todos esos escritos —a los que revisó, corrigió y enriqueció comentándolos— en un primer volumen que él mismo publicara en México, en 1884. El segundo salió a la luz en 1949; ambos en el género costumbrista. Este último fue un primer intento de dar a conocer sus obras completas en los *Discursos*, divulgados por la SEP, siguiendo el ejemplo realizado en París en 1892. Gracias a la propia SEP, ahora gozamos de los veinte volúmenes de sus *Obras Completas*, publicadas en México en 1986.

<sup>3</sup> *La parcela*, novela escrita por don José López Portillo y Rojas (1850-1923), contrasta, al mismo tiempo que es equiparable a las de Payno y Altamirano. Surgió a la luz pública en el año de 1898 —ya en la candencia de los problemas agrarios que desencadenaran en México la inconformidad rural entre hacendados, agricultores, campesinos y peonada popular a partir de los albores del siglo XX. Fue don Victoriano Agüeros quien se ocupó de publicarlo en el volumen II de su *Biblioteca de autores mexicanos*. Una segunda edición, corregida y aumentada, circuló en 1904 gracias a la imprenta *El tiempo*. En la que nos hemos basado se debe a los tradicionales y loables esfuerzos de la Editorial Porrúa, que en México la publicó en su *Colección de escritores mexicanos* en 1982.

interpretar implícita y someramente algunas exégesis que sobre la cultura e identidad popular hicieran Manuel Payno (1810-1894), Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) y José López Portillo y Rojas (1850-1923) en las obras arriba citadas. Para ello expondré primero algunas guías conceptuales que se refieren a la identidad y a lo popular, luego citaré temas y narraciones que, a manera de etnografías, permiten comparar versiones de lo popular y lo no popular entre los autores y llegar a algunas conclusiones sobre la identidad popular vía la propia selección de textos.

Conviene antes advertir que, no obstante la relación temática que relativamente existe entre las tres novelas; tanto la prosa y sus finalidades literarias, como las intenciones ejemplares e instructivas de cada una las muestran personales y diferentes, comparables y contrastables, relativizables en un modelo común de identidad popular instituida. Tales contrastes son congruentes. No obstante participar en un campo común —el literario— las percepciones y apercpciones de un Payno, un Altamirano y un López Portillo y Rojas sobre la indiada, la pobrería, la plebe, la clase media en formación y las élites de pertenencia diversa no resultan ser las mismas.

Estas distinciones se deben en parte a las diferencias de origen y trayectoria social de cada uno de estos autores, a su pertenencia e integración generacional, a los roles públicos y privados que les tocó cumplir en su tiempo y, desde luego, a su afinidad o disparidad con sistemas de significación de los que participa un conjunto social, como el de los escritores o como otros que comparten “los de abajo”.

### **El ser, entre su historicidad y su momento**

Sin profundizar en lo institucional de la cultura popular —o de cualquier otra forma de organización de la vida y de la asignación de sentidos a las relaciones, interacciones y representaciones sociales— convendremos en que lo institucional se refiere, en forma muy general, a cualquier práctica o actitud suficientemente establecida por una colectividad social. Ello implica historicidad, tradición, comunicación y participación común en una serie de espacios; desde el que hoyan los pies y las viviendas, hasta los que tratan de recobrar las necesidades, las demandas, los recuerdos y la memoria de los seres ya no existentes. Más particularmente, las instituciones resultan configuraciones sociales con cierta constancia y consistencia, constituidas en términos de una dimensión simbólica y de comunicación, de participación en quehaceres y queveres; son igualmente materializaciones sociales compuestas fundamental y paralelamente por una inmediatez y una tradición o memoria colectiva: un aquí y ahora aunado a un allá y entonces.

Una lectura tripartita, pero integral; distintiva, al mismo tiempo que comparativa; desde las profundas redes sociales que acusan *Los bandidos...* a la intimidad del origen indígena revelado por los *Paisajes y leyendas* y al sentido de la lucha por la tierra que se acusa en *La parcela*, obliga a ocuparse del problema de la identidad; tanto desde la superficie y en lo abstracto, como en lo íntimo, lo específico, lo real, lo emotivo; de lo que llega a ser finalmente inasible, tanto para el literato como para el científico social.

166 La vida diaria, independientemente del peso que implica lo sabido sin haber sido reflexionado, supone una cadena interminable de incorporación de nuevos entendimientos, tras experiencias e internalización de éstas. Así las instituciones, las tradiciones, la vida cotidiana y el intercambio social son tan fuertes e importantes como sus contrapartes: las aboliciones, el conflicto, las innovaciones y los cambios, las diferencias de clase, los desniveles de poder [...] los pudores en el amor, en las lealtades, en las identidades, en los desafectos hacia los linajes familiares, étnicos o de otra índole.

La construcción de identidades y alteridades —populares o no aparece en forma directa y subyacente en las tres novelas que nos ocupan. Las instituciones que en ellas se denotan —desde la familia hasta el Estado, vía un sinnúmero de prácticas aceptadas— muestran las contradicciones (desigualdades) que dan lugar a particularidades en términos de los desarrollos que, desde sus niveles más básicos, originan conflictos, distinciones y oposiciones sociales y culturales.

Es probable que, desde las supuestas ficciones que la novela implica, nos encontramos ante hechos de sentido, sustentados en diferencias de valores indicativos. De ahí se pasa a la apreciación de las distinciones culturales y a las intimidades diferenciales, en comparación con las exterioridades (estereotipos) obligadas que los autores nos presentan en los cuerpos, las personalidades y los sentimientos de sus personajes. En esta forma, a pesar de las reiteradas relaciones e interacciones de los actores, no queda más que distinguir entre un “nosotros” y un “los otros”. En tales problemas de identidad uno puede elegir entre los autores, sus tramas y sus personajes.

Otras cuestiones sobresalen respecto a lo que se ve de la vida y lo que se interpreta sobre ella; a lo que se concibe como lo real, a partir de su percepción como una representación y se comunica literariamente como una realidad. Entre los mundos vividos y los narrados; sin haber un abismo, existe una distancia entre la experiencia y la reflexión sobre ella, entre el pasado y la apremiancia del presente, y no es otra cosa que la consignación literaria de realidades e inquietudes sociales, de luchas y pugnas por reivindicaciones que, teniendo antigüedad, encuentran en las coyunturas, en los encuentros fortuitos o en la oportunidad las formas de manifestarse.

En tales expresiones confluyen diferencias y resultan identidades; así es desde la oralidad y la comunicación, la grupalidad, los comportamientos en

las comidas, la culinaria y los placeres gustativos, los cortejos sexuales; la utilización del espacio para prácticas diversas, los ciclos vitales y el aprendizaje, hasta las instancias lúdicas, defensivas y adaptativas a diversos medios.

Restan algunas referencias a la tradición y a lo popular. Hablar de tradición es hablar de tiempo, de generaciones; de transmisión de creencias y de modos de hacer. La tradición implica conservar y lo conservado es una verdad o un valor incuestionable, viene de los precursores, funde el pasado con el presente. En las tres obras que nos ocupan se aprecia por un lado lo tradicional, por otro se le culpa de la transmisión de errores, supersticiones, vicios y prejuicios que se oponen al progreso.

En cuanto a lo popular, implica condición social. La noción actual de *cultura popular*, por lo común contrapuesta a “cultura dominante”, “cultura de élite” y “cultura de masas”, no parece del todo adecuada para destacar la cultura popular decimonónica en México. El que las clases dominadas realicen un proceso de fabricación de su cultura “a partir de su interacción directa y como respuesta a sus necesidades”, resulta impreciso; no así concebir que “la cultura popular es cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos, carente de medios técnicos, [que] sus productores y consumidores son los mismos individuos: crean y ejercen su cultura”.<sup>4</sup>

No obstante, el pueblo, lo popular, en los escritos que nos ocupan, no se presenta como una comunidad homogénea en términos de una voluntad de vivir bajo un mismo sistema legal. Salvo el mantener la vida y superar el nivel de la pobreza, poco aparece una comunidad de intereses o el consentimiento a un mismo derecho. Dentro del pueblo que describen nuestros autores vive un conjunto social reactivo y contradictorio a lo que se podría considerar como un mismo orden social; este conjunto es la plebe o populacho que forma parte vital de la vida cotidiana del pueblo en general. Con la excepción de la religión y de una sujeción relativa al gobierno, el pueblo que se exhibe muestra diferencias relacionadas con sus diversos procederes regionales, origen étnico, tradiciones, usos y costumbres particulares; ello viene desde la nacencia, como observa Altamirano:

Fenómeno del cerebro o misterio de la idealidad, el hecho es: que las impresiones de la niñez resisten al tiempo, a los dolores y convulsiones de la vida. En el espíritu del anciano se sumergen en la sombra los recuerdos de la juventud, y aún los sucesos de la vida viril, pero se alzan siempre claros y lípidos recuerdos de la infancia, alumbrados por una aurora rosada y dulce, la aurora de los primeros años”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Mario Margulis, “La cultura popular”, en Adolfo Colombres, comp., *La cultura popular*. México, Premiá Editora, 1983, pp. 43-44. (La Red de Jonás)

<sup>5</sup> I. M. Altamirano, *Tradiciones y costumbres...*, p. 37.

Probablemente, debido al nacionalismo que en mayor o menor grado compartió esta triada de escritores, les llevó a considerar al pueblo como una especie de “espíritu de nación”. Planteado esto, quizá un mejor concepto de identidad popular se refiere a la percepción colectiva de un “nosotros”, en cierta manera igualitario, frente a los “otros”; de “los de abajo”, con su lenguaje o sociolecto, sus peculiares estilos de vida, sus formas distinguibles de comportamiento y sus maneras de representarlo públicamente frente a “los otros”. Por ello, la reciprocidad en la comunicación simbólica y su fundamentación en sus relativas condiciones materiales han de tomarse en cuenta.

168

Mas, pueblo, cultura, identidad e institucionalidad se relativizan cuando la perspectiva del escritor o su interés se centra en el medio rural o en el urbano; en los indígenas, los mestizos, los criollos, los descendientes de africanos; en la comunicación o incomunicación entre estos productos del intercambio sexual. Relacionado con esto han de apreciarse los juicios de valor que no son infrecuentes, las adjetivaciones y calificaciones que nuestros autores hacen de los actores —reales o ficticios— que incluyen en sus narraciones.

Vistos en tal forma nuestros narradores son distintos; lo único que los iguala es la ausencia de actores e interacciones con la negritud y la omisión de un resaltamiento de la retroalimentación entre los sistemas simbólicos de la pobreza y los de los arriba o élites. En cierta forma la novela histórica, la costumbrista y aún la romántica revelan en buena medida realidades sobre la identidad popular; en cuanto ésta es pública, tangible, sensible; en alguna medida objetiva por cuanto es factible de ser comunicada por medio del lenguaje o por otros tipos de habla. La literatura novelesca ofrece estampas de una realidad pasada recuperables para la verdad científica. Lo que sigue trata de ilustrarlo, previa advertencia de que en las referencias aparecen entreverados asuntos sociales propiamente, con económicos, políticos y culturales; separarlos etnográficamente les quita precisión e intención comunicativa literaria. Igualmente que, paralelamente a lo que se presenta como identidad y costumbre popular, se hace mención a lo que no lo es con el objeto de subrayar diferencias y contrastes.

### **Escenarios**

Los espacios de los seres y haceres se extienden a buena parte del país, regiones, localidades pueblerinas, la ciudad de México y sus barriadas, plazas, mercados, calles, pulquerías, iglesias y viviendas, constituyen, entre otros, los escenarios en los que grupos y actores se desplazan laborando, peregrinando; festejando, comprando y vendiendo; amando y odiando; guerreando, asaltando, huyendo, migrando o simplemente viajando.

María Matiana, la bruja mayor y María Jipila, la bruja menor, que atendieran aquel difícil parto en el rancho de Santa María de la Ladrillera recorrían un espacio considerable para la recolección de yerbas: los potreros inundados de Aragón, las llanuras salitrosas de Guadalupe, las lomas de Los Remedios, la hacienda de Los Morales, las huertas de Coyoacán; Cuernavaca, Ameca, Tenango y Cuautla. El temible Evaristo el tornero, también personaje de *Los bandidos de Río Frío*:

Resuelto ya [...] a adoptar un género extraño de vida, no perdió el tiempo en su excursión, que [desde Chalco] se prolongó hasta Tulancingo y Chalma. Examinó los caminos, los ranchos, los pueblos, las haciendas, las veredas, vericuetos y cuantas cosas en un día u otro podrían serle útiles; indagó sagazmente quiénes eran los personajes principales de los pueblos; en qué época acostumbraban los propietarios visitar sus fincas; si caminaban solos o con mozos de escolta; cuáles eran los mesones más solos o los más concurridos; qué comunicación tenían las montañas y los bosques unos con otros, o si sólo había veredas de ganado”.<sup>6</sup>

169

La ciudad capital, su mercado del Volador, los canales por los que era abastecida desde Chalco, Santa Anita, Ixtacalco, Los Reyes, Xochimilco y demás pueblos sureños de la cuenca es objeto de atención de Altamirano, quien así la pinta:

“Más allá del Zócalo y de Plateros [...] la anemia, la melancolía, los murmullos prosaicos, el hormigueo de los pobres, la pestilencia de las calles desaseadas, el aspecto sucio y triste del México del siglo XVII, las atarjeas asolvadas, los charcos, los montones de basura, los gritos chillones de las vendedoras, los guiñapos, los coches de sitio con sus mulas éticas, y sobre todo esto, pasando a veces un carro de los tranvías como una sonrisa de la civilización; iluminando ese gesto de la miseria y de la suciedad”.<sup>7</sup>

Refiriéndose al canal de la Vega, al observar la venta de flores el viernes de Dolores escribe:

El lugar, consagrado por la tradición para este mercado original y tumultuoso está situado en la parte oriental de México, en este laberinto de callejuelas tortuosas, estrechas y sucias que hacen como cortejo al curso del canal y que se ocultan detrás de la gran mesa del palacio de gobierno y de los edificios centrales adyacentes [...] Hoy es un barrio poblado todavía, muy poblado, pero infecto, malsano, acosado por la malaria y por la incuria; el avance de la ciudad hacia el occidente lo condena

<sup>6</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 267.

<sup>7</sup> I. M. Altamirano, *Tradiciones y costumbres...*, p. 82.

a la desaparición si un milagro del progreso material no lo salva, extendiéndose hasta ese lado el beneficio de la reedificación, de las reformas y del aseo [...] Pero el viernes de Dolores una sonrisa de felicidad y de bullicio de fiesta parecían iluminar y alegrar aquel barrio sucio y triste”.<sup>8</sup>

Payno detiene positivamente la mirada en unidades más reducidas; desde los palacetes de la aristocracia, deambulatorios de nobles, destacados profesionistas, ricos herederos, servidumbres fieles y abundantes, hijos putativos, paniaguados y protegidos; hasta los rincones de regocijo popular como la afamada pulquería de los “pelos”, en la cual:

170

Todo el ancho de la pared, ocupado con grandes tinas llenas de pulque espumoso, pintadas de amarillo, de colorado y de verde, con grandes letreros que sabían de memoria las criadas y mozos del barrio, aunque no supieran leer: *La Valiente*, *La Chillona*, *La Bailadora*, *La Petenera*, cada cuba tenía su nombre propio y retumbante, que no dejaba de indicar también la calidad del pulque. Algunos barriles a los costados, una mesa pequeña de palo blanco y varias sillas de tule. El suelo estaba parejo, limpio y regado, y esparcidas hojas de rosa. El domingo era día clásico. El lunes más, se podía decir de gala. Tal era la antigua y afamada pulquería de los “pelos”.<sup>9</sup>

El escenario central de *La parcela* es de otro carácter; es rural, es nítido, es lo natural de la naturaleza; no es el gusto por el artificio, es otro nivel de lo popular; es la presencia de otros referentes:

Aún era de noche en la extensión del cielo, brillaban todavía las estrellas en el firmamento y estaban desiertos y silenciosos los campos. Salía de todas partes ese vago rumor que brota de la naturaleza en las horas nocturnas, cuando el susurro del viento entre las hojas, el canto del grillo escondido debajo de las piedras y la ronca voz de la cigarra en lo más espeso de los matorrales, forman un interminable ¡chiii! semejante al de las madres que velan el sueño de sus hijos. Escuchábase a lo lejos el acento del caudaloso Covianes, que bajando de la cañada bermejo de color y cargado de tierra vegetal, forma al pie del cerro una especie de torrente, rompiendo sus ondas espumosas en los pulidos y grandes cantos que le salen al paso. No era visible a aquellas horas en el seno de la oscuridad; pero su fragor, debilitado por la distancia, percibiase aunque confuso, a modo del zumbir indistinto de un enjambre de abejas. El valle cubierto de cañaverales parecía caos de cosas informes, y las elevadas montañas que le cercaban, gigantes misteriosos salidos del abismo para explorar el espacio”.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>9</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 91.

<sup>10</sup> J. L. Portillo y Rojas, *La parcela*, pp. 11-12.

Parece obligado, luego de ilustrar someramente los campos teatrales y narrativos de nuestros autores, dar alguna idea de los mundillos monetarios que recorren, al igual que los espacios físicos de interacción, desde lo bajo a lo medio y a lo alto de los lugares de la producción, del toma y daca, del gastar, del aprovechar y atesorar. Frente a los lujos, capitales y bienes múltiples de los pudientes, el campesinado medio tenía acceso a comodidades; así doña Pascuala y don Espiridión, propietarios del famoso rancho de Santa María de la Ladrillera:

Los domingos solían tener sus visitas [...] En esos casos doña Pascuala abría una enorme caja de madera blanca, con tres cerrojos, que tenía al pie de su cama y sacaba unos platos de China, unos vasos dorados de Sajonia, cuatro o cinco cubiertos de plata y los manteles con ronda y bordados de su mano [...] Un peón se enviaba con anticipación en un burro al pueblo, y volvía con las árganas cargadas con pan, bizcochos, fruta, carne, chicharrón, chorizo, longaniza y recaudo.<sup>11</sup>

171

Tales posibilidades de rebasar la mera subsistencia no se daban sin largas y extenuantes jornadas de trabajo, sin aprovechar al máximo un medio; como Payno lo describe de los indios macehuales asentados en La Villa, en Las Salinas o San Miguelito, quienes pescaban ranas con redes u otates con punta de fierro, igualmente juiles; los que recolectaban tequesquite y mosquitos, cortaban quelites y verdolagas, recaudaban semilla de nabo y en tiempos de lluvia lo hacían con la sal en la laguna. El producto de tales trabajos les permitía el trueque en la ciudad por sobras de comida, pedazos de pan y venas de chile: "Ya esto es una industria que les proporciona comprar algunas varas de manta, cera para la virgen y, si algo más les sobra, lo emplean en cohetes, a los que son muy afectos y que queman en la primera solemnidad que se presenta".<sup>12</sup>

No todo el gasto, sin embargo, tenía carácter de suntuario. Cecilia, la frutera proveedora de aristócratas, profesionistas y burócratas había capitalizado en varias propiedades inmuebles, vestuario, bienestar y alhajas y se daba sus muy personales gustos luego de ser heredera de una rica trajinera viuda quien tenía una armada completa de canoas y chalupas de toda especie y tamaño. Afirma lo anterior lo dicho por la bruja menor, María Jipila al depositar su capital con la propietaria del rancho de Santa María de la Ladrillera: "Tantos años de trabajo madrecita ¿qué quieres que haga una pobre como yo con el dinero, más que comprar unas velas y unos cohetes para la virgen el día doce?"<sup>13</sup>

<sup>11</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 4.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 220.

El contrabando y el bandidaje llevarían considerables capitales aparte del populacho. El comercio y las comunicaciones a todo nivel lo harían de igual manera:

Los que traían ganado vacuno de Morelia, los conductores de pjaras de cerdos, las carretas que trasportaban maíz o trigo de aquel valle [Toluca], los arrieros que cruzaban con sus recuas, los indios vendedores de mantequillas, de loza, de huevos, de morcillas o de ponteduros, los representantes, en fin, de la pobre industria toluqueña venían como les era posible: A caballo y con arnés unos, o en asno pacífico.<sup>14</sup>

172

Respecto a uno de sus personajes principales en *La parcela*, López Portillo y Rojas describe a don Pedro Ruiz, empresario de sangre indígena:

Fue prodigioso lo que hizo en la gestión del escaso caudal de su esposa. A fuerza de energía, talento y honradez, fuele [le fue] aumentando gradualmente, hasta que acabó por formar un vasto capital, y llegó a ser uno de los más ricos propietarios de la comarca. Comenzó por adquirir un terrenito en vecina hondonada; sembróle de cañas y plantó cerca modesto trapiche. Fue bien el negocio, y siguió comprando lotes en rededor del rancho, hasta que acabó por formar una hacienda [...]<sup>15</sup>

Gonzalo, hijo único del viudo don Pedro Ruiz, pudo gozar bien de los ingresos de su padre; éste:

[...] le dedicó a la agricultura, como era lógico, para que en todo fuese su heredero. Esto no impidió que le mandase a la capital durante cuatro años, con el fin de que se instruyese en cosas útiles para su negocio. Y como Gonzalo era de inteligencia fácil y buena memoria, y como tomó los estudios por lo serio, supo aprovechar el tiempo, y al cumplir los diez y ocho años, volvió a la hacienda sabiendo francés, inglés, teneduría de libros, historia y un poco de física y química, con lo que tenía bastante para ser, como decía su padre, un rancharo ilustrado.<sup>16</sup>

Diferencias de fortuna, en todos sentidos, entre los componentes de un pueblo del cual también surgió Altamirano, al recordar su deseado y esperado primer viaje a México con un amigo, refiere:

Pobres, infelices, desamparados, habíamos hecho increíbles economías, condenándonos a espeluznantes privaciones a fin de realizar ese viaje soñado, y fue inmenso

<sup>14</sup> I. M. Altamirano, *Tradiciones y costumbres...*, p. 334.

<sup>15</sup> J. L. Portillo y Rojas, *La parcela*, pp. 17-18.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 28.

nuestro júbilo cuando pudimos cerciorarnos de que habíamos ya reunido cuarenta pesos en nuestra alcancía. ¡Cuarenta pesos! Con eso había para pasear, nada más para pasear, sin ir al teatro, sin comer en las fondas caras, sin andar en coche, sin comprar nada, sin permitirnos el más insignificante desorden. Doce pesos de ida y vuelta con la comida en Cuajimalpa y lo demás para hotel y para comer en una fonda del tres al cuarto.<sup>17</sup>

En fin, diferencias entre un pueblo, unos individuos y oportunidades —fortunas, destinos y suertes, para seguir en un tono novelesco— que demandan penetrar en diversos mundos sociales que han de comenzar con algunas de sus clasificaciones.

Como afirmamos al principio, en ocasiones lo popular se diluye en la narrativa y en los personajes y grupos que en ella intervienen; esto es, cuesta trabajo separar las relaciones de clientela entre Cecilia la frutera —en el caso de *Los bandidos de Río Frío*— con “el muy rico, noble y poderoso señor don Diego Melchor y Baltasar de todos los Santos, Caballero Gran Cruz de la Orden de Calatraba, Marqués de Las Planas y Conde del Sauz”, vía su servidumbre; con el muy ilustre abogado don Pedro Martín de Olañeta, o entre las diversas servidumbres de los poderosos con la también ilustre frutera y de todos ellos entre sí. Pero no hay nada mejor que citar lo que los autores expresan sobre tal clasificación. Así lo dice Payno:

173

En las clases y educación de las gentes de México (como en las de España) hay todavía más diferencias y matices que la que los químicos han establecido en los colores. Casilda era la hija del pueblo; bulliciosa, alegre, de un cierto talento natural, vehemente en sus pasiones, sabiendo apenas leer y sin más nociones ni ideas que las de las cosas y objetos que pasaban por su vida diaria; hábil sin que nadie la hubiese enseñado [...] No se había casado por [...] flojera [...] porque era necesario que se leyera las amonestaciones en la parroquia, pagar los derechos al cura y [...] al fin era lo mismo: vivían juntos. Evaristo la quería, eran marido y mujer, menos la bendición del cura.

Tules era otra cosa. Era una mártir. Sabía leer y escribir regularmente, dobladillar muy fino, bordar hasta realzado con hilo de oro; la doctrina y las cosas de la religión le eran familiares [...] Y nada se diga de la Virgen en la que confiaba ciegamente.<sup>18</sup>

Entre la clase alta, doña Dominga de Arratia constituye un buen ejemplo de sus bases; era toda una política de la religión:

<sup>17</sup> I. M. Altamirano, *Tradiciones y costumbres...*, p. 336.

<sup>18</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 78.

Era una señora principal, rica y aristócrata. Tenía en el valle de Temascaltepec varias haciendas y en el pueblo figuraba en primer término. En los pueblos y ciudades de segundo orden de México, los dueños de haciendas son los potentados, los señores, y forman el núcleo de la aristocracia provinciana. El cura, los alcaldes, los ayuntamientos, todo el mundo les hace *randi bus*, como dicen los rancheros.<sup>19</sup>

En voz de Lamparilla, “[...] un licenciado vivaracho, acabado de recibir, que andaba a la caza de negocios y pleitos [...]” cobra realidad cierta estructura social y su percepción:

174

¡La sociedad!, ¡la sociedad! ¿Qué es la sociedad? ¿Las gentes con las que tenemos negocios, el Gobierno o la ciudad entera? Todo junto es la sociedad, efectivamente, y ésta nos impone deberes a los que por fuerza tenemos que sujetarnos.

La sociedad dice que el chile, las tortillas, los chiles rellenos, las quesadillas son una comida ordinaria, y nos obliga a comer un pedazo de toro duro, porque tiene un nombre inglés.

La sociedad califica de ordinaria también a la que no se pone medias, ni viste traje con corpiño hasta el cogote, cuando mejor es un pecho opulento que se trasluce por entre la camisa de lino, y unas piernas desnudas, de piel más fina que la mejor media francesa.

La sociedad quiere que los casamientos sean iguales. ¿Iguales en qué? ¿Cómo nací yo; cómo me educaron; en qué cuna de oro y de marfil pasé los primeros días de mi vida? ¿Dónde está mi tío el conde o mi primo el marqués? Nada: pobreza y miseria; y sin embargo yo no soy igual a Cecilia [la frutera], no me puedo casar con ella, porque al día siguiente mis condiscípulos del Colegio, que ya son jueces, que ya tienen su bufete acreditado, viven en casa sola y mantienen su coche, se burlarían de mí [...]<sup>20</sup>

La clasificación social que ahora hacemos académicamente resulta artificial, pueril e insignificante en contraste con los contenidos simbólicos que expresa Altamirano en su narración de “Las tres caídas de Tacuba”, al acudir en tren a tal celebración: Patronos (Altamirano entre otros posibles), cochero, gatas, ‘trigueña bigotona, un yankee y su azorada familia’ “Magdalenas de último orden [prostitutas pobres], descocadas, parlanchinas, vestidas a la *negligé*, como para llenarse de polvo y comer enchiladas [...]”, “pichonas peladas, léperos, Maximianita, Pablito, Cholita [...]”<sup>21</sup> En suma, toda una clasificación por haber sido vivida.

También respecto al encasillamiento que, fuera y anticipadamente a su texto novelado, hizo don José López Portillo y Rojas:

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>21</sup> I. M. Altamirano, *Tradiciones y costumbres...*, p. 351.

Nuestras clases rurales son el nervio de México, el producto más directo y genuino de los factores que van unificando a nuestro pueblo. En cuanto a lo físico, representan la fusión de diversas razas indígenas y europeas; pero carecen de semejanza moral determinada con unas u otras, y nuestra vida, tendencias y costumbres originales. Rota la tradición colonial, no procuran ellas ni aún piensan usos extranjeros, que ignoran; a la vez que, divorciadas del tipo aborigen, nada tienen de común con su inercia [¡!], con su obstinación, ni con sus rencores reivindicativos que lo informan.<sup>22</sup>

Luego de pregonar la necesidad de una nación y una nacionalidad; cuyos principios están en ciernes, tanto en sus recursos naturales, como en los que los denoten asevera que: “Lo mismo puede decirse de nuestra dramática población, compuesta de indígenas melancólicos, soberbios europeos y mestizos astutos”.<sup>23</sup>

Pero una fría clasificación social, en términos estrictos, no nos ofrece un panorama lo suficientemente amplio y rico de la sociedad mexicana vista por estos personajes escritores entre 1880 y 1900. Hace falta hacer mención —insistiendo en los niveles populares y sus vías de identidad— de grupos, profesiones, oficios; personajes e individualidades, de actores sociales, de distinciones étnicas; relaciones e interacciones, redes sociales, normas, comportamientos y desviaciones conductuales, instituciones y moralidad; finalmente en los afectos o las oposiciones a los cambios en la tradición, las costumbres y demás anclas en el pasado o destrabamientos para el presente. Les daremos paso con algunos distingos.

Los grupos emergen, principalmente desde su condición laboral, desde las empleadas a los empleadores, quienes tratan en un caso entre muchos de “[...]ganar a costa del trabajo y de la sangre de las pobres mujeres que *cosen ropa de munición*, pagándoles a real cada camisa y a tres cuartillas cada pantalón, poniendo las agujas y el hilo [...lo cual fomentan] miserables usureras que hacen una fortuna en momentos, robando a la vez al Gobierno y a las infelices [...]”<sup>24</sup>

En el terceto de narrativas y descripciones sociales se pormenorizan lo que individuos y grupos, como los profesionales, burócratas, truhanes y demás perturbaban o tranquilizaban al pueblo. Sería largo dar cuenta de todos ellos. Sólo Payno nos ofrece una red social que va uniendo a sus actores, sus espacios, sus situaciones y sus enlaces y desenlaces para cerrar un círculo que comienza en un rancho de Cuauhtitlán y cierra en varios en las faldas del Popocatepetl, pasando por la hacienda del Sauz en Durango.

<sup>22</sup> J. L. Portillo y Rojas, *La parcela*, p. 1.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>24</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 592.

Pero en términos de personajes, los animales; la “Comodina”, humildísima perra salvadora de Juan Robreño, hijo, como los aristócratas caballos “Monarca”, del marqués del Apartado y el “Emperador”, del conde del Sauz lo son tanto como la centena que entre las tres novelas tenemos. Esto es, gusto y nacencia popular, exigencia pública de una presencia en escena.

La distinción de clase y de identidad va, sin embargo, más allá. Implica, sobre todo, al mundo indígena que en parte es útil e indefenso; aberrantemente atacado, utilizado, acusado y nombrado, en abstracto base de la nación. Ninguno de nuestros autores presenta una imagen o una concepción objetiva de la indiada mexicana. Ello dice algo de ese decimonónico siglo mexicano en busca de “progreso”.

176

En principio los indígenas eran, como apunta Payno, nadie o generalidad: “Todos los varones del pueblecillo, como la mayor parte de los indios, tenían el nombre de José y las mujeres de María con alguna añadidura”. Además: “Los indígenas de la clase pobre de México cuentan su edad por sucesos notables y dicen por ejemplo: el día del temblor de San Juan de Dios cumplí diez años. El día que el señor arzobispo salió con el *Corpus*, tenía quince años, y así los demás datos”.<sup>25</sup>

Más dramático que el no tener nombre es quizá el no tener lugar de referencia o propiedad:

Hay una masa considerable, que pasa de miles de indios, que no tiene ni tierras, ni casas, ni residencia fija. Caminan como peregrinos grandes distancias en busca de trabajo, sin más equipaje que un sombrero de petate, un calzón corto de lienzo ordinario de algodón y un capote erizado, hecho con hojas de palmas y que les da el aspecto singular que tendrían los primeros habitantes de la tierra.<sup>26</sup>

Nuestros autores no encuentran razón alguna para una relatividad cultural; Payno escribe: “Estas gentes del campo y de la montaña parece que reciben las noticias de los pájaros. Y algo hay de eso, por el graznido de los aguiluchos y de los cuervos, de los ganados espantados y de los perros que ladran de noche; pero el caso es que ellos lo saben todo”.<sup>27</sup>

Una especie de admiración, idealización romántica de fusión (o confusión) de hombre y naturaleza, que ignora posiciones estructurales sociales y sus condiciones históricas, aunque no culturales; nos describe Payno, respecto a los indígenas:

<sup>25</sup> *Ibid.*, p., 14.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 68.

El indio y la montaña se conocen, son amigos viejos. La montaña mantiene al indio, le da sombra, abrigo y seguridad. El indio ama a la montaña, entra sin miedo en sus profundas soledades, y jamás se extravía. Como si tuviese un imán oculto en su pecho, encuentra su rumbo con seguridad, y si la noche le sorprende, ni se asusta ni se altera. Las fieras, como si creyeran que es como ellas, el habitante natural del bosque, nada le hacen, fraternizan con él y van pacíficamente a sentarse junto a la hoguera y a cuidar el sueño tranquilo del indio. En la mañana fácilmente encuentran un manantial de agua cristalina y frutillas de los madroños, encinas y yerbas tiernas y alimenticias que ellos conocen, y en las cenizas de la hoguera de la noche anterior calientan sus tortillas o un pedazo de cecina, que algún caritativo tendero del pueblo les dio en pago de algún servicio.<sup>28</sup>

De aquí el “problema” del mestizaje que aún considera el mundo del siglo xx que finaliza: “Evaristo, mixtura malsana del indio humilde y sagaz y del español altivo y ambicioso, había sacado únicamente las malas cualidades de las dos razas”.<sup>29</sup>

Otra mirada en términos de distinciones étnicas se la debemos a Ignacio Manuel Altamirano; la mirada de un indio a los mestizos:

Las damas de la raza mestiza *se ponen las ropas* que no salen a lucir sino ese día, el Corpus, el 8 de septiembre o el día de San Martín, patrón del pueblo.

En cuanto a las muchachas mestizas pobres y las inditas, no tienen espejo, se componen mirándose en el remanso de los riachuelos, en el cristal de las fuentes o en el agua limpia de grandes tinajas. Pero no por eso quedan menos graciosas, con su peinado aldeano que divide en dos crenchas sus cabellos oscuros que ellas atan o trenzan con exquisita coquetería, adornándolas con cintas de colores o con flores del campo.

Las señoras de los *particulares* [estos particulares son los comerciantes] se arreglan sus vestidos nuevos traídos de México por sus maridos y que están de moda. La esposa del juez de letras es la *liona* del lugar, como *arribeña* que es, y descuella entre todas por su peinado, por la tela de sus vestidos, por sus guantes y por su sombrilla”.<sup>30</sup>

Las relaciones, la interacción y las redes sociales son apreciables como asuntos sobresalientes en nuestros tres autores, sobre todo en Payno. Baste recordar en *Los bandidos* esa gran telaraña que comienza en el rancho de Santa María de la Ladrillera con doña Pascuala, don Espiridión, Moctezuma III, el licenciado Lamparilla y el doctor Codorniu; las marías brujas, y concluye con el conde del Sauz, su hija, los Robreño y el doctor Romualdo, en la hacienda del Sauz.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>30</sup> I. M. Altamirano, *Tradiciones y costumbres...*, pp. 48-49.

Evaristo el tornero constituye uno de los egos notables en tales redes. En relaciones e interacciones, desde los espacios mínimos de convivencia pública y privada. Cliente de la pulquería de los “pelos” y ante su fanfarronería es advertido por el patrón, centro a su vez de otra red:

—[...] tendrá que habérselas con algunos muy listos. No dejarán de venir hoy el tuerdo Cirilo, Vicente *La Chinche* y mi tocayo Chucho *El Garrote*, llegaron de tierra adentro la semana pasada, y vienen muy habilitados.

—¿Y cómo?

—Allá lo saben ellos. Ya me conoce don Evaristo; no me gusta saber vidas ajenas. El día que me metiera a chismoso no duraba dos días en este sitio, y de veras acababa la pulquería de los ‘pelos’.<sup>31</sup>

178

Para Payno y para Altamirano las fiestas, las celebraciones públicas resultan exponentes de las relaciones e interacción social que, sin borrar diferencias, hacen confluír en un mismo espacio y momento a muy distintos estratos sociales; Altamirano lo narra así cuando se realizaba el paseo de las flores:

Era curioso este desfile continuo, este ir y venir de la multitud de aspecto abigarrado, en la que se codeaba la linda mujer de raza española con la desgranada y haraposa lépera, la altiva matrona aristócrata con la Celestina de barrio, el elegantuelo de Plateros con el leperillo medio desnudo, y todos ellos agolpándose al borde del canal para regatear con las indias que alargaban sus ramilletes [...]<sup>32</sup>

A las diferencias en haberes y teneres corresponden divergencias y, en ciertos casos, coincidencias en cuanto a las instituciones, la moral, las normas, los valores, los comportamientos y sus desviaciones. Siguiendo tal orden y el del que considero significativo en lo escrito por nuestros novelistas comienzo con Payno. Esto no es una mera disposición organizativa del trabajo; trata de recobrar desde la institucionalidad y la tradición a los cambios. En términos de instituciones; aparte de las más básicas y las más influyentes, desde la familia y la comunidad al Estado y la Iglesia, Payno y Altamirano se preocupan por la prensa; Payno escribe:

No es nuestra idea ocuparnos a cada momento de política y de periodistas, pero no podemos dispensarnos de aprovechar la ocasión para hacer un justo elogio de los adelantos de la prensa y poner de manifiesto el juicio, el tacto, sea dicho de una vez, la filosofía con que trataban las más espinosas cuestiones los mismos escritores que al principio de esta historia publicaron tan voluminosos artículos relativos al caso

<sup>31</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 91.

<sup>32</sup> I. M. Altamirano, *Tradiciones y costumbres...*, p. 315.

raro del rancho de Santa María de la Ladrillera, y llamaron justamente la atención del gobierno y de los doctores de la universidad sobre el fenómeno digno de estudiarse que presentaba el vientre de doña Pascuala. [Nada menos que trece meses de embarazo].<sup>33</sup>

Las minucias, los minuciosos y los seres pequeños atentan igualmente contra el tiempo y lo establecido. En labios del presidente de la República, Payno los denuncia: "Estos licenciados, vestidos de negro, chiquitos, habladores e inquietos, traen a la nación revuelta y no dejan establecerse sólidamente ningún gobierno. El día que desaparezcan de la escena, tendrá paz y orden la nación".<sup>34</sup>

En términos de moralidad y de valores Payno nos ofrece algo más; los tratos, los rencores, los resentimientos y los morbos sociales: "Quince minutos después [tras una ejecución por garrote] los criminales habían dejado de existir y permanecían [en la plaza de Mixcalco] hasta la noche sentados en sus banquillos con el pescuezo tronchado por la *mascada*, las cabezas reclinadas y las lenguas negras de fuera".<sup>35</sup>

En esa dirección expone convenciones en las relaciones intersexuales y de género:

Son las dos maneras de tratar a las mujeres que, aunque con distintas formas, usan también las ricas y las bien educadas y las nobles: *quererla* y *aburrirla*. Cuando uno de nuestros leperitos dice a quererla, es completo. En la calle van abrazados, en la casa no se separan, y rebozos, zapatos, pulque, almuerzos, pellizcos de cariño, el jarabe, el aforrado y el *malcriado* en las canoas de Santa Anita y a gastar con ella hasta el último medio del jornal. Cuando se trata de aburrirlas es otra cosa: pleito por la comida; pleito por un cabo de vela; por la camisa que no está bien planchada; y una cachetada un día y una patada en la cintura el otro, y además mantenidos, porque el jornal lo gastan en la calle y exigen los alimentos como si diesen dinero para comprarlos.<sup>36</sup>

### Corruptelas y pasiones

La moralidad en los servidores públicos y las altas autoridades políticas la exhibe el licenciado Crisanto Bedolla, encargado de un juzgado general, quien confiesa al prestigioso abogado Pedro Martín de Olañeta; según la narración de Payno:

<sup>33</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 425.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 609.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 73

Soy un abogado novel y de ninguna manera criminalista, pues no he tenido tiempo de dedicarme a esos estudios, y si acepté este puesto fue por varias instancias del Presidente de la República y del señor Ministro de Justicia, a quien no podía desairar. Me comprometieron y no hubo más remedio; habría sido una ofensa a todo el Gobierno y a la misma Corte de Justicia [...]»<sup>37</sup>

Una semblanza más de “los licenciados” la da López Portillo y Rojas en *La parcela*, en un diálogo entre don Pedro Ruiz y don Miguel Díaz en su contienda; precisamente por una parcela:

180

- No valen nada sus papeles. El licenciado los vio y dice que no valen nada.
- Qué licenciado?
- El licenciado Jaramillo.
- No le haga caso compadre. Es un busca-pleitos que revuelve el agua de propósito para ver qué pesca.<sup>38</sup>

Por ello, escribe también López Portillo y Rojas:

Es rutina entre gente rústica, querer que los hijos sigan carreras literarias. Sin duda, acaso, porque el hombre de campo, aun siendo rico, suele padecer numerosos engaños y bochornos durante la vida, nacidos de su falta de trato e ilustración; siente anhelo vivísimo de que sus descendientes salgan de la penumbra intelectual y social en que él se ha agitado, y florezcan en esfera más brillante y prestigiosa, esperando de ellos ayuda, consejo y fortaleza.<sup>39</sup>

Del machismo, calificable de desviación conductual, que permea todas las clases sociales, pero que es especialmente sensible entre las populares, el mismo autor lo describe en la persona del caporal de don Pedro Ruiz, propietario de la hacienda del Palmar:

Llegaba a los puestos o tiendas, a comprar aguardiente o cigarros; metiase entre los grupos, invitaba a beber a los amigos o aceptaba sus invitaciones; y por cualquier fruslería, por una nonada, armaba la de Dios es Cristo, se *arriscaba* el sombrero, que le quedaba en la nuca, sostenido por el barboquejo, y gritaba que *era muy hombre* y que *a hombre naiden le ganaba*, y que *rifaba con cualquiera*, y que *el que quisiera que se zafara*. Y en hallándose en el grupo algún otro de alma atravesada, se trababa una riña descomunal de gritos, insolencias, caballazos y machetazos, que introducía el pánico en la reunión, y hacía arremolinarse y huir a la concurrencia [...]»<sup>40</sup>

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>38</sup> J. L. Portillo y Rojas, *La parcela*, p. 23.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 73.

Muy similar a ésta es la narración de Payno del pleito tenido por Evaristo en la pulquería de los “pelos”, que tanto significaría en su vida, por sus consecuencias, en un *san lunes*:

En esta vez Chucho, que menos bebido observaba a su mujer, no aguantó más; con una mano cogió de las trenzas a Pancha y la apartó lejos, y con otra dio un revés a Evaristo, no muy fuerte porque lo habría matado como al cargador su compañero.

—Si es hombre —le dijo— véngase conmigo.

Evaristo, aturdido, de pronto se quedó sin saber qué hacer.

—Véngase —le repitió.

Evaristo buscó en la cintura su puñal, que nunca abandonaba en el día sagrado de San Lunes. Ya tenía experiencia, y se le fue encima a Chucho. Los curiosos se apartaron de un lado y otro.

—Cobarde, montonero ¿no ve que no tengo arma? Pero no le hace.

Evaristo, frenético, seguía a Chucho tirándole puñaladas, que el otro se quitaba diestramente con el sombrero, que jugaba admirablemente como si fuese un escudo.

Así salieron de la pulquería a la plazoleta polvosa y a la calle cercana mal empedrada.

[...] sin saber él mismo cómo, Evaristo había sido desarmado y estaba tendido en un charco de lodo, y Chucho encima de él.

—No lo mates —le dijo Pancha— no seas bruto; al fin pagó y nada ha de haber entre nosotros.<sup>41</sup>

Altamirano se ocupa sólo lo necesario de los comportamientos desviantes; en cambio, es el que más insiste en describir las tradiciones y los cambios en la sociedad decimonónica mexicana. Las fiestas, las comidas, los contrastes sociales y culturales de quienes celebraban a los santos, constituyen su principal interés. Probablemente es, entre nuestra triada, el que mayor énfasis hace en el universo de lo simbólico y significativo al ocuparse de la vida excepcional de las festividades, las ceremonias, el ritual, las conmemoraciones y las devociones, frente a lo que tanto él, como Payno y López Portillo cuestionan —aun entre líneas— como una necesidad de derogarlas en favor del progreso. Escribe al referirse a la celebración de la Nochebuena:

[...] entre *las costumbres de nuestros padres* las hay que han sido una consecuencia de la adopción del cristianismo; otras que crearon aquí los conquistadores y los frailes de España; y, por último, las hay también que son peculiares de nuestra sociedad y que han sido el resultado de su manera especial de vivir, o de la imitación de las costumbres francesas, manía reciente y que por fortuna no alcanza aún a las clases populares.

<sup>41</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 94.

En todos los pueblos hay que distinguir dos clases de costumbres, las características y locales y las importadas y exóticas. Aquellas, como arraigadas en el carácter propio de un pueblo, alcanzan mayor grado de permanencia y resisten con pertinencia a las vicisitudes del tiempo y las transformaciones sociales. Pero éstas, nacidas a impulso de la moda, hijas de la imitación y del capricho, desaparecen cuando esas fuerzas artificiales que les han dado vida se convierten hacia otros objetos y sirven a nuevos intereses.<sup>42</sup>

Con cierta obstinación Altamirano se refiere a los cambios y sus condiciones; siendo él mismo un sujeto de tales fenómenos y conoceres internacionales, con una actitud crítica dice:

182

¿Quién conoce aquí las emociones del *Sport hípico*, los triunfos del *Sport náutico*; las grandes cacerías en los bosques, las catástrofes en la banca y las espléndidas aventuras de la vida europea? Eso es lo que se llama *high-life* en el argot de las revistas parisienses. Aquí aunque quieran algunos jóvenes mal inspirados improvisar un *high-life* no lo conseguirán, porque no hay elementos y esas denominaciones no pudiendo ser enteramente convencionales, degeneran en ridículas.<sup>43</sup>

Pero los cambios en las tradiciones populares a los que Altamirano se refiere surgieron de medidas políticas generales, externas y ajenas propiamente a las clases populares y demás, como la oficialización de cultos:

La *virgen de los Ángeles* es rigurosamente la *madona* de los pobres de México, y en esta calidad; su culto es menos universal que el de la otra [Guadalupe], que puede llamarse nacional”.

Los nombres de esas calles humildes, las construcciones enteramente nuevas, la bandera nacional que flota arriba de la iglesia, todo da a estos lugares un aspecto liberal y patriótico. No será con el beneplácito de los clérigos, pero lo cierto es que aquí la Iglesia y el Estado viven furtivamente, quizás, en amable consorcio. Y es que aquí el pueblo lo hace todo; la fiesta es más bien secular que eclesiástica; lo temporal domina lo eterno; los frailes no han metido mucho la mano en la fundación de la *iglesia de los ángeles*, ni la virgen es aparecida, ni hay trampanjos en la historia de la santa imagen, ni nada de eso que constituye la abundante mina que explotan los *santos hombres* en otras partes de México.<sup>44</sup>

Más sobre los cambios en lo más perenne de las costumbres populares y su perturbación:

<sup>42</sup> I. M. Altamirano, *Tradiciones y costumbres...*, p. 243.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

Mientras se celebra la fiesta de la santa virgen, en la ciudad, se levantan los altares a la virgen de los Dolores. Antes era en todas las casas, lo mismo en las *torres de reyes que en la choza de los pobres*. Los tiempos han cambiado, y hoy apenas en las casas de vecindad se levanta el pequeño altar con su calvario entre ramas de pino, y sobre gradas cubiertas de amapolas, y de jarros de chía. ¿Impiedad? No seguramente; la fe queda, pero las costumbres *se van; esto se va*, como dijo el otro.<sup>45</sup>

¿Es sincero Altamirano al referir novelada y etnográficamente los cambios y sus reservas hacia ellos o los aplaude? ¿Se trata de una defensa especial y sentida de lo popular?

Si ha venido usted a oír el sermón, entre a la iglesia; ahí lo están predicando ya; pero si ha venido a ver la procesión, sepa usted que no hay procesión.

—¿No hay procesión?

—No señor —me contestó con aspecto consternado— no hay procesión; que quiere usted; las leyes de Reforma [...] ahora han prohibido todo.

—¡Ah!, lo han prohibido —me dije internamente—; ¡bueno! ¡se cumple con la ley! ¡ya era tiempo!<sup>46</sup>

Contradictoriamente, Altamirano considera las fiestas paganas del carnaval; que nada tienen de sacro, que sí de costumbre profana:

En nuestras costas hay diversas costumbres locales; pero todas conservan en el fondo la locura oficial, la libertad autorizada para la fiesta. En tal parte se arrojan ramilletes de flores, aguas de olor, cascarrones con papel recortado o agua, o puñados de harina; en tal otra se arrojan lodo y piedras, en algunos se arrojan al mar. Un día los hombres persiguen a las mujeres para llenarlas de agasajos, otro las mujeres corren en bandadas las calles buscando a los hombres para embadurnarlos de harina o bañarlos en aguas aromáticas; en todas el vino y el regocijo forzado, inoportuno, imprudente, interrumpen el trabajo y forman la condición indispensable de la fiesta.<sup>47</sup>

En las costas, el carnaval arroja la máscara y no acepta más que la locura. No sigue las tradiciones de la saturnal y se convierte en bacanal.<sup>48</sup>

Pero el carnaval es un fósil. Nada alcanzará a devolverle la vida. Y es: que esta costumbre era exótica en México, nada tiene que ver con las costumbres peculiares de la nación, ni con la índole de nuestro pueblo. Vinó con otras ideas y se va proscrita por otras novedades y por otras pasiones públicas.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 356.

## Tipicidades

184

El medio público al que nos remiten nuestros autores está lleno de tipicidades —de características, por así decirlo— en lo social y lo político. Antes de entrar en pleno a un rosario de expresiones culturales, damos cuenta de algunas muestras patentes de tales características. Los lugares públicos destacan; sea para el festejo y el esparcimiento, para la devoción y el culto, para la compra y la vendimia; para el alegato, la impartición de la justicia y la penalización. Entre los más humildes y más frecuentados se encuentran las pulquerías: “Tal era la antigua y afamada pulquería de los ‘Pelos’. Afamada por sus pulques, que eran los mejores y más exquisitos de los llanos de Ápam; afamada por la mucha concurrencia diaria, mayor el domingo y en toda su plenitud el lunes; y afamada, en fin, por los muchos pleitos, heridas, asesinados y tumultos”.<sup>50</sup>

Siguiendo a Payno, se encuentra uno que otro —o muchos motivos— para detectar causas del conflicto y del desfogue. Tales eran las levas y los abusos del ejército:

Valen más estos tres que los doscientos que están en el corral; ya dentro de cinco minutos no hablarán tan gordo. Les voy a mandar cortar el pelo a peine conforme a ordenanza, a ponerles una gorra de cuartel y a pasarlos por cajas.

[...] los raparon, les pusieron su gorra de cuartel, y amarrados codo con codo, fueron conducidos al corral a formar parte de la cuerda.<sup>51</sup>

Funcionarios públicos y políticos constituyen otras tipicidades que parecen permanecer en el México de hoy; entre otras patentes se encuentran también las ideas sobre el programa: “Lo que los políticos, con gran entusiasmo y agarrándose de él para medrar, llaman *progreso*, es una cosa que efectivamente existe y que empuja unas veces a la gloria y otras al precipicio; pero no importa, empuja siempre, y no hay medio de evitarlo”.<sup>52</sup>

La violencia, la inseguridad social, una especie de anomia social y política se acusa igualmente y vuelve a remitirnos al presente:

Los más perversos y atrevidos valentones de Tepetlaoxtoc se habían desperdigado por el Bajío, formando cuadrillas de cuatro, seis y ocho hombres que, ya caían a una hacienda, ya a otra. Las poblaciones de Celaya, Salamanca, Irapuato, estaban aterrizadas, pues la audacia de los bandidos llegó a penetrar a la Cañada de Marfil, lo que obligó al gobernador a salir en persona con su secretario y la fuerza

<sup>50</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 91.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 214.

de que pudo disponer para perseguirlos y exterminarlos; pero en la noche volvió triunfante sin haberles podido dar alcance.<sup>53</sup>

López Portillo y Rojas complementa la imagen de las autoridades políticas persecutoras y “exitosas” de los delincuentes a don Santiago Méndez, presidente del Ayuntamiento de Citla: “[...] le dominaba el afán de mando, y pasaba la vida en constante lucha, enredado en los chismes de la menuda política del municipio. Cada vez que se renovaba el cuerpo edilicio, entraba Méndez en inaudita agitación para ganar las elecciones, y hacer triunfar la candidatura de sus amigos. Para ello se valía de mil trampas e intrigas”.<sup>54</sup>

El contrincante de don Santiago, don Carlos Figueroa, era otro pájaro de cuenta, parte indispensable de un sistema en el que corruptos, criminales y advenedizos al poder no podían faltar a riesgo de *disfunciones*:

185

[...]a la vez tinterillo, secretario del alcalde, y valía de oro más de lo que pesaba por sus artes y tretas. Tramador incansable de todo género de enredos políticos, administrativos, judiciales y privados, nunca estaba en reposo. Escribía cartas a la ciudad solicitando recomendaciones para sus asuntos; formaba clubs con los vagos del pueblo para obtener sus fines en las épocas electorales; y elevaba recursos a la legislatura local pidiendo nulidad de las elecciones, a causa de *presión ejercida por el poder, falta de libertad en los comicios, doble fondo en las ánforas; violación del sufragio y menosprecio al pueblo*: ni más ni menos que si hubiese sido un Emilio Castelar tronando desde la tribuna contra los desmanes de la monarquía, o escribiendo artículos exaltados en favor de la democracia.<sup>55</sup>

## Medios culturales

Hemos llegado a un punto en el que, de acuerdo con Clifford Geertz; lo social, lo político y lo económico, entre otros aspectos conductuales del control social, han de ser remitidos a sus orígenes culturales. Tal sistema expresa “[...] un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida”.<sup>56</sup>

Me parece que desde las fiestas y celebraciones, a los cultos y las devociones, las artes culinarias y los hábitos alimentarios, la medicina y la herbolaria,

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> J. L. Portillo y Rojas, *La parcela*.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>56</sup> *Vid.* Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*.

los dichos y los refranes, las modas y las creencias y la visión del mundo encierran —antropológica y literariamente— mucho más de lo que los mundos o campos de la concreción económica y política implican. Un medio especialmente recolector y unificador, con distingos, de las clases sociales es el de las fiestas y las celebraciones este es el medio de lo excepcional, de lo no estrictamente cotidiano; para ello no hay mejor que acudir en primer término a Ignacio Manuel Altamirano, de quien reproducimos una retahíla de alusiones. Si nuestros tres autores sostienen que el culto guadalupano está ligado a la historia de México, tal historia no se comprende sin tomar en cuenta los cultos y devociones regionales, las microhistorias de significación ranchera o indígena. De la feria del señor de Amecameca, del señor del Sacromonte, nos refiere Altamirano:

[...] en la plaza se levantan las tiendas y puestos de los comerciantes, de los jugadores, de los fondistas y neveros, de los vendedores de reliquias y flores, y la algarazara y el bullicio de la fiesta no tienen tregua ni medida. La gente se engalana, reza, compra, vende, juega, se divierte y recibe entre aquella barahunda un rayo más de progreso cada año; la industria y la agricultura ganan con ello y los pueblos mantienen así sus relaciones de familia, quebrantadas a veces por la revolución”.<sup>57</sup>

El conocimiento, más bien, los causantes indeseables del festejo se manifiestan: “Después de las fiestas, sacerdotes, juglares, *toponaxtle* y vestidos desaparecen, sin que nadie pueda averiguar quienes formaron la danza, pues los danzantes se pintan de negro y se cubren con una máscara antigua”.

Son cuestiones de identidad, de manifestación, de exclusión y de reclamo; siendo que los indios: “[...] son los iniciadores y los mantenedores de la fiesta religiosa y aún se consideran los dueños de la iglesia, de las imágenes y de los curas. Sirven y acompañan a éstos, más bien con la sumisión servil de los neófitos y de los fieles, con la vigilancia del señor, guardián del patrimonio”.<sup>58</sup> También resultan los actores principales en el consumo; otros en el provecho:

En la plaza, la bacanal. Cuarenta pulquerías y cinco mil personas almorzando y bebiendo *Tlamapa*, bajo los rayos de un sol abrazador. La fruta de los puestos deliciosa. Las muchachas de los barrios limpias y risueñas; los relojes en peligro; los gendarmes a caballo hechos unos Argos [...] no ha habido muertes este año [...]

—Ha estado triste [...] ¡esta vez no ha habido ni un *matado*!<sup>59</sup>

Altamirano brinca a otro espectáculo, que también es suyo:

<sup>57</sup> J. L. Portillo y Rojas, *La parcela*, p. 34.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 78.

La novedad en materia de espectáculos no está en el teatro principal [...] Tampoco hay nada de nuevo en el Gran Teatro Nacional [...] La novedad [...] la única que puede llamar la atención en estos días [...] se halla ¡quién lo creyera! en el teatrillo de América, en los altos del antiguo Seminario [...] ¡los títeres! ¡lo oís? [...] Pero no los títeres que estamos acostumbrados a ver, sino una maravilla de títeres, como apenas han visto las barracas ambulantes de Italia, los teatrillos ambulantes de Inglaterra, y las tiendas de feria de Francia [...] los títeres de Aranda [...] a nosotros nos encanta este humilde teatro popular, donde ríe el niño y medita el hombre [...] <sup>60</sup>

Una simple función de títeres revela las relaciones sociales y la interacción en un México en proceso de urbanización y modernización:

187

La orquesta que toca en el teatro América, también es de Huamantla, y está combinada. Compónese de un clarinete, de un bajo, de un violín, de un contrabajo, de un clarinete que es el que dirige, de una corneta pistón y de una flauta.

Por supuesto que la entrada en el salón es difícil; la concurrencia se apiña, los lugares faltan y es necesario tener fortuna para ocupar un buen puesto. El público ha comprendido la superioridad del espectáculo y ha acudido en masa. El señor Aranda ha logrado, a pesar de su modestia, hacer de su pequeño teatro lo que se llama una *Great Attraction*. <sup>61</sup>

Altamirano debate y nos preocupa con lo tradicional y los efectos de los cambios históricos:

El paseo de las flores, antes, no ofrecía más que un sólo aspecto y en éste se distinguían plenamente la fisonomía nacional, algo de típico y pintoresco en que no se mezclaba nada de las costumbres híbridas y suntuarias que han introducido la mancha de imitación y el furor de la moda en los últimos años.

Yo no digo que aquello fuera mejor, pero era lo tradicional y tenía la particularidad de confundir en una sola masa al pueblo pobre con el pueblo rico en tanto que la costumbre actual los distingue [...] (Subrayado de J. L. O.) Sea como fuere, el caso es que, en el paseo antiguo todos parecían obedecer al sentimiento religioso, mientras que en el que hoy se usa, por lo menos una mitad de los paseantes parecen arrastrados por la vanidad. <sup>62</sup>

No cabe duda que Altamirano está considerando los cambios sociales y culturales experimentados por su generación, a los que se inclina positivamente. Igualmente nos convence con una obligada persistencia o continuidad de las costumbres:

<sup>60</sup> I. M. Altamirano, *Tradiciones y costumbres*, pp., 88-89.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 312.

El populacho de México, tan amante de diversiones al aire libre, tan acostumbrado a las procesiones religiosas, que se muere por abandonar sus húmedas y oscuras mansiones, sus casas de vecindad infectas y por aspirar un aire mejor, por comer sobre la yerba o sobre el suelo de las plazas, por beber pulque a la sombra de los árboles o bajo los rayos del sol en este tiempo de primavera en el que la sangre bulle en las venas anémicas de los proletarios; el populacho que hace muchos años que no ve la procesión de la *Santísima*, el Jueves Santo, ni la del *Santo Entierro* y la *Soledad* el Viernes Santo, ni la del *Santo Entierro* solo, el Sábado de Gloria; el populacho para quien todo esto era un espectáculo apetitoso; cómo correría a ver las *tres caídas* de Tacuba, con sus rayones, sus chirimías, su centurión con la sentencia, sus Pilatos y Caifaces narigudos sus tres Marías y su Jesús Nazareno temblando sobre las andas [...] ¡Qué cebo para esa gente que no gusta de la religión sino cuando se divierte con ella!<sup>63</sup>

La diversión —la festividad, la celebración y la feriación— el ritual y la dramatización; los cambios de espacio, los reencuentros sociales y las contradicciones o afinidades, entre religión y política, los motivos de numerosos conflictos se manifiestan en la narración novelística en cuanto contrastan los medios rurales y urbanos: “El carnaval de México era para los provincianos como la gran fiesta, como la gran orgía, como el delirio gigantesco, una cosa que fascinaba, que embriagaba, que mataba, que volvía frenéticos a los espectadores ¡Qué comparsas!, ¡qué paseo de Bucareli!, ¡qué calle de Vergara!, ¡qué teatros! ¡Era una trapisnada! ¡El día del juicio!”<sup>64</sup>

En lo religioso, no se evitaba la violencia: “[...] no había familia ni pobre ni rica que dejase de ir el día 12 a la Villa [...] uno que otro pleito entre los indígenas, bastante borrachos, y varios desgraciados que pierden o les roban su pañuelo o su reloj. La gente de razón volvía bien y contenta a su casa”.<sup>65</sup>

Pero el placer no se relegaba a la vida festiva y excepcional, también a la vida diaria, en cuanto ello fuera posible:

La vida se presentó a Evaristo risueña como nunca, y pasó sus diecinueve años como ni príncipe ni duque las han pasado mejor. Unos días en los canales de la Viga y Santa Anita, remando ya en canoas, ya en chalupas; otros en el juego de pelota de San Camilo; los domingos en su caballo alquilado en las carreras de la Coyuga; en las tardes en las vinaterías, menudeando vasos de mistela y chinguirito con los pillastres del barrio; en la noche en el billar, jugando a los palos hasta de a un peso la tregua de cien rayas.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>65</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 21.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 57.

Existe un contraste en la diversión. Unas son al aire libre y a pleno sol y otras comienzan cuando el sol se oculta, se limitan a las paredes de algún habitáculo; son las tertulias; Payno nos informa de unas de ellas como fenómeno social ajeno al vulgo:

Las tertulias de *Relumbrón* cada vez eran más lúcidas. La asistencia, sin faltar un sólo jueves, del marqués de Valle Alegre, les había impreso un carácter altamente aristocrático. Ya no concurrían allí tenientes de caballería, ni escribientes de la dirección de loterías, ni corredores de semillas, sino personas de todo peso por su dinero, por su posición social o por su talento como poetas y literatos.<sup>67</sup>

Pero las reuniones no se efectuaban sólo a los altos niveles sociales. Las charlas eran democráticas y se distribuían por parejo entre los de abajo y los de arriba. Para aquellos y, quizá igualmente, para éstos, un motivo de diversión era la muerte: “[...] el día que había ahorcado era festividad nacional, al menos en ciertos barrios de la ciudad inmediatos al lugar donde solían hacerse las ejecuciones, y el o los sentenciados a muerte eran los tres días de capilla objeto de la más tierna solicitud de parte de algunas gentes, esto como una obra meritoria y piadosa”.<sup>68</sup>

Lo popular se refleja también en las nomenclaturas, como “El Paseo de las Flores”; del cual: “[...] a los oídos de un mexicano es pintarle en una sola frase un encuentro de la vida mexicana y evocar para él un mundo de emociones juveniles y agradables”.<sup>69</sup>

Lo popular mexicano decimonónico también hay que remitirlo a lo religioso, y a un mundo que encuentra el laicismo de su vida social. Payno nos ofrece una imagen precisa de una generalidad social:

Ni doña Pascuala ni Espiridión eran devotos, y antes bien un tanto despreocupados o libre pensadores, cómo se diría ahora. Oían misa los domingos cuando podían. Si llovía o hacía frío se quedaban en el rancho, y sólo cuando había función, cohetes, arcos de tule y zempazúchitl, regados en la parroquia de Tlalnepantla, no faltaban, porque entonces, vestidos con los mejores trapitos, eran vistos y cortejados y, además, tenían que visitar al juez de letras, al alcalde, al maestro de escuela; era, en fin para ellos un día de solemnidad y de etiqueta.<sup>70</sup>

Fiestas, ferias, tertulias, espectáculos y esparcimientos no privilegiaban precisamente lo religioso en relación a los cultos y devociones; había algo más,

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 738.

<sup>69</sup> I. M. Altamirano, *Tradiciones y costumbres...*, p. 311.

<sup>70</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 4.

una situación en la que el morbo, la sensualidad, la piedad y la crueldad se fusionaban con la "caridad": "Había en la Santa Veracruz una cofradía llamada del Señor del Petate, que durante este tiempo no abandonaba al delincuente y lo conducía con toda pompa y solemnidad hasta el lugar del suplicio".<sup>71</sup>

El espacio físico aparecía así como un referente necesario del espacio de sentido y del simbolismo, ya que hasta los inmuebles y los muebles tomaban parte en aquella generación o regeneración de las costumbres: "Los balcones y puertas de las calles por donde debía pasar el ahorcado, se llenaban de curiosos desde muy temprano, y las calles estaban tan concurridas, que era necesario que la tropa formase valla y despejase el camino".<sup>72</sup>

190

Mas lo importante es descubrir aquella sociedad, en parte marginada, en parte contestaria del poder; en parte afin a él, pero de cualquier forma indefensa frente a una dominancia que observaba, juzgaba y dictaminaba lo positivo o lo negativo de las conductas; tal confusión y sordidez de esas confrontaciones las expresa Payno:

"Los hermanos de la Cofradía del Señor del Petate se apoderaron, pues de los reos [...] y comenzaron a obsequiarlos, y como se trataba de un *ahorcado gordo*, es decir, de elevada categoría, las festividades fueron espléndidas. Misa cantada en la Santa Veracruz, frailes y clérigos que se ofrecían a auxiliar noche y día a los reos, y comidas abundantes y bien sazonadas. Se trataba a los criminales a cuerpo de rey hasta que se apoderaba de ellos el verdugo".<sup>73</sup>

A reserva de que es necesario analizar otras ficciones o relaciones novelísticas de la realidad, esta descripción nos remite a los agasajos prodigados a los delincuentes y a los prisioneros de guerra en el prehispánico que narran los cronistas. Pero otros relatos devocionales, sacrificiales y rituales nos lo ofrece Payno al relatar el *Entretien*, previo al matrimonio, entre el licenciado Lamparilla y Cecilia la frutera y canoera de Chalco:

Cecilia, antes de entrar al curato, quiso cumplir su promesa y subir a la pequeña y pintoresca montaña en cuya cima está la capilla del señor del sacro monte para darle las gracias de haberla salvado en el naufragio en el canal de Chalco y del puñal de Evaristo cuando acometió su casa. Llevaba sus retablos pintados y con marco dorado, y sus milagritos de plata preparados y añadió una trenza de sus cabellos.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 738.

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 743-744.

Tras esa sublimación individual no hay mejor que citar a Altamirano refiriéndose al *Ecumene*: “Concluido [el oficio], sigue la comunión general y se acercan a la mesa eucarística los niños y los jóvenes, los mestizos y los indígenas, los ricos y los pobres, en esa fraternal confusión con que la iglesia de los campos acoge a todos sus hijos”.<sup>75</sup>

O a la mundanidad, la praxis y la razón: “Cuando nosotros entramos en el vagón de regreso [...] a fuer de compañero del primer viaje nos hayamos al Yankee y a su familia sentados. A fuer de compañero del primer viaje entablé conversación con él. La primera frase que me dirigió fue ésta, muy de acuerdo con el carácter pragmático de nuestros vecinos: *Religion here is a pretty good business*” [...]<sup>76</sup>

La inmersión de nuestros autores en reflexiones sobre las controversias sociales *entre dos majestades* entre lo religioso y lo mundano, lo sagrado y lo profano, es menos sobresaliente que su empeño por describir lo cotidiano, desde las formas de organizar y habitar el espacio habitacional hasta los conocimientos que contienen las maneras de dar satisfacción a las necesidades vitales de las que sólo la defensa ante lo desconocido, lo inexplicable, lo amenazado espiritualmente conduce a la invocación de la deidad y su corte de santos e imágenes.

El *a Dios rogando* y *con el mazo dando* se manifiesta en los conocimientos para preservar o recobrar la salud que bien revelan la complejidad cultural, la tradición y la historicidad de las que participa lo popular. Tales son los saberes en la herbolaria:

—“Te daré unas hojas de *Tlapotli*, las majas con la mano y calentitas se las pones en la barriguita”.

—“Te daré la raíz del *Cocozcomatl* [...]”

—“El *Tlapahuil* lo machacas en el molcajete [...]”

—“Ven el viernes, marchantita, por el *Tochucuatli*”.

—“Toma las flores de *Blancharne*”.<sup>77</sup>

Los conocimientos de las hierbas y sus propiedades no sólo se refieren a la salud, también al cuidado de la piel y a la belleza. María Jipila, la bruja menor, proporcionaba a Cecilia la frutera:

[...] yerbas aromáticas y medicinales que servían para apretar la cintura, para suavizar el pelo, para dar lustre a la piel, para aromatizar el agua, para mantener la dureza de los pechos [...] Cecilia, por experiencia, sabía que eran mejores los remedios

<sup>75</sup> I. M. Altamirano, *Tradiciones y costumbres...*, p. 50.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 351-352.

<sup>77</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, pp. 15-16.

mágicos de Jipila que las drogas de las boticas y las pomadas y perfumes de la peluquería.<sup>78</sup>

No sólo en el barrio sino más allá, por un lado hasta San Cosme y por otro hasta las calles del Relox, Jipila competía con los médicos y les quitaba las visitas ¿en cualquier casa amanecía un chiquillo enfermo? Inmediatamente la señora llamaba a la criada ¡corre y ve a la herbolaria; que me mande una raíz para darle a Emilito que está empachado!<sup>79</sup>

192

Los viernes era cuando el surtido medicinal de la herbolaria estaba más variado, pues los jueves recibía por las canoas de Chalco muchas maravillas de la tierra caliente. La concurrencia, no sólo de criadas, sino de señores de capa con cuello de nutria y de señoras de saya y mantilla [...] <sup>80</sup>

En el reino cocinero de San Pascual Bailón y en el de los *Totochin*, dioses del pulque; en el de los gustos culinarios y la dieta participan no sólo las clases populares. Altamirano escribe que en el día de Guadalupe se acostumbraba en general: “[...] almorzar al uso del día, es decir, carne de chivo, *chito* como lo llama la gente, salsa de chile rojo con pulque, llamada vulgarmente salsa borracha, remojada todavía con abundantes libaciones de pulque”.<sup>81</sup>

Sentados a la mesa don Pedro, Gonzalo su hijo, Estebanito, el tenedor de libros; don Simón Ocegüera, el administrador y el americano Smith, maquinista de la hacienda del Palmar, narra López Portillo y Rojas: “Luego fueron apareciendo la humeante cafetera, la olla de leche espumosa, la carne asada y los frijoles apetitosos, llenando de varias y sanas fragancias el recinto”.<sup>82</sup> “Ya sabes [dice Evaristo a Tules], a mí me gustan las enchiladas picantes y la *sangre de conejo*”;<sup>83</sup> una de tantas variedades de pulque que bien conocía Payno, una de tantas formas de emborracharse provocadas por los “cuatrocientos conejos” vía la libación del *Centzontotochtin*. Don Manuel lo anota así: “Pulque compuesto con azúcar y tuna colorada (higos chumbos, como le llaman en España). Se producen las tunas en Andalucía, pero nunca tan azucaradas, grandes y de variedad de colores y aun de sabor como en México”.

Parcos en estos aspectos materiales de la cultura, también lo son en los dichos, los refranes y las adjetivaciones, estimables comunicaciones de sentido

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>80</sup> *Idem.*

<sup>81</sup> I. M. Altamirano, *Tradiciones y costumbres...*, p. 117

<sup>82</sup> J. L. Portillo y Rojas, *La parcela*, pp. 32-33.

<sup>83</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 90.

que articulan las diversas instancias de lo cotidiano y corriente con las de lo insólito y extraordinario; el mundo de lo sabido con el de lo ignorado por novedoso. Así Payno:

“El que al cielo le escupe a la cara le cae”  
“No hay loco que coma lumbre”  
“El refrán es un evangelio”  
“La ocasión hace al ladrón”

y López Portillo y Rojas:

“ [...] el que es mandado no es culpado [...]”  
“Del palo caído todos quieren hacer leña”  
“De Cristo a Cristo, el más apollado se rompe”  
“¡No se buigan! [...] ¡o los afusilamos!”  
“El amo es muy hombre [...] es endiantrado, entabacado”

193

Ya nos hemos referido a aspectos de cambios sociales y culturales que acusan esta triada de textos novelísticos; resta, finalmente, dar alguna cuenta del universo que incluye, en la visión del mundo, las creencias, las supersticiones y las ilusiones: El *Ethnos* de todo ello se necesita posponer.

Ante una situación de peligro, el famoso licenciado Lamparilla revela, en la novela de Payno, el umbral entre lo que se es y lo que se aparenta ser: “Toda la religión y las creencias que enseñó su madre cuando niño al licenciado, le volvieron en aquel instante, y las *escuadras* y el *ojo del Espíritu Santo* y los *mandamientos de las logias masónicas* le parecieron figuras de Satanás y exclamó con verdadera fe: —¡Gracias Dios mío, porque me has salvado la vida!”<sup>84</sup>

Mas el saberse como un ser indefenso tiene sus soluciones. Los indios de Tepetlaoxtoc, miembros de *Los bandidos de Río Frio*, al asaltar la diligencia que conducía a la compañía operística italiana en la que participaban la Albin y la Cesari rescataron furtivamente parte del teatral vestuario: “Todas estas baratijas doradas tenían mucha importancia para los indios, pues les parecían como vestidos de santos y se les figuró que, teniendo estos cinturones atados a la cintura, no les sucedería ningún mal; así, más por superstición que por codicia, no pudieron prescindir de robárselos”.<sup>85</sup>

Pero el dar, más que el sustraer; la fe, más que la incredulidad, constituyen el contenido de las mentes de las individualidades que describen nuestros tres novelistas; los haberes de las mentalidades y de las visiones que, diferencial o

<sup>84</sup> M. Payno, *Los bandidos...*, p. 193.

<sup>85</sup> *Idem.*

igualmente, comparten el resguardo y el amparo de lo sagrado frente a la justificación o la acusación de lo profano.

La identidad popular y la que no lo es se diferencian, se oponen y se contradicen; lo que se estima institucionalmente se enfrenta a lo que se detesta por pasajero, por su carácter impopular. No obstante, la interacción entre individualidades y grupos favorece la retroalimentación cultural, la adopción y refuncionalización de prácticas, de sentires y de formas de percibir y evaluar el mundo. Las tangibilidades materiales, como el vestido y el adorno —la moda en general— las diversas modalidades del habla y de la comunicación, los hábitos alimenticios y aun las orientaciones del pensamiento, de los valores y de la normatividad acusan los resultados de la interacción entre las élites y el pueblo.

194

En tal forma un licenciado Lamparilla, un doctor Codorniu, un noble como el marqués de Valle Alegre o como el conde del Sauz; un abogado como don Gregorio Muñoz (o don Pedro Martín de Olañeta) influirían y serían influidos por sus respectivas clientelas, como doña Pascuala y Don Espiridión, Cecilia la frutera, don Pedro Ruiz y tantos más que entran en relaciones sistemáticas y de progresión íntima en *Los bandidos* de Manuel Payno; *La parcela* de José López Portillo y Rojas y los relatos costumbristas de Ignacio Manuel Altamirano.

Quizá ello da lugar a *la ilusión*, a la posibilidad de la *nación* por una comunión que prescinde de las nacencias, procedencias y demás diferencias, en favor de una ideología como una simple creencia social, susceptible de toda averiguación.

Pero, ¿qué elementos destacados y destacables, significativos y significantes comprende la identidad popular establecida en las obras de nuestros autores?

Se podrían enumerar o enlistar numerosos rasgos que, desde el medio ambiente o espacio físico, la interacción y el intercambio en lo cotidiano o en lo extraordinario, las instituciones, las contradicciones, los conflictos, las desigualdades y las oposiciones, hasta la significación del pasado y el presente, las representaciones, las diferencias en la moral y los valores y la generalidad de las creaciones y recreaciones populares en el ámbito de la cultura y de la sociedad, permitirían presentar la configuración de una identidad popular.

En tal posición, un criterio “objetivo” se apoyaría en la práctica de las percepciones y apreciaciones de los ámbitos regionales, ciudadanos, pueblerinos, de los barrios, los mercados, las viviendas y demás espacios de las representaciones. Pero la sociabilidad, al lado de las tendencias a la disolución social, al crimen y a la violencia; lo prosaico, la miseria y la suciedad; al lado de la querencia por integrarse a la naturaleza o contradecirla, adoptando conductas desviantes; distinguirse en el reparto, el uso y el gozo del tiempo, situarse en las aspiraciones y las diferencias vía la educación formal; saberse diferente en los refinamientos, en las formulaciones verbales, gesticulares y corporales [...]

dar curso a lo lúdico de manera contrastada y diferencial constituye la realidad de la identidad popular.

Tal realidad depende de la objetividad de su representación, de su puesta en escena, de que ésta sea exitosa para los que se autoidentifican y son reconocidos e identificados por otros. Los logros obtenidos por tales imágenes, teatralizaciones o funciones públicas dependen de condiciones materiales que apoyan y dan razón de ser a las correlaciones simbólicas de fuerzas entre las diversas identidades.

En lo que concierne a la identidad popular de costumbre, como en identidades de otro tipo de sofisticación, existen necesidades fundamentales cuya satisfacción garantiza la permanencia y la presencia de la identidad y de su reconocimiento. Si una constante se presenta como tal en ese nivel en los tres textos es la de aprehensión y reaprehensión de la identidad. Exhibirse, darse a conocer mediante todo tipo de subterfugios o de actos; manifestarse mediante celebraciones, formas de festejar, de conmemorar, de actuar para ser vistos, sentidos y tomados en cuenta, son procedimientos para reconocerse y ser reconocidos, son cursos y recursos conductuales que persiguen una institucionalidad; encontrar una existencia social en tanto que distinto.

Es evidente, respecto a la ilusión de nación a la que antes aludimos, que a ella corresponde una identidad colectiva, globalizante, donde las diferencias entre los actores se diluyen. A ésta corresponde la colectividad, relativamente circunscrita por el Estado, donde se genera, conserva y transforma el discurso social común. Dentro de la identidad colectiva se crean, se relacionan históricamente y se constituyen funcionalmente como elementos estructurales las diversas identidades diferenciales. Las etnias y las regiones establecen particularidades de identidad colectiva; en tanto los rangos, los estamentos y las clases sociales constituyen peculiaridades de las identidades diferenciales.

Las creaciones culturales, de identidades y de formas de interacción social de *los de abajo*, *los de arriba* y *los de los enmedios*, que refieren nuestros tres novelistas difícilmente pueden ayudar a distinguir una identidad popular nítida en el México de los últimos dos decenios del siglo diecinueve. Ello se debe a varios factores que vale la pena mencionar, porque así lo hacen, directa o indirectamente cada uno de nuestros autores. El primero lo constituye el establecimiento de un Estado, fincado en una nación con una relativa preexistencia —lo cual supone la interacción de identidades diversas. El segundo —no necesariamente en términos jerárquicos o de importancia— es el de las comunicaciones: los caminos de herradura, los de las diligencias y los de hierro, junto a los del telégrafo y el correo acortan y minimizan las distinciones. Un tercero es la mengua de la provincialización frente a un proceso de urbanización que, con todo y mugre, lodazales, violencia, indiferencias e impersonalidades integra en alguna forma a los seres que confluyen a la capital. El comercio, alen-

tado por las vías de comunicación, por la centralización y por la estabilidad estatal, constituye un cuarto factor que dificulta la determinación de lo popular de una identidad.

En un México que entra en el capitalismo y en lo que él implica, en cuanto a desarrollo se refiere, la persistencia de la indiada —las identidades étnicas— quedarán como “minorías”. Pero también quedarán —como Fossaert señala<sup>86</sup> las identidades provinciales o regionales en cuanto la centralización y la debilidad de una estructuración política a nivel nacional y en términos del comercio que interconecta, al igual que la administración y la política que menguan las necesidades de identificación. Tal es el caso que muestran, cada quien por su lado, nuestros tres novelistas.

<sup>86</sup> Robert Fossaert, *La Société*. 6. Les Structures Idéologiques. Editions du Seuil, Paris, 1983., pp. 294-307.

# Los lazos nacionales y las vías de tinta de Manuel Payno: revistas literarias de la primera mitad del siglo XIX<sup>1</sup>

Pablo Mora

## 1. Introducción

Manuel Payno, como muchos otros escritores y editores de la primera mitad del siglo XIX, inició el ejercicio literario en el periodismo y en él señaló, al mismo tiempo, las directrices morales y literarias de un programa nacional en formación. Este mismo programa es el que, con críticas, recogió más tarde Altamirano; un proyecto que supo definir más claramente. Payno, por su parte, en este primer periodo, busca delimitar, con sus compañeros, un territorio en múltiples aspectos, construye una imagen de nación e intenta poner algunas señales de valores culturales colectivos en una época de revueltas y de nula cohesión política. Lo que hace posible la construcción de una imagen de nación es, sobre todo, las revistas de ciencia y literatura. Payno participa desde 1839 en *El año nuevo* (1837-1840) y después continúa en revistas como *El mosaico mexicano* (1836-1837, 1840-1842), *El museo mexicano* (1843-1845), *El ateneo mexicano* (1844-1845), *Revista científica y literaria de México* (1845-1846), *El álbum mexicano* (1849), *Presente amistoso* (1847, 1851-1852), *El año nuevo* (1865), entre otras. Se trata de una serie de revistas que conforman una parte definitiva de la vida literaria; de lo que constituye un primer auge de revistas especializadas en una década de guerras e intervención; me refiero a la década que va de 1839 a 1850.

Dentro de este contexto Payno, junto con su "hermano" Prieto, es uno de los escritores que formó y redactó tres de las primeras revistas con verdaderos propósitos y alcances nacionalistas: *El museo mexicano* (1843-1845), *La revista científica y literaria de México* y *El álbum mexicano*. En estas publicaciones es particularmente reveladora una preocupación abierta por mostrar una nación hasta la fecha desconocida.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ponencia presentada el 7 de diciembre de 1994 en El centenario de Manuel Payno y José T. de Cuéllar, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

<sup>2</sup> Todo este trabajo editorial y de redacción es lo que también le servirá para construir las bases de argumentos nacionales en sus propias novelas.

## 2. Las revistas de literatura y ciencia o las vías de tinta

198

A partir de la década de los cuarentas el periodismo se convierte en una de las plataformas claras que adoptan los criollos para ir reparando en una serie de males políticos, sociales, económicos y culturales, sobre todo después de los intentos frustrados por establecer un gobierno —centralista o federal— que permitiera ver la senda prometida destinada a un país como México. Desde entonces se trata de reparar dicho desengaño, y una vez que se había señalado al periodismo político como uno de los responsables del deterioro del país y con las evidentes censuras del gobierno a la prensa, los escritores ven en las revistas especializadas una posibilidad clara para mantener un espíritu de asociación y un proyecto de reconstrucción moral, geográfico, material, histórico; un proyecto que ayudará a subsanar los males de un México convulsionado e ingobernable. Los escritores entonces reconocen un país fragmentado y diverso y ven en la práctica literaria —las revistas— la posibilidad de establecer vías de comunicación y ofrecer una imagen del territorio nacional. Esta imagen de nación estará regida por dos factores: la captación de una realidad hasta entonces ignorada, pero también por la confección de una trama que refleje los signos de una nación encaminada hacia la felicidad. Esta articulación implica, hasta cierto punto, la construcción de una conciencia nacional en la medida en que se delimitan provincias, caminos, costumbres, y se pone de manifiesto ante los lectores las potencialidades y diversidad del territorio nacional. Esta imagen de nación también se elabora, particularmente en Payno, con las visiones hiperbólicas de lugares que busca reivindicar en sus crónicas de viaje. Ahora bien, dicho reconocimiento se da en un momento crítico de la vida del país, pues para entonces —comienzos de la década de 1840— se había perdido Texas, y Yucatán se separaba de México. Por otra parte después de la guerra con Francia, el problema de las castas se había desatado y las insurrecciones eran el pan de cada día. Asimismo una de las preocupaciones más latentes del momento eran los pronunciamientos por una monarquía.

Es entonces cuando Payno y Prieto, al emprender sus viajes por México y el exterior, confesaban sentirse extranjeros en su propia patria y veían en los hábitos y afectos engendrados por la Colonia el foco de sus males. Tal hecho les plantea la necesidad de vincularse, a través sobre todo de una práctica literaria, como clase criolla, con elementos de etnias distintas o con diversos lugares. Los escritores ven en las revistas literarias la posibilidad de crear lazos sociales y sentimentales que les permitan reconocerse de una manera más integrada dentro del país, al mismo tiempo que se apropian de un patrimonio cultural. Asimismo esta práctica se da dentro de una comunidad de lectores-suscriptores que agrupan las mismas revistas y provoca que esta idea de na-

ción permanezca en la imaginación del grupo letrado de criollos. Me comienza, pues, a conformar un sentido de comunidad y, en esa dirección, se intenta reforzar una conciencia nacional que asume ideas tanto de liberales como de conservadores, a saber: la nación puede “alcanzar en este mundo, por medios puramente humanos asequibles a la razón, un estado de concordia, de prosperidad y de dicha común”<sup>3</sup> la Colonia vista como responsable de nuestras costumbres más retrógradas; las diferencias raciales como explicación del estado de anarquía; la necesidad de apropiarse del pasado indígena como una forma de legitimarse; la visión paternalista hacia los indios, etcétera. Ahora bien, estas ideas nacionalistas se retroalimentan de una visión a la vez ilustrada y romántica que da pie a la proyección de otros temas tales como el de las ruinas como nuestro pasado clásico; la mujer como una forma de concordia y como sustitución de la carencia del sistema educativo; las bellezas naturales como reflejo evidente de los signos de Dios, el paisaje mexicano adecuado a convenciones literarias de moda, entre otros.

Para Payno y Prieto tanto la lengua como la religión eran dos constituyentes esenciales puestos en la base de cualquier nación y representan un modo de unión factible. Por otra parte, la lengua española la asumían como una de las vías de acceso hacia la cultura universal. Veían entonces —una vez que Mora había intentado explicar los males de México a través de su historia—, en la edición de revistas, la literatura necesaria para sentar las bases y la trama de lo que podía constituir el patrimonio de la Colonia, de la época previa a la Conquista y de las costumbres presentes. Es en varias revistas donde se señala precisamente la necesidad que había de reconocernos. En la “Introducción” de *El álbum mexicano* manifiestan los redactores el interés por saber de qué estamos hechos, cuáles son nuestros límites a la vez que intentan ser un portavoz de la literatura mexicana. Pretenden “que sea mejor conocido nuestro hermoso y privilegiado país, del que se tienen aún ideas tan escasas como inexactas, y que el periódico [...] tenga un carácter verdaderamente mexicano”.<sup>4</sup> El propio Payno en un artículo de esa misma revista que titula “Literatura mexicana” señala claramente la situación: “Todas las combinaciones políticas se estrellan en la general ignorancia sobre las necesidades nacionales, en la falta de datos estadísticos, en la incorrección de los documentos geográficos, apenas revisados por Humboldt a nuestros días, y en la carencia de antecedentes históricos”.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> O’Gorman, Edmundo. “Plan de Ayutla. Conmemoración de su primer centenario”, en *Seis estudios históricos de tema mexicano*, p. 120.

<sup>4</sup> “Introducción”, en *El álbum mexicano*, t. III.

<sup>5</sup> Manuel Payno, “Literatura mexicana”, en *Ibid.*, t. I.

Al viajar por México Payno descubre un territorio rico y diverso, pero también reconoce la pobreza, la inmundicia, la miseria, el abandono, entonces busca delimitar y establecer fronteras. Si colonizar era para él sinónimo de poblar para establecer un dique a la penetración angloamericana, la reconstrucción de las costumbres daba la posibilidad de mostrar los defectos que explicaban el rezago de los indios y en ese sentido daba pie al fortalecimiento de la nación frente a la penetración extranjera. Asimismo la clase ilustrada veía a la Colonia como la culpable de haber fomentado la indiferencia del criollo hacia su pueblo. Los escritores de las revistas pretenden reparar todos estos males y reconocen en la proyección de otros elementos de identidad cultural una forma de legitimarse ante la imposibilidad de una verdadera integración. Dichos elementos son: las bellezas naturales, las ruinas, la arquitectura, los volcanes, la comida, las estampas de lugares, los monumentos, la crítica de teatros, los alrededores de México, las provincias internas, la variedad de climas. Toda esta serie de temas, aunque muchos de ellos europeizantes, se irán articulando en las revistas como forma de expresión nacional.

La manera como realizan esta empresa es la siguiente: por un lado, intentan corregir y reformar a través de la crítica los cuadros de costumbres manteniendo imparcialidad y ofreciendo documentación y datos con el propósito de inventariar, hacer una recolección. Por el otro lado, son estos dos autores, quienes ponen a los actores de la sociedad a dialogar en la imaginación de sus lectores; diálogo que se extiende por diferentes sitios de la República bajo lugares específicos como hospitales, iglesias, ciudades, entre otros. Este carácter de diálogo es uno de los elementos que constituye el *lazo* esencial para el reconocimiento de un país. Las armas más claras para lograr esta retícula serán los derivados del periodismo no político: los cuadros de costumbres, las estampas, los panoramas, los estudios morales, los caracteres, los tipos, las reseñas, los bosquejos. En dicha variedad de textos tratan de captar la fisonomía del pueblo y la naturaleza, intentan historiar los caminos, ofrecer leyendas, confrontar costumbres, introducir léxico y expresiones de las diferentes escalas sociales, en suma, tratan de legitimar costumbres, poner al alcance de un público letrado elementos —léxico— propios de México. Si antes los arcades ya habían introducido el pulque como elemento de identidad mexicana en sus poemas,<sup>6</sup> los escritores de *Letrán* buscan introducir un léxico, costumbres y personajes mexicanos que permitan a la clase letrada reconocerse en esos “retratos vivos de la vida común”.<sup>7</sup> Payno y Prieto consideran que la concep-

<sup>6</sup> Cf., Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos (Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921)*.

<sup>7</sup> Prieto, Guillermo, “Cuadros de costumbres”, en *Revista científica y literaria de Méjico*. t. I. p. 27.

ción de estos cuadros siempre tiene que ir regida por una crítica imparcial que muestre a su vez “la verdad en su aspecto más risueño y seductor”.

Vistas así, las revistas constituyen verdaderas vías de tinta que permitieron la creación de mapas, censos, vistas, estadísticas e inventarios, estableciendo una conciencia distinta de lo propio, proponiendo nuevas formas de unión, nuevos vínculos. Como señala Benedict Anderson, el periodismo trajo una *simultaneidad* de sucesos en el tiempo que provocó nuevas maneras de pensarse y de relacionarse.<sup>8</sup> Es cierto, por otra parte, que dicho impacto es más claro después de la República restaurada, sin embargo, si es posible determinar antes una incipiente repercusión en la forma de sentir y ver el país. La prueba más evidente es la cantidad de correspondencia publicada en cada número en la que se refleja, de manera patente, un esfuerzo de asimilación, desde diferentes puntos de la República, de las principales directrices literarias marcadas por las revistas.

### 3. El viaje y la edición como estrategia

Las revistas son, en cierta medida, correos públicos que intentan, a través de la ruptura de espacios íntimos —como la carta—, lograr establecer una intimidad diferente a través de esas nuevas vías de tinta. Este aspecto lo podemos ver claramente en la crónica de viaje a Veracruz de 1843 que aparece en *El museo mexicano* (1844) en varias entregas. Se trata de veintidós cartas de Payno que dirige a Prieto y en donde describe una de las rutas de comunicación más importantes de todos los tiempos en México. Desde Cortés hasta los visitantes extranjeros se registra la crónica del viaje a Veracruz con las descripciones de la naturaleza y el paisaje. Payno dedica una buena parte de su vida a mostrar y a habitar ese camino y, en un sentido más específico, lo domestica, lo hace familiar, lo convierte en tema literario. Payno usa la revista como un correo público y logra poner dicho camino al alcance del lector en una revista que gozaba de cierta popularidad.

En *El museo mexicano*, los redactores anuncian, en la “Introducción”, el regreso de Manuel Payno que había salido para visitar sitios “cuya descripción

<sup>8</sup> Benedict Anderson señala que el periodismo junto con la novela son los dos grandes productos del capitalismo que dieron pie a una ruptura de mentalidades y que contribuyeron a la formación de lo que denomina “comunidades imaginadas”. Dichas comunidades son la creación de intelectuales que ofrecen una imagen del país, de nación, a través de los vínculos culturales que establecen en sus escritos. Anderson plantea que en *El periquillo sarniento* se da una buena muestra de “national imagination” porque ahí vemos a “un héroe solitario a través de un paisaje sociológico de un arreglo que funde el mundo dentro de la novela con el mundo de afuera”. Benedict Anderson, *Imagined communities*, p. 30.

es importante y para conseguir algunas vistas nuevas". Payno comenzará, junto con su compañero Prieto, a asomarse a México de una manera un tanto distinta de la que lo hicieron antes escritores como Lizardi o los propios visitantes extranjeros. Retoman la sátira de Lizardi y la forma de recrear el choque de generaciones y costumbres, pero más que nada buscan retratar una sociedad naciente que es preciso criticar en forma más benévola, menos radical. Lo que intentan es inscribir esa crítica dentro de un proyecto que va dirigido a la clase criolla en el poder, con el propósito de abrir espacios y encontrar acreedores para desarrollar un programa de colonización ante un país incomunicado, despoblado.

202

El "Viaje a Veracruz en el invierno de 1843" tiene gran interés porque en él se dan cita: el cuadro de costumbres, el panorama, la estampa, la reseña, el estudio biográfico, la revisión arquitectónica de lugares, la de teatros; pero además porque Payno va retroalimentando su relato con otros materiales —gráficos e históricos— que utiliza como respaldo a su relato. Payno intenta ensamblar con diferentes registros una serie de acontecimientos y lugares que va recorriendo; su viaje se construye como un mosaico en donde la idea es reconstruir un camino idílico, pero que a la vez funcione a manera de un estudio "objetivo" con datos, noticias concretas. Es decir, se trata de una crónica de viaje en donde se conjugan el romántico que se emociona ante los paisajes y el ilustrado que busca sensibilizar a su público lector a través de la descripción minuciosa de sucesos. En esta dualidad, en esta oscilación se mantendrán muchos de los textos de Payno. En la narración —nos dice— "sólo se ven los objetos como al través de una visión óptica [...] Así, pues, en estos apuntes, como en los que van ya publicados, sólo se ha tratado de dejar correr la pluma, y trasladar sin elegancia y sin estudio, las sensaciones que han hecho en mis sentidos los: objetos que he visto".<sup>9</sup>

Este tono desenfadado continuamente se ve trastocado por uno más riguroso que se documenta y profundiza en otros aspectos del véase.

La forma de tejer su discurso la podemos ver reflejada en la manera que tiene de editar sus textos dentro de las revistas. Si Payno habla de la catedral de Puebla, vemos que en el siguiente número de la revista hay algo relativo al señor Palafox y la historia de esa catedral; si Payno nos describe las maravillas arquitectónicas de José Manzo cuando pasa por Puebla, a continuación aparece una biografía de dicho autor; si pasa por los alrededores de Jalapa esto le da pie para reproducir un texto sentimental de su visita y descripción de la "Cascada de la Orduña"; si entonces muere el médico Pedro Escobedo, Payno se detiene en hacer un bosquejo biográfico y narrar

<sup>9</sup> M.. Payno, "Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843", en *El museo mexicano*, t. III.

su entrevista en Jalapa con dicho personaje. Por otra parte, el relato del viaje va acompañado de litografías sobre algunas escenas o paisajes de Puebla, de Jalapa, con planos de la plaza de Veracruz. Este material hace posible asomarse gráfica y literariamente a un trayecto urgido de mejoras tanto materiales como morales. Dicha forma de presentar los textos habla de una estrategia editorial que, si no se propone crear argumentos coherentes, si intenta forjar una trama, en el sentido de tejido, una retícula como elemento de cohesión y especificidad de una comunidad ilustrada y, en ese sentido, se presupone como forma de cohesión social.

Payno como Prieto están muy conscientes del papel de su escritura: saben que “sus cuadros algún día serán como las medallas que recuerdan una época lejana; serán como las señales que haya ido dejando la sociedad al internarse en el laberinto de las revueltas políticas, y que marcaron un día su punto de partida [...]”<sup>10</sup>

203

La crónica del viaje a Veracruz es uno de estos puntos de partida cuyas señales oscilan entre destacar aspectos positivos y negativos, nuevas y viejas costumbres que luego se desplazarán en sus novelas como una lucha entre fuerzas del bien y del mal. Este mecanismo lo adopta como una manera de nivelar su juicio y procurar así una imparcialidad anhelada. Payno en este texto, como en muchos otros, denuncia la malas condiciones sanitarias de los dormitorios, el sobrecargo en las diligencias, los muladares de los barrios de México, la tala de los bosques en Río Frío, los estragos heredados de la Colonia, la miseria y la inmundicia de los barrios, etcétera; pero al mismo tiempo Payno reivindica paisajes y los compara con los de Suiza, con escenas de las mil y una noches; se detiene constantemente en la *Historia antigua de México* para rescatar la civilización previa a la Conquista, a sus costumbres nobles y civilizadas; halaga las dotes y fidelidad del cochero y se refiere a dicho personaje como un individuo conocido ya para los viajeros; ve los volcanes como pirámides del Señor indestructibles que dieron materiales para fabricar pólvora a los españoles; nos remite a los poemas de Félix Escalante sobre el río Atoyac para descubrir sus maravillas; destaca la sucesión de palacios, mas no de casas, de Puebla; recurre a una diversidad de fuentes —tanto nacionales como extranjeras— con el propósito de dar una coherencia y autoridad a su texto. Estos y otros ejemplos más le sirven para establecer tanto conexiones de carácter ilustrado como románticas y conformar así una trama cultural.

Payno intenta hacer familiares, domesticar, acercar sitios de la nación; busca sobre todo *pacificar*, dar una imagen de bienestar y fertilidad que reflejen a un país tranquilo, dispuesto a civilizarse. El escritor va construyendo en este juego de contrastes y en la forma de editarlos una imagen de

<sup>10</sup> G. Prieto “Cuadros de costumbres”, en *op. cit.* p. 29.

México más uniforme; imagen que procura proyectar sobre todo hacia el interior, en su propósito por sensibilizar a una incipiente comunidad de lectores y gobernantes.

En este sentido, los periódicos son, antes que el comercio establecido por las carreteras, los ferrocarriles o el telégrafo, el vehículo del que se apropia una clase ilustrada para ofrecer una imagen de la nación. Son los periódicos el mecanismo que utilizan los escritores para recuperar historias, crear una homogeneidad deseada, vincular a sus lectores y establecer un lazo nacional que ha determinado, no poco, los temas de nuestra literatura.

## 204 **Bibliografía**

AGUILAR, Luis Miguel. *La democracia de los muertos (Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921)*. México, Cal y Arena, 1988.

ANDERSON, Benedict, *Imagined communities*. Londres, Verso, 1991.

"Introducción" en *El álbum mexicano*, t. I, 1849.

"Introducción" en *El museo mexicano*, t. III, 1844.

O'GORMAN, Edmundo, "Plan de Ayutla. Conmemoración de su primer centenario". en *Seis estudios históricos de tema mexicano*, Xalapa, 1960.

PAYNO, Manuel. "Un viaje a Veracruz, en el invierno de 1843", en *El museo mexicano*, t. III.

PAYNO, Manuel, "Literatura mexicana", en *El álbum mexicano*, t. I, 1849.

PRIETO, Guillermo. "Cuadros de costumbres", en *Revista científica y literaria de Méjico*, t. I, 1845.

PRIETO, Guillermo, "Memorias de mis tiempos", en *Obras completas I*. México, CONACULTA, 1992.

# El perfil literario del siglo XX: La literatura mexicana “culta” y los valores de la colectividad

*Blanca de Lizaur*

## **Introducción**

Un nuevo milenio está por comenzar, y la llegada de una nueva perspectiva artística terminará con la hegemonía de la que hoy prima. Ahora bien, ¿cuál es esta última, si aún no ha sido aislada a satisfacción de todos —si aún hoy no hay un acuerdo sobre aquello que da unidad y sentido a las variopintas escuelas de la última centuria?<sup>1</sup> ¿Cómo entender el lugar que el arte contemporáneo ocupa en la historia literaria, si no podemos definirlo globalmente y en su relación con los siglos anteriores y posteriores, de la misma manera como podemos definir el Renacimiento o el Barroco? ¿Cómo prever el perfil literario del siglo XXI, si aún hoy permanece velado el del XX?

En un trabajo anterior hablé de un listado de claves del contenido, que explicaba el éxito mayoritario de obras generalmente rechazadas por la literatura “culta” contemporánea.<sup>2</sup> Empleando como parámetros los entonces listados, compararé cuentos “cultos” de los siglos XIX y XX, para poder develar así una característica de la literatura “culta” contemporánea común a gran parte de sus escuelas: la de su postura ante los valores colectivos de las sociedades en cuyo seno hubieran nacido sus obras. Tomaré la comunión con dichas claves, como indicador de que la obra comulga con la totalidad de los valores colectivos, y viceversa.

Explicadas como eslabones ideológicos, y con evidentes fundamentos sociológicos, pues tienden a favorecer la sobrevivencia del grupo social y su cultura, ellas son:

<sup>1</sup> Empleamos los términos “centuria” y “siglo” en su sentido más lato —esto es: como un amplio periodo de la historia que, si bien se acerca a los cien años de duración, no comienza ni termina donde los cortes aritméticos lo exigirían.

<sup>2</sup> Blanca de Lizaur, “Cuando lloran los valientes...”, ponencia presentada el 12 de julio de 1995, en la mesa Entre lo ideológico y lo popular de la cultura en México, del congreso “Nuevas ideas, viejas creencias”, organizado por la UAM-Azcapozalco y la Universidad de Louisville (Kentucky, USA).

- a) División clara y maniquea de los personajes conforme a los valores apreciados por la sociedad.
- b) La lucha por el poder como fuente de corrupción, con paradójico respeto por las instituciones.
- c) La familia (en sentido lato) como estrategia indispensable de sobrevivencia.
- d) La vida, en todo caso, como valor supremo.
- e) La religión como criterio inmutable necesario, y como remedio válido.
- f) Correspondientes recompensa o castigo a las acciones de los personajes.
- g) Buen humor y optimismo como medio para no ser derrotado por la vida” (felicidad desligada de acontecimiento externos).
- h) Prudente reserva ante la información humana (rumores, noticias, etcétera).

206

Es importante recalcar que el considerar como constructivos estos elementos, depende únicamente de su recurrente aparición en obras que gozan de cierta popularidad, y que el uso de los términos “bueno” o “malo” no tiene pretensiones éticas, sino que hace referencia a opiniones colectivamente aceptadas.

### **El corpus de trabajo.**

El presente trabajo analiza solamente un aspecto particular del contenido. Para que las diferencias formales no impidieran llegar a conclusiones iluminadoras, el estudio ha enfocado solamente aquellas obras cuya técnica fue reputada por su calidad en el momento de su creación —como demuestra el hecho de que todas hayan sido rescatadas por antologías literarias “cultas”.

En el caso de los autores decimonónicos, preferí escritores que no fueran conservadores, de manera que sus simpatías políticas no polarizaran las conclusiones del análisis. Por las mismas razones, preferí a aquellos autores contemporáneos con la fama contraria (que no gozasen de una reputación extremadamente liberal).

Las obras seleccionadas fueron las siguientes:

1. “Aventura de un veterano” de Manuel Payno.<sup>3</sup>
2. “El divorcio” y “El hermano Cirilo” de Vicente Riva Palacio.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Manuel Payno, “Aventura de un veterano”, en *Artículos y narraciones*. México, UNAM, 1945, pp. 89-127. (BEU núm. 58)

<sup>4</sup> Vicente Riva Palacio, “El divorcio” y “El hermano Cirilo”, en *Cuentos del general*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1981, pp. 91-95 y 185-193, respectivamente (Colección literaria, universal núm. 67).

3. "La muerte de Abelardo" de Angel del Campo (*Micrós*).<sup>5</sup>
4. "Avichuelos negros" de Mariano Azuela.<sup>6</sup>
5. "El alacrán de fray Anselmo" de Artemio del Valle Arizpe.<sup>7</sup>
6. "¡Diles que no me maten!" de Juan Rulfo.<sup>8</sup>
7. "Un hogar sólido" de Elena Garro.<sup>9</sup>

## Análisis

### Visión maniquea de la sociedad (conforme al comportamiento que ésta considera deseable).

207

En general, toda sociedad tiende a dividir a los individuos en "buenos" y "malos" por su comportamiento. Tal tipificación dependerá de si: 1) favorecerían la sobrevivencia ordenada de los demás miembros del grupo social; 2) conforme lo entienda la cultura mayoritaria. Ahora bien, la calificación de cada personaje no será forzosamente estática, ya que podrá sufrir modificaciones si a lo largo de la obra su comportamiento cambiase de manera claramente percible.

En lo que se refiere a esta clave, en Payno, Riva Palacio y del Valle Arizpe, es posible distinguir a los personajes "buenos" de los "malos" (de conformidad con los criterios mayoritarios); mientras que en *Micrós*, no —de hecho, hay un claro desprecio por todos los personajes humanos, lo que, por contraposición, exalta la figura del perro como único ser capaz de "buenos" sentimientos. En Azuela no es posible distinguir claramente a unos de otros, por cuanto los que deberían ser "buenos" —por representar a diversas instituciones sociales— resultan peores que los que no han vivido conforme se esperaba de ellos (los protagonistas son amantes, y la muerte siega su amor precisamente cuando, por interferencia de los "malos", deciden casarse conforme la sociedad espera de ellos). Rulfo, por su parte, relata en pri-

<sup>5</sup> Angel del Campo, "La muerte de Abelardo", en *Cosas vistas y cartones*. 6a. ed. México, Porrúa, 1985, pp. 247-252.

<sup>6</sup> Mariano Azuela, "Avichuelos negros", en *Páginas escogidas*. México, UNAM, 1973, pp. 157-164 (BEU núm. 97).

<sup>7</sup> Artemio del Valle Arizpe, "El alacrán de fray Anselmo" en *Antología literaria de autores mexicanos*. Seleccionado por Sergio Howland Bustamante. México, Trillas, 1982, pp. 460-464.

<sup>8</sup> Juan Rulfo, "¡Diles que no me maten!" en *Antología del cuento literario*. Selección y notas de Miguel Díez Rodríguez. 3a ed. Madrid, Alhambra, 1988, pp. 99-104.

<sup>9</sup> Elena Garro, "Un hogar sólido", en *Antología de la literatura fantástica*. México, Hermes-Sudamericana, 1987, pp. 189-201.

mera persona los hechos, haciendo que el lector interiorice y asuma como propia su postura. Éste, habitualmente, acepta identificarse con el protagonista porque espera de él un “ideal” de conducta —un paradigma cultural. En este cuento, sin embargo, el protagonista no muestra aprecio por nada ni por nadie que no sea él mismo, de manera que aunque es presentado como “bueno”, sus valores son en realidad “malos”. Por último, Garro nos muestra una misma vida ultraterrena para “buenos” que para “malos”: el joven suicida, por ejemplo, descansa junto a la anciana pudibunda, y comparte en la tumba experiencias semejantes, de manera que sus diferentes comportamientos previos resultan finalmente irrelevantes —dado que la vida es el valor supremo, atentar contra ella debería haber sido juzgado negativamente en orden a la sobrevivencia de la sociedad, de acuerdo con las claves de valor que hemos enumerado.

### **El poder como fuente de corrupción**

Quienes aman el poder o luchan por él, son “malos” —incluyendo a gran parte de los que lo detentan—; los demás son “buenos”, siempre que no transgredan los valores colectivos (en cuyo caso pasarán a formar parte de los “forajidos”). Esto es importante porque aun cuando podría ser aceptado por la sociedad un protagonista que luchara por el poder como meta última (y no incidental), ésta no aceptará fácilmente que se le conceda un final “feliz” —ejemplo de este fenómeno dentro de la narrativa popular: Pedro Infante en *Las mujeres de mi general*. La paradoja radica en que junto a esta frecuente descalificación del poder, se invita tácitamente al lector a no alterar el orden de las cosas; de ahí que se procure infundir un respeto absoluto por las instituciones sociales (como son la medicina, la escuela, la Iglesia, etcétera) para paliar la descalificación del poder y todo esto, repetimos, con la intención de facilitar la sobrevivencia *ordenada* del grupo social).

En lo que toca a esta clave, se puede asumir la lucha por el poder como fuente de corrupción en Payno, en “El divorcio”, de Riva Palacio, y en del Valle Arizpe, mientras que en “El hermano Cirilo” Riva Palacio omite totalmente el tema. No obstante, en Payno el protagonista lucha por la independencia de México y contra el poder establecido, por lo que es necesario matizar nuestra afirmación. En primer lugar, y de acuerdo con las hipótesis planteadas en la ponencia que dio origen a este trabajo, la visión negativa que el pueblo mexicano tiene del poder probablemente responda: 1) al desempeño negativo de varios de los últimos virreyes novohispanos, y 2) a los casi doscientos años de independencia en los que la “bola” —la Revolución— se ha institucionalizado como forma de vida, con un alto costo social y sin

mejoría fácilmente percible para el ciudadano promedio. Esto significa que en el momento en el que Payno escribió su obra, aún no se habían sucedido la totalidad de los hechos que con el paso del tiempo darían lugar a una visión negativa de la lucha por el poder. Aun así, el autor tiene cuidado de aclarar que los “malos” no estaban verdaderamente comprometidos con un ideal político (ni defender al rey de España, ni oponerse a él por obtener la independencia), sino que eran forajidos que medraban del vacío de poder existente. Los “buenos”, por el contrario, eran gente de trabajo, que luchaba por defenderse a sí y a los suyos. Esto queda claro cuando el autor de “Aventura de un veterano” nos dice:

También en esta época había no sólo ejércitos que reunidos combatían por sus opiniones, sino guerrilleros que reunían más o menos número de hombres y hacían la guerra por su cuenta; y cometían todo género de robos y maldades, desacreditando y entorpeciendo el progreso de la causa que defendían.

En este caso se hallaban los capitanes Pedro Celestino Castaños [“bueno”] y Rascón Fernández [“malo”], con la diferencia de que el primero tenía a sus órdenes doscientos rancheros, antiguos servidores suyos, que defendían valerosamente la causa de la independencia, mientras el segundo, aunque mexicano, había abjurado de sus opiniones y la defensa de su patria, y reuniendo una colección de hombres criminales y prostituidos, recorría los pueblos y haciendas de la tierra adentro, cometiendo en nombre del rey los más inauditos excesos y crueldades (pág. 112).

En lo que toca al resto de los autores, Garro omite el tema, Azuela y Rulfo no dan una imagen clara ni en favor ni en contra (Rulfo, por ejemplo, muestra un poder que finalmente hace justicia... porque su representante es hijo de la víctima), y sólo *Micrós* se muestra divergente. De hecho, este último dibuja a un guardia —único representante del poder—, que se niega a matar al agonizante can de un balazo, no por defender su vida, sino “por no hacer escándalo” (pág. 250). Paralelamente, cada uno de los personajes a los que se pide ayuda, representa a una institución social distinta. Y todas quedan mal (incluso la medicina), porque los seres humanos que las representan son todos detestables —con lo cual *Micrós* invita al lector a combatirlos, como si oponerse a ellas pudiera efectivamente cambiar la naturaleza humana que las torna falibles, y beneficiar al lector. Lógicamente, esta postura choca con la clave propuesta, ya que la sociedad, con miras a su sobrevivencia, no puede proponer nunca una guerra franca contra el poder (y todavía menos contra la totalidad de las instituciones), en la que perdiesen la vida muchos de sus miembros sólo para que las cosas finalmente quedasen igual.

**La “familia” (en sentido lato) como única defensa del individuo; esto es: como estrategia de sobrevivencia.**

La familia —preferente pero no necesariamente consanguínea (puesto que incluye también a entenados, compadres, amigos, criados y vecinos, por ejemplo)—, es entendida como una estrategia de sobrevivencia, conformada por la convivencia habitual, y cohesionada por un pacto de lealtad recíproca. Por lo mismo y pese a lo imperfecta, constituye la única defensa posible del individuo ante la adversidad, la colectividad y los abusos de poder, y representa la única institución por la que —en esta ideología— vale la pena dar la vida.

210

En cuanto a ella, Payno muestra un protagonista que supedita todo (incluso la lucha patriótica), a la defensa de su familia, pues si él no lucha por su hija, nadie lo hará. Y esta postura es llevada hasta el extremo, ya que el autor justifica la muerte del secuestrador de la hija cuando se descubre que ha abusado de ella. En “El divorcio”, Riva Palacio hace una fábula en contra de la racionalidad del divorcio, que además descalifica la intromisión del poder en el ámbito de lo familiar (los testigos presentados actúan siempre en función de su conveniencia y no de la justicia). Aun más: las razones por las que el león quiere divorciarse de la leona, son inoperantes hasta el punto de que los juriconsultos deben inventar un nuevo causal de divorcio —el mal aliento—, para que el rey pueda lograr sus propósitos.

De nuevo la estabilidad familiar constituye la razón de ser de Riva Palacio en “El hermano Cirilo”, cuando ésta es preferida a la verdad (¿para qué saber quién es el verdadero padre del niño, si esto destruirá su hogar?). En del Valle Arizpe, el protagonista sufre más por la pérdida de su familia, que por la de su fortuna: “Salió [de su casa] llevando el retrato de su esposa; la veía y lloraba, y doña Catalina, desde el marco de oro, lo veía también con sus ojos azules y tristes” (pág. 460).

Por el contrario, en *Micrós* la enfermedad del protagonista —su raquitismo— es culpa de su familia (le fue heredada de “sus viciosos padres”, pág. 248). Y los niños —cuya imagen se relaciona íntimamente con la de la familia— son invariablemente “malos” como cuando, agonizante Abelardo, llegan a punzarlo y golpearlo con palos y piedras (pág. 250), a pesar de la paciencia que éste les había tenido siempre (pág. 249). En Azuela encontramos un claro rechazo por la familia constituida bajo la sombra de las instituciones sociales, y en Rulfo el protagonista prefiere perder a la esposa que enfrentar las consecuencias de sus acciones. En Garro, el título —“Un hogar sólido”— hace clara referencia a la familia, pero la postura asumida por el relato es ambigua, e incluso irónica: ¡vaya hogar nos pinta!

### **La vida como valor supremo**

La vida es, en todo caso, y desde cualquier perspectiva, un valor superior a la muerte —lo cual es lógico si recordamos que la sociedad considera bueno aquello que facilita su sobrevivencia, y sin vida ésta no puede darse. Consecuentemente, el anuncio de un nuevo nacimiento es razón de alegría, a pesar de las circunstancias que lo rodeen, entre otras razones porque fortalece a la familia al aumentar el número de sus leales.

En Payno la vida constituye claramente el valor supremo pues el criminal es castigado con la muerte; en “El divorcio” de Riva Palacio, los imprudentes que prestan testimonio en el juicio de divorcio, son también castigados con la pérdida de la vida, y en “El hermano Cirilo” el protagonista, que pone en peligro la estabilidad de varias familias, sólo por su ingenuidad es salvado de ser muerto por los hombres del pueblo. En del Valle Arizpe, el sufrimiento mayor llega con la muerte del hijo y de la esposa. También en favor de la vida se muestra Azuela: el mayor crimen de sus “malos” es impedir que la mujer acompañe a su amante hasta el final de su agonizante vida; no sucede lo mismo con *Micrós* y Garro, que retratan la muerte como algo deseable. En el primero, la maldad del gendarme (y de todos los hombres) reside precisamente en que no terminan con la vida de Abelardo (pág. 250). En la segunda, la vida terrenal resulta secundaria ante semejante vida ultraterrena —¡a cual peor!—; lo que se pone en evidencia cuando se justifica el suicidio (págs. 197-198), y cuando la madre de Lidia la recibe en la tumba diciendo: “¡Qué gusto, hija, que hayas muerto tan pronto!” (pág. 194). Estas posturas no puede decirse que favorezcan la sobrevivencia de la sociedad, desde un punto de vista sociológico.

211

### **La religión como criterio no mudable, y necesario**

El único ámbito en el que los tres segmentos sociales mencionados pueden concurrir con relativa seguridad, es el santuario —el templo.

Además de constituir éste un terreno neutral en donde es posible llegar a un acuerdo y solventar dificultades, la existencia de un criterio compartido constituye un signo visible de que los tres grupos —“buenos”, “malos” y “forajidos”— conforman un solo cuerpo social. Adicionalmente, si los preceptos religiosos aparecen como el único marco de referencia válido para todos, es porque los legales —que están en manos de los “malos”— son aplicados mudable y aleatoriamente (de manera poco confiable). Como se ve en el primer cuento de Riva Palacio que analizamos, la ley, no es ley para todos..., y por ende hace falta la religión. En cuanto a ésta, pues, como criterio permanente y necesario, como consuelo ante la adversidad o como remedio de distintos males, Payno

se muestra favorable (al “malo” le da oportunidad de “confesarse” antes de que lo ajusticien) y lo mismo Riva Palacio en “El hermano Cirilo”, cuando se justifica la acción de Dios como creador de un mundo en el que hay cosas buenas y malas. Asimismo, en “El divorcio” el autor evita pronunciarse directamente, pero lo hace indirectamente: a) al poner en evidencia la inestabilidad de la ley humana (decíamos más arriba que la ley, en esta visión del mundo, es de quien posea el poder), y b) al rechazar el divorcio —ya que el matrimonio tiene carácter permanente tan sólo en el ámbito de la religión mayoritaria. Del Valle Arizpe no puede mostrarse más favorable, creando protagonistas de religiosidad infinita, con una paciencia digna del santo Job, y una caridad desbordante que bajo una perspectiva racionalista podría parecer incluso estupidéz. Ahora bien, el milagro patente del alacrán que se convierte en joya para remediar las necesidades humanas, y luego torna a su estado natural cuando ya no es necesario como fianza, constituye la mayor evidencia de comunión con esta clave de valor colectivo. *Micrós* ni siquiera menciona la religión; Azuela se opone abiertamente a ella: al sacerdote lo describe como “un mancebito ensotanoado” (pág. 162), además de que, juntos, las chismosas y él, son los “malos” del pueblo y representan la maligna parvada de “avichuelos negros” que da título al cuento. Rulfo y Garro presentan una postura ambivalente, porque pese a las numerosas invocaciones que ponen en boca de sus personajes, no se ve que sus acciones concuerden con las aceptadas por la religión mayoritaria.

**Recompensa o castigo finales, que correspondan a las acciones de los personajes, y por consiguiente, inevitabilidad antes de dicha resolución, de los conflictos, de la escasez, del sufrimiento y de la maldad**

La vida presenta etapas cíclicas de abundancia y escasez que no es posible evitar —igual que no es posible evitar que haya “buenos”, “malos” y “forajidos”. No aceptarlo, desesperarse, o luchar por cambiar esto son señales —para la sabiduría popular— de desconocimiento de la realidad.

Toda obra de arte presenta una carga ideológica, pues como dice Lukács, la objetividad es posible en el reflejo de la realidad, pero sólo hasta el punto en el que la ideología —consciente o inconsciente— del autor, se hace patente en la selección parcial que éste hace de la realidad para justificar sus propios postulados.<sup>10</sup> Por esta causa, el desenlace de una obra constituye la piedra de toque que nos permite conocer su postura ante los valores colectivos. Si los persona-

<sup>10</sup> “Dicho partidismo de la objetividad se encuentra potenciado en la obra de arte. Potenciado [...] ya que el material de la obra de arte es agrupado y ordenado deliberadamente por el artista con vistas a dicho fin” (“Arte y verdad objetiva”, 1934).

jes que han “vivido” conforme a ellos terminan “mal”, entonces la obra se estará mostrando contraria; si terminan “bien”, tendremos evidencia clara de que los apoya y de que favorece su permanencia. Si, por el contrario, hay ambigüedad (supongamos, por ejemplo, que los personajes “buenos” —conforme a los valores colectivos— obtienen una victoria pírrica), habrá evidencia de una postura, cuando menos, no favorable.

Payno, Riva Palacio (“El divorcio” y “El hermano Cirilo”) y del Valle Arizpe, premian claramente el comportamiento de aquellos personajes que han mostrado apego por los valores colectivos en medio de la adversidad. Rulfo también, aunque de manera incidental —podría no haber sucedido—, por lo que su postura resulta ambigua. *Micrós*, Azuela y Garro, por el contrario, lo evitan: *Micrós* y Azuela castigan al único ser “bueno”, dándole una muerte injusta. A Garro parece disgustarle la abuela pudibunda, y le da la misma vida ultraterrena —el mismo fin— que al suicida (que no favoreció la sobrevivencia de su grupo social).

213

### **Buen humor, ingenio, esperanza y optimismo como única manera de no ser derrotados por la vida, y como fuente interna (perdurable ante las crisis) de felicidad**

El buen humor y la esperanza como actitud interior que impide ser derrotado —es decir: como única fuente de felicidad que las crisis exteriores no pueden robar—, aparece en Payno (en el reto del protagonista a los “muertos”, a pesar de los muchos problemas personales que trae a costas, por ejemplo), en ambos cuentos de Riva Palacio y en del Valle Arizpe. La seriedad imbatible y la depresión casi patológica, por el contrario, representan la señal distintiva de todos los demás. La única capaz de un momento de humor es Garro, cuando, muerta la pequeña Catita, la pone a jugar con la clavícula de tío Clemente, o la pone a dibujar rayitas en el suelo de la tumba con la clavícula de tía Gertrudis ¡que todavía la necesita! (pág. 191). Pero no se puede decir que una imagen así de la vida y de la muerte, sea un aliciente para los que tienen que hacer frente al sufrimiento, como sería el propósito sociológico de esta clave.

### **Falibilidad de la información humana**

Los “medios” de información no son confiables, así sean periódicos o viejas chismosas, y así sea que transmitan noticias o rumores; de ahí que el viejo adagio popular enseñe a no creer en todo aquello de lo que se tenga noticia.

Naturalmente, esto implica que la capacidad del hombre de conocer la realidad es limitada. Dado que esta característica es compartida por todos —“listos” y “tontos”, “buenos” y “malos”, “analfabetas” e “instruidos”—, el “mal” de un personaje negativo, de acuerdo con la cosmovisión popular, no residirá en su entendimiento o en su nivel de instrucción, sino en su voluntad.

214

En lo que se refiere a esta clave, Payno muestra a la mulata diciendo a la misma persona algunas cosas verdaderas (como la ruta para introducirse en la guarida del “malo”) y otras falsas (como que el “malo” había “respetado” a la hija del “bueno”, que sale de ahí... embarazada). Riva Palacio en “El divorcio” pone en previsible duda la validez de los testimonios presentados en el juicio de divorcio de los reyes (alguno es verdadero y alguno es falso, ¡pero averigüe usted cuál!), mientras que en “El hermano Cirilo” recela de la capacidad de discernimiento del mejor de sus personajes —además de que su petición pone en evidencia la inconveniencia de conocer algunas verdades. En todos estos autores, por lo mismo, se muestra una prudente reserva ante la información humana. Micrós y Garro no se pronuncian en este sentido, exigiendo implícitamente que toda la información que transmiten deba ser tomada por fidedigna. Rulfo recela de todos los testimonios humanos, desde el momento en el que el protagonista —que habla en primera persona—, engaña al lector al resultar culpable. Ahora bien, desde el momento en el que el protagonista justifica su maldad obligando al lector a asumirla como propia, el narrador está faltando al convenio tácito que tiene con el lector —le está mintiendo. Por lo mismo, podemos decir que Rulfo pone en duda incluso la información que él nos da, llevando la desconfianza a extremos surrealistas —a ya no creer en nada, en lugar del previo “no lo creamos todo”. Con él pasamos, así, de la exaltación del racionalismo, a su total descrédito, como sustituto de la prudente reserva anterior.

Del Valle Arizpe constituye claramente la única desviación estándar en nuestro cuadro. Posiblemente por esto ha sido omitido por algunos libros de texto,<sup>11</sup> soslayado brevemente por algunos historiadores de la literatura mexicana<sup>12</sup> y considerado un arcaizante —un enamorado del pasado—<sup>13</sup> por otros. Tomándolo como tal —como una excepción, y a la vez como una reacción<sup>14</sup> contra la postura que estaba cobrando hegemonía—, es posible sacar conclusiones de este cuadro.

<sup>11</sup> No es mencionado, por poner un caso paradigmático, en los libros de texto de español para secundaria abierta, de la Secretaría de Educación Pública.

<sup>12</sup> Por ejemplo, María del Carmen Millán, *Literatura mexicana*. 9ª ed. México, Esfinge, 1978, p. 245.

<sup>13</sup> Como en Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*. 15ª ed. México, Porrúa, 1984, p. 261 (Sepan cuantos... núm. 44).

<sup>14</sup> M. C. Millán, *op. cit.*, p. 244.

El perfil literario del siglo XX...

Cuento:	1 Payno	2a Riva-P. El Div.	2b Riva-P. Hmno. C.	3 Micrós	4 Azuela	5 Arizpe	6 Rulfo	7 Garro
Clave: Fechas de nacimiento y muerte	1810-1894	1832-1896	1832-1896	1868-1908	1873-1952	1888-1962	1918-1996	1920-
a) División clara y maniquea de la sociedad:	si	si	si	no	no	si	no	no
b) Lucha por el poder como fuente de corrupción, con paradójico respeto por las instituciones.	si*	si	-	no	1/2	si	1/2	-
c) La familia como estrategia indispensable de sobrevivencia	si	si	si	no	no	si	no	1/2
d) La vida, en todo caso, como valor supremo	si	si	si	no	si	si	1/2	no
e) La religión como criterio imparcial, necesario e inmutable, y como remedio válido	si	-	si	-	no	si	1/2	1/2
f) Correspondientes recompensa o castigo a las acciones de los personajes	si	si	si	no	no	si	1/2	no
g) Buen humor y optimismo como única manera de no ser derrotado por la vida (felicidad)	si	si	si	no	no	si	no	no
h) Prudente reserva ante la información humana (rumores, noticias, etc.)	si	si	si	-	no	si	si*	-
Total:	8 si	8 si	7 si	0 si	1.5 si	8 si arcaizante	3 si	1 si

215

Simbología:

Si: De acuerdo

No: En contra

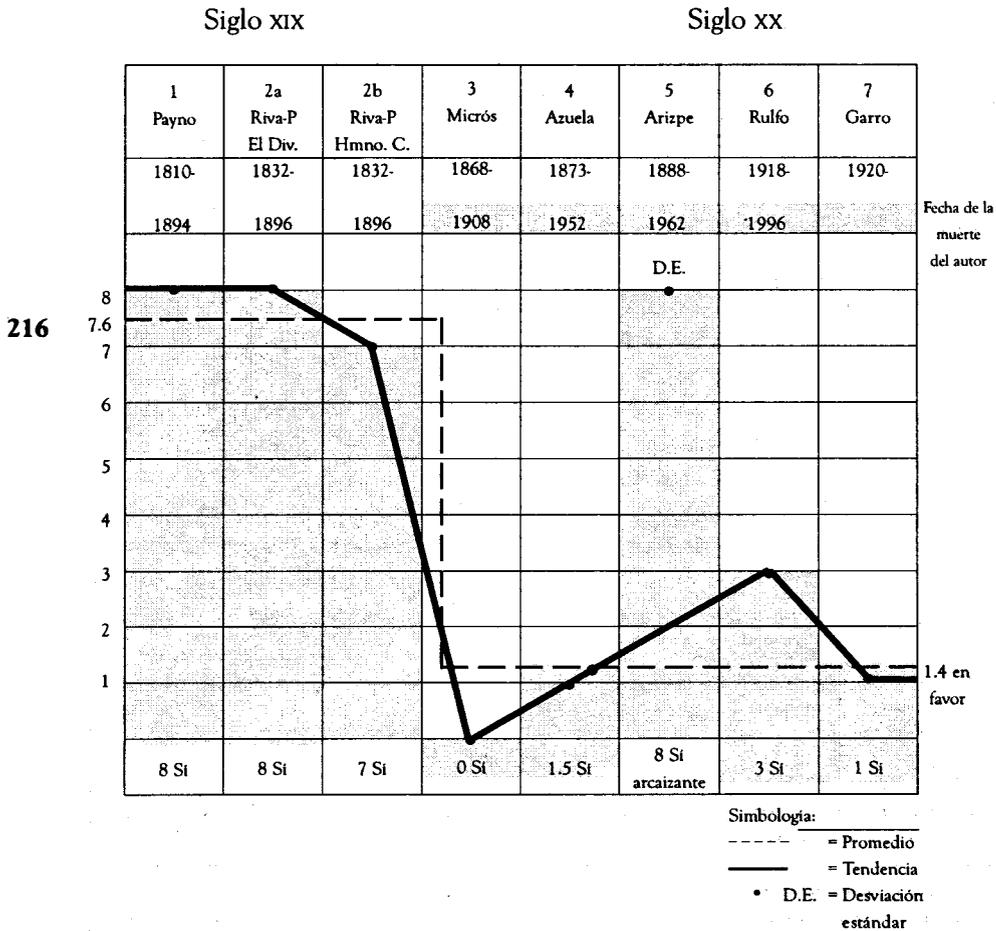
1/2: Ambiguo

-: Ajeno

: Promedio

\*con reservas

## Resumen de la dinámica del discurso literario ante los valores colectivos:

**Atando cabos**

Como se puede distinguir en las gráficas, aún los escritores liberales del siglo XIX, mostraban respeto por la casi totalidad de las claves sociológicas de valor que hemos manejado, mientras que los escritores del siglo XX —y de manera particular *Micrós*, su precursor—, muestran un claro rechazo por ellas (con un 1.4 en favor en los contemporáneos, frente a un promedio de 7.6 en favor de quienes murieron en el siglo XIX).

El hecho de que ambas épocas se definan tan claramente con respecto a los valores colectivos, es muestra de que su postura no es casual, sino caracteris-

tica de su perfil literario. Dicho de otra manera: el siglo XX —como corriente literaria “cultura”— ha logrado señalarse por una postura transgresiva de los valores colectivos. Desde luego, y como se aprecia por los autores previos, no es ésta la única postura posible que el arte “culto” puede asumir ante ellos. Consecuentemente, no es posible seguir aceptando que se los considere elementos a—estéticos cuando precisamente nuestro siglo ha fundamentado su poética en su postura particular ante ellos.

Si hiciéramos un cuadro cómo éste con obras consagradas por la literatura universal de todos los tiempos, nos sería posible percibir que todas las sociedades han tendido a perpetuar aquellas obras creadas conforme a sus valores mayoritarios. Es así que la postura del siglo XX cobra relevancia, precisamente por ser diferente de las anteriores, por su originalidad.

## Conclusiones

En *Costumbrismo y novela*, Montesinos afirma:

Luego, hay la cuestión moral, una de las mayores rémoras que se han opuesto al buen novelar español [...] Ello es que el español no ha sido nunca capaz de concebir otros estudios de moral que los normativos [...] Es por esto que... el lector español [...] se llamaba a engaño y tronaba [...] cuando no se atenían a dicha normativa las nuevas obras, sin comprender que esto se debía al nacimiento de... la novela moderna”.<sup>15</sup>

¿En qué radica la importancia de estas líneas, aun resumidas, como las hemos presentado? Primero, en que caracterizan a la novela moderna —de la última centuria— por su rechazo de todo juicio moral (como ajeno al juicio estético), y segundo, en que dejan claro que este cambio se dio a disgusto del grueso de los lectores ya que reducía, en su opinión, el atractivo de las obras.

Si el rechazo de todo juicio moral tuviera su origen realmente en un carácter a—estético, las historias de la literatura contemporánea habrían incluido toda obra cuya forma mereciera un juicio estético positivo. Esto, sin embargo, no ha sido así.<sup>16</sup> El hecho de que no hayan sido incluidas las obras creadas conforme a los valores socialmente aceptados, ni aun cuando su calidad sea positiva, es clara muestra de una parcialidad que puede ser considerada como

<sup>15</sup> José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*. 3a ed. Madrid, Castalia, 1960, p. 137.

<sup>16</sup> Pongamos como ejemplo la omisión incomprensible de los cuentos de Luis Coloma de las historias de la literatura española. Por el contrario no han dejado de mencionarse sus obras largas (de menor calidad formal), precisamente para enfatizar como imposible la armonía entre calidad técnica y valores socialmente aceptados.

distintiva de una corriente literaria en boga, pero nunca como constituyente de una teoría artística general —intemporal.

El desprecio por los lectores que gustasen de las obras creadas conforme a la normativa interiorizada y aceptada socialmente —desprecio que apenas entonces comenzaba—, abrió la puerta al aislamiento de la literatura “culta”, y la encerró en un remoto *locus amoenus* donde, paradójicamente, sólo podía relatar “tragedias” y “perversidades” (esto es: juzgadas bajo los parámetros de los valores mayoritarios vigentes). Y, robó a la literatura prestigiada, como ya Cawelti y Menéndez Pidal han señalado, de su papel de portavoz del sentir popular:

218

Una de las funciones tradicionales más importantes del poeta, era la de expresar el sentido colectivo de lo correcto, misma que lo convertía en portavoz de la sabiduría popular sobre la vida. La particular separación que el siglo xx ha hecho entre cultura de élite y cultura popular tiende a aislar a los autores serios que buscan un cierto grado de excelencia, de aquellos artistas que sobreviven en el mercado y que necesariamente dependen, en un alto grado, de lo formulario y lo convencional. El movimiento modernista en todas las artes ha logrado que pocos de nuestros grandes autores sean leídos o comprendidos por la gran mayoría de sus conciudadanos, y mucho menos, considerados como portavoces importantes de los valores colectivos”.<sup>17</sup>

La excesiva exaltación moderna de la individualidad del artista, compromete no sólo la universalidad del arte, sino su más elemental eficacia; [la literatura “culta”] cada vez más renuncia a ser expresión de sentimientos dilatadamente humanos, para encerrarse en cavilaciones reservadas a un cenáculo de iniciados [...] Pero es indudable que [al] último se afirmará en definitiva el artista que, arrogante y sencillamente, afronte el peligro de ser entendido [por] todos; el que, como los más grandes poetas de todos los siglos, tenga algo que decir lo mismo a la muchedumbre que al hombre selecto.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> One of the most important traditional functions of the poet, was to express the general sense of what [was] right, to be spokesman for the common wisdom about life. The twentieth-century separation between élite and popular culture tends to divide those serious writers who seek a unique excellence from those artists of the marketplace who necessarily depend to a large extent on the formulaic and the conventional. The modernist movement in all the arts has placed such emphasis on the uniqueness of anything worthy of being called serious art, that few of our greatest writers are widely read or understood by the great mass of their countrymen, let alone conceived of as important spokesmen for their values”. (John G., Cawelti, *Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago, Univ. of Chicago Press, 1976, p. 287 (Literary / Criticism).

<sup>18</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional*. Oxford, Imprenta Clarendoniana, 1922, p. 35.

## La inminencia del cambio

Esta corriente, que ha gozado de hegemonía casi absoluta durante cerca de un siglo, ve acercarse el momento de su fin. En una polémica sobre el futuro de la teoría literaria,<sup>19</sup> la mayoría de los participantes coincidió en prever un retorno al “ingenuo disfrute del texto”, así como un fortalecimiento de las disciplinas de juicio del contenido. Y el texto discutido no era español —como habría creído Montesinos—, sino sajón.

Podemos encontrar otro indicador de la muerte de la corriente que ahora termina, en los ridículos tirajes de gran parte de las obras contemporáneas consideradas como valiosas desde un punto de vista académico, ya que ni sus propios autores leen muchas veces las de sus colegas.<sup>20</sup>

219

Principalmente, sin embargo, encontramos un indicio para la resolución de la cuestión en las estadísticas de consumo de obras populares,<sup>21</sup> pues claramente señalan cómo aquellas obras creadas con apego a los valores aceptados por cada sociedad, son disfrutadas —y por ende preferidas— espontáneamente por todo tipo de público, incluyendo el universitario.

## El porqué

La obra artística tiene forma y contenido; su juicio estético debe contemplar ambos aspectos, y no meramente el formal. Es indiscutible que los aspectos formales pueden ser juzgados de manera más aséptica, de ahí que se haya privilegiado su estudio. Y es igualmente indudable que los juicios del contenido, son difíciles por su esencia ideológica. A pesar de ello, es impostergable su empleo, si queremos comprender plenamente cada obra en su total carácter artístico —esto es: en su, generalmente aceptada, doble condición de continente y contenido, de forma y fondo.

De la misma manera en que no podemos ignorar la significación ideológica de la Inmaculada de Murillo— que de hecho potencia la conmoción estética del observador—, y de la misma forma en que no podemos apartar de la hoz y el martillo el carácter simbólico que los dota de toda una serie de connotacio-

<sup>19</sup> *La Experiencia Literaria*, primavera de 1994, pp. 9-26.

<sup>20</sup> Polémica sobre el cuento en México, en *La Experiencia Literaria*, invierno 1993-1994, p. 12.

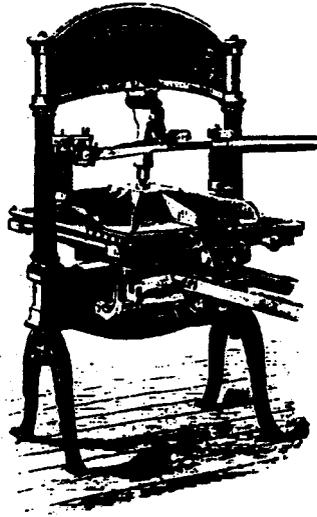
<sup>21</sup> Blanca de Lizaur, “El misterio del espectador perdido” en *Humanidades*, núm., 93 (1994); “La lenta agonía de un puesto de periódicos” en *Humanidades*, núms. 103 y 105 (1995); “Lo que los intelectuales leen a escondidas”, en *Humanidades* núm. 107 (1995); “Entre el *Humanidades* y Gloria Trevi...”, en *Humanidades*, núm. 113 (1995); y Michael Medved, *Hollywood vs. América*; Nueva York y Londres, Harper Collins, 1993.

nes emotivas e intelectuales, no podemos seguir ignorando que la conmoción estética que el contenido de una obra nos produce, radica en gran medida en la comunión ideológica que compartamos con su creador.

Y ya que en el nuevo siglo —a mi parecer— se prevé como impostergerable el estudio del contenido de las obras de arte, mi propuesta es la siguiente: que se tomen como parámetros los propios de la sociedad en la que la obra se haya generado (sin importar que difieran de los nuestros), mas tomando en consideración el hecho literario que la acoja. Esto es: si la obra en el momento de su creación pretendió pertenecer a la literatura marginal, entonces habremos de considerar como adecuada la oposición a los valores mayoritarios, por ejemplo.

220 Podemos, por ende, concluir que, si bien la literatura “cultura” *puede* exaltar obras que transgredan los valores colectivos, no es ésta una de sus características definitorias y —en consecuencia— permanentes. De hecho, la pervivencia de aquellas obras construidas en armonía con los valores mayoritarios de cada sociedad, señala una preferencia de la literatura “cultura” por ellas, que si no es exclusiva sí aparece como deseable en gran parte de las escuelas literarias, *salvo en un importante segmento de las del siglo xx.*

# Reseña





# Otras herramientas para dismantelar la habitación propia de Nattie Golubov, Claudia Lucotti y Nair Anaya

A Audre Lorde

Charlotte Broad

En los cuadernos *De lo colectivo a lo individual: La crisis de identidad de la teoría literaria feminista* y *Las voces de Calibán: Narrativa en inglés en África, Australia, Canadá, el Caribe y la India*, Nattie Golubov y Claudia Lucotti / Nair Anaya nos ofrecen una contribución valiosa —e incluso pionera— en sus respectivos campos.<sup>1</sup> Ambos estudios abren las puertas a lecturas alternativas y teorías estimulantes para nuestra exploración a futuro de la literatura escrita por grupos que viven dentro y fuera de la cultura dominante en sus respectivos contextos socio-históricos y políticos. En este sentido, nos muestran qué tan acertada pueda ser la premisa feminista de que lo personal es político siempre y cuando esté, como dice Golubov, conceptualizado como una tensión entre las dos esferas y la identidad esté concebida como múltiple y contradictoria consigo misma.<sup>2</sup> Además, nos vuelven conscientes, por un lado, de que el sujeto, aun al ser colonizado y condicionado por una simultaneidad de opresiones, puede encontrar una voz o varias voces en su habitación propia, lo que Jack Mapanje describe como “a way of preserving some sanity... where voices are too easily muffled”;<sup>3</sup> y, por otro lado, de que se puede establecer una conexión entre la politización y la transformación de la conciencia adentro y más allá de la política de la identidad.

Sin embargo, me dedicaré aquí sólo a los dos ensayos en la publicación de Nattie Golubov. El primero —“Apuntes para una política de ubicación de la crítica literaria feminista”— fue presentado en enero de 1993, al estilo de

<sup>1</sup> Nattie Golubov, *De lo colectivo a lo individual: La crisis de identidad de la teoría literaria feminista*, Los cuadernos del acordeón (Filosofía), no. 24. año 3. vol. 5, Universidad Pedagógica Nacional, México, 1993; Nair Anaya y Claudia Lucotti, *Las voces de Calibán: Narrativa en inglés en África, Australia, Canadá, el Caribe y la India*, Los cuadernos del acordeón (Literatura), año 3, vol. 10, Universidad Pedagógica Nacional, México, 1993.

<sup>2</sup> Nattie Golubov, *op. cit.*, p.39.

<sup>3</sup> Jack Mapanje, *Introducción a Of Chameleons and Gods: Poems*, Heinemann Educational Books Ltd., Londres, 1984 (1981).

Virginia Woolf, como ponencia y el segundo “—Adrienne Rich, Elaine Showalter y Teresa de Lauretis: tres momentos de la teoría feminista norteamericana”— fue escrito en julio de 1991. Este último también rinde homenaje a Woolf porque, en primer lugar, una sección comienza con una cita de su ensayo “George Eliot” y con una cita de *Una habitación propia*, una habitación que Golubov amuebla de una manera acogedora y alentadora; en segundo lugar, escuchamos el eco de las palabras y las ideas de Woolf a lo largo del estudio y hasta sentimos su presencia en este diálogo entre, por lo menos, cinco momentos de la teoría feminista. Sí, desde el título mismo Golubov nos mantiene bien despiertas. De hecho, la presentación de estos dos ensayos es engañosa, dado que el primero fue escrito un año y medio después del segundo. Así, la autora empieza a subvertir las convenciones de un estudio crítico: la reflexión posterior precede, y por lo tanto cuestiona, el estudio detallado de la versión histórica de la teoría feminista ofrecida en la segunda parte. El título mismo del volumen nos enreda en una historia atemporal y temporal que va más allá de los momentos específicos, y no tan específicos, tratados aquí: al igual que los tres momentos de Kristeva, lo colectivo y lo individual inevitablemente se entretajan, se relacionan entre sí y coexisten.

El aspecto transgresor, por llamarlo de alguna manera, de este texto refleja el contenido, ya que, por un lado, el proceso de formular una teoría convincente acerca de la crítica feminista nos hace conscientes de las lagunas, los silencios, los huecos y las inconsistencias que caracterizan nuestros discursos. Por otro lado, la crítica feminista concibe la experiencia de cada mujer, escritora y lectora) no como un concepto estable, sino como un proceso siempre cambiante, a través del cual se construye y se reconstruye el género, la identidad y la subjetividad, como sistemas de significación marcados por diferencias de etnia, clase, edad, épocas socio-históricas y culturales.<sup>4</sup> Al respecto la autora dice: “La subjetividad, como el género y la identidad, es un proceso continuo de producción y de transformación, es un hacer más que un ser”.<sup>5</sup> Asimismo, cada teórica o crítica feminista se encuentra en un proceso continuo de producción y de transformación. Persisten los problemas, las dificultades y los conflictos que enfrentamos en nuestra realidad material, pero los enfoques se modifican constantemente.

En el sentido anterior, el texto presenta un desafío tanto a sus lectoras como al texto mismo. En el segundo ensayo, la escritora utiliza como punto de partida el ensayo “Women’s Times” escrito por Julia Kristeva, una exponente de la escuela francesa. En términos muy generales (es un artículo sumamente complejo), Kristeva indica tres etapas en el movimiento de las mujeres (según ella, no es

<sup>4</sup> Cf. *Ibid.*, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 8.

feminista) que siempre se entretujan y coexisten. Señalando, con certeza, que Woolf había propuesto estas tres alternativas hace varias décadas, la autora propone “revisar” tres ensayos clásicos de tres autoras estadounidenses (Rich, Showalter y de Lauretis) que corresponderían a estas tres etapas, mostrando así “tres diferentes concepciones feministas de la mujer, de las mujeres y del mundo [...] con el fin de proponer una práctica política de análisis de la cultura occidental”.<sup>6</sup> De esta manera, se crea una especie de cota de malla, que curiosamente le queda muy bien. ¿Cuántas veces hemos leído intentos parecidos de clasificación que son meras descripciones sin sentido o simplemente no funcionan? Golubov hace una excelente y reveladora revisión de los ensayos —en particular el de Teresa de Lauretis que es denso y complejo. Y a la vez, como buena cruzada pone su cota de malla a un lado para cuestionar y desafiar a la cruzada misma. Es decir, no se permite —y no nos permite— ser engañada por la estructura y el sistema teóricos que ha elaborado. Así, trabajando con su teoría a la vez que la subvierte, logra su propósito de postular una nueva praxis política, basada en un feminismo alternativo en que debemos combatir lo que Monique Wittig llamó “los discursos de heterosexualidad”.<sup>7</sup> Dentro de este feminismo deben coexistir los tres momentos de Kristeva —la igualdad, la diferencia y uno que busca de(s)construir la oposición binaria y cuestionar la noción misma de la identidad— y los tres feminismos. De hecho, uno de los puntos más fascinantes de los artículos estudiados es que estos tres momentos sí coexisten en cada uno de ellos, aunque quizás de manera oblicua.

Por lo tanto, es el diálogo que entabla nuestra autora, lo mismo con los textos examinados como con otras críticas y teóricas feministas, lo que resulta tan estimulante y provocador. Para decirlo en palabras de Rich: Golubov formula preguntas de *una mujer* en su discusión de cómo las ensayistas cuestionan “el fundamento del sistema patriarcal que nos ha postulado como el otro para los hombres para que los hombres se constituyan como seres-para-sí racionales”.<sup>8</sup> Es decir, busca, como diría Showalter, “su propio sujeto, su propia teoría y su propia voz”.<sup>9</sup>

Esto nos conduce a un aspecto particularmente interesante del estudio. A partir de su ubicación específica como una joven feminista mexicana, casada, blanca, la teoría que elabora Golubov se basa no en una tendencia feminista sino en varias. En este sentido, cuenta con dos ventajas significantes que no tenían las autoras estudiadas al momento de escribir: un distanciamiento temporal y geográfico. Las preguntas que formula con su voz ubicada en un cuerpo

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 31.

concreto, reconocible y reconocido revelan muy bien su posición como una “outsider” quien observa y reta estos feminismos eurocéntricos y “inward-looking” en su examinación continua de las experiencias de otras mujeres en diferentes contextos socio-históricos, políticos y culturales. Podría parecernos extraño, por ejemplo, que no sea hasta 1984 que Rich hace una llamada a las teóricas blancas de enterarse de las estrategias de otros movimientos de resistencia de mujeres en Sudáfrica, Líbano, e incluso en su propio país.<sup>10</sup> Una tercera ventaja que tuvo Golubov es que había leído otros estudios posteriores escritos por las mismas y otras teóricas feministas. Esto es, naturalmente, una característica sobresaliente del primer ensayo, el cual propone que “la crítica personal o autobiográfica, crítica literaria utilizada continuamente [...] por feministas estadounidenses como Adrienne Rich y Bell Hooks, es una solución a muchas de las encrucijadas a las que conduce una construcción teórica como la de ‘escritura femenil’”<sup>11</sup> —un término usado para referir no a *l’écriture féminine* sino a la literatura escrita por mujeres. Adrienne Rich aparece como uno de los hilos conductores del texto (otros son Virginia Woolf y Toril Moi); sin embargo, se detecta un gran cambio de perspectiva por parte de Rich en el artículo examinado en el primer ensayo, el cual Rich escribió por lo menos seis años más tarde que los textos discutidos en el segundo. ¿Podríamos hablar aquí de una distorsión por parte de Golubov? Yo diría que no. El diálogo entre los dos ensayos en este volumen sirve para reforzar el tema central de la coexistencia de distintos feminismos en la misma teórica y entre teóricas. Esto me lleva a preguntar si existen encrucijadas o una multiplicidad de caminos por explorar.

Conscientes de nuestras ubicaciones concretas en un cuerpo marcado por sus propios discursos, no podemos recibir esta experiencia como seres pasivos. El diálogo que entabla Golubov es con nosotras también. Nos incita a pensar, a re-pensar; apenas estamos en el proceso de formular una idea nueva cuando nos sacude de nuestro ensimismamiento. Nos manda a leer más crítica, a hacer más investigación. A pesar de esto, su discurso no es, de ninguna manera, autoritario; más bien nos invita a compartir su experiencia, resistir sus ideas y tomar la palabra.

Debemos felicitar a Nattie Golubov y agradecerle por abrir este diálogo que nos impulsa a descartar la cota de malla de la tradición de la teórica y crítica dominante que definitivamente no nos queda. Los conceptos explicados y cuestionados en este estudio nos sirve a todos como punto de partida para ofrecer lecturas alternativas de la cultura y el arte, sea de otros contextos sociohistóricos o de nuestra ubicación específica como mexicanas. Aparte de ser

<sup>10</sup> Adrienne Rich, “Notes toward a Politics of Location”, en *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. Londres, Virago Press Ltd., 1987 (1986).

<sup>11</sup> Nattie Golubov, *op. cit.*, p. 7.

*Otras herramientas para dismantelar la habitación...*

acesible, clara y estimulante, esta "revisión" de la teoría feminista nos inspira, como dijo Virginia Woolf, "to think back through our mothers" en nuestra búsqueda, para decirlo nuevamente en palabras de Audre Lorde, de otras herramientas que las del amo para dismantelar el texto literario y la vida misma.<sup>12</sup> Terminaré con un poema de Audre Lorde, quien resume, de manera magnífica, todo lo que yo hubiera querido expresar acerca de estos dos cuadernos:

*Generation*

How the young attempt and are broken  
differs from age to age.  
We were brown free girls  
love singing beneath our skins  
sun in our hair in our eyes sun our fortune  
and the wind had made us golden  
made us gay.

227

In a season of limited power  
we wept out our promises  
and these are the children we try now  
for temptations that wear our face.  
But who comes back from our latched cities of falsehood  
to warn them the road to nowhere  
is slippery with our blood to warn them  
they need not drink the rivers to get home  
for we have purchased bridges  
with our mothers' bloody gold  
and now we are more than kin  
who have come to share  
not only blood  
but the bloodiness of failure.

How the young are tempted  
and betrayed into slaughter  
of conformity  
is a turn of the mirror  
Times question only.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Véase *ibid.*, p.10 y Audre Lorde, 'The Master's Tools Will Never Dismantle the Masters House', en *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*, Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa, eds. New York, Kitchen Table: Women of Color Press, 1983, pp. 133-156.

<sup>13</sup> Margaret Busby, ed., *Daughters of Africa. An International Anthology of Words and Writings by Women of African Descent from the Ancient Egyptian to the Present*. Londres, Jonathan Cape, 1992, pp. 444-445.



# Índice de autores

**Andueza, María.** Facultad de Filosofía y Letras (SUA)-UNAM. *La Transverberación de santa Teresa*. "San Juan de la Cruz visto por Alfonso Méndez Plancarte". Diversos artículos más sobre literatura de los siglos XVI y XVII.

**Arias Álvarez, Beatriz.** Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Ha escrito diversos artículos en revistas especializadas.

**Bravo Arriaga, María Dolores.** *Antología de literatura colonial. Antología del teatro de sor Juana*. Diversas obras más sobre literatura novohispana.

**Broad, Charlotte.** Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, Colegio de Letras Inglesas. Ha publicado artículos en el *Anuario de Letras Modernas* y realizado una gran cantidad de traducciones.

**De Lizaur, Blanca.** Facultad de Filosofía y Letras (posgrado)-UNAM "La telenovela como literatura popular" en *Anthropos*. "La Literatura marginada, visión de una forma cultural" en *Oralidad y escritura*. Diversos artículos más sobre teoría literaria de las obras de consumo popular.

**Dromundo Amores, Rita.** Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, Colegio de Letras Hispánicas. Doctorado en Investigación. Ha escrito diversos artículos en revistas especializadas.

**Fe, Marina.** Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, Colegio de Letras Modernas. Ha escrito artículos en revistas especializadas. Ganadora del Premio de Poesía de la FFyL.

**Gambetta Chuk, Aída Nadi.** Universidad Autónoma de Puebla. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas, particularmente en torno a la literatura argentina contemporánea.

**González Padilla, María Enriqueta.** Facultad de Filosofía y Letras UNAM. "Tradición, mito y alusión en T. S. Elliot". "Cinco grandes odas de Paul Claudel".

Diversos artículos más sobre literatura europea contemporánea y literatura bíblica. Prólogo, edición y notas de las obras completas de Shakespeare para la colección Nuestros Clásicos (UNAM).

**Hierro, Graciela.** Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. Directora del Programa Universitario de Estudios de Género. Entre sus publicaciones se encuentran *María Zambrano y la razón poética*, *Ética y feminismo*, *Naturaleza y fines de la educación superior*, y *De la domesticación a la educación de las mexicanas*.

230

**Lameiras Olvera, José.** Investigador. Colegio de Michoacán, Centro de Estudios Antropológicos. Entre sus libros destaca *Los déspotas ilustrados*.

**Mora, Pablo.** Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM. Ha escrito artículos en diversas revistas especializadas.

**Muñiz-Huberman, Angelina.** Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, Colegio de Letras Hispánicas. Entre sus obras destacan *Morada interior*, *Tierra adentro* y *La guerra del unicornio*, entre otras.

**Patán, Federico.** Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. *Último exilio*. *Nena, me llamo Wálter*. *En esta casa*. Diversos artículos más sobre crítica literaria y teoría de la traducción en revistas especializadas.

**Pimentel Álvarez, Julio.** Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, Colegio de Letras Clásicas. Instituto de Investigaciones Filológicas. Investigador y autor de *Problemas de traducción de la Rethorica christiana* y más recientemente del *Diccionario Latín-Español, Español-Latín*, editado por Porrúa, numerosas traducciones de Cicerón.

**Ponce Hernández, Carolina.** Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas.

**Ramírez Pimienta, Carlos.** Ha escrito artículos en revistas especializadas.

**Villalobos, José Pablo.** Universidad de Irvine, Escuela de Letras Hispánicas. Ha escrito artículos en revistas especializadas.

**Von der Walde Noheno, Lillian.** Universidad Autónoma Metropolitana (Semiología Literaria). *Voces de la Edad Media*. "Indiano, simple embustero" en *Dramaturgia española y novohispana*. Diversos artículos más sobre temas literarios medievales.

*La Experiencia Literaria*, se terminó de imprimir el mes de marzo de 1997 en los talleres de Abedul Editores, S.A. de C.V., Holbein 74, México, D.F. Esta edición en papel Cultural de 90 gr. consta de mil ejemplares. La tipografía y la formación estuvieron a cargo de Sigma Servicios Editoriales S. C.



## POLÉMICA

Cuarenta años de crítica: una entrevista con Seymour Menton • José Pablo Villalobos  
y Juan Carlos Ramírez Pimienta

## ENSAYO MONOGRÁFICO

*El espejo y la nada* de Rosario Castellanos • Federico Patán  
María Zambrano y la razón poética • Graciela Hierro  
Los otros tiempos en las obras de Elena Garro • Rita Dromundo Amores  
El espacio de la conciencia en *Mrs. Dalloway* • Luz Aurora Pimentel  
Seis poetisas griegas • Carolina Ponce Hernández

## ENSAYO VARIO

Los profetas y la invitación apremiante de Yahvé • María Enriqueta González Padilla  
*El pan del agua, la palabra del alma*: un texto desconocido del padre Antonio Núñez  
de Miranda • María Dolores Bravo Arriaga  
La poesía de la experiencia de Jaime Gil de Biedma • María Andueza  
Problemas de traducción en la *Rethorica christiana* de Diego  
Valadés • Julio Pimentel Álvarez  
Traducir: un cuento de locos • Marina Fe  
El discurso fantástico antiutópico de Adolfo Bioy Casares • Aida Nadi Gambetta Chuk

## CREACIÓN

Esperanza • Lillian von der Walde Moheno  
Una prima en Casablanca • Angelina Muñoz-Huberman

## INVESTIGACIÓN

Sobre la transliteración de voces indígenas durante la primera mitad  
del siglo XVI • Beatriz Arias Álvarez  
Tres relatos, tres interpretaciones y un asunto: la identidad popular en Payno,  
Altamirano y López Portillo y Rojas • José Lameiras Olvera  
Los lazos nacionales y las vías de tinta de Manuel Payno: revistas literarias  
de la primera mitad del siglo XIX • Pablo Mora  
El perfil literario del siglo XX: La literatura mexicana "culta" y los valores  
de la colectividad • Blanca de Lizaur

## RESEÑA

Otras herramientas para dismantelar la habitación propia de Nattie Golubov, Claudia  
Lucotti y Nair Anaya • Charlotte Broad