



ASPECTOS DE LA LITERATURA  
LATINOAMERICANA, SIGLOS XX Y XXI

JUDITH SOLÍS TÉLLEZ  
(COORDINADORA)



ASPECTOS DE LA LITERATURA  
LATINOAMERICANA, SIGLOS XX Y XXI



ASPECTOS DE LA LITERATURA  
LATINOAMERICANA, SIGLOS XX Y XXI

Judith Solís Téllez  
(Coordinadora)





Foto de portada:  
Jesús Portillo Neri.  
*Nómada*, mixta sobre madera, 2010.

Primera edición: junio de 2014

ISBN: 978-607-8289-76-9

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.  
Av. México-Coyoacán núm. 421  
Col. Xoco, Deleg. Benito Juárez  
México, D.F., C.P. 03330  
Tels.: 5604-1204, 5688-9112  
<administracion@edicioneon.com.mx>  
<www.edicioneon.com.mx>

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México  
*Printed and made in Mexico*

# ÍNDICE

Dedicatorias y agradecimientos . . . . .	7
Prólogo . . . . .	9
Introducción . . . . .	13
CAPÍTULO I	
TÓPICOS DE LA LITERATURA REGIONAL Y NACIONAL	
Temáticas y tendencias en las letras guerrerenses . . . . .	19
<i>Judith Solís Téllez</i>	
La novela histórica mexicana escrita por mujeres durante la primera década del siglo XXI . . . . .	43
<i>María Judith Damián Arcos</i>	
CAPÍTULO II	
MITIFICACIÓN Y SIMBOLISMO EN LA NARRATIVA Y EN LA POESÍA	
Mitificación en <i>La casa verde</i> , la aventura del héroe . . . . .	65
<i>Indira Añorve Zapata</i>	
Un poema para el luto: <i>No es el viento el que disfrazado viene</i> y sus símbolos . . . . .	107
<i>René Rueda Ortiz</i>	

CAPÍTULO III  
NARRATIVA FANTÁSTICA

La alegoría del fin del mundo en la obra de Santiago Dabove .....	141
<i>Oralia Ramírez Cruz</i>	
La presencia del doble en “Lejana”, un cuento de Julio Cortázar .....	167
<i>Yanet Mejía Ramírez</i>	
Los seres extraños de Amparo Dávila. ....	187
<i>Sandra Alonzo Cubillos</i>	
SOBRE LOS AUTORES .....	205

## DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS

A la memoria de mi madre Fidelina Téllez Méndez y de su hermana, mi tía Eusebia.

Al Lic. Margarito Radilla Romero, jefe del Área de Capacidad y Desempeño Académico, por su calidad humana y por ser uno de los funcionarios más atentos y eficientes de la Universidad Autónoma de Guerrero.

A mi maestra Laura Cázares Hernández, por su tiempo y su cuidadosa lectura del presente libro.

A Indira Añorve Zapata, Oralia Ramírez Cruz, Marisol Ramírez Carpio y Maricruz Piza López por su valiosa ayuda en la revisión de algunos aspectos del manuscrito.



## PRÓLOGO

Siempre atenta al desarrollo de las actividades culturales y al fortalecimiento académico, Judith Solís Téllez nos entrega ahora estos *Aspectos de la literatura latinoamericana, siglos XX y XXI*, resultado de las investigaciones que realizan en el Cuerpo Académico Literatura y Cultura. Libro heterogéneo, como lo es la producción literaria en lengua española de nuestro continente, muy bien estructurado a partir de lo más cercano a la coordinadora: las letras guerrerenses, para de ahí ir entretejiendo, con los textos de los demás investigadores, algunos aspectos de lo escrito en el país y en otros lugares de América Latina, donde han surgido autores de gran relevancia. Todo ello concentrado en tres partes: Tópicos de la literatura regional y nacional, Mitificación y simbolismo en la narrativa y en la poesía y Narrativa fantástica.

Con la visión abarcadora que le exige el tema elegido, Solís Téllez se refiere a los diversos géneros literarios producidos en Guerrero en el lapso señalado en el título del libro. Inserto en la primera parte, su trabajo titulado “Temáticas y tendencias en las letras guerrerenses” nos descubre una multiplicidad de autores y obras y nos acerca a una literatura poco conocida fuera de su región: la que se refiere a “la guerra sucia” prevaeciente en México después de 1968, que tuvo en su estado una gran repercusión. Comprometida con su lugar de origen, la investigadora hace una afirmación que me parece pertinente resaltar: “aunque el camino



sea arduo, es una tarea impostergable hacer una revisión de la literatura guerrerense, llevar a cabo su valoración y difusión.” Por otra parte, con una acotación ya no geográfica, sino de “perspectiva de género” y también de género literario, María Judith Damián Arcos hace un primer acercamiento a “La novela histórica mexicana escrita por mujeres durante la primera década del siglo XXI”. Este trabajo es un prolegómeno a una investigación de largo alcance, de ahí sus características más informativas y enumerativas, que se complementarán después con los análisis de fondo que realicen en el proyecto de la Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento: Literatura, Cultura y Significación. Por ahora se destaca una serie de autoras y obras que se ocupan de narrar diversos momentos de la historia nacional y también de la europea.

En la segunda parte del libro se presentan dos trabajos que contrastan profundamente, no sólo porque son producto de una investigadora y un investigador, el único que participa en este libro, sino también porque son los más extensos y los que más profundizan en el tema tratado, así como por otros aspectos que señalaré enseguida. “Mitificación en *La casa verde. La aventura del héroe*”, de Indira Añorve Zapata, me resultó un texto conocido. No era extraño, pues entrando al ámbito de la memoria recordé haber leído una tesis sobre esta novela de Mario Vargas Llosa, dirigida por el maestro Hernán Silva. No se puede negar la vigencia de esta investigación, ni lo enriquecedor que resulta el análisis de los personajes, Anselmo y Fushía, desde la perspectiva mítica de la constitución del héroe, que permite oponerlos y comprender el triunfo del primero y la degradación del segundo. “Un poema para el luto: *No es el viento el que disfrazado viene* y sus símbolos”, de René Rueda Ortiz, complementa perfectamente el apartado dedicado a la “guerra sucia” en el trabajo de Judith Solís Téllez. Con su trabajo tan acucioso, René nos descubre a un poeta de gran calidad, comprometido políticamente y preocupado de que no desaparezcan de la “memoria colectiva” los actos infames ejecutados desde el poder, ni los conciudadanos sometidos a una acción de borramiento por sus posiciones políticas o simplemente por estar ahí, en determinado lugar. Por medio de una forma que

corresponde con un momento histórico, con el desgarramiento, el silencio y el vacío, el poeta Jesús Bartolo Bello López ha escrito un estrujante planto a la desaparición de su padre, como bien pone de relieve el investigador, quien ha hecho brillar la lírica dentro de este mar narrativo que conforma el libro.

Parafraseando a Augusto Monterroso, “cuando despertamos, la narrativa fantástica seguía ahí”, hecho evidente con los tres últimos trabajos del libro. Resultado de una investigación para finalizar sus estudios universitarios, “La alegoría del fin del mundo en la obra de Santiago Dabove”, de Oralia Ramírez Cruz, “La presencia del doble en ‘Lejana’, un cuento de Julio Cortázar”, de Yanet Mejía Ramírez, y “Los seres extraños de Amparo Dávila”, de Sandra Alonzo Cubillos, no niegan su carácter escolar. Considero que el primero de ellos es más sólido y se ha escrito con la finalidad de su publicación; lo que no ocurre con los otros dos, cuyas aportaciones, que seguro las tienen, no son puestas de relieve por ese temor de principiante que piensa que lo que dice no es lo suficientemente importante. Por eso me parece digno de alabanza que Judith Solís Téllez empiece a foguear a sus alumnas al enfrentarlas a la escritura para múltiples receptores, y no sólo para su profesor o profesora y para algún que otro lector.

No puedo expresar más que buenos augurios para este libro que nos muestra los resultados de las actividades académicas y culturales en el ámbito guerrerense y agradecer a la coordinadora del mismo la invitación para escribir el prólogo, a pesar de provenir de la costa opuesta del país.

Laura Cázares Hernández



## INTRODUCCIÓN

**E**n este libro se presentan algunas investigaciones que ha llevado a cabo el cuerpo académico Literatura y Cultura, de la Unidad Académica de Filosofía y Letras, de la Universidad Autónoma de Guerrero. En el primer capítulo “Tópicos de la literatura regional y nacional” participamos dos profesoras de tiempo completo de la Universidad Autónoma de Guerrero, María Judith Damián Arcos y quien suscribe estas líneas. A esta publicación se incorporaron dos literatos guerrerenses egresados de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Indira Añorve Zapata y René Rueda Ortiz, quienes colaboran en el segundo capítulo “Mitificación y simbolismo en la narrativa y en la poesía”, en el que presentan capítulos de sus tesis de licenciatura. El tercer capítulo “Narrativa fantástica” reúne los escritos de tres alumnas, a quienes dirigí sus tesis: Oralia Ramírez Cruz, Yanet Mejía Ramírez y Sandra Alonzo Cubillos.

En “Temáticas y tendencias en las letras guerrerenses” se ofrece una reflexión sobre la necesidad de conocer la literatura regional y se presenta un panorama de las temáticas de la literatura nacional, indicando las coincidencias con la estatal. En este sentido, damos cuenta de algunos destacados escritores que escribieron sobre Guerrero. Asimismo, se plantea la necesidad de revisar la literatura guerrerense y los esfuerzos editoriales y de divulgación llevados a cabo por instituciones y grupos locales, por lo que se



destacan nombres de algunas revistas, antologías y encuentros de escritores que han impulsado dicha difusión. Por otra parte, abordamos la denominada “vieja literatura guerrerense” y presentamos algunas opciones para acercarse a la “nueva literatura guerrerense”. Además, como vía inicial del análisis de las letras guerrerenses se comentan y analizan algunos cuentos del periodo histórico conocido como “guerra sucia”.

El texto de María Judith Damián Arcos, “La novela histórica mexicana escrita por mujeres durante la primera década del siglo XXI”, aborda el auge de novelas escritas por mujeres durante la primera década del siglo XXI en México, lo que, en palabras de la autora, “ha enmarcado la aparición de temáticas interesantes, tanto relacionadas con la manera de pensar y sentir femeninas como incursiones en géneros de larga tradición como la novela histórica.”

El segundo capítulo, “Mitificación y simbolismo en la narrativa y en la poesía”, se compone de los textos “Mitificación en *La casa verde*, la aventura del héroe”, de Indira Añorve Zapata, y de “Un poema para el luto: *No es el viento el que disfrazado viene* y sus símbolos”, de René Rueda Ortiz. Indira Añorve realiza un interesante análisis sobre lo mítico en la novela de Mario Vargas Llosa, con base en los héroes Anselmo y Fushía. Así, la autora desea “dar una explicación de lo mítico dentro de una visión del mundo.”

Por su parte, René Rueda Ortiz lleva a cabo un estudio del libro *No es el viento el que disfrazado viene*, de Jesús Bartolo Bello López, el cual puede clasificarse en diversos géneros. Es un drama poético o un poema dramatizado; también puede verse como una biografía poética sobre su padre desaparecido. René Rueda lo considera una narrativa poética, pero también reflexiona que dicha obra: “es una elegía narrativa dramática enrarecida por la alegoría y las imágenes herméticas, por mencionar las figuras retóricas más predominantes.” Sin duda, el libro de Bartolo expresa el duelo por su padre y, a la vez, la de los demás desaparecidos. La propuesta de René es “que los símbolos rastreados en el poema son las piezas que intentan reconstruir algunos lugares dañados de la ‘memoria

colectiva' en el entorno de una experiencia traumática: una guerra de baja intensidad, cuyo fruto es el luto.”

En el capítulo tercero se presentan los escritos sobre narrativa fantástica. Oralia Ramírez Cruz se ocupa del libro de cuentos de un escritor argentino poco conocido y redacta “La alegoría del fin del mundo en la obra de Santiago Dabove”. La autora enfatiza los diversos modos en que Dabove aborda la muerte, prácticamente en todas las narraciones de *La muerte y su traje*. Sin embargo, considera que los relatos son tratados con “tono irónico por parte de los narradores, quienes sujetan nuestro pensamiento un tanto desconcertado por las diversas formas en que nos es presentada la muerte.” Por otra parte, Yanet Mejía Ramírez analiza la presencia del doble, en “Lejana”, un cuento de Julio Cortázar, en el que Alina Reyes presiente la presencia de su doble, una mendiga que sufre de maltrato y de frío en Budapest, a donde viaja desde Argentina para encontrarla, sin presentir que al encontrarla se perderá a sí misma. Y Sandra Alonzo Cubillos aborda, en la creación de Amparo Dávila, la presencia de seres extraños, específicamente en el cuento “Moisés y Gaspar”, en el cual: “El personaje principal, para llenar el vacío que el hermano muerto ha dejado en las mascotas, acaba cediendo poco a poco a las exigencias de estos seres extraños que terminan por dominar su vida y por convertirlo en una copia fiel del desaparecido”.

Judith Solís Téllez



CAPÍTULO I  
TÓPICOS DE LA LITERATURA  
REGIONAL Y NACIONAL



# TEMÁTICAS Y TENDENCIAS EN LAS LETRAS GUERRERENSES

*Judith Solís Téllez*

## Resumen

En este escrito se ofrece una reflexión sobre la necesidad de conocer la literatura regional, específicamente la de Guerrero. Se da un panorama de las temáticas de la literatura nacional, junto con las coincidencias con la estatal. Damos cuenta de algunos destacados escritores que escribieron sobre Guerrero. Además, se plantea la necesidad de revisar la literatura guerrerense y los esfuerzos editoriales y de divulgación que han llevado a cabo instituciones y diversos grupos locales. Aparecen nombres de algunas revistas, antologías y encuentros de escritores que han propiciado la difusión, junto con nombres de escritores y títulos de sus obras. Por otra parte, de manera breve se aborda la denominada “vieja literatura guerrerense” y algunas formas de acercarse a la “nueva literatura guerrerense”. Finalmente, se ofrece un panorama de temáticas y tendencias en la literatura estatal; además, se comentan y analizan algunos cuentos del periodo conocido como “guerra sucia”. Una versión más corta y con otro título se publicó, por partes, en el periódico *La Jornada, Guerrero*, en 2010. Para esta presentación se han ampliado y actualizado datos.



## Introducción

Si en duda, abordar la literatura regional es un riesgo. Es más fácil seguir la corriente y escribir sobre los autores canónicos, los ya reconocidos. Apostar por seguir lo que se está desarrollando en las letras de Guerrero conlleva una serie de dificultades. En primer lugar, someter a revisión el prejuicio de que la literatura de estos lares no tiene el mismo valor que la de la Ciudad de México, la cual, valga decirlo, si tiene carácter de nacional, además de obviar el centralismo del país, se debe a la confluencia de escritores que llegan de todos los rincones del país y se dan a conocer ahí. Para comprobarlo sólo habría que hacer un análisis de los lugares de nacimiento y de preparación de esos escritores.

Y aunque parezca que uno se mete de forma gratuita en líos, tal vez vale la pena el intento de abordar la literatura regional, no sólo por el valor histórico, sino para descubrir a los creadores que por voluntad propia residen aquí, aunque pudieran estar en otra parte; o a quienes no han tenido la oportunidad de irse, pero que han adquirido una formación que los ha llevado a participar en lecturas rigurosas, a solas o con compañeros de generación y/o en talleres literarios, ¿de qué otra manera se forma la autocrítica? O bien, analizar a los que se fueron, y está bien que se hayan ido, todos tenemos derecho a migrar.

## Literatura nacional y regional

Uno de los grandes debates de las letras mexicanas, en el que hace hincapié Emmanuel Carballo (1986) en *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, es el del nacionalismo versus cosmopolitismo. Entre las tendencias actuales de escritores –ya no tan jóvenes– está la de escribir sobre países europeos, como si fueran de allá (verbigracia, Jorge Volpi y Antonio Tenorio Muñoz Cota), pero, ¿por qué no hacerlo? Ya lo ha dicho Bonfil Batalla, uno de nuestros patrimonios es la cultura occidental, así como la cultura mesoamericana y podemos agregar la cultura africana, metamorfoseada en el sincretismo cultural debido a la discriminación

de la sociedad dividida en castas de la época colonial; además de la cultura oriental...

En gran medida, la narrativa mexicana se ha ocupado de las gestas nacionales. El tema de la Revolución ha sido tratado por novelistas guerrerenses, entre los que destacan Alejandro Gómez Maganda, en *Tinieblas en el mar* (1944), *Costa de fuego* (1945) y *Un pájaro canta en lo alto* (1960); María Luisa Ocampo, en *Bajo el fuego* (1946), quien narra sus recuerdos infantiles durante la Revolución, y *La maestría* (1946), texto que tiene como contexto histórico la lucha de Francisco I. Madero contra la sucesión presidencial de don Porfirio Díaz; y Celedonio Serrano, quien aborda la Revolución Mexicana en *El Coyote*, un libro escrito en forma de corrido. Más recientemente, la Revolución ha sido tratada de manera intimista por Victoria Enríquez, en *Linderos* (1988).

Otros movimientos sociales de estas regiones, como las gestas heroicas de los agraristas y del primer gobierno socialista en Acapulco que tuvieron entre sus protagonistas a Juan R. Escudero y sus hermanos, aparecen en *La vida de Juan* (2005), de Renato Ravelo. De este personaje también se han ocupado Mario Gil, Paco Ignacio Taibo II y su hermano Benito Taibo.

La toma de Chilpancingo, que se dio durante el movimiento contra el gobernador Caballero Aburto y en el que participaron estudiantes, maestros y el pueblo, es tratada por Humberto Ochoa Campos en *Tres campanas* (1961), así como en *Adiós y nunca* (2003), de Victoria Enríquez, quien también escribió *Al abrigo del viento* (2008), en la cual noveliza la llegada de los negros a la Costa Chica de Guerrero.

Lo regional vuelto universal (o mundial, como aclara René Rueda) ha sido tratado magistralmente por Juan Rulfo, Juan José Arreola y Agustín Yáñez. El eco de la contracultura de los sesenta, que se expresa en la narrativa de la Onda, tiene entre sus protagonistas a José Agustín, originario de Guerrero. Carlos Montemayor, por su parte, se ocupó de ficcionalizar la guerrilla de Genaro Vázquez y, principalmente, la de Lucio Cabañas, en *Guerra en el paraíso*. Asimismo, Vilma Fuentes abordó la vida del *Rey Lopitos* en *Castillos en el infierno* (2006), con el entorno de un Acapulco en construcción.



¿Podemos considerar autores guerrerenses a los que han escrito sobre nuestro estado? Tal vez tendrían más derecho que quienes escriben aquí, pero que en su obra no tratan de lo guerrerense, pero ¿eso importa? Lo esencial es escribir literatura y ya. Sin embargo, valdría la pena saber que otros autores han escrito sobre Guerrero, entre los cuales podemos mencionar a Julio Verne, a la marquesa Calderón de la Barca, Alejandro Dumas (padre), Aldous Huxley, Gutierre Tibón, Ricardo Garibay y Elena Garro. En este sentido, un aporte de suma importancia es el libro *Viajeros extranjeros en Guerrero* (1999), de José Iturriaga de la Fuente, en el que Guerrero es el protagonista de escritos de diversos géneros, desde la época de la Conquista hasta el siglo XX. Además, Aurelio Peláez es experto en el tema de los autores que han escrito sobre Acapulco.

### **Acercamiento a la literatura guerrerense**

Es necesario elegir con cuidado los criterios para acercarse a una revisión de la literatura guerrerense. No podemos atenernos a clasificaciones rigurosas sobre géneros literarios porque pueden ser obsoletas. ¿Cuáles podrían ser los procedimientos a seguir? ¿Tomar en cuenta todo lo escrito o sólo lo que el conocimiento literario nos haría clasificar como tal? Un lenguaje cuidado, la ficcionalización de la realidad; premios o reconocimientos estatales y nacionales... ¿Cuántos libros publicados? Para pasar a la historia de las letras, a Juan Rulfo le bastaron dos; a Gutierre de Cetina, un madrigal.

Podría estar fuera de lugar tratar ya no lo nacional, sino lo regional. No obstante, ésta puede ser una tendencia actual: los escritores del interior del país que pueden formarse en la Ciudad de México y optar por regresar a su lugar de origen, o desde donde estén tratar sobre su región.

En el libro *Reunión de narrativa guerrerense*, Silvia Guadalupe Alarcón Sánchez (2012) se plantea la pregunta de la existencia o no de una poética guerrerense. Ella considera que es un tema con respuesta a medias:

La literatura actual refleja aspectos que nos preocupan, el medio geográfico ya no ocupa un lugar importante en las narraciones. Preocupa y nos ocupa la psicología de los personajes, el medio violento en el que se desenvuelven. Se debe agregar que el cómo se cuenta no tiene un lugar privilegiado. Ciertamente se utilizan técnicas modernas en el narrar, pero la importancia la tiene el tema. Todo ello es parte de la poética (161-162).

En el libro de Silvia Guadalupe Alarcón también aparecen fragmentos y comentarios sobre obras de Andrés Acosta, Jorge Salvador Aguilar, Salvador Isaías Alanís Trujillo, Emiliano Aréstegui Manzano, Noé Blancas Blancas, Fortunato Blancas Blancas, Ismael Catalán Alarcón, Óscar Cortés Tapia, Offir Damián Jaimes, José Dimayuga, Orquídea Don Juan, María Victoria Enríquez Cabrera, Felipe Fierro Santiago, Iris García Cuevas, José Gómez Sandoval, Gustavo Martínez Castellanos, Ernesto Mastache Manzanares, Baloy Mayo, Antolín Orozco Luviano, Édgar Pérez Pineda, Roberto Ramírez Bravo, Muriel Salinas, Gregorio Urieta Rodríguez y Elinor Villanueva González, entre otros.

### La difícil tarea de la difusión de la literatura guerrerense

Algunos esfuerzos aislados se asoman para organizar la historia de la literatura guerrerense. José Gómez Sandoval ha publicado dos antologías de poetas guerrerenses (*Yo vengo de una tierra cubierta de montañas. Poesía guerrerense de Altamirano a Villela*, de 1997, y *Ríos interiores. Poesía guerrerense contemporánea*, de 1999) y ha escrito varios artículos sobre las letras surianas en diarios, revistas y en su columna "Pozole verde", del periódico *El Sur*; además de ser él mismo un narrador talentoso. Asimismo, ha publicado *iY atrasito de la raya porque empiezo a trabajar!* (1987), *Los marcianos llegaron ya* (1987) y *Los ángeles del cuerpo* (1989).

Hay que mencionar la importante labor que ha tenido la revista *Hojas de Amate* (anteriormente nombrada *Amate*) en la difusión de los escritores de Guerrero. Otro destacado esfuerzo para promover las letras guerrerenses es el de la revista *Atrás de la raya*,



del colectivo *La Tarántula Dormida*. A últimas fechas se ha sumado a la difusión el proyecto cultural En busca del Lector Perdido, a cargo de Oralia Ramírez Cruz y Víctor Manuel Trigo Dolores. La revista *Revolución*, de Iguala, también participa en la difusión. La Editorial Rojo Siena, dirigida por Roxana Cortés Molina, ha publicado revistas y varios títulos, como *Ojos de lechuza*, de la poeta y ensayista Blanca Estela Vázquez Hidalgo. En la sección “Álbum de letras”, de *Cronos*, editada por el Ayuntamiento de Atoyac y el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), aparecieron notas biográficas de escritores, cuentos y reseñas. Aunque los periódicos de vez en vez ayudan, sería deseable que incluyeran un suplemento literario. De los pocos que se pueden mencionar está “La Caja de Pandora”, del periódico *Vértice*, y el suplemento “Bala perdida”, del semanario *Trinchera*. Algunas reseñas de libros y ensayos literarios se pueden leer en el periódico *La Jornada, Guerrero*. Federico Vite los martes escribe reseñas y ensayos acerca de escritores famosos de diversas partes del mundo, en el periódico *El Sur*.

Las becas del Programa de Estímulo a la Creación y el Desarrollo Artístico de Guerrero (antes Fondo Estatal para la Cultura y las Artes), las cuales se regularizaron a partir de 2004, contribuyen al impulso de formar creadores. Entre algunos nombres de becarios podemos mencionar: Iris García Cuevas, Javier Solano, Víctor Abraham Trujillo Solís, Julio Zenón Flores Salgado, Daniel Baruc Espinal Barrera, Judith Solís Téllez, María Victoria Enríquez Cabrera, Víctor Cardona Galindo, Citlali Guerrero, Carlos Ortiz, Paul Medrano, René Rueda, Maricela Iturbide Mauricio y Karla Galarce Sosa.

En la columna “Apuntes de un viejo lépero”, que aparecía en los diarios *La Jornada-El Sur* (alrededor del año 2000), Jeremías Marquines tundió duro y bonito a varios autores que están publicando, aunque sin el rigor crítico y ecuaníme necesario para valorar los aportes y las limitantes. Otros escritores que han reflexionado sobre el quehacer literario en el estado son Citlali Guerrero e Iván Ángel Chávez, *El General*. Roberto Ramírez Bravo en la revista *Controversia*, durante 2003-2005, dio seguimiento

a “la nueva literatura guerrerense”; algunos artículos suyos se han publicado más recientemente en el periódico *La Jornada, Guerrero*. Roberto Ramírez piensa que es necesario conocer “la vieja literatura guerrerense”.

### **La vieja literatura guerrerense**

Rubén Mora, Celedonio Serrano, Cuquita Massieu, Juan Sánchez Andraca y Manuel S. Leyva son algunos de los nombres que dominaron el panorama de la literatura regionalista durante buena parte del siglo pasado.

Al respecto, Silvia Guadalupe Alarcón (2012) encuentra algunas coincidencias: “En obras que analicé con anterioridad, pertenecientes a épocas pasadas, se observa una literatura con rasgos comunes, como la presencia constante de la geografía rural, la descripción minuciosa de personajes, un lenguaje adecuado al tiempo y al lugar en los que se escriben, entre otros elementos” (161).

En la poesía falta poner orden en las corrientes literarias a las que se han adscrito nuestros poetas. Se dice que el Romanticismo y el Modernismo no han sido del todo erradicados de las voces poéticas. Herencia del Romanticismo es nuestra lumbrera, Ignacio Manuel Altamirano, quien domina un espacio aparentemente vacío por la falta de información y difusión. Nicole Girón, francesa de nacimiento, es la especialista sobre este autor. No obstante, podemos encontrar en las tendencias actuales innovaciones y aportes que, sin duda, enriquecen a las letras nacionales.

### **De la literatura actual**

Entre nuestros poetas destacan algunos nombres: Citlali Guerrero, Jesús Bartolo, Ángel Carlos Sánchez, Eduardo Añorve, Carlos F. Ortiz, Ulber Sánchez, Jorge Manzanilla y Érick Escobedo.

En cuanto al ensayo falta difundir las temáticas, que son diversas. Indira Añorve Zapata escribe sobre literatura china y sobre Mario Vargas Llosa; María de los Ángeles Manzano estudia



la poesía de Enriqueta Ochoa; Judith Damián revisa a Julio Sesto y a novelistas mexicanas del siglo XXI; Silvia Alarcón trata sobre mujeres que escribían en la época virreinal; Salomón Mariano está escribiendo su tesis doctoral sobre César Vallejo; María Elena Espíritu ha estudiado a Celedonio Serrano; Disnarda Barrera trata sobre la novela picaresca; y como ya se ha mencionado, hay quienes reflexionan sobre las letras guerrerenses.

En la Licenciatura en Literatura Hispanoamericana, de la Universidad Autónoma de Guerrero, se han escrito algunas tesis sobre la novela guerrerense del siglo XX, acerca del poeta Juan García Jiménez y de Juan Sánchez Andraca. También se ha investigado sobre narraciones orales, la novela *Guerra en el paraíso* y la narrativa fantástica de Julio Cortázar, Amparo Dávila y Santiago Dabove, entre otros autores y tópicos.

Algunos escritores de Guerrero han destacado en el ámbito nacional por sus innovaciones en el lenguaje o en la temática de sus obras, como José Agustín y Luis Zapata. Otros, menos famosos, han ganado premios nacionales (algunos internacionales), becas y publicaciones del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA); del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico de Guerrero (PECDAG), antes FOECA; de la Fundación para las Letras Mexicanas; de Punto de Partida y de la Editorial Praxis. Entre ellos: Andrés Acosta, Federico Vite, Ángel Carlos Sánchez, Jesús Bartolo Bello López, Roberto Ramírez, Judith Solís Téllez, Iris García Cuevas, Brenda Ríos, Paul Medrano, Gustavo Martínez Castellanos y Luis Ángel Vargas Castro, escritor acapulqueño que ganó el Bando Alarconiano en 2013. Otro autor que ha obtenido diversos premios es Elin Villanueva González, como el Premio Nacional de Cuento de Humor Negro, organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de Michoacán y la Casa de la Cultura de la Ciudad de Morelia (2006); el Premio Nacional de Cuentos Campiranos, convocado por la Universidad Autónoma de Chapingo (2008); y el Premio de Cuento José Agustín (2009). Entre los autores que han publicado diversos libros podemos mencionar a Isaías Alanís, Mauricio Leyva y el poeta y narrador de Tecpan, Raúl

Parra, quien publicó, en 1988, *Archipiélago carnal* y, en 1992, *Para que un poeta lo escriba en la pared de un baño público*, ambos en Editorial Praxis. Édgar Altamirano o Édgar Artaud Jerry es el único autor guerrerense infrarrealista. Uno de los escritores más reconocidos es Julián Herbert.

Del Concurso Nacional Acapulco en su Tinta se publicó la *Antología de cuento Acapulco en su Tinta*, en el que se editaron los cuentos ganadores, como “Caída libre”, primer lugar, de Manuel Dávila Galindo Olivares; “Construye un castillo de arena y espera su derrumbe”, de Ricardo Limassol; “De esos cuentos que lees y dices...”, de Óscar Ricardo Muñoz Cano; “Domingo”, de Daniel de la O Godínez; “El tulipán rojo”, de Mónica Gutiérrez Camacho; “Gavia”, de Jesús Gerardo Segura Medina; “Jardín”, de Manuel Alejandro Vera Fernández; “La nefasta letra Y”, de José Arturo García Bravo; y “La venida del fin del mundo”, de Paul Medrano.

En la Primera Feria del Libro Guerrerense, en Taxco, se vieron las letras guerrerenses, no sólo literarias, también de otras áreas. El Fondo Editorial Tierra Adentro puso a la venta libros de autores guerrerenses como: Judith Solís Téllez, *Arboleando* (2001); Brenda Ríos, *Del amor y otras cosas que se gastan por el uso. Ironía y silencio en la narrativa de Clarice Lispector* (2005); Paul Medrano, escritor tamaulipeco radicado en Guerrero, *Flor de Capomo* (2010); Iris García Cuevas, *Ojos que no ven, corazón desierto* (2010); Antonio Salinas Bautista, *Serial* (2011); Vanessa Téllez, *Signos vitales* (2012); *Fisuras en el continente literario*, de Federico Vite, con dos ediciones (2006 y 2007); y *Huecos necesarios*, de Ángel Carlos Sánchez (2000).

De 2010 es *Abundal. Contrapoema de amor*, del pintor Javier Mariano Sánchez, con prólogo y una elegía a Javier Mariano, de su hermano Salomón; es un libro póstumo de poesía.

Otros autores que han publicado son: Gustavo Ávila Serrano, con las novelas *Ahuindo, el pueblo al que irás y no volverás* (2004), *Con el Jesús en la boca* (2005), *Mujer con olor y sabor a durazno* (2007) y *La noche de San Jerónimo*, una crónica novelada (2010).

María Judith Damián dio a conocer tres cuentos en el libro *Narrativa en miscelánea* (2012), coordinado por José Antonio



Durand Alcántara. Y Samuel Villela Flores obtuvo el primer lugar en el Concurso de Cuento Histórico, convocado por el Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana y las revistas *Arqueología Mexicana* y *Relatos e historias en México*, con “Las fotos del fusilamiento”.

También Ana María Cárabe ha publicado dos cuentos históricos, en 2011, en la revista *Relatos históricos en México*. Abraham Silva publicó en 1992, en edición de autor, un libro de poesía: *Los desamados*. Otro autor es Benito Alberto Ucán, originario de Campeche, poeta y ensayista que ha publicado: *Bajo un párpado de luna* y *La danza del ónice*; Marco Antonio Damián Luna ha dado a conocer poesías y cuentos; Frida Varinia ganó el Premio Nacional de Poesía Ignacio Manuel Altamirano (2005) con su libro de poemas *De sur a sol. Poemas con aroma de café* (2007). Y Margarito López Ramírez ha escrito diversos libros de corte regional, entre ellos: *Imágenes y matices* (1996); *Murmullos de arena* (1999) y *Monólogos de Godofreda* (Lama, 2003).

Tenemos cuatro integrantes del Sistema Nacional de Creadores, por obra dramática, José Dimayuga y Jeremías Marquines (poeta tabasqueño radicado en Acapulco y Premio de Poesía Aguascalientes por *Acapulco golden*, de 2012), quien por medio de su taller literario ha dejado su impronta en la poesía de varios de nuestros poetas. Federico Vite y Luis Zapata forman parte del Sistema Nacional de Creadores Artísticos a partir de enero de 2014.

En cuanto a escritores que han impartido talleres literarios, de poesía y narrativa, podemos mencionar a Isaías Alanís, Carlos Ortiz, Iris García Cuevas, Gustavo Martínez Castellanos, Oralía Ramírez Cruz y Antonio Salinas.

### **Temáticas y tendencias de las letras guerrerenses**

Una de las tendencias en nuestras letras es la regionalización. Contamos con la importante labor de difusión del poeta Agripino Hernández Avelar, quien se ha caracterizado por el apoyo a sus paisanos, por lo que ya son varios los autores de Tierra Caliente

que han publicado, entre ellos Noé Blancas. Agripino Hernández Avelar ha obtenido reconocimientos por parte de universidades de Estados Unidos, aunque la difusión de su obra sigue siendo insuficiente en el estado y en el país.

El taller literario Alebrije promovió en Acapulco la literatura local por medio de la publicación de algunas antologías, como *Alebrije en otoño* (1997), *El color de la blancura* (2001) y la antología personal de Arturo Martínez Reyes, *La piel se retuerce en el tiempo* (2004). Dicho taller fue coordinado por Humberto Aburto Parra y Angélica Gutiérrez y Salgado, quienes promovieron el foro del Encuentro de Escritores El Sur Existe, llevado a cabo en Acapulco, Guerrero, con más de 15 ediciones, lo cual hizo posible que los escritores de la región se conocieran entre sí.

Respecto a antologías de índole local, en 2007 se publicó *Agua desbocada*, compilada por Víctor Cardona Galindo, que tematiza sobre Atoyac. En esa publicación se dan la mano el poema “Al Atoyac”, de Ignacio Manuel Altamirano, y “María la voz”, de Juan de la Cabada. Además destacan otras narraciones, de Julio César Ocaña, Felipe Fierro, David Bello, Jesús Bartolo y Fidelina Téllez Méndez. Hay poemas, cuentos y crónicas sobre personajes atoyaquenses.

Los escritores taxqueños publicaron la antología *Taxco. Escenario del tiempo* (2005). Éste es un libro híbrido en el que se mezcla la crónica, la leyenda, las narraciones y la entrevista. Entre los autores que participan podemos mencionar a Saturnino Abarca, Antonia Sánchez, Lázaro Rivera, Carlos Rouzaut y Fulgencio Bustamante.

Una nueva antología sobre poetas guerrerenses es ofrecida por María de los Ángeles Manzano Añorve, en *Reunión de nuevas voces guerrerenses, 1960-1990*, en el que aparecen poemas de Óscar Cortés Tapia, Damia Checa, Eduardo Añorve Zapata, Teresa Larumbe, Ana María González García, Evelia Flores Ríos, Ángel Carlos Sánchez, Jeremías Marquines Castillo, Jesús Bartolo Bello López, Óscar Basave Hernández, Citlali Guerrero, Julián Herbert, Noé Blancas Blancas, Omar Canek Elizondo Klimek, Brenda Ríos, Federico Vite, Carlos Fernando Ortiz Zúñiga, César Omar Raygoza



Méndez, José Antonio Salinas Bautista, Ulber Sánchez Ascencio, Gabriel Brito, Emiliano Rafael Aréstegui Manzano, José Carlos Manzanilla Pérez, Yelitza Ruiz y Zel Cabrera.

A propósito de encuentros de escritores, se realizaron dos con el estado de Morelos. Uno de ellos se llevó a cabo en La Pintada y derivó en la antología *Poetas y narradores en la selva cafetalera* (2001).

Los de la región de Tierra Caliente poseen su propio encuentro. Además, dos eventos de carácter nacional se han llevado a cabo en Acapulco: el Encuentro de Jóvenes Escritores, organizado por el poeta Antonio Salinas, y el de Escritores del Pacífico, promovido por Citlali Guerrero. Ha perdurado el primero, pero no se ha vuelto a celebrar el segundo.

Vale la pena destacar que en la primera Feria del Libro Guerrerense, en Taxco, que se llevó a cabo del 18 al 23 de abril de 2013:

Realizada con el apoyo del Gobierno del Estado, a través del Instituto Guerrerense de la Cultura y el Centro Cultural Taxco-Casa Borda, en coordinación con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el ayuntamiento municipal de Taxco, además de la participación de diferentes editoriales, el escritor homenajeado, Antonio Velasco Piña, autor de la emblemática novela *Regina, dos de octubre no se olvida*, [además de] *Tlacaélel, el azteca entre los aztecas*, *Cartas a Elizabeth* y *El retorno de las águilas y los jaguares*, uno de sus más recientes títulos, ofreció una charla magistral. En la voz de los mismos autores se dio a conocer en esta ciudad una nueva colección editada por el Instituto Guerrerense de la Cultura conformada por la poesía de Carlos Ortiz y Gustavo Zapoteco, en *Trenes para nombrar la soledad* y *Xochitecuan-Tigre Florido*; los cuentos de Édgar Pérez, en *Kabuki*; *El álbum de pánico* y *Lo que el ciclón nos dejó*, de Felicitos Hernández Roque, así como la poesía y cuento de Geovani de la Rosa y Astrid Paola Chavelas, en *Babélico* y *El Tigre*.

Asimismo, la edición especial de cuentos *Acapulco en su tinta*, de varios autores; *Calendario de fiestas, rituales y ferias tradicionales de Guerrero*, editado por la Unidad Regional Guerrero de Culturas

Populares; *Félix Cruz, cantor suriano*, de Baltazar y Andrés Brito Guadarrama; la novela de Andrés Acosta, *Lengua de hierro*; los cuentos de Paola Tinoco, *Oficios ejemplares*; una lectura de poemas del libro *Acapulco golden*, en la voz de Jeremías Marquines; y la mesa redonda en la que se habló acerca de “La literatura actual en Guerrero”, en la que participaron los escritores Andrés Acosta, Roberto Ramírez, Iris García y Antonio Salinas (<www.conaculta.gob.mx>).

También se llevó a cabo el Encuentro de Escritores “Muérdeme la Razón”, en Iguala, el 22 y 23 de marzo de 2013.

Entre las temáticas abordadas en los libros publicados por estos lares está la identidad de género. Vale la pena destacar estos esfuerzos por una literatura en la que los personajes homosexuales y lesbianas, como protagonistas, toman la voz narrativa en libros como *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata, o en *Con fugitivo paso*, de Victoria Enríquez, y hacen escuchar sus *voces acalladas* en un estado en el que predomina el machismo. En cuestión de identidades femeninas está la obra de Muriel Salinas, *El espejo de una mujer rota* (2002), en el que la autora nos conduce por un viaje a través de los diversos modos de ser mujer: desde la oprimida hasta la libre, feminista que se atreve a decir no, para darse un sí a ella misma.

La violencia actual es tratada en la narrativa de Oralia Ramírez Cruz en *Flores artificiales para la memoria*, su primera *plaque* individual, en la cual encontramos la visión de una generación que nos sitúa en la óptica del quebrantamiento de las familias, con lo que ello conlleva: niños a los que apenas se atiende porque los adultos están demasiado ocupados en sus relaciones de pareja o en pasarla bien, con alcohol y drogas incluidos. Niños que imitan en sus juegos la conducta de los adultos, que deberían estar a su cargo, pero quienes apenas los notan en la vida cotidiana, aunque sólo les prestan atención cuando la tragedia toca a su puerta. Con un lenguaje cuidado, en atmósferas que retratan situaciones actuales, las acciones ocurren en una ciudad imaginaria, Ciudad Impune, que puede ser casi cualquier ciudad o región de México, impregnada por la actual violencia del narcotráfico. Un mundo



de seres no deseados, no exento de ternura y con la presencia de un personaje muy actual: Sicario.

Un motivo literario sensible es el de la denominada “guerra sucia”, pues recordemos que en México se vive con las secuelas de ese periodo con “alrededor de mil 350 desapariciones forzadas, incluyendo 650 en Guerrero, de las cuales 450 habrían ocurrido en la región del municipio de Atoyac de Álvarez” (ONU-DH, 2012: 22). En este sentido, Patricia Cabrera y Alba Teresa Estrada en *Con las armas de la ficción. El imaginario novelesco de la guerrilla en México* (2012) consideran que en nuestro país existe una novelística o narrativa sobre la guerrilla moderna del siglo XX:

En la historia literaria mexicana la novela sobre la guerrilla se estudia como parte de la narrativa política surgida tras el movimiento estudiantil de 1968. Gracias a que éste sucedió en la capital de México, se le reconoce como el momento climático del descontento acumulado en la era del “desarrollismo”; como el estallido social encabezado por las nuevas generaciones letradas contra el autoritarismo del régimen del PRI. Por lo tanto la narrativa sobre la guerrilla no goza de un enfoque exclusivo –salvo de unos cuantos críticos– sino que se la asimila a la llamada “saga del 68” (Cabrera y Estrada, 2012: 114).

Como las mismas autoras lo reconocen, la novelística sobre la guerrilla ha ido adquiriendo reconocimiento de su existencia y en el *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX* (2000: 243-244) ya está incluida la entrada “Narrativa de la guerrilla”:

Explicando que a causa de que desde el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1979) surgieron grupos guerrilleros en México y aumentaron en el sexenio siguiente, emergió desde los años setenta “una serie de novelas” al respecto, paralela a la “literatura del 68” y también ligada a las clasificaciones “novela política”, “narrativa de la revolución”, “narrativa de la posrevolución”, “narrativa cristera” y “literatura de contenido social”. El tema adquiere dimensiones “épicas y literarias” (Cabrera y Estrada, 2012:116).

Las novelas analizadas en la obra citada –como lo aclaran las autoras– son las que mantienen una postura izquierdista: *La fórmula*, *Si tienes miedo (novela con apéndice)* y *Gallo rojo*, de Juan Miguel de Mora; *El infierno de todos tan temido*, de Luis Carrión Beltrán; *La revolución invisible*, de Alejandro Íñigo; *Guerra y sueño*, de Salvador Mendiola; *¿Por qué no dijiste todo?*, *La patria celestial* y *El de ayer es Él*, de Salvador Castañeda; *Guerra en el paraíso*, *Las armas del alba* y *La fuga*, de Carlos Montemayor; *Veinte de cobre*. *Memoria de la clandestinidad*, de Fritz Glockner; y *Septiembre*, de Francisco Pérez Arce.

También en la literatura escrita por autores guerrerenses encontramos la temática de la guerrilla. Sin embargo, y pese al centralismo del país, considero que este tópico parte de los movimientos guerrilleros encabezados por Genaro Vázquez Rojas y Lucio Cabañas Barrientos, y no por el movimiento estudiantil de 1968. Además, por la existencia de la guerrilla de Arturo Gámiz, en Chihuahua, desde 1963, y su derrota con el asalto al cuartel de Madera, en 1965; Baloy Mayo escribe un relato que evoca dicha acción. La poética de esta violencia, asimismo, tiene que ver con las consecuencias lacerantes de los desaparecidos: Jesús Bartolo Bello López es un poeta atoyaquense, hijo de un desaparecido.

Los ecos de la guerra sucia se expanden en la literatura guerrerense desde la referencia obligada a *Guerra en el paraíso* (1991), en la que Carlos Montemayor noveliza magistralmente las guerrillas rurales encabezadas por Genaro Vázquez y Lucio Cabañas. El trauma colectivo –consecuencia de la época represiva ocurrida entre 1960-1970– ha empezado a expresarse en los diversos géneros y desde varios puntos de vista. En la narrativa, Baloy Mayo trata esta temática en “Lo que sucedió después”, en *Inso-lación en el Trópico* (2000); Felipe Galván publicó *Cóndor a la luz de la luna* (2002). José Enrique González Ruiz cuenta la biografía no autorizada de Acosta Chaparro en *El banquito de la foto del recuerdo*. En *Tempestades* (2005), libro de relatos, Enrique Galeana Laurel recrea diversos aspectos de lo ocurrido en Atoyac: desde el inicio de los conflictos escolares que desembocaron en el mitin



del 18 de mayo de 1967, cuando el profesor Lucio Cabañas se ve obligado a escapar a la sierra e iniciar el movimiento armado. Incluye, asimismo, una lista de los desaparecidos. También el relato *La agonía del cenxontle*, de Decidor Silva Valle, trata de la matanza del 18 de mayo.

Entre las primeras publicaciones literarias relativas a la represión en Guerrero podemos mencionar la obra de teatro de Felipe Galván, *La historia de Miguel*, en la que se cuenta la búsqueda del marido desaparecido de Margarita, cuya primera edición fue paralela en Cuba (*Revista Conjunto*) y en México (en la antología *Más teatro joven de México*) en 1980. En 1985 aparece publicado el poema *¿Hubo una vez alguien llamado Alicia?*, de Alejandra Cárdenas, y en 1987 los relatos basados en testimonios de Victoria Enríquez: “Tal vez... un día” y “Entrando en la noche”, de *Bajo el polvo de arroz*.

### **Comentario y análisis de textos sobre la guerra sucia**

Arturo Martínez Reyes (2004) escribe el poema *Perdidos en la guerrilla*: “Madres, con gotas del alma/ huelen la sonrisa,/ esperan de sus vástagos, la silueta o los huesos” (44).

El dolor por la ausencia del padre desaparecido se manifiesta en el drama poético *No es el viento el que disfrazado viene*, de Jesús Bartolo (2004), quien escribe la biografía poética de su padre desaparecido y la de su orfandad. En este poema dramatizado los personajes pueden intercambiarse porque tal vez sea uno solo el personaje que se disfraza de los otros, incluso de los desaparecidos: Mabré, el niño del cuadro, el coro, el narrador, la comadre, la abuela, el viento. Imágenes de la flora y la fauna, de los *chaneques* y *caiquemas*; seres vivos y de la magia local se dan la mano con técnicas para representar a los ausentes: “Coro: (Sale de escena mientras un proyector muestra imágenes de una gota cayendo sobre la cabeza de un desaparecido)”. El padre con el nombre de la ausencia, Ausencio Bello Ríos, quien a su vez se convierte en un símbolo de los desaparecidos: “Sí, de ellos; los lluviosos, los sin nombre, de los que no se fueron, de los que se llevaron” (Bello, 2004: 20).

El poeta nos interna por los senderos íntimos de su dolor, de su orfandad, que es la de muchos: “Mi padre es una colección de fotos que no llegan a diez. Es sólo la preocupación perpetua de la abuela. Un rostro inmóvil del cual no sé su sonrisa” (24). Una poesía desgarrada, que expresa un gran dolor por todo lo que no se tuvo:

Mabré, tu dolor es de lejos. Son tus labios que no dijeron muchas veces padre. Son tus manos que no le abrazaron; es la ternura que tienes dentro como un cáncer. Son los días en los que esperabas mirarle llegar por el final de la calle. Es tu forma de odiarle con ese amor con el que muchas veces le reprochaste a Dios. Eres tú, Mabré. Eres tú Mabré, el que rumia la vida y no la ladra (26).

Por medio de la *línea amarilla*, metáfora de la carretera que llega a la sierra de Atoyac, se destaca una época de pérdidas y también de construcciones, de obras de aparente servicio social: “Con la línea amarilla llegaron los armados verdes y la gente se volvió hosca y desconfiada. La palabra *desaparecido* ramificó sus letras” (17). Además, “Soy la línea amarilla y la gente que llegó para inundar Mabré; el chapopote que se robó nuestros corredores; la tele, al viejo que contaba cuentos. Dejé de ser el ruido del juego y preferí la sombra” (25).

Aunque no se trate de una obra literaria, por su importancia no podemos dejar de mencionar *Voces acalladas. Vidas truncadas. Perfil biográfico de Rosendo Radilla Pacheco* (2002), pues con la biografía sobre su padre desaparecido

Andrea Radilla Martínez logró documentar el primer caso de un desaparecido político mexicano, gracias a lo cual fue posible llevar el caso de don Rosendo Radilla ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos, la cual encontró culpable al Estado mexicano por desaparición forzada de personas. La importancia de este acontecimiento trasciende el ámbito familiar ya que ha hecho posible que el Estado mexicano empiece a ser juzgado internacionalmente por el delito de desaparición forzada (Solís, 2011: 118).



Roberto Ramírez Bravo (2005) trata la guerrilla en dos cuentos de su libro *Hace tanto tiempo que salimos de casa*. En “Él” cuenta la historia de dos amigos que se conocen desde la infancia y se separan en la juventud, uno de ellos se vuelve guerrillero. En “Soldado” da la versión desde un narrador-personaje, miembro del ejército, en el que la voz narrativa, la de un soldado, manifiesta sus crímenes en el acto de la confesión. Hay momentos en los que el monólogo da la apariencia de ser diálogo, pero es a través del mismo narrador que se muestra brevemente el punto de vista del interlocutor, del sacerdote: “¿Que si me arrepiento? Tal vez, no sé.”

A continuación presento un análisis más amplio de dicho cuento. Por la enunciación oral que presenta el relato parece que “escuchamos” la confesión de un soldado a un sacerdote que está a punto de officiar la misa de cuerpo presente de un militar. Por medio de la escenificación de una confesión, el narrador-personaje trata de liberarse de la culpa que lo atormenta por haber asesinado a “un indio”. En la narración se expresa, por medio de negaciones, el contraste entre el actuar del soldado y el daño que no le han hecho los otros: “Yo lo maté padre. No me había hecho nada. No violó a mi mujer, ni asesinó a mis hermanos, ni tiró mi troje, ni incendió mi pueblo” (45). Todas esas negaciones arrojan las acciones cometidas por los militares representados en el soldado que se confiesa. Sin embargo, el protagonista no se esconde tras el argumento de las órdenes, acepta su responsabilidad: “Decirle que fueron órdenes no sería exacto. Sí, nos mandaron a acabar con los guerrilleros”. Aunque encuentra en la metáfora del mal, representada por el diablo, la justificación para su conducta: “Lo que a mí me pasó fue más grande. Era el diablo el que hablaba y actuaba por mí” (45).

En la historia se van construyendo efectos de desmaterialización, mediante la indefinición del tiempo: “Hace tres días, o un mes, o un año, no sé bien, dejé el servicio militar [porque] ya no puedo matar números, no puedo crear otras estadísticas” (48). También, como ya se ha comentado, es la falta de datos acerca de la identidad del soldado cuya misa de difunto se va a officiar lo que nos lleva a la

conclusión de que el soldado que se encuentra en el ataúd es el mismo que aparentemente se está confesando.

En el discurso literario podemos encontrar una ironía, en el sentido de que el militar que confiesa sus crímenes está muerto; lo cual, por otro lado, convierte a este relato en un símbolo de la realidad mexicana, en la que se apuesta, precisamente, al olvido y a la muerte de los represores (que formaban parte del Estado) y a la de los familiares de sus víctimas, sobre todo ahora que el PRI ha vuelto a la presidencia de la República.

Otro autor que aborda este tema es Felipe Fierro Santiago, profesor, periodista y escritor, que nació en Plan del Carrizo, un pequeño poblado de la sierra de Atoyac, lugar en el que vivió su infancia y la época represiva de los años setenta, lo que lo ha marcado como escritor. Como el mismo Felipe lo dice: “Todo parte de un ancla que quedó a raíz de haber vivido de niño el movimiento armado y la represión”.

La temática de la denominada guerra sucia aparece en algunos relatos de sus libros: *Tierra mojada* (1998), *El silencio del viento* (2010) y *El último disparo* (2006). En este último escribe sobre las diversas leyendas de Lucio Cabañas: cuando se dudó de que el cadáver fuera el suyo, las versiones de que había huido a Cuba, las circunstancias en torno a la comprobación de sus restos.

“El silencio del viento” aborda la época de la represión en nuestro estado y en el país. Trataré brevemente sobre esta narración.

Los momentos de gran tensión cuando el profesor Lucio Cabañas decide tomar el camino de las armas y el de su muerte son rescatados en “El silencio del viento”, a través de dos personajes femeninos, tomados de la realidad, los cuales cuentan hechos sobre el día de la muerte de Lucio Cabañas y la frustración de no poder velarlo y enterrarlo, lo que compensan convirtiéndose en guardianas de su tumba.

La narración está escrita en tercera persona y es contada por un narrador omnisciente que conoce todo sobre los personajes. El tiempo en el que nos ubica es lo que ocurre el 2 de diciembre de 1974, el día en el que mataron a Lucio Cabañas, en El Otatal. Una de las protagonistas es Elizabeth, de quien se nos da, breve-



mente, la descripción física: “[...] los cabellos canos, se acomodó los lentes de vidrio grueso y el rebozo tejido de hilo de seda negro con puntos blancos que apenas sobresalían semejaba carrillera de cuero en su menudo cuerpo” (Fierro, 2010: 19).

Elizabeth Flores Reynada fue una luchadora social, participó como agrarista, cardenista y formó parte de la Asociación Cívica Guerrerense; fue hermana del líder agrarista David Flores Reynada y madre de crianza de su sobrina Hilda Flores Solís, quien fuera compañera de lucha en el magisterio de Lucio Cabañas.

Por medio de retrospectivas se revisa el pasado, cuando el profesor Lucio Cabañas hacía reuniones en la vieja casa:

se regresó dos veces temerosa, de las gradas del corredor de la casa; la escalera parecía persuadirla directamente a pesar de sus huaraches de plástico, la sintió más rústica que cuando el profesor había hecho las reuniones allí para después disfrutar los tamales nejos con dos o tres tazas del aromático grano con la intención de evadir el sueño en las discusiones y análisis del movimiento local que terminaban en la madrugada (19-20).

Las retrospectivas regresan al tiempo del mitin el día en que Lucio Cabañas dejó de ser profesor para convertirse en guerrillero:

Eliza miró el burro de madera donde había planchado la ropa del profesor, ahora sí debía pensar en ese momento [...] Varias veces un cacho de ceniza metía la pata para acariciar la prenda de vestir y se desdibujaba como la última línea del gis en el pizarrón que quedó escrito aquel 18 de mayo antes de la hora del recreo (21).

Se sabe que Lucio Cabañas era el orador principal del mitin del 18 de mayo y que pensaba regresar a su salón de clases en la Escuela Primaria Modesto Alarcón.

En el relato se presentan situaciones verídicas, mezcladas con la fantasía. En la fecha de la muerte de Lucio Cabañas, Hilda Flores Solís estaba en la cárcel, ya que el gobierno la relacionaba con el movimiento guerrillero de Genaro Vázquez.

Desde luego, en la ficción es completamente válida la presencia de Hilda, quien por medio de la enunciación oral, con apariencia de diálogo, habla con Elizabeth, alternando con el narrador en tercera persona, quien cede la palabra a los personajes:

Su hija Hilda lloraba desconsolada en la banca que le robaba espacio al regordete guardarropa: “¡Madre, es él! ¡Es él!, me lo confirmó el alcalde, lo llevaron los militares a identificar el cuerpo” –la hija dejaba escapar las lágrimas que había mantenido escondidas durante siete años–, “¡ya me lo dijo el alcalde!; los militares lo llevaron a reconocerlo. ¡Si voy me agarran! Lo sé, me lo dijeron” –gemía suplicante la mujer que treintañera había sido cesada de su escuela por motivos políticos” (20).

En la narración se muestra el valor de Eliza quien, pese a su miedo, enfrenta a los militares y solicita velar y enterrar el cuerpo de Lucio Cabañas, sin pensar en las represalias en su contra: “—¿Qué era para usted el bandido? –exigió la voz de un oficial que sonriente mantenía en la mano el periódico vendido por la mañana. —¡Era amigo y compañero de mi hija en el magisterio –dijo Elizabeth sin bajar la mirada. —Denme el cuerpo para velarlo y enterrarlo como dios manda! –volvió a insistir la madre de Hilda” (21-22).

Aquí el personaje de Eliza evoca el personaje de Antígona, hija de Edipo y Yocasta, quien se propone enterrar por la noche el cuerpo de su hermano Polinices, a pesar de la pena de muerte decretada por el déspota Creonte, gobernador de Tebas, para quien se atreva a enterrarlo.

El sitio en donde fue enterrado Lucio Cabañas fue autorizado por el presidente municipal de ese tiempo, en un terreno de Elizabeth Flores Reynada. Después, encima de la tierra se hizo la tumba de un sobrino de ella.

Felipe Fierro considera sus escritos “como un reclamo por lo que se ha escrito, es un reclamo ante la versión oficial.”



En la literatura guerrerense comienza a expresarse el duelo de la memoria colectiva, la amargura por desconocer lo ocurrido con los seres amados desaparecidos, la violencia de un tiempo que truncó numerosas familias... Mejores posibilidades de vida.

### Reflexiones finales

Respecto a la validez de la existencia de una literatura regional, en este caso de la literatura guerrerense, me parece válido el comentario de Rebeca Murga (13 de mayo de 2013), quien opina sobre la literatura en los géneros negro e infantil y juvenil: “existe una sola literatura, de la cual pueden desprenderse diversos agregados, como literatura rosa, negra, erótica e infantil”. A lo cual agregaría la validez de la literatura regional, que debe medirse con los mismos parámetros de una escritura cuidadosa, atractiva por sus historias y la poesía expresiva de las emociones que nos permiten identificarnos como seres humanos. Asimismo, considero que, aunque el camino sea arduo, es una tarea impostergable hacer una revisión de la literatura guerrerense, para llevar a cabo su valoración y difusión.

### Referencias

- Abarca Villada, Saturnino; Bustamante, Fulgencio *et al.* (2005). *Taxco. Escenario del tiempo*. México: Universidad Autónoma de Guerrero.
- Alarcón Sánchez, Silvia Guadalupe (2012). *Reunión de narrativa guerrerense*. México: Ediciones Eón-Universidad Autónoma de Guerrero.
- Bello, Jesús Bartolo (2004). *No es el viento el que disfrazado viene*. México: Ayuntamiento de Acapulco.
- Cabrera López, Patricia y Estrada, Alba (2012). *Con las armas de la ficción. El imaginario novelesco de la guerrilla en México*. México: UNAM.
- Cárdenas, Alejandra (1985). *Versos de amor y anarquía*. México: Universidad Autónoma de Guerrero.

- Carballo, Emmanuel (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Ediciones del Ermitaño-SEP.
- Cardona, Víctor (comp.) (2007). *Agua desbocada: antología de escritos atoyaquenses*. México: Ayuntamiento de Atoyac.
- Enríquez, Victoria (2003). *Adiós y nunca*. México: Editorial Garrobo.
- (1997). *De fugitivo paso*. México: Imprenta Candy.
- (1988). *Linderos*. México: Universidad Autónoma de Guerrero.
- (1987). *Bajo el polvo de arroz*. México: Ayuntamiento de Chilpancingo.
- Fierro Santiago, Felipe (2010). *El silencio del viento*. México: Gobierno Municipal de Atoyac de Álvarez, Instituto Guerrerense de Cultura, Conaculta.
- Fuentes, Vilma (2006). *Castillos en el infierno*. México: Alfaguara.
- Galeana Laurel, Enrique (2005). *Tempestades*. México: Universidad Autónoma de Guerrero.
- Galván, Felipe (1980). *Más teatro joven de México*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Gómez Maganda, Alejandro (1960). *Un pájaro canta en lo alto*. México: Diana.
- (1944). *Tinieblas en el mar*. México: Ediciones Costa Amic.
- González Ruiz, José Enrique (2003). *El banquito de la foto del recuerdo. El Chino y el invidente (dos cuentos de la guerra sucia)*. Querétaro: Comisión Estatal de Derechos Humanos-Editorial Tierra Roja.
- Marquines, Jeremías (2012). *Acapulco golden*. México: Ediciones Era - Instituto Cultural de Aguascalientes - Instituto Nacional de Bellas Artes - Conaculta.
- Martínez Reyes, Arturo (2004). *La piel se retuerce en el tiempo*. México: Taller Alebrije.
- Medrano, Paul (2010). *Flor de Capomo*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Montemayor, Carlos (1991). *Guerra en el paraíso*. México: Seix Barral.



- Murga, Rebeca (13 de mayo de 2013). “Los críticos castraron la literatura infantil; la volvieron sensiblera y tonta”, *La Jornada*, sección “La Jornada de en Medio”.
- Organización de las Naciones Unidas - Derechos Humanos (2012). *Informe de Misión a México. Grupo de trabajo de la ONU sobre las desapariciones forzadas o involuntarias*. México: Autor.
- Radilla, Andrea (2002). *Voces acalladas. Vidas truncadas. Perfil biográfico de Rosendo Radilla Pacheco*. México: Universidad Autónoma de Guerrero.
- Ramírez Bravo, Roberto (2005). *Hace tanto tiempo que salimos de casa*. México: Conaculta-Editorial Praxis.
- Ríos, Brenda (2005). *Del amor y otras cosas que se gastan por el uso. Ironía y silencio en la narrativa de Clarice Lispector*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Salinas Bautista, Antonio (2011). *Serial*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Salinas, Muriel (2002). *El espejo de una mujer rota*. México: Cuadernos de Amate.
- Solís Téllez, Judith (2011). “Dos casos de padres de familia desaparecidos en la guerra sucia de Guerrero: Rosendo Radilla Pacheco y Ausencio Bello Ríos”, en Araujo Monroy Rogelio (coord.), *Sueños de la ciudad. Violencia social*. México: Fonca-Conaculta-La Lesque.
- (junio-julio de 2006). “Los ecos de la guerra sucia en la literatura guerrerense”. *Tierra Adentro*, 140.
- Zapata, Luis (1979). *El vampiro de la colonia Roma*. México: Grijalbo.

## Referencias electrónicas

<[www.conaculta.gob.mx](http://www.conaculta.gob.mx)>

LA NOVELA HISTÓRICA MEXICANA  
ESCRITA POR MUJERES DURANTE LA  
PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI

*María Judith Damián Arcos\**

**Resumen**

La primera década del siglo XXI en México ha sido testigo de la aparición de novelas escritas por mujeres que abordan temáticas interesantes, tanto relacionadas con la manera de pensar y sentir femeninas como ligadas a géneros de larga tradición, como la novela histórica. Las celebraciones del Centenario de la Revolución y el Bicentenario de la Independencia de México acogieron novelas que recrean circunstancias, vida y época de los protagonistas de estos movimientos políticos, sociales y culturales, tales como Leona Vicario y Josefa Ortiz de Domínguez, en la Independencia, y la señora Leonor Villegas y otras mujeres de las muchas que participaron en la atención de heridos en la Revolución. Con respecto a otros momentos históricos, la figura femenina que destaca es la mandataria de los mayas, la Reina Roja, en una época anterior a la llegada de los españoles; otra, es la figura histórica recurrente de la monja jerónima sor Juana Inés de la Cruz, en el periodo colonial. Asimismo, se tratan

\* M.C. María Judith Damián Arcos es profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de Guerrero, adscrita al programa de Licenciatura en Literatura Hispanoamericana, de la Unidad Académica de Filosofía y Letras. <damarju@yahoo.com>.



épocas específicas, es el caso de *Las cartas de Ema Galán*, a principios del siglo XX; lo mismo sucede con *Los círculos de los dioses*, ésta toca los límites de la novela histórica para introducirse en la novela de ficción extraterrestre.

## Introducción

El texto “La novela histórica mexicana escrita por mujeres durante la primera década del siglo XXI” es un avance de la investigación en curso “Los modos de organización del discurso en novelas mexicanas escritas por mujeres durante la primera década del siglo XXI”, como parte de la Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento: Literatura, Cultura y Significación, proyecto coordinado por María Judith Damián Arcos.

Los estudios literarios requieren seguir el ritmo de producción y publicación de las obras y actualizar constantemente el panorama de análisis de las obras literarias. Ya al inicio de la segunda década del siglo XXI estamos en la posibilidad de inquirir sobre la obra novelística producida por mujeres mexicanas durante la primera década del siglo. Si bien los estudios literarios se han interesado en dar cuenta del mundo cultural que produce la obra literaria, también es de interés llevar a cabo una investigación para hacer lo correspondiente con las formas que asumen esas expresiones literarias, las temáticas que abordan y los subgéneros que recrean o generan.

Ante las deficiencias de distribución para el acceso a las publicaciones<sup>1</sup> y los tirajes reducidos, las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) permiten acercarnos a noticias sobre la publicación de novelas, que ofrecen al estudioso de la literatura tanto las casas editoras como las revistas especializadas. Estas

<sup>1</sup> Las bibliotecas locales carecen de programas permanentes de aprovisionamiento de nuevas publicaciones. Las ediciones actuales, de unos cuantos miles de ejemplares, que no vuelven a ser editadas, son otro impedimento para su circulación.

últimas constituyen una fuente de actualización respecto a las nuevas obras literarias que se publican en México y otras partes del mundo. Ello nos permite realizar la tarea de recopilación de información y estar al día con las obras literarias recientes. Ante los textos de las obras literarias corresponde realizar la lectura analítica y su clasificación, con el fin de condensar un panorama de la novelística producida. Este primer acercamiento permitirá plantearse problemas de investigación más específicos.

Desde el punto de vista de los resultados, el objetivo de esta investigación es elaborar un panorama de la producción novelística escrita por mujeres. Además, desde el punto de vista del proceso de su realización, la meta es formar como investigadores, en el área de la lengua y la literatura, a los prestadores de servicio social y tesistas de la Licenciatura en Literatura Hispanoamericana.

Hemos iniciado la búsqueda, adquisición y registro de información sobre las novelas escritas por mujeres y publicadas en México durante el periodo comprendido entre 2001 y 2010;<sup>2</sup> además, hemos de recurrir al acervo de conocimientos sobre novelística que la crítica y la historia literarias han sistematizado para establecer la clasificación de las obras desde criterios teóricos y literarios.

### **Novela histórica: novela histórica tradicional y nueva novela histórica**

El proyecto “La novela histórica mexicana escrita por mujeres en la primera década del siglo XXI” precisa estar enmarcado en los

<sup>2</sup> Inicialmente, hemos detectado 26 autoras. De esa búsqueda se concretan 135 obras que incluyen algunas de periodos anteriores al que nos interesa, y no exclusivamente novelas, por lo que se ha tenido acceso en el planteamiento de este proyecto a 29 obras, entre novelas y cuentos. El proyecto de este semestre es abarcar la reseña de 36 novelas por las auxiliares de investigación, las restantes corresponden a la directora del proyecto, quien ya ha iniciado el análisis de las primeras 29.



estudios literarios, lo cual nos remite al libro de Seymour Menton (1993), quien se ocupó de la literatura de América Latina desde hace varias décadas y escribió acerca de este tema en *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, texto en el cual hace el recuento de las novelas históricas aparecidas en América Latina entre 1979 a 1992, periodo en el que reconoce dos tipos de novela histórica: la *novela histórica tradicional* y la *nueva novela histórica*.

En ese periodo se escriben simultáneamente los dos tipos de novela histórica. Destaca 11 novelas del tipo *nueva novela histórica*, en la que aparecen tres obras de Carlos Fuentes, dos de Hermínio Martínez y una de Angelina Muñiz-Huberman, Fernando del Paso, Ignacio Solares, Julián Meza, Gustavo Sainz y Paco Ignacio Taibo II. Esta clasificación abarca un periodo de veinte años, de 1972 a 1992.

Por lo que toca a la *novela histórica tradicional*, señala 28 novelas para el periodo que va de 1951 a 1992. De ellas siete fueron escritas por mujeres, dos por Angelina Muñiz-Huberman, y una por Elena Garro, Silvia Molina, Brianda Domecq, Carmen Boullosa y Elena Poniatowska. Las otras 21 novelas fueron escritas por hombres.<sup>3</sup>

Para fijar parámetros que permitan hablar de novela histórica, Seymour Menton (1993) retoma las propuestas de otros estudiosos para establecer, a partir de las coincidencias de puntos de vista, algunas conceptualizaciones sobre la novela histórica, que a la vez nosotros retomamos. Menton afirma que: "En el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que en mayor o menor

<sup>3</sup> Las restantes veintinueve novelas corresponden: dos a Homero Aridjis, y una por cada uno de los siguientes escritores: Ermilo Abreu Gómez, Fernando Benítez, Antonio Estrada, Luis Spota, José López Portillo y Pacheco, Jorge Ibargüengoitia, Ricardo Elizondo Elizondo, Gerardo Laveaga, Alberto Ruy Sánchez, Armando Ayala Anguiano, David Martín del Campo, José Luis Ontiveros, Leopoldo Garza González, Mario Moya Palencia, Ignacio Solares, Mario Anteo, Francisco Cuevas Cancino y Jorge Mejía Prieto.

grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos”, para enseguida, en su revisión de diversas propuestas de críticos e historiadores literarios, restringir la definición a: “Reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir un pasado no experimentado por el autor” (32). Lo que establece un criterio de orden temporal.<sup>4</sup>

Por lo que toca al criterio de contenido y su tratamiento, Menton señala que la clasificación de Joseph W. Turner para la novela histórica: la *documentada*, la *disfrazada* y la *inventada*, a la que se agrega la *cómica*, sirve de poco para la novela de América Latina, puesto que en ella se combinan los rasgos de las cuatro categorías. Por ello, acoge la definición de Anderson Imbert: “Llamamos ‘novelas históricas’ a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista”. Esta definición excluye las novelas que recrean hechos históricos que son parcial o completamente experimentados por el novelista. Para el caso de México, si bien la novela de la Revolución Mexicana relata acontecimientos y situaciones con bases históricas, por el hecho de ser los novelistas los *protagonistas* o los *testigos* de las historias que narran, estas novelas caen fuera del género histórico debido al criterio temporal, para ser ubicadas en la testimonial o biográfica. Por ello, las novelas de Nelly Campobello, *Cartucho* y *Las manos de mamá*, no se incluyen entre las novelas históricas, sino en las novelas testimoniales o pertenecientes a otra clasificación adecuada al caso.

Por lo que toca a las novelas históricas relativas a los movimientos culturales y literarios, Menton (1993) expresa que: “la novela histórica tradicional se remonta al siglo XIX y se identifica

<sup>4</sup> Los criterios aplicados para el concepto de *novela histórica* hacen que quede fuera de este estudio la novela de Carmen Boullosa (1992). *Llanto. Novelas imposibles*. México: Era, que tiene como marco histórico la presencia del tlatoani Moctezuma en el México del siglo XX y que no busca recrear la época de Moctezuma, sino a Moctezuma con la mirada de nuestra época.



principalmente con el Romanticismo, aunque evolucionó en el siglo XX dentro de la estética del modernismo, del criollismo y aun dentro del existencialismo” (35).

En fin, para caracterizar esta distinción entre *nueva novela histórica* y *novela histórica más tradicional*, según Seymour Menton (1993), son seis los rasgos que distinguen a los dos tipos de novela. Caracterizan a la nueva novela histórica:

1. La imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir.
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos, en lugar de protagonistas ficticios. Los novelistas de fines de siglo retratan de manera *sui generis* a las personalidades históricas más destacadas.<sup>5</sup>
4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación, poner frases parentéticas, el uso de la palabra “quizás” y sus sinónimos y las notas, a veces apócrifas, al pie de página.
5. La intertextualidad en que citan personajes de otras novelas.
6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (multiplicidad de discursos).

## **La novela histórica escrita por mujeres en la primera década del siglo XXI**

### **Los antecedentes**

Podemos considerar, a partir de los datos que aporta Seymour Menton, que los antecedentes de las novelas escritas en la pri-

<sup>5</sup> Pensemos en *Los pasos de López*, de Jorge Iburgüengoitia.

mera década del siglo XXI están cifrados en el periodo que va de 1949 a 1992, en el que escriben Angelina Muñiz-Huberman, Elena Garro, Silvia Molina, Brianda Domecq, Carmen Boullosa y Elena Poniatowska.

Angelina Muñiz-Huberman, nacida en Hyères, Francia, el 29 de diciembre de 1936, escribe tres novelas de temática histórica. En *Morada interior* (1972) se tematiza a “la mística española santa Teresa”. En *Tierra adentro* (1977) se recrea “la España del siglo XVI”. *La guerra del unicornio* (1983) está “ubicada vagamente en el siglo XIV con el tema de la amistad entre cristianos, musulmanes y judíos” (Menton, 1993).

Al periodo estudiado por Menton también corresponde una novela por cada una de las siguientes escritoras:

Elena Garro (Puebla, México, 11 diciembre de 1916-agosto de 1998) escribió *Los recuerdos del porvenir* (1963), ubicada temporalmente en los años en que acontece la Guerra Cristera.

Silvia Molina, nacida en México, el 11 de octubre de 1946, escribe *Asunción Tun*, que aparece en 1981, y *La familia vino del norte*, que se edita en 1987.

Brianda Domecq, nacida en Nueva York, Estados Unidos, el 1 de agosto de 1942, en 1990 publica la novela *La insólita historia de la santa de Cabora*.

Carmen Boullosa, nacida en la Ciudad de México, el 4 de septiembre de 1954, en 1991 publica la novela *Son vacas, somos puercos*, de la cual se dice que “crea piratas sin preocupaciones y personajes de la Europa tradicional” (<<http://mexlit.wordpress.com/enciclopedia-digital/boullosa-carmen/>>).

Elena Poniatowska, nacida en París, Francia, el 19 de mayo de 1933, escribe *Tinísima* en 1992, novela que tematiza sobre la vida de la fotógrafa Tina Modotti.

Otras autoras que publican novela histórica en los años anteriores a la primera década del siglo XXI son: Rosa Beltrán, nacida en la Ciudad de México, en 1960, con la novela *La corte de los ilusos*, aparecida en 1995, da una visión femenina del malhadado imperio de Agustín de Iturbide; y Carmen Boullosa con la novela *Llanto: novelas imposibles*, publicada en 1992, en la que



mezcla distintos textos relativos al mismo tema: la idea de novelar a Moctezuma. Incluye notas de quien se plantea el problema de la construcción de la novela, de qué ha de tratar ésta, cuáles son sus personajes y cómo hacer una imagen vívida de Moctezuma. Las tres jóvenes mujeres, Luisa, Margarita y Laura, se constituyen como personajes que encuentran a Moctezuma dormido en el Parque Hundido. Ya despierto éste, lo llevan en un auto a casa de una de ellas, quien está interesada en que sus profesores estudiosos de la antigüedad mesoamericana lo conozcan. Se ubica, pues, en una situación fantástica, que de histórico tiene al personaje y la cita de varios textos que dan cuenta de distintas versiones escritas por españoles sobre la muerte de Moctezuma. Posee yuxtaposición de distintas temporalidades: la de Moctezuma, vivo y muerto, y las de las jóvenes del siglo XX, lo que hace un juego de novela de experimentación.

### **La primera década del siglo XXI**

La primera década del siglo XXI en México ha visto la aparición de novelas escritas por mujeres que abordan temáticas interesantes, tanto constituidas con la manera de pensar y sentir femeninas como por incursionar en géneros de larga tradición, como la novela histórica.

En la primera década del siglo XXI las novelas producidas se han ubicado en diversos momentos históricos, desde antes de la llegada de los españoles hasta el siglo XX. En varias ubicaciones geográficas: mexicanas y europeas. Con distintos tipos de personajes históricos, pertenecientes a la cultura, a la política o a circunstancias relevantes.

### **Las novelas ubicadas en México**

Por lo que toca a las novelas ubicadas geográficamente en México, corresponde a la época anterior a la Conquista la novela *La reina roja* (Malvido, 2006), la cual trata de los mayas de Palenque, Chiapas; en particular de un familiar del mandatario Pakal. Es escrita

por Adriana Malvido (Ciudad de México, 1957), quien recrea y mezcla, mediante informes antropológicos, las ideas y costumbres mayas con personajes actuales.<sup>6</sup>

Varias novelas publicadas en esta década están ubicadas en el siglo XVII al abordar la figura histórica de la monja jerónima sor Juana Inés de la Cruz, quien aparece como personaje central.

En 2004 fue publicada *Catalina, mi padre*, de Gloria Durán, quien nació en Worcester, Massachusetts, y radicada en México durante un tiempo. Escrita originalmente en inglés, en esta novela de aventuras Catalina de Erauso, conocida como la monja alférez y vestida de hombre, se desmaya en una iglesia, en donde recibe atención de un sacerdote, tío de la futura sor Juana. Encuentra este sacerdote entre las ropas del *desmayado* un recuerdo que la madre de Juana dio al padre de la niña. Lo que hace pensar al sacerdote que él ha prestado auxilio al padre de Juana de Asbaje. En su momento, la joven Juana es llevada a la corte con la virreina y, por distintas situaciones, se ve en peligro de ser desposada contra su voluntad con un primo de la virreina. De manera que en un destacable pasaje en una posada, la enclenque Juana Inés blandiendo una espada se enfrenta a los atacantes de su supuesto padre, Catalina de Erauso, vestida de hombre. Después de algunos hechos, a la muerte de Catalina sucede el descubrimiento por Juana de que *su padre* no es hombre, sino mujer, lo que la hace saber que no ha recuperado a su padre.

Mónica Zagal,<sup>7</sup> nacida en la Ciudad de México, en 1964, en *La venganza de Sor Juana* (2007) presenta un texto con forma de novela detectivesca, puesto que se le asigna a un eclesiástico

<sup>6</sup> Según los criterios expresados por Menton esta característica de la novela la aleja del género novela histórica, pues se transgrede el criterio temporal al abarcar dos periodos: uno histórico y el otro contemporáneo.

<sup>7</sup> Mónica Zagal es el pseudónimo de Héctor Jesús Zagal Arreguín, quien en 2006 incursionó en la narrativa con afán de amalgamar su pasión por la historia de México, la gastronomía y la intriga policiaca. El resultado fue la novela *La venganza de Sor Juana* (Martínez Roca), firmada con el nombre de



la búsqueda de información, con la finalidad de determinar si la monja jerónima ha perpetrado la muerte por envenenamiento de varios de sus acendrados enemigos, entre ellos su propio confesor. Este sacerdote hace la búsqueda en España con los exvirreyes, con la meta de localizar la información requerida. Un exvirrey da noticia de la habilidad de Juana para la cocina y de sus amplios conocimientos de herbolaria, lo que podría ponerle al alcance lo necesario para matar. Lo que sí se hace patente es una manipulación ejercida por Juana a través del gusto con la administración de alimentos y postres preparados por la jerónima para sus amigos y enemigos.

Mónica Lavín, nacida en el Distrito Federal, en 1955, en *Yo, la peor*, publicada en 2009, aborda un mundo colonial en el que aporta un retrato de la vida provinciana de Nepantla y la corte de los virreyes en la naciente Ciudad de los Palacios. Desde mi punto de vista es la más apegada a la novela histórica tradicional, pues se sujeta a la propia autobiografía que de sí misma aportara sor Juana Inés de la Cruz, en la carta a sor Filotea de la Cruz. Lavín hace una construcción minuciosa de ambientes, tanto paisajísticos como emocionales, que enmarcan una figura de sor Juana. Es una novela que resulta bastante disfrutable.

En el último año de la década, 2010, aparece *Los indecibles pecados de Sor Juana* (2010), de Kyra Galván, nacida en México, en 1956. En la novela la recreación de la figura de sor Juana se ve constreñida a trascender los límites hacia lo pecaminoso, a ser una sor Juana hedonista, buscada por cometer pecados de la carne y el placer de los sentidos. Se presenta una pintura que no es la de sor Juana en su biblioteca, sino una sor Juana sensual cometiendo uno de esos pecados que menciona el título de la novela.

---

Mónica Zagal, su hermana en la vida real. El propósito de tal pseudónimo, hasta ahora desconocido, era mostrar que también los varones pueden escribir novelas femeninas (<[http://www.editorialplaneta.com.mx/descripcion\\_libro/317](http://www.editorialplaneta.com.mx/descripcion_libro/317)>).

Estas obras y otros relatos escritos por hombres y por mujeres aparecieron antes del periodo que nos interesa, han versado sobre recrear la época y la figura de sor Juana. En 1997 aparece el cuento *Con fugitivo paso*, escrito por Victoria Enríquez (nacida en la Ciudad de México, en 1947), en el que sor Juana tiene la posibilidad de viajar en el tiempo con la virreina y trasladarse al siglo XX, donde se encuentra con algunos jóvenes que andan de parranda. En 1999, Sergio Martínez Escalante, en *Variaciones sobre una fantasía*, también coloca como figura principal a sor Juana, quien entra en contacto con personajes de otros lugares y épocas. En 2000, aparece publicado el relato *Diario de Mariana. La vida de una joven en la sociedad colonial del siglo XVII*, escrito por Carmen Saucedo Zarco, nacida en Uruapan, Michoacán, en 1965, este texto presenta el diario de Mariana Calderón y Oliveira, en el que se da cuenta del mundo conventual en el que vive sor Juana. En 2008 aparece otra novela, escrita por José Luis Gómez, *El beso de la virreina*, con sor Juana como figura protagónica.

La reciente celebración del Centenario de la Revolución y el Bicentenario de la Independencia de México propiciaron la aparición de novelas que recrean circunstancias, vida y época de los protagonistas de estos movimientos políticos, sociales y culturales, tales como Leona Vicario y Josefa Ortiz de Domínguez, en la Independencia. Ellas fueron tomadas como figuras centrales de la novela *Leona*, escrita por Celia del Palacio, nacida en la Ciudad de México, en 1960; y en *Tres golpes de tacón*, escrita por Rebeca Orozco, quien nació en Ensenada, Baja California, en 1956.

Una novela que reúne tres momentos: la Independencia, la Revolución y el inicio del siglo XXI es *Las paredes hablan* (2010), de Carmen Boullosa:

Esta fascinante novela combina los acontecimientos históricos que marcaron el destino de esta nación con las pequeñas miserias y los destinos trágicos de sus gentes. Se inicia con la construcción de la hermosa Casa Espíritu en los albores de la Independencia Mexicana (1810), y sus piedras nos hablan de los primeros habitantes: un cura revolucionario, sus amigos artistas e intelectuales, y su valiente



hija. Un siglo más tarde, se construirá idéntica, y pared con pared, Casa Santo. En ellas habitan, irremediamente enfrentados, un general del gobierno de Porfirio Díaz y unos vecinos más inclinados a los nuevos aires de la Revolución de 1910. Finalmente, en la época actual, vivirán en las casas vecinas familias representativas de la polaridad social e ideológica del país: el grotesco nuevo rico, hecho gracias a la corrupción y los negocios turbios, y la familia de antiguo linaje que ya no podrá seguir el paso de los nuevos tiempos (<carmenboullosa.net>).

Otro periodo histórico, que si bien no se despliega en torno a figuras históricas afamadas, sino que lo hace en torno a recrear momentos de la historia específicos, es el caso de *Las cartas de Ema Galán* (2009), escrita por Eladia González, nacida en La Habana, Cuba, en 1940, en la que se reconstruye una historia de vida a través de llenar los huecos que deja una serie de cartas, verdaderas o apócrifas, que para el caso lo mismo da, dirigidas por Ema Galán a su prima Dolores de Villazón, en una época que cubre el periodo en que los liberales, con Juárez a la cabeza, son quienes dirigen los pasos de la nación.

Una novela que aparece en 2009 que ubica los hechos relatados a principios del siglo XX, *Los círculos de los dioses*, escrita por Guadalupe Rivera Marín, nacida en la Ciudad de México, el 23 de octubre de 1924, traspasa los límites de la novela histórica para introducirse en la novela de ficción extraterrestre. Fusiona información proveniente de los estudios antropológicos para establecer correlaciones difíciles de sostener, puesto que las lagunas de información en antropología y la diversidad cultural de cada una de ellas no permiten esas correlaciones, entre olmecas, teotihuacanos y otras culturas para sustentar la “existencia” de extraterrestres que benévolamente benefician a ciertos grupos indígenas de la sierra queretana, quienes a su vez protegen el secreto de la existencia de aquellos. Como ficción, el tema puede ser completamente válido; pero como decíamos, como tema histórico, traspasa los límites.

Ya ubicadas las novelas en el México del siglo XX, encontramos las de Elena Poniatowska, trabajadas regularmente sobre testimonios y fuentes documentales. En *La piel del cielo*, aparecida en 2001, aborda la temática sobre los astrónomos mexicanos, con el personaje ficticio de Lorenzo de Tena, basado principalmente en Guillermo Haro, esposo de Elena Poniatowska. En esta novela, reconstruye un México en el que los astrónomos mexicanos juegan un papel destacado en el escenario internacional. Muestra la curiosidad y el interés por saber como el motor de los científicos.

Otra novela de Elena Poniatowska es *El tren pasa primero* (2005), obra en los límites de la novela histórica y la testimonial, de la cual Lucía Melgar afirma:

En *El tren pasa primero*, Elena Poniatowska combina los recursos del testimonio, la narrativa histórica y la biografía novelada para entrelazar la historia de un movimiento social con la vida pública y privada de su líder. Los hechos narrados se apegan con fidelidad a los acontecimientos históricos: la gran huelga de 1958 y la de 1959, violentamente reprimida por el gobierno; el encarcelamiento de los líderes y su liberación a principios de los años setenta. El protagonista, Trinidad Pineda Chiñas, inspirado en la figura de Demetrio Vallejo, es en cambio una creación literaria a través de la cual se explora la vida privada de un personaje público (<<http://www.letraslibres.com/revista/libros/eltren-pasa-primero-de-elena-poniatowska>>).

Lo que muestra la continuidad del enfoque con el que Poniatowska ha desarrollado su obra narrativa.

### Las ubicadas en Europa

Revisar otros ámbitos geográficos nos lleva a novelas como *La otra mano de Lepanto* (2005), en la que Carmen Boullosa recrea situaciones en torno a referencias de la época de Miguel de Cervantes Saavedra, con el personaje María *la Bailaora*, en un ámbito en que se mezclan el origen gitano, la educación



musulmana y la convivencia de los cristianos, quienes a la vez rechazan a gitanos y a musulmanes. Si bien se hace alusión a la existencia histórica de María *la Bailaora*, con una referencia textual de Marco Antonio Arroyo, la novela recrea ambientes y situaciones de confrontación entre las culturas musulmana, cristiana y gitana, todas españolas, pues el arraigo geográfico de cada una se cuenta por siglos. Si bien en la batalla de Lepanto se enfrentan, por un lado, el partido del rey con Juan de Austrias, y por el otro, los turcos, sus adversarios culturales y políticos, esta novela da a conocer una ambientación muy variada de culturas y creencias que conviven en el propio territorio español. A las luchas intestinas entre cristianos, musulmanes, judíos y gitanos por la hegemonía a través de la limpieza de sangre en el territorio de España subyace otra lucha con los turcos. Es curioso el nombre de la novela, pues sugiere –a Miguel de Cervantes Saavedra, conocido como *el Manco de Lepanto*– que la otra mano de Lepanto será entonces la mano con la que escribe o aquella otra mano que tuvo la capacidad de cercenar la del escritor. Entre la pluma y la espada, para Cervantes, y entre el baile y la espada, para el otro con María *la Bailaora*, se construye esta novela pausada y ágil, imaginativa y cruda, con usos novelísticos de la obra cumbre de Cervantes. Es una historia que cuenta muchas historias de diversas fuentes. La ficcionalización de personajes históricos se da a todo lo largo de la narración y el uso de muchos de los recursos empleados por Cervantes en sus novelas ejemplares aparecen en la cuarta parte de la novela.

La culminación de la novela es una reconstrucción de la Batalla de Lepanto, narrada por un joven “pícaro” que ama la bebida y el juego que ha sido forzado por su padre a ingresar a la marina para convertirse en hombre honorable. Observa y describe la victoria cristiana con ojos cínicos y pluma sarcástica. El libro cuenta el encuentro de María con Cervantes, él mismo un participante en la batalla, y concluye con la subsecuente muerte de ella (<<http://www.carmenboullosa.net/esp/books/lepanto/index.html>>).

En la novela *La virgen y el violín* (2010), Carmen Boullosa recrea la época de Sofonisba Anguissola (1532-1625), en el mundo cultural y la corte entre los siglos XVI y XVII, en la región lombarda e hispana, en la que la joven Sofonisba, pintora y ejecutante del violín, se mueve de su región lombarda para ser dama de compañía de la reina de España. El editor aporta la siguiente reseña de la novela:

La pintora Sofonisba Anguissola (1532-1625) nació en Lombardía (en Cremona), ciudad donde vieron también la luz los primeros stradivarius. *La virgen y el violín* recrea la intensa vida de esta artista (dama de la reina, pintora de la Corte de Felipe II, casada por el rey con el segundón de un exvirrey en Sicilia –asesinado supuestamente por los piratas– y después por propia voluntad con el capitán de la flota que la rescató en Palermo, al tiempo que nos presenta la historia de un amor imposible, las andanzas de una poeta africana, la intensa actividad del taller de los hacedores de instrumentos musicales, su variedad de artesanos, las desazones en la casa de la reina, las riñas de la nobleza siciliana... Y entre otros escenarios y personajes, que van desde Miguel Ángel hasta el nieto de Moctezuma, está el nacimiento de un portentoso lienzo. Una novela que es un fresco de la época y que permite a la imaginación entrelazarse felizmente con estos hechos (<[http://www.carmenboullosa.net/en/books/virgin\\_sp.shtml](http://www.carmenboullosa.net/en/books/virgin_sp.shtml)>).

Ana Clavel, nacida en la Ciudad de México, en 1961, en la novela *El dibujante de sombras* (2009) desarrolla en el siglo XVIII, en lo que actualmente es Alemania, las figuras del pastor Johann Kaspar Lavater y su protegido, a quien asigna el nombre de Giotto de Winthertur, por poseer grandes dotes para el dibujo, que a la sazón se ve envuelto en los alcances de invención de la cámara oscura para producir imágenes percederas. Junto a la cámara oscura, que puede duplicar imágenes por medios secretos y misteriosos, Giotto de Winthertur se encuentra a una mujer en duplicado: las gemelas que se enamoran de él.



Angelina Muñoz-Huberman, en la novela *La burladora de Toledo*, aparecida en 2008, recrea la vida de una joven que:

Un caso singular el de Elena de Céspedes (alias *Eleno de Céspedes*, conforme a los más de 500 folios de juicio inquisitorial que resguarda el Archivo Histórico Nacional de Madrid): esclava mulata que logró su manumisión; presunto hermafrodita y travesti que desempeñó los oficios de soldado y sastre y se tituló de cirujano, aunque éstos eran prerrogativas varoniles; casada primero con un hombre y posteriormente con una mujer. No es de extrañar que el Santo Oficio la sometiera a juicio en la ciudad de Toledo en 1587 y la condenara a castigos corporales y a su aislamiento en un hospital –paradójicamente, como cirujana reclusa atendiendo a otros enfermos–. La “Burladora de Toledo”, como se le conoció porque, al igual que el Burlador de Sevilla, seducía mujeres prometiéndoles matrimonio, es hoy objeto de investigación para efectos de un socioanálisis de la sexualidad y los correspondientes estudios de género. E innegablemente es una mina que explorar en términos de ficción y literatura (<<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-burladora-de-toledo-de-angelina-muniz-huberman>>).

A su vez, Mario Alberto Reyes (6 de noviembre de 2008) dice que esta novela está “basada en un hecho real descrito en una causa de la Inquisición, describe las reglas de género impuestas por la sociedad judeocristiana y las formas en que penaliza las disidencias: “¿Soy una tragedia o una comedia?”, se pregunta Elena de Céspedes, uno de los casos de subversión social más interesantes del siglo XVI”. De esta novela dice José Cueli (2 de junio de 2009) que “Los lectores nos encontramos simultáneamente con una novela, un trabajo de investigación histórica y un ensayo filosófico escrito en forma de prosa poética porque Angelina, antes que nada, es una gran poeta”.

Éstas son algunas de las novelas de carácter histórico que suceden en Europa.

En un ámbito más alejado, Carmen Boullosa construye la historia de la reina egipcia Cleopatra en *De un salto descabalga*

*la reina*. Escrita originalmente en inglés, “es la versión de la autora sobre la historia amorosa de Cleopatra y Marco Antonio”, afirma Adriana del Moral Espinosa:

Mientras Marco Antonio muere desangrado, Cleopatra nos relata su historia. Su escriba Diómedes, traicionando a Cleopatra y a su adorado Marco Antonio, toma nota de las palabras de la reina que nos divulga la historia de la mujer, la amante y la emperatriz que estaba llena de pasión y, sobre todo, de decisión. Al transcribir lo dicho por Cleopatra en sus últimos momentos de vida, Diómedes da a conocer los pormenores de una historia que por lo demás, es, en parte, ficticia (<<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/hacer?vos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1656-boullosa-carmen-semblanza>>).

Con esto concluimos el acercamiento primero a la novela histórica escrita por mujeres en la primera década del siglo XXI.

### **Novelas posteriores a la primera década del siglo XXI**

En cuanto a la Revolución, Mónica Lavín, fuera del periodo de nuestro interés, en la novela *Las rebeldes* (2011), toma la figura de la señora Leonor Villegas, entusiasta promotora de la Cruz Blanca, quien con otras mujeres de las muchas que participaron en la atención de heridos en la Revolución se alinearon a Madero y, posteriormente, a Carranza; durante los enfrentamientos armados recorrieron con su acción benefactora el norte y el centro de la República. La reconstrucción se basa en documentos: cartas, fotografías y partes de guerra; a través de un personaje ficticio se da seguimiento a estas mujeres que se dedicaron al cuidado de los heridos de guerra.

Para finalizar, deseo señalar, como dicen por ahí, *que ni están todas las que son*, puesto que nuestro trabajo está en sus inicios, *ni son todas las que están*, pues aplicar criterios clasificatorios con rigor modificará el conjunto de obras a incluir/excluir. Otra cuestión a tomar en cuenta es que hemos considerado solamente aquellas



novelas que se refieren a la historia, ya de México, ya de Europa, abordada durante esta década por las novelistas mexicanas.

Sólo hemos dado cuenta de algunas novelas, pues nos falta revisar la obra de todas las escritoras propuestas inicialmente, además de agregar o eliminar a algunas, según el criterio que se establezca.

## Referencias

- Anderson Imbert, Enrique (1957). *La crítica literaria contemporánea*. Buenos Aires: Gure.
- Boullosa, Carmen (2010 a). *La virgen y el violín*. México: Random House Mondadori.
- (2010 b). *Las paredes hablan*. Madrid: Siruela.
- (2005). *La otra mano de Lepanto*. México: FCE.
- (1992). *Llanto. Novelas imposibles*. México: Era.
- Clavel, Ana (2009). *El dibujante de sombras*. México: Alfaguara.
- Durán, Gloria (2004). *Catalina, mi padre*. México: Planeta Mexicana.
- Galván, Kyra (2010). *Los indecibles pecados de Sor Juana*. México: Planeta Mexicana.
- González, Eladia (2009). *Las cartas de Ema Galán*. México: Planeta Mexicana.
- Ibargüengoitia, Jorge (1982). *Los pasos de López*. México: Océano.
- Lavín, Mónica (2011). *Las rebeldes*. México: Grijalbo.
- (2009). *Yo, la peor*. México: Grijalbo.
- Malvido, Adriana (2006). *La reina roja. El secreto de los mayas en Palenque*. México: Conaculta-INAH-Plaza y Janés.
- Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE.
- Muñiz-Huberman (2008). *Angelina. La burladora de Toledo*. México: Planeta.
- Orozco, Rebeca (2010). *Tres golpes de tacón*. México: Martínez Roca-Planeta Mexicana.
- Palacio, Celia del (2010). *Leona*. México: Suma de Letras.
- Poniatowska, Elena (2005). *El tren pasa primero*. México: Alfaguara.

- (2001). *La piel del cielo*. México: Alfaguara.
- Rivera Marín, Guadalupe (2009). *Los círculos de los dioses*. México: Planeta Mexicana.
- Saucedo Zarco, Carmen (2000). *Diario de Mariana. La vida de una joven en la sociedad colonial del siglo XVII*. México: Planeta Mexicana.
- Zagal, Mónica (2007). *La venganza de sor Juana*. México: Planeta Mexicana.

### Referencias electrónicas

- Clavel, Ana. “La Burladora de Toledo, de Angelina Muñoz-Huberman”. *Letras Libres*. Recuperado de <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-burladora-de-toledo-de-angelina-muniz-huberman>>. (Consultado el 5 de marzo de 2013).
- Cueli, José. “La burladora de Toledo”. *La Jornada*. Recuperado de <<http://www.jornada.unam.mx/2009/02/06/index.php?section=opinion&article=a06a1cul>>. (Consultado el 5 de marzo de 2013).
- Melgar, Lucía. “El tren pasa primero, de Elena Poniatowska”. *Letras Libres*. Recuperado de <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-tren-pasa-primero-de-elena-poniatowska>>. (Consultado el 9 de abril de 2013).
- Moral Espinosa, Adriana del. “Semblanza, Carmen Boullosa”. Recuperado de <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/hacer/vos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1656-boullosa-carmen-semblanza>>. (Consultado el 9 de abril de 2013).
- Reyes, Mario Alberto. “La burladora de Toledo, ¿tragedia o comedia?”. *La Jornada*. Recuperado de <<http://www.jornada.unam.mx/2008/11/06/ls-resena.html>>. (Consultado el 5 de marzo de 2013).
- <<http://mexlit.wordpress.com/enciclopedia-digital/boullosa-carmen/>>. (Consultado el 5 de marzo de 2013).
- <[http://www.editorialplaneta.com.mx/descripcion\\_libro/317](http://www.editorialplaneta.com.mx/descripcion_libro/317)>. (Consultado el 5 de marzo de 2013).



<<http://www.librerielectorum.com/producto/104899/demostrado>>. (Consultado el 9 de abril de 2013).

<[http://www.carmenboullosa.net/en/books/las\\_paredes\\_sp.shtml](http://www.carmenboullosa.net/en/books/las_paredes_sp.shtml)>. (Consultado el 5 de marzo de 2013).

<<http://www.carmenboullosa.net/esp/books/lepanto/index.html>>. (Consultado el 5 de marzo de 2013).

CAPÍTULO II  
MITIFICACIÓN Y SIMBOLISMO EN LA  
NARRATIVA Y EN LA POESÍA



# MITIFICACIÓN EN *LA CASA VERDE*, LA AVENTURA DEL HÉROE

*Indira Añorve Zapata*

Para Fran.

Agradezco al profesor Hernán Silva Bahamonde por su paciencia y dedicación en la revisión de este trabajo. Así como a las profesoras Ana Rosa Domenella, Marina Martínez Andrade y Laura Cázares Hernández, por su lectura atenta y comentarios.

## Resumen

Este trabajo hace un análisis de Anselmo y Fushía, los héroes de la novela: en la descripción de Anselmo se contemplan sus rasgos míticos particulares y todas las pruebas que debe vencer como héroe. En Fushía se analiza cómo a partir de un cambio radical el personaje se arroja a la aventura, sufre un proceso de degradación y termina trágicamente. Así, el objetivo del texto es dar una explicación de lo mítico dentro de una visión del mundo, ya que lo mítico en estas dos historias funciona a manera de correlato.

I

**M**ario Vargas Llosa (Arequipa, Perú, 1936, y nacionalizado español en 1993; posee ambas nacionalidades) incursionó en el mundo de las letras con un libro de cuentos, *Los jefes* (1958), con el cual obtuvo el Premio Leopoldo Alas. Sin embargo, su



carrera profesional como escritor se inicia con la publicación de la novela *La ciudad y los perros* (1963). A pesar de que ha escrito ensayo, crítica literaria, obras de teatro y periodismo, es su obra narrativa la que lo ha colocado entre los mejores escritores contemporáneos de Latinoamérica. En 2010 obtuvo el Premio Nobel de Literatura “por su cartografía de las estructuras del poder y sus afiladas imágenes de la resistencia, rebelión y derrota del individuo.”<sup>1</sup>

De sus primeras novelas cabe destacar *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Conversación en la catedral* (1969) y *La guerra del fin del mundo* (1981), con las que pretendía crear lo que llamó la novela total. En *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977) el escritor incorpora el elemento humorístico en su obra, pero su crítica y descripción de la realidad peruana siguen presentes. La incursión de Vargas Llosa en el teatro no ha sido tan afortunada como en la narrativa, aun así ha escrito cinco obras dramáticas.<sup>2</sup> De sus últimas novelas cabe destacar *La fiesta del chivo* (2000), *El sueño del celta* (2007) y su última novela *El héroe discreto* (2013), a decir del propio autor, la más optimista de sus obras.

Después de su incursión en la política, publicó *El pez en el agua. Memorias* (1993), obra polémica por las declaraciones que hizo, pues el libro fue escrito después de su fracaso como candidato a la presidencia de Perú. También ha publicado obras de crítica literaria,

<sup>1</sup> Anuncio del Premio Nobel de Literatura 2010, presentado por el profesor Peter Englund, el 7 de octubre de 2010, en <[www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2010/announcement](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/announcement)> (consultado el 3 de octubre de 2013). También ha recibido otros premios, como el Rómulo Gallegos, el de la Legión de Honor, por el gobierno francés (1985), y el Cervantes, de España (1994). Asimismo, recibió el Doctorado *Honoris Causa* por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y el reconocimiento El Sol de Perú, la distinción más alta que otorga el gobierno peruano.

<sup>2</sup> *La señorita de Tacna* (1981), *Katie y el hipopótamo* (1983), *La Chunga* (1986), *El loco de los balcones* (1993) y *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996).

como *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio* (1971) y *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* (1989). Sus ensayos y artículos periodísticos aparecieron bajo el título *Contra viento y marea* (1983-1990), recogidos en tres volúmenes. En ellos aborda una gran cantidad de temas en torno a la literatura, el arte, la política, entre otros. También ha escrito acerca de sus gustos y emitido juicios sobre obras literarias en *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna* (1990).

## II

*La casa verde*, novela que intenta darnos una visión totalizadora de la realidad peruana, toca temas que traslucen la problemática del país: la transculturación de los indígenas, la explotación y los atropellos que sufren, los problemas que tienen en sus comunidades; la alienación que sufre el individuo en la sociedad actual; la fragmentación geográfica del país que impide mayor comunicación entre una zona y otra, etc. Aunque la historia esté ubicada entre finales del siglo XIX y principios del siguiente, en un periodo de cuarenta años, aproximadamente, los hechos que le sirvieron para crearla los vivió Vargas Llosa unos años antes de iniciar la redacción de la novela.

Técnicamente, la novela está narrada de forma innovadora. En cuanto a la estructura, se narran cinco historias sin orden aparente, pero una vez que se logra entender sus relaciones y su distribución notamos un orden casi simétrico. Hay otros aspectos en la novela como la fragmentación, el montaje y otras técnicas de cine moderno; el manejo singular de los tiempos, que se superponen; la fluidez del diálogo, que es uno de sus mayores aciertos. Con *La casa verde*, Vargas Llosa introduce elementos que no había incorporado en novelas anteriores, como el aspecto mítico; el despliegue de técnicas narrativas se vuelve impresionante, en comparación con la novela anterior; el tiempo está visto como “la dimensión fatal del hombre” (Dorfman, 1972: 243). El universo se amplía con respecto a su novela anterior: desde el punto de vista geográfico y temático;



en cuanto al número de personajes se vuelve más complejo y la visión de mundo, acaso, más pesimista.

*La casa verde* trata de subsanar carencias de su primera novela, el plano mítico, por ejemplo: puesto que el afán de Vargas Llosa es expresar “el mayor número posible de niveles de la realidad”, entre ellos la faz mítica, de la cual afirma: “la omití (o casi) en *La ciudad y los perros*, en *La casa verde* subsano esta omisión” (Luchting, 1972: 413). De las experiencias que el autor vivió y nos relata acerca de la creación de *La casa verde*, notamos que tuvo el propósito de dar una dimensión mítica a la novela en espacios y personajes: la primera casa verde, Anselmo y Fushía. Ésta es, pues, una novela que incorpora diferentes aspectos de la realidad. Sin embargo, en este trabajo me enfocaré a analizar el aspecto mítico. Para estudiar las etapas de la aventura del héroe recurro a Joseph Campbell (1972), pues él sintetiza el esquema de la aventura en separación-iniciación-retorno: “El héroe inicia la aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva: el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos”. Reproduzco el esquema de Campbell (1972), el cual utilizo. La primera etapa es la “separación” o partida, que se divide en cinco fases:

1. La llamada a la aventura o las señales de la vocación del héroe.
2. La negativa al llamado o la locura de la huida del dios.
3. La ayuda sobrenatural o la inesperada asistencia que recibe quien ha emprendido la aventura adecuada.
4. El cruce del primer umbral.
5. El vientre de la ballena, o sea, el paso al reino de la noche.

La segunda etapa es la de las “Pruebas y victorias de la iniciación”, que se divide en seis fases.

1. El camino de las pruebas o el aspecto peligroso de los dioses.
2. El encuentro con la diosa o la felicidad de la infancia recobrada.

3. La mujer como tentación, el pecado y agonía de Edipo.
4. La reconciliación con el padre.
5. La apoteosis.
6. La gracia última.

Y la tercera etapa, que es la del regreso y la reintegración a la sociedad, indispensable para la circulación continua de la energía espiritual dentro del mundo y, desde el punto de vista de la comunidad, la justificación del largo retiro del héroe.

1. La negativa al regreso o el mundo negado.
2. La huida mágica o la fuga de Prometeo.
3. El rescate del mundo exterior.
4. El cruce del umbral del regreso o la vuelta al mundo normal.
5. La posesión de los dos mundos.
6. Libertad para vivir, la naturaleza y función de la gracia última (40-41).

Además de plantear la estructura de la aventura del héroe en la novela como correlato de la historia de Anselmo y Fushía, señalo la forma particular en que se actualizan los mitos en la obra y qué significado adquieren. Para la mejor comprensión del análisis mítico, defino el concepto de mito y su sacralidad:

Cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos” [...] cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, dioses o héroes civilizadores, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución (Eliade, 1984b: 12). El mito es, pues, la historia de lo acontecido en *illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo. “Decir” un mito consiste en proclamar lo que aconteció *ab origine* (Eliade, 1981: 85).



En las sociedades en que es una realidad viva, el mito proporciona modelos de conducta y, por tanto, confiere valor y significación a la existencia. “[...] el hombre religioso aspira a ser *distinto* de lo que encuentra que es en el plano de su experiencia profana. El hombre religioso no se da: se hace a sí mismo, aproximándose a los modelos divinos” (Eliade, 1981: 82). Toda la vida religiosa es un recordar lo que aconteció en los orígenes. Al realizar las actividades que realizaron los seres primordiales, los dioses o los héroes, el hombre reactualiza los mitos: ya que “desea encontrar la presencia activa de los dioses, desea asimismo vivir en un mundo tan fresco, puro y ‘fuerte’ como salió de las manos del Creador” (Eliade, 1981: 82). En *La casa verde* se actualizan mitos, y aunque en estos actos los personajes no tienen una conciencia religiosa clara, de cualquier manera lo mítico está presente, porque independientemente del grado de sacralización a que el ser humano haya llegado, lo sagrado no puede desaparecer por completo.<sup>3</sup>

Para que pueda formarse una configuración mítica es necesaria una “doble estructura, a la vez histórica y ahistórica, [la cual] explica que el mito pueda pertenecer simultáneamente al dominio del habla (y ser analizado en cuanto tal) y al de la lengua (en la cual se formula)” (Levi-Strauss, 1987: 232). En *La casa verde* el mito se crea con doble estructura: a) histórica, puesto que se refiere a una historia en particular, la de Anselmo, y la fundación de la casa verde, por una parte; y por otra, la de Fushía y su instalación en la isla, cuya formulación se produce a nivel del habla, lo que se acentúa porque la narración forma parte de una estructura literaria; b) ahistórica, porque los mitos presentes en ella son arquetipos que han existido en diferentes culturas, en diferentes épocas; por tanto, están formulados al nivel de la lengua.

La incorporación del mito en la novela no significa que el narrador falsee la realidad, ya que lo que él pretende es describir

<sup>3</sup> Lo sagrado es la manifestación de algo “completamente diferente”, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo “natural”, “profano” (Eliade, 1981: 19).

“un aspecto de la realidad peruana pero a niveles diferentes” (Rodríguez, 1972: 56), el nivel mítico es uno de ellos. Así, pues:

Al ser estructurada míticamente, la realidad del mundo narrativo es, más que nunca, una realidad distinta, cuyo valor no depende de sus referencias al mundo exterior; esto quiere decir que el mundo narrativo, fundado en una plasmación mítica de la realidad es autónomo y consistente en sí mismo, se mantiene ajeno a los principios racionales de lo factible y lo verosímil operantes en lo cotidiano, pues crea sus propias condiciones de realidad y las leyes que lo rigen son generadas por el ritmo interno de la narración (Jara, 1970: 11).

*La casa verde* aborda problemas históricos de Perú, por lo que puede considerarse realista, aunque esta clasificación sea controvertida. Sin embargo, considero que lo importante es la capacidad del autor para crear un clima, una objetividad especial diferente de la realidad a partir de las referencias del mundo exterior. Y “no se trata en ningún caso de que el mundo recreado en la obra literaria sea realista [en el sentido de que retrate la realidad], ni siquiera se requiere que sea factible, sino que se encuentre organizado de tal modo que adquiera una consistencia paralela a la de la realidad” (Colmenares, 1967: 405).

### **Anselmo: héroe mítico**

El mito narra cómo una situación pasó a ser otra: cómo aparecieron las estaciones en un clima que carecía de ellas, cómo el héroe se convirtió en un ser social y sexuado, cómo se pobló un mundo despoblado, cómo los inmortales se hicieron mortales, cómo el Caos se convirtió en Cosmos, etc. La narración del nacimiento de la casa verde alude, precisamente, a la conversión del Caos en Cosmos, con la creación del prostíbulo; se produce un cambio en la sociedad piurana, hazaña que logra el héroe civilizador.



### ***La partida. El inicio de la aventura***

Regularmente, el héroe pasa por un periodo preliminar anterior a lo que es la aventura propiamente dicha; la llamada a la aventura<sup>4</sup> es la que puede presentarse como un hecho que parece ser insignificante, pero va a cambiar toda la visión del individuo. Los valores morales, los ideales, los conceptos se cambian por otros; desde ese momento el individuo se encuentra preparado para cruzar el umbral. Aunque en la novela nos encontramos con un vacío en esta parte de la vida del héroe, es indudable que debió pasar esta etapa, sólo que a lo largo de toda la novela esto será un enigma, lo que contribuye a crear un aura de misterio en Anselmo. Éste aparece cuando la aventura ya ha comenzado. Si la llamada a la aventura se ha dado, es necesario, para cruzar el umbral, que haya antes una ayuda sobrenatural, misma que proporciona la figura protectora a la que el héroe encuentra en su primera jornada. En este caso no sabemos cómo logra el personaje la ayuda, pero es claro que la recibe. Lo que en la novela funciona a manera de “talisman mágico” es el dinero. Y Anselmo lo tiene: ha llegado a Piura con “las alforjas que constituían todo su equipaje [. . .] llenas de dinero” (55). Anselmo difícilmente podía tener mucho dinero porque venía de una zona pobre, la selva, en donde hasta los explotadores de los indios viven en condiciones de pobreza.

Anselmo, una vez en Piura, se establece; pero no se incorpora a la actividad social y económica, no realiza ningún trabajo, se mantiene al margen.

Todas las mañanas [...] salía a la Plaza de Armas y, instalado en la terraza de ‘La Estrella del Norte’, convidaba a los transeúntes a beber [...] Iba los domingos al Coliseo y se exaltaba en los combates de gallos como un viejo aficionado, en las noches era el último en abandonar la cantina [...] jugaba las cartas con elegancia, apostando fuerte y sabía ganar y perder sin inmutarse (55-56).

<sup>4</sup> Las fases de la aventura del héroe fueron tomadas de Joseph Campbell (1972).

Hacia tal derroche y gala de su poder económico, que en Piura “todos vivían intrigados por el origen de su dinero y de su pasado” (56).

### ***El cruce del primer umbral***

En esta etapa el héroe debe avanzar en su aventura y cruzar la zona en que confluyen fuerzas oscuras: regiones de lo desconocido (representadas por mares, desiertos, selvas, etc.), en las que el héroe simbólicamente muere; pero una vez atravesado el umbral, renace. La aparición de Anselmo en Piura constata el cruce del umbral. No sabemos cómo ha logrado vencer al monstruo (el desierto), dado que la ciudad que elige como destino se encuentra aislada: “los vastos arenales que la separan del resto del país, la falta de caminos, las larguísimas travesías a caballo bajo un sol abrasador y la emboscada de los bandoleros” (34) hacen difícil el tránsito a Piura. Hay gran dificultad para salir triunfante al enfrentar el desierto, ya que una familia intenta llegar a Piura desde su hacienda, pero “Los encontraron a cien kilómetros de la ciudad [...] Los bandoleros habían golpeado salvajemente a los Quiroga, y les habían robado las ropas, los caballos, el equipaje, y también los dos sirvientes yacían muertos” (136). Por tal razón los piuranos se preguntaban “¿cómo había atravesado el arenal sin ser asaltado por los bandoleros?” (55), si las alforjas de su equipaje estaban llenas de dinero.

### ***La llegada a Piura***

La vida en Piura sufre un cambio radical con la llegada de Anselmo y la creación de la casa verde. La ciudad responde al modelo de sociedad cerrada, regida por normas, tabúes, reglas sociales que permiten su conservación. Las actividades que desarrollan los individuos ya están determinadas. Pero cuando se sospecha de un cambio en las normas morales hay una reacción en su contra, hay un horror al cambio, por lo que tratan de contenerlo e impedir que fuerzas exteriores se instalen, por miedo a que se apoderen de ese lugar y desplacen a las fuerzas que ellos representan.



Vargas Llosa, retomando a Karl Popper, dice que lo que resquebraja a la sociedad cerrada es el espíritu crítico, por medio del cual el hombre enfrenta su responsabilidad como individuo. Ya no será sólo un siervo quien acate sin cuestionar las órdenes, las prohibiciones que rigen el sistema social, sino que juzga y analiza por sí mismo y se rebela contra las normas que le parecen absurdas, falsas o abusivas. Es precisamente, la libertad la que permite al hombre, con el espíritu crítico, afrontar todo el peso de la responsabilidad de sus acciones. Al tiempo que la sociedad abierta quiere despuntar, las fuerzas retrógradas se empeñan en negarla. Aunque en el artículo anteriormente citado se considere que es únicamente el espíritu crítico el que da paso a la sociedad abierta, es indudable que también el encierro en los límites de la razón imposibilita a vivir de manera plena, puesto que –como reconoce Vargas Llosa (1986) y lo expresa en un artículo sobre Bataille– el Mal es necesario en una sociedad, ya que completa la naturaleza humana, entonces también con la incorporación de la parte maldita de su ser el hombre logra la soberanía.<sup>5</sup> Y en *La casa verde* son precisamente las fuerzas dionisiacas, que van contra el Bien, las que permiten que la sociedad piurana no se estanque y avance hacia la sociedad abierta.

### ***La iniciación. El camino de las pruebas***

Las pruebas son la fase favorita de la aventura mítica. Una vez que el héroe ha atravesado el umbral, debe pasar por una serie de pruebas. Para lograrlo recibirá la ayuda sobrenatural. El héroe deberá concentrar sus intereses y energías en empresas trascendentales, porque ésta es una etapa de purificación.

<sup>5</sup> Según Bataille la parte maldita del ser humano es lo no racional, “es la del juego, la de lo aleatorio, la del peligro: es también la de la soberanía” (Bataille, 1987: 51). Al manifestarla, al rebelarse el ser humano, ejerce su libertad y alcanza la plenitud.

### ***La fundación de la casa verde***

La gran hazaña de este héroe consiste en fundar una institución, un espacio ubicado en el centro del mundo que permitirá reorganizar la vida colectiva; al mismo tiempo logra, con la incorporación de los elementos dionisiacos a los apolíneos ya existentes en la sociedad piurana, que haya cambios, dando paso así a una sociedad más abierta.

### ***Como reorganización de la vida colectiva***

La construcción de la casa verde y [su presencia] en la ciudad son una violencia al orden establecido. La casa es para el orden religioso moral el lugar del infierno y don Anselmo, el demonio [Pero vista desde otra perspectiva] la casa verde posee un significado propio, refrendado por su poder seductor, su éxito y su resonancia mítica en la ciudad. Es el lugar de la fiesta, de lo orgiástico, y es también el lugar donde se prueba o experimenta lo prohibido. La apertura de la casa verde trae consigo la respuesta del pueblo a un apetito oscuro y profundo (Goic, 1972: 282).

Uno de los mitos de *La casa verde* es el de la renovación de la sociedad, por el retorno al tiempo original. De ahí que José Miguel Oviedo (1977) afirme que la casa verde “consiste en la instauración de la orgía como elemento reordenador de la vida colectiva” (152), lo cual provoca cambios significativos en la organización de la comunidad. De esta manera, la instauración de la orgía simboliza un regreso a los orígenes, al Caos, del cual vuelve a surgir el Cosmos.

Cuando Anselmo llega a Piura, la ciudad está regida por el orden, la razón, el bien. A partir de la instauración del prostíbulo se vuelve al Caos, se instaura un carnaval<sup>6</sup> en la ciudad; el orden normal y

<sup>6</sup> Según la teoría del carnaval de Mijaíl Bajtín (1974), por medio de él había una liberación de los individuos, había un regreso al Caos inicial. En



acostumbrado se rompe en Piura, al igual que en esta festividad “la vida [se encuentra] desviada de su curso habitual” (Bajtín, 1974: 182). Y con ello se rompe el estatismo en que se encontraba la ciudad. De esta forma la sociedad se vivifica y rompe con su letargo anterior. Los participantes del carnaval rompían las normas de la vida cotidiana, con lo acostumbrado, lo establecido. Este regreso al Caos primigenio fue una terapia colectiva que sacó del letargo a los individuos y permitió a la sociedad avanzar. Es, pues, lo que sucedió en Piura, después de que se instala el Caos: hay cambios en la estructura de la sociedad; se ha derrocado un orden, del cual surgirá uno nuevo. La ciudad ha cambiado significativamente. Si antes Piura se caracterizaba por ser un poblado cerrado en sí mismo, poco tolerante y reaccionario, luego de algunos años, después de que Anselmo instalara la casa verde y ésta fuera quemada, la ciudad se presenta con un rostro diferente: “Las calles de la ciudad crecían, se endurecían con adoquines y veredas altas, se engalanaban con casas flamantes y se volvían ruidosas, los chiquillos correteaban tras los automóviles. Había bares, hoteles y rostros forasteros, una nueva carretera a Chiclayo y un ferrocarril de rieles unía a Piura y Paita pasando por Sullana” (243). La sociedad piurana se incorpora al proceso de civilización y cambio: se incorpora a la historia. Esto en la novela está plasmado con tono mítico, más allá del bien y el mal; un proceso al que debe integrarse esa sociedad para no perecer, ya que las sociedades que se encierran en sí mismas y no consideran los cambios de su entorno terminan por morir.

### ***Como espacio central***

Otro de los mitos que se manejan en la narración de la fundación de la casa verde es el de la instalación en el Centro del

---

tal festividad tenían “una vida libre de plena risa ambivalente, de sacrilegios, profanaciones de todo lo sagrado”, situación que se contraponía a la vida oficial “monolíticamente seria y sombría, subordinada a un estricto orden jerárquico” (182).

Universo. Para poder “instalarse en un espacio determinado, hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el ‘Caos’ de la homogeneidad del espacio. Se debe proyectar o descubrir un punto fijo –el Centro– que equivale a la Creación del Mundo (Eliade, 1981: 26). Anselmo ha ido al arenal para orientarse en ese amplio y homogéneo espacio que es el desierto, adquirir un punto fijo y posteriormente establecerse en ese lugar. Después de encontrar el punto fijo, don Anselmo compra “a la Municipalidad un terreno situado al otro lado del Viejo Puente, más allá de los últimos ranchos de Castillas, en pleno arenal” (78). Una vez elegido el espacio que desea habitar, el héroe debe –al igual que los dioses– enfrentar a un monstruo o a un ser primordial. Así, para construir el prostíbulo, Anselmo debe vencer al desierto, símbolo del Caos. Los trabajos de la construcción se iniciaban cuando el monstruo se apaciguaba, una vez que cesaba la lluvia de arena; y terminaba cuando nuevamente empezaba la acometida. Se entabla una batalla entre el caótico desierto y el héroe: “En la tarde, en la noche, el desierto englutía los cimientos y enterraba las paredes, las iguanas roían las maderas, los gallinazos armaban sus nidos en la incipiente construcción y, cada mañana, había que rehacer lo empezado, corregir los planos, reponer los materiales, en un combate sordo que fue subyugando a la ciudad” (95).

Sin embargo, no debe creerse que consagrar un espacio es un trabajo humano, que sólo por su propio esfuerzo el hombre puede lograrlo; más bien, lo logra en la medida que reproduce la obra de los dioses. A los mitos y ritos se les considera como “grandes y profundos misterios que ponen temporalmente al iniciado en estrecho contacto con las fuerzas generadoras primarias y primordiales del Cosmos” (Turner, 1975: 150), pues imitan los gestos de los dioses y reiteran la cosmogonía.

El héroe logra vencer al monstruo: “Y un día los piuranos admitieron que don Anselmo vencería, al divisar al otro lado del río, frente a la ciudad, como un emisario de ella en el umbral del desierto, un sólido, invicto esqueleto de madera” (96). Anselmo, al instalarse en ese territorio, ha fundado un Cosmos, pero “existen varias formas de equiparar la morada al Cosmos” (Eliade, 1981: 51). En este caso



se utilizan diversas formas de transformación ritual de la morada en Cosmos: una es “asimilándola al Cosmos por la proyección de los cuatro horizontes a partir de un punto central” (50). Esto se logra en la novela por la disposición principal del prostíbulo: “el salón estaba cortado por cuatro vigas, también verdes, que sostenían el techo” (Vargas, 1977: 96), por la instalación simbólica del *Axis Mundi*. Otra está dada por la imitación del ritual de construcción, el acto de los dioses, gracias al cual el Cosmos ha surgido del Caos, por la lucha del héroe contra el monstruo, símbolo del Caos: una vez vencido surge el Cosmos.

El prostíbulo nace, pues, como un lugar sagrado; la irrupción de lo sagrado tiene por efecto destacar un territorio del medio circundante y hacerlo diferente. Donde se efectúa una ruptura de niveles por la irrupción de lo sagrado hay una abertura con la cual se da la comunicación con las tres regiones, y así los tres niveles cósmicos se comunican –cielo, tierra y regiones infernales–. Por una parte, se da esta comunicación con la imagen de una Columna Universal, *Axis Mundi*, que une y al mismo tiempo sostiene el Cielo con la Tierra y su base está hundida en el mundo de abajo. Aquí, la torre de la casa verde es la Columna Universal, se comunica con el Cielo. En tanto que la comunicación con el mundo de abajo está dada por medio del prostíbulo, el que representa la región inferior. El prostíbulo es, pues, un espacio completamente distinto al de las aglomeraciones humanas y se logra por los símbolos cósmicos que en él se estructuran: se revela como un espacio sagrado.

### ***La unión con Antonia. Traición al mundo dionisiaco***

Desde la llegada de Anselmo a Piura, él despliega su espíritu dionisiaco: “Los vecinos deploraban solamente que don Anselmo fuera grosero y mirase a las mujeres con atrevimiento cuando estaba borracho. A las sirvientas descalzas que atravesaban la Plaza de Armas en dirección al Mercado, a las vendedoras [...] a las señoras con guantes [...] a todas les hacía propuestas a voz de cuello y les improvisaba rimas subidas de color” (56).

Posteriormente, Anselmo instaura la orgía a las afueras de Piura, cuando funda el prostíbulo, entonces se identifica plenamente con el espíritu dionisiaco, con el sonido de su arpa atrae a los hombres a la fiesta orgiástica. Por tal razón el padre García se atreve a decir “su cuerpo huele a azufre” (103). Instalado en la casa verde, Anselmo se la pasaba entre el prostíbulo y la Estrella del Norte, en donde “bebía, bromeaba y distribuía brindis y piropos a las mujeres que atravesaban la Plaza” (97). Su comportamiento es desmesurado. Esta actitud contrasta con la que posteriormente tiene frente a una mujer cuando se enamora. Al conocer a Antonia, en un principio no se acerca a ella, sólo va temprano al bar del poblado para verla de lejos: “espérala, ya llegará. No te impacientes [...] ahí llega el burro cargado de canastas [...] Ahí está, liviana, silenciosa [...] ahí está tu recompensa por tanto desvelo” (323). Al principio trata de disfrazar sus sentimientos hacia ella. Pero poco a poco va develando esos sentimientos que al principio le resultaban confusos. Posteriormente acepta que se ha enamorado de ella. Frente a Antonia su comportamiento es diferente al que tiene frente a las demás mujeres; al lado de ella tiene completa compostura, es moderado y hasta hay en él cierta timidez y nerviosismo: “Ahí la tienes ya, junto a ti, mírala sin temor [...] disimula la ebullición, bosteza, fuma [...] sonrío, conversa siempre” (323).

Con el enamoramiento de Anselmo ha habido un giro total, si antes la noche era el momento esperado porque entonces se realizaba la fiesta orgiástica, ahora desea “que pase pronto la noche ruidosa, que amanezca” (322), ya que quiere ver a Antonia. Debido a este acontecimiento se aleja de su carácter dionisiaco, piensa las cosas de otra forma: “La noche es lenta, desvelada, hueca sin su presencia que mata las dudas. Abajo ríen, brindan y bromean, entre guitarras bulliciosas se insinúa el delgado silbo de una flauta, se enardecen, bailan (345).”<sup>7</sup>

<sup>7</sup> En esta escena el narrador deja ver que hay una conciencia clara por darle un carácter dionisiaco a las fiestas realizadas en la casa verde, puesto que se hace alusión a la flauta de Dionisos.



Una vez que Anselmo ha reconocido en Antonia “la encarnación de la promesa de la perfección” (Campbell, 1972: 105), se da lo que en el mundo del mito se llama el encuentro con la diosa. Ella es el modelo de belleza, lo que el héroe había esperado: “ése es su rostro, esas pequeñas aves sus cejas [...] Mira sus largos brazos tostados y las puntas de cabello claro que ondean sobre sus hombros, y su frente que es tersa [...] esa delgada columna es su cuello [...] esas flores de tallo frágil sus manos y las leves sombras que al recibir el sol parecen rubias sus pestañas” (323). El encuentro entre el héroe y la diosa, dentro de la mitología, la leyenda o los cuentos de hadas se realiza una vez que el héroe ha logrado vencer todas las barreras; por tanto, es la prueba final por medio de la cual el héroe gana el don del amor, que es la vida en sí misma, que se disfruta eternamente. De ahí que el encuentro de Anselmo con Antonia resulte totalmente atípico, pues será muy poco el tiempo que estén juntos. Y si la mujer en el lenguaje de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse y el héroe es quien llega a conocerla, en este caso habrá una imposibilidad para que se logre, porque Antonia, además de ser ciega, es sordomuda, por lo tanto Anselmo no llegará a conocerla totalmente.

Sin embargo, no puede decirse, como Luis Harss (1978), que Anselmo viola a Antonia, porque es claro que ella lo identifica y siente predilección por él: “¿Reconocía tu voz, tu olor? Háblale y mira cómo en su rostro se levanta algo risueño y ansioso, retén su mano unos segundos y descubre bajo su piel ese secreto temor [...] ¿qué brazo buscaba su mano?, ¿en quién se apoyaba para atravesar la Plaza?, el mío [...]” (344). Con sus atenciones y su amor, Anselmo logra que su pasión sea correspondida. Además, Anselmo se convence de que Antonia corresponde a sus caricias y mimos: “siente su mano que busca, que encuentra y atrapa la tuya [...] oye su mano en la tuya, su misterioso mensaje, descifra esa voz de secretas presiones y leves pellizcos” (346); una vez que esto sucede, él se despoja de sus dudas y decide raptarla.

A pesar de que el héroe logra conquistar a la diosa, porque está dotado con lo que los trovadores llaman un “corazón gentil”,

la diosa puede ser comprendida y servida, él no puede llegar a conocerla totalmente y ante esta barrera infranqueable le entra la incertidumbre por no saber qué piensa, qué siente: “Toñita, ¿me oyes?, ¿qué sientes?, por qué jala así tu mano, si se ha asustado de la arena que cae tan fuerte. Tú, ven Toñita, abrigate, ya pasará, ¿crees que nos va a tapar, que nos va a enterrar vivos?, de qué tiemblas, qué sientes, ¿te falta aire?, ¿quieres volver?, no respire así” (368). Al enamorarse de Antonia traiciona a las fuerzas diónicas con las que se había identificado, por ello será castigado con la muerte de Antonia.

### ***El regreso***

Una vez que el héroe ha llevado a cabo su misión, éste debe regresar con su “trofeo transmudador de vida”. Debe completar el ciclo del monomito –el que consiste en separación-iniciación-retorno–. Para cerrar el ciclo, el héroe debe traer los misterios de la sabiduría, el vellocino de oro o a su princesa dormida al lugar donde significará la renovación de la comunidad.

### ***La negativa al regreso***

Son muchos los héroes que, según la fábula, han permanecido para siempre en la isla bendita en compañía de la eterna diosa, se han negado a regresar porque siempre ha sido y será difícil comunicar “en el mensaje del mundo de la luz, los mensajes que vienen de las profundidades y que desafían la palabra” (Campbell, 1972: 20). Anselmo se ha negado a completar el ciclo del monomito, se ha negado a regresar (de manera simbólica) con los dones que habrán de permitir la renovación de la comunidad o con su princesa dormida.

Anselmo instaaura las fuerzas orgiásticas en las afueras de Piura, pero no logra incorporarlas en la ciudad. Lo que sí hará es dar a la sociedad el don que deseaba, y la reacción de las fuerzas que desequilibra será drástica: el héroe será castigado. A una sociedad como la piurana, la relación entre Anselmo y Antonia le hubiera



parecido un sacrilegio, por lo que el héroe piensa que, de llevar la experiencia de la felicidad trascendental a esa comunidad, hubiera hecho “el papel de idiota ante un jurado de ojos graves” (Campbell, 1972: 25). Por lo tanto, prefiere raptarla. Él sabe que la sociedad piurana no entendería su amor por Antonia, por lo tanto Anselmo, al igual que muchos héroes y profetas, ha pensado que lo más sencillo es no tomar en cuenta a la comunidad y retirarse a “la pétrea morada celeste” a la que nadie tiene acceso y asegurarse de que nadie la penetre. Anselmo ha decidido llevar a Antonia a la torre de la casa verde, la que se convierte en su refugio, donde se produce el encuentro amoroso y las habitantes se convierten en sus cómplices: “Diles que me la he traído, me la he robado, la quiero, va a vivir conmigo, tienen que ayudarme, y ahí de nuevo, su excitación, sus protestas, le juramos, le prometemos, responderemos a su confianza” (368). Piensa posteriormente abandonar Piura para vivir con Antonia en un lugar donde no tengan que esconderse: “falta poco, viajarán a Lima, una casa para los dos solos, no habrá que esconderse” (369).

### ***Muerte de Antonia y nacimiento de la Chunga***

Anselmo ha prometido a Antonia llevársela a vivir a Lima porque sabe que en Piura no podrían continuar juntos sin tener que esconderse, pero no logran irse porque Antonia queda embarazada. Al momento del parto, ella tiene dificultades, por lo que Anselmo acude al doctor Zevallos para que la atienda. Ya en la torre, el doctor se da cuenta de que Toñita se encontraba en tan mal estado que no podía moverla para que la atendieran en algún hospital y la opera a oscuras, sabiendo que iba a morir; lo único que intenta es salvar a la niña, quien nace cuando su madre está muerta.

La negación de Anselmo a regresar a la sociedad a la que habría de llevar la experiencia de la felicidad trascendental ocasiona que éste se aisle, y en el momento en que necesita la ayuda del exterior, es muy tarde, Antonia muere. Sólo logra sobrevivir su hija. De este modo, el héroe recibe un castigo. La muerte de Antonia es una prueba para Anselmo que le permite continuar con la purificación

espiritual, ya que si ella no hubiera muerto, se la habría llevado a vivir a Lima pero, de esa forma, Anselmo se habría apartado de su misión. La muerte de Antonia y la quema de la casa verde son dos acontecimientos que marcan su vida; después de esos sucesos, él “había envejecido: sus hombros se desmoronaron, se hundió su pecho, brotaron grietas en su piel, se hinchó su vientre, sus piernas se curvaron y se volvió sucio, descuidado” (241).

### *Quema de la casa verde*

Después de la muerte de Antonia, Anselmo abandona la casa verde desilusionado, deseando morir también. El doctor Zevallos lo lleva a su casa, le pone una inyección y le dice: “No sé nada, no he visto nada, váyase. Pero no se fue, se bajó al río y ahí estuvo esperando a la lavandera” (418), a Juana Baura, para avisarle que Antonia había muerto. Posteriormente, el pueblo se entera de la muerte de Antonia y ese mismo día “unos vecinos recuperaron el cadáver y, envuelto en una sábana, lo llevaron al rancho de la lavandera [...] Al día siguiente [...] el padre García ofició la misa en la capilla del Mercado, y encabezó el cortejo fúnebre, y del cementerio regresó a la Gallinacera junto a Juana Baura; los vecinos lo vieron cruzar la Plaza de Armas rodeado de mujeres, pálido, los ojos fulminantes” (219).

Después del sepelio, el padre García se encuentra decidido a hacer pagar a Anselmo por la muerte de Antonia, pero realmente lo que quiere es destruir la casa verde, porque sólo descarga su furia en ella. El padre será quien encabece y persuade a las mujeres para que se lancen a la destrucción. Posteriormente a la prédica del sacerdote, el tumulto de mujeres se convierte en un mar impetuoso que no es posible controlar. Sabemos que la muerte de Toñita es un pretexto que toma el padre García para vengarse de Anselmo, quien con la fundación del prostíbulo ha provocado que haya cambios significativos en la sociedad piurana. Antes de su llegada, la comunidad era una sociedad cerrada que tenía como centro la iglesia, con el padre García a la cabeza. Anselmo ha desestabilizado ese antiguo orden y ha impuesto otro, en donde hay cabida para



las fuerzas orgiásticas y festivas. Posteriormente, el prostíbulo desplaza a la catedral en el privilegio de espacio central. De ahí que toda la ira, el deseo de venganza y destrucción del padre García y de las gallinazas se descargue contra ese espacio y los objetos que en él se encuentran. El clímax de toda esta acción se da con la quema del prostíbulo, la cual es el castigo que recibe el héroe por desestabilizar las fuerzas del Bien, la razón y el orden. Aun así, la casa verde renacerá, el hallazgo de *la Chunga* en ella es significativo, porque en el momento en que arde en llamas la casa, se rescata a la niña, quien construirá la segunda casa verde: ella simboliza el renacimiento del prostíbulo.

### ***La apoteosis. La división del héroe***

El héroe, que ha logrado atravesar el umbral, pasar las pruebas y cruzar el umbral de regreso, llega a una etapa superior: la apoteosis. En esta etapa los héroes logran ser reconocidos por la comunidad y se convierten para los paganos en héroes divinos o semidivinos. Así, el héroe sufre una división: algunas tareas las realiza él mismo, otras las realiza su hija, *la Chunga*. Anselmo, como héroe, ha traído los dones y las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida. Construye la casa verde en las afueras de la ciudad, con la función de incorporar a la sociedad piurana fuerzas oscuras e instintivas que la renovarán, pero no ha logrado introducirlas de modo que permanezcan, puesto que crea el prostíbulo en las afueras de la ciudad y una vez que las gallinazas lo incendian éste desaparece. Será *la Chunga* quien funde el prostíbulo dentro de la ciudad.

### ***Resurgimiento de la casa verde***

*La Chunga* incorpora las fuerzas orgiásticas a la ciudad: crea la segunda casa verde dentro de la ciudad, hecho que no logra su padre. La creación de este segundo prostíbulo remite, además, a la creación del primero, sólo que la narración de la creación de la primera casa verde es decididamente mítica. Esta segunda será el

anverso de la moneda, se da una desmitificación. En esta última, el narrador abandona la narración lineal, medida, la prosa distante, casi incolora; la tensión baja; se describe una gran cantidad de escenas y diálogos que en ella suceden. *La Chunga* cierra un ciclo que su padre dejó incompleto.

### ***La música como parte del mito***

La música que produce el arpa de Anselmo es un factor importante para conformar el mito de la creación de la casa verde. Es la música del arpa de Anselmo la que iniciaba la fiesta orgiástica en el prostíbulo. La música introduce en el prostíbulo lo sensual y vital de la selva, él transporta el espíritu de su lugar de procedencia. Parte de ese mundo orgiástico y dionisiaco se introduce en el pueblo por medio de la música, que “puntualmente, rompía en su interior al comenzar la tarde, duraba toda la noche y se oía hasta en la misma catedral” (98). La música de la casa verde era inconfundible: “Era como si el aire se hubiera envenenado –decían las viejas del Malecón–. La música entraba por todas partes, aunque cerráramos puertas y ventanas, y la oíamos mientras comíamos, mientras rezábamos y mientras dormíamos” (98). La música atrae a los piuranos y expresa simbólicamente la esencia de la naturaleza dionisiaca, invita al movimiento del cuerpo, al baile; los hombres al oírla salían de sus casas como si estuvieran hipnotizados por su sonido.

### ***La reconciliación con el Padre. Muerte de Anselmo***

Dentro de las etapas de la aventura, el héroe debe reconciliarse con el Padre, con Dios. En el mito cristiano la reconciliación debe darse si el individuo ha vivido alejado de la doctrina cristiana, debe hacer las paces con Dios. En el lecho de muerte, el padre García le pide que se arrepienta de haber violado a Antonia, Anselmo no lo hace porque cree que no fue así. En la confesión de Anselmo nos damos cuenta de que el héroe está tranquilo y se siente libre de culpa, se encuentra preparado para partir:



“pregúntate si alguna vez te resignaste, y si es porque ella murió o porque eres viejo que estás conforme con la idea de morir tú mismo” (370).

### **Fushía: héroe trágico**

Fushía es un personaje que realiza una gran cantidad de aventuras. Sólo que no es su heroicidad lo que prevalece en la historia de su vida, ya que cuando iniciamos esta narración el personaje se encuentra derrotado. En ella se alternan el presente –de la derrota– y el pasado –en el que realizó las aventuras–. Así pues, en el momento en que leemos las proezas que Fushía realizó, en el presente del relato, ya se encuentra derrotado. Lo que nos lleva a pensar que los proyectos de su vida, yuxtapuestos con la realidad, estaban destinados a fracasar.

Al iniciar la lectura del episodio de Fushía, éste se encuentra camino al leproso, llevado por Aquilino. Ya sabemos el final e iremos conociendo sus aventuras, poco a poco. El propio Vargas Llosa se ha referido a la historia de Fushía en contraposición a la de Anselmo: “historia más sórdida y concreta: un patético aventurero obsesionado con la idea de llegar a ser rico, que perpetra a lo largo de su vida las peores atrocidades para alcanzar esa meta; pero fracasa en todas sus empresas (63). La ambición por el dinero no es lo único que explica la conducta de Fushía, también se explica por su carácter dionisiaco: su falta de límites, su desmesura, su gusto por ir contra las normas establecidas, contra el Bien.

### ***Llamada a la aventura y cruce del primer umbral***

Si contraponemos este héroe a Anselmo, notamos que en Fushía hay un llamado a la aventura que se narra en la novela. El hecho de que el llamado de Anselmo no se narre, lo vuelve un ser más misterioso; en tanto que el de Fushía se cuenta para hacer la historia más “concreta y sórdida” y de esa forma explicar los cambios del personaje. A partir de la llamada a la aventura, el héroe sufre

una transformación, Fushía era trabajador del almacén de un turco, a quien “Le llevaba las cuentas [...] y aunque era honrado entonces, ya soñaba con hacerse rico. Cómo ahorra [...] sólo comía una vez al día [...] Y al turco se le metió en la cabeza que él le robaba [...] y lo hizo llevar preso” (28).

Fushía, para poder cruzar el primer umbral, que es el de la prisión, debe enfrentar a los guardias, quienes son los guardianes del umbral. Cruzarlo siempre es riesgoso, el héroe puede salir triunfante, pero puede también ser vencido. Fushía se une a sus compañeros para huir, después de escapar los traiciona, a pesar de que lo habían ayudado a escapar. Los ideales y conceptos de este personaje cambian: si antes era trabajador y honrado, ahora ha robado un automóvil a su antiguo patrón y ha traicionado a sus amigos. A pesar de que uno de los compañeros lo trataba con cariño y el otro es quien planea la huida, no sentirá remordimiento al traicionarlos. Esta acción la realiza sin justificación alguna, responde al hecho de hacer la maldad por la maldad, porque este acto no se explica por la ambición de Fushía, ya que le hubiera sido más fácil huir de Campo Grande con la ayuda de sus compañeros. También descarga su furia sobre los guardias de la prisión, a quienes golpea en el momento de la huida.

Al ser encarcelado injustamente, Fushía cambia su proyecto de vida, hacerse rico honradamente, por otro, hacerlo a costa de todo y de todos. Las señales de la vocación del héroe (o llamada a la aventura) no deben ser actos reprobables moralmente para la comunidad. El héroe que parte a la aventura va sufriendo un proceso de purificación espiritual; poco a poco va despojándose de su subjetividad y va convirtiéndose en un ser que renuncia a sus limitaciones, a su idiosincrasia, esperanzas y temores. En el ciclo del monomito, el héroe abandona a la comunidad para posteriormente regresar y renovarla, en tanto que Fushía sale de ella huyendo de la cárcel y pensando en juntar un capital para hacerse rico, lo cual es un plan egoísta y personal.



### ***En busca del talismán mágico y el camino de las pruebas***

Quando el personaje ha recibido las señales de su vocación como héroe, para poder cruzar el umbral es necesario que antes reciba una ayuda sobrenatural: un ser protector le entregará un talismán o amuleto mágico con el cual podrá fácilmente vencer los obstáculos y realizar su aventura. La ayuda sobrenatural es “la inesperada asistencia que recibe quien ha emprendido la aventura adecuada” (Campbell, 1972: 40), pero como este personaje no tiene proyectos que puedan renovar o traer sabiduría a la comunidad, por tal motivo no recibirá la ayuda. El dinero es el elemento que funciona a manera de talismán: en la historia de Anselmo vemos que él posee el talismán porque hace gala de su poder económico. En cambio, la vida de Fushía será una búsqueda inútil por conseguirlo. El héroe no lo buscará como un medio que le permitirá llevar a cabo una aventura, la que una vez lograda beneficiará a la comunidad, sino como un medio totalmente egoísta que le permitirá hacerse rico, incorporarse a la sociedad blanca y ser respetado. Por tal razón, su búsqueda resulta ser un hecho enajenante y el héroe fracasará.

### ***Estafa a don Fabio y huida consiguiente***

La primera prueba que el héroe deberá sortear para conseguir lo que se propone será estafar a don Fabio. Fushía llega a Iquitos y conoce a don Fabio, quien lo cree un “hombre de empresa”, que podía hacer negocios con su patrón. En las conversaciones que sostienen, Fushía se entera del negocio de Julio Reátegui, el patrón, y decide dedicarse a eso mismo. Para ello necesitaba un capital para empezar, pero no lo tenía. Por eso decide estafar a don Fabio. Éste acepta pagar el dinero que se ha llevado Fushía, pero el hecho de que le matara a su gato es algo que no entiende, “la maldad por la maldad era cosa que no comprendía” (52).

### ***Comercio en la selva y fracaso de la empresa***

Fushía huye una vez que ha estafado a don Fabio. Con el dinero que ha obtenido puede iniciar una empresa propia y se va a vivir a un ranchito de Moyobamba. Conoce a Aquilino, le propone que se dediquen al comercio y lo convence. Juntos construyen una gran balsa. Fushía compraba sacos de arroz, tocuyos, percalitas y zapatos: “íbamos por los campamentos [comenta Aquilino], y los caucheros, los materos, y los buscadores de oro tráigannos esto y esto en el próximo viaje y les traían y después se metieron a las tribus” (263). Con un negocio como éste, Fushía podía haberse hecho rico, porque el valor de los objetos que los selváticos le daban a cambio de los artículos que él comerciaba era mayor en la cultura a la que Fushía pertenecía. Les iba bien y “nos hubiera ido mejor si Fushía no fuera diablo [dice Aquilino], les robaba a todos y al final los corrían de los campamentos y los guardias los buscaban, tuvieron que separarse y él se vino donde los huambisas un tiempo” (263).

En su afán por enriquecerse, Fushía se aventura a realizar comercio por la selva. Enfrentarse a este espacio es enfrentar al Caos, al monstruo contra el que el héroe debe luchar. Además, es un lugar que se encuentra habitado por tribus, algunas de ellas guerreras, como los huambisas, famosos por su espíritu guerrero y sanguinario. Será la tribu que hospede a Fushía cuando huye de los guardias. El hecho de que sean los huambisas los que lo acojan deja ver que el héroe ha vencido en su aventura; sólo que si las pruebas se realizan para que el héroe vaya purificándose, aquí el proceso se invierte y el héroe se corrompe conforme avanza en su aventura.

### ***Contrabando de jebe, descubrimiento de éste por las autoridades y persecución subsecuente***

Lo curioso de este héroe es que las pruebas que realiza no le servirán para completar el proceso purificador, sino lo contrario: a



través de las pruebas el héroe se envilecerá. Después de refugiarse donde los huambisas por un tiempo, Fushía regresa a Iquitos, donde comienza a trabajar con Julio Reátegui, quien se dedica al contrabando de caucho. Fushía realiza este trabajo sin importarle que sea ilegal; lo realiza solamente por la facilidad de volverse rico desempeñándolo, sin considerar los riesgos. En esta aventura, Fushía será el encargado de realizar algunas operaciones para ocultar el caucho y hacerlo pasar como tabaco. En tiempo de guerra el caucho era material estratégico. Perú es un país que declara la guerra a los países del eje, por lo tanto sólo debía venderlo a sus aliados, pero “Nuestros aliados nos compran el caucho a un precio de guerra [...] –dijo el doctor Portillo–. El japonés lo vendía a escondidas y le pagaban cuatro veces más” (73).

Julio Reátegui era quien ponía el capital y Fushía era quien tenía toda la responsabilidad del negocio. Por tal motivo, cuando denuncian el contrabando, Fushía es quien debe huir. A pesar de que le tocaba muy poco de lo que obtenían de ganancias, realizaba “un trabajo estúpido, que lo habría hecho rico para siempre si duraba un par de añitos más” (71).

Al iniciar una empresa eminentemente enajenante, en la cual sólo importa el dinero, el héroe fracasará por su exacerbado individualismo: después de ser delatado, debe huir porque las autoridades lo buscan por contrabandista. Pero a diferencia de las veces anteriores, en esta ocasión la situación es más grave porque no puede huir del país por falta de dinero, es difícil llegar a la frontera para irse a Brasil, su país natal, porque de allá huyó de la cárcel; o irse a cualquier otra ciudad peruana, porque es buscado por la justicia. Por tal razón se esconde con Lalita, en Uchamala, en una casa que Julio Reátegui tiene en el Marañón, de donde huirán posteriormente. Las expectativas de desplazamiento se le cierran con cada acto ilícito que comete.

A pesar de que Fushía trabajaba al servicio de Reátegui, éste no está dispuesto a ayudarlo a huir. Por lo que Fushía, al hallarse sin dinero, le ofrece a Lalita en venta para, con lo obtenido, marcharse a Ecuador, por el río Santiago, pero la cantidad que pide

es excesiva para Reátegui, quien sólo accede a darle una lancha y conservas. Con esto, Fushía sale de Uchamala llevándose a Lalita con él, pero no logra llegar al río Santiago porque se le presentan dificultades.

### ***El encuentro con la diosa***

En el tradicional encuentro entre el héroe y la Reina Diosa del Mundo, ella es para él “El modelo de todos los modelos de belleza”; para Fushía, Lalita también lo es cuando recién la conoce: “Ya tenía sus pelos larguísimos –dijo Fushía–. Y entonces su cara era limpia, ni un granito siquiera. Qué bonita era” (71). Fushía conquista a Lalita con su gentileza y también a su madre, quien trata de aprovecharse de la situación, obteniendo dinero y regalos de Fushía.

La unión con la diosa es una prueba más por la que el héroe deberá pasar. Generalmente, ésta es la última aventura de la iniciación; sin embargo, como ha sucedido en las pruebas anteriores, el héroe no logra salir victorioso, porque en el ámbito del mito y la leyenda en los que la unión entre el héroe y la diosa es la última aventura de la iniciación, se alude a un mundo coherente con la estructura y visión de mundo de éstos. Las hazañas responden a una estructura social, económica, política y cultural y se explican a partir de ella, por la visión de mundo que los individuos poseen. Mientras que en una sociedad moderna la realidad es concebida de forma totalmente diferente con respecto a las sociedades en donde surgieron leyendas, mitos y cuentos en los que la unión entre el héroe y la diosa era eterna. En nuestra época, en nuestro mundo fragmentado y caótico, una relación tal es difícil que se dé.

Fushía sabe que necesita de la ayuda de Julio Reátegui, por lo que ordena a Lalita que lo seduzca. Ella lo hará por obediencia. Cuando huye porque es perseguido, se la vende, pero de todas formas Lalita huye con él. El héroe vende a su compañera. Para él, el fin es huir, aunque sea a costa de la degradación de ella. No obstante, Lalita acepta huir con él. Si en un primer momento



Fushía le da buen trato, a partir de este momento la relación irá deteriorándose poco a poco. Después de huir de Uchamala, Fushía y Lalita se extravían en la selva, pero llegan finalmente donde los huambisas, tribu que los hospeda. Una vez en ese lugar, el trato de Fushía a Lalita sufrirá un deterioro constante. La relación se degrada cada vez más porque Fushía lleva mujeres a vivir a la choza en la que vive con ella. Los malos tratos de Fushía se agudizan, él continúa llevando mujeres de diferentes tribus para satisfacer sus deseos sexuales, por lo que Lalita se acostumbra y se hace amiga de ellas.

Por mucho tiempo ella tendrá la esperanza de que algún día Fushía se haga rico, abandonen la isla y se casen. Si en el mito la unión entre el héroe y la diosa “es la prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor, que es la vida en sí misma”, en la relación entre Lalita y Fushía el arquetipo se rompe y la unión tiene las características de una pareja eminentemente moderna, en la que el tiempo va degradando las relaciones. Fushía la insulta frente a los demás o a solas, la trata cada vez peor, ya que ha perdido la capacidad de amar; y cuando, debido a su enfermedad, la lepra, empieza a perder la potencia sexual, la carencia se hace más notoria y el carácter se le agria. Aun así, Lalita continúa con él, pero se da cuenta de que ha perdido su virilidad de forma definitiva. Como la relación sexual era una de las pocas formas de comunicación que había entre ellos, ella lo abandona, huye con Nieves.

La historia de Fushía es una inversión de la aventura mítica: las pruebas conducen a la degradación, no a la purificación. Por lo tanto, cuando el héroe debiera encontrarse preparado y tener el grado de purificación para conquistar a la diosa, ya está degradado, y así no podrá merecerla.

### ***Instalación en la isla***

Fushía es un personaje enajenado que, al igual que una gran cantidad de seres de las sociedades modernas, vive la experiencia del espacio como un ser no religioso, que asume únicamente una

existencia “profana” de éste; pero aun así, la isla es un espacio consagrado, ya que una existencia profana nunca se encuentra en estado puro, puesto que “Cualquiera que sea el grado de desacralización del Mundo al que se haya llegado, el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso” (Eliade, 1981: 27).

Fushía decide permanecer en la selva con los huambisas y no continuar huyendo, por lo que se deshace de la lancha. Planea quedarse en la selva, pero para poder instalarse en un lugar o fundar una morada es necesario que el espacio que va a habitarse sea un lugar consagrado, debe haber previamente una transfiguración del espacio profano. En todos los casos, el lugar que se elige para habitar es indicado por alguna cosa diferente, formas hierofánticas directas o con las técnicas de orientación, las cuales son técnicas de construcción del espacio sagrado, o simplemente por medio de un “signo” cargado de hierofanía. Fushía, Lalita y los remeros huambisas, después de muchos días de pasar hambre e incomodidades, encuentran un lugar diferente: “Salieron y él Lalita, la isla, mírala, el mejor sitio que existe, entre el monte y los pantanos, y antes de desembarcar hizo que los huambisas dieran vueltas por todo el contorno y ella ¿vamos a vivir aquí? Y él estaba oculta, en todas las orillas hay bosque alto” (217).

Por los “signos” encontraron tal lugar. Fushía decide que será ahí donde fundarán su morada, pero no se debe pensar que un lugar como tal es escogido “por el hombre”; es simplemente descubierto por él, o sea que el espacio sagrado se revela a él de una forma o de otra. La revelación se produce en muchas ocasiones por medio de la *orientación*, la cual pide un signo para indicar la sacralidad del espacio. Es por medio de este procedimiento que Fushía va descubriendo los signos: salen de un caño estrecho y hallan la isla, la cual se encuentra oculta por un bosque alto, al entrar a la maleza que la cubría oyen los pájaros guacamayos que la habitan. Además, éste es un lugar donde ha vivido con Aquilino. Así decide que la habitarán, pero la isla se encuentra rodeada de lupunas, árboles que para los huambisas están habitados por “duendes malignos”, por lo que no quieren instalarse en ella. Fushía los convence de que lo hagan y quemen los árboles “ma-



lignos”. Con la quema de los demonios (simbolizados por las lupunas), se asume la creación del mundo en el que se ha decidido habitar; se reitera la cosmogonía, ya que para poder crear el mundo, los dioses han tenido que enfrentar y vencer a un monstruo; por tal razón, el hombre a su vez debe imitarlos cuando construye su mundo, su ciudad o su casa. La quema es un regreso al Caos primordial, se enfrenta al monstruo y una vez que lo vence el Cosmos nacerá de su cuerpo.

El espacio de la isla se purifica con el fuego, que es símbolo de renovación: “El fuego iba limpiando la isla y despoblándola; de entre la humareda salían bandadas de pájaros y en las orillas aparecían maquisapas” (218). Una vez que el espacio ha sido *cosmizado* y, por tanto, consagrado, los huambisas realizan su primera comida. Por ello, Jean Franco señala: “Se ha fundado una nueva comunidad con la destrucción de la naturaleza y con la introducción de la comida cocinada. La isla, que había estado llena de aves, da el primer paso a la colonización” (Franco, 1981: 17). No sin que antes se elimine lo que ha quedado del “mundo anterior”: se cortan los restos de bosque que había quedado y se desechan los troncos muertos, aves carbonizadas y culebras. Para que un nuevo ciclo surja, los restos del viejo deben estar totalmente destruidos; se debe abolir un mundo para crear otro totalmente nuevo:

Cortaron árboles y unieron rajas de madera con bejuco y él fíjate, Lalita, es como una casa y ella no tanto pero mejor que dormir en el monte. Y a la mañana siguiente, cuando despertaron, un paucar hacía su nido delante de la cabaña, sus plumas negras y amarillas relucían entre la hojarasca y él buena suerte, Lalita, ese pájaro es sociable, si vino es porque sabe que nos quedamos (219).

La construcción de la habitación es también una manera de reiterar la cosmogonía, del mismo modo que todas las habitaciones se encuentran mágicamente en el Centro del Mundo. Su realización implica crearse su propio “mundo” y asumir la responsabilidad de mantenerlo y renovarlo. La instalación del paucar frente a la cabaña es una señal mítica de que el eje cósmico se encuentra

ahí, el cual sólo se sitúa en el Centro del Universo. Aunque la isla donde se instalan Fushía, Lalita y los huambisas sea consagrada como espacio por los signos que en éste se estructuran, “la orientación verdadera desaparece, pues el ‘punto fijo’ no goza ya de un estatuto ontológico único: aparece y desaparece según las necesidades cotidianas” (Eliade, 1981: 27). No es un mundo que se asume para permanecer en él, es sólo provisional, porque en la época actual “ya no hay un ‘Mundo’ sino fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de una infinidad de ‘lugares’ más o menos neutros en los que se mueve el hombre” (Eliade, 1981: 27). Este héroe se instala en la isla con el propósito de robar jebes y pieles a las tribus, con la ayuda de los huambisas, para abandonarla cuando logre hacerse rico.

La permanencia de Fushía en la isla y su integración a la comunidad hacen que al final de su vida, cuando ya no tiene esperanzas y se encuentra derrotado, piense en la isla como el único lugar al que realmente perteneció, porque es el lugar que fundó y consagró.

Cuando ya se manifiestan los síntomas de la lepra, su relación con los huambisas y su mujer empiezan a sufrir un notable deterioro, que se acentúa a medida que la enfermedad avanza. Fushía se aparta casi por completo de los demás. De Lalita trata de alejarse y esconderse para que no note los estragos que le ha causado la enfermedad. Si sus relaciones afectivas eran casi nulas, con su enfermedad sus relaciones sexuales –que era su forma de relacionarse– desaparecen, Lalita lo abandona y huye con Nieves.

### ***Unión con los huambisas***

Fushía y Lalita salen huyendo de Uchamala. Finalmente, llegan donde los huambisas, quienes los reciben y les ofrecen alojamiento y comida. Ya refugiados con los huambisas, Fushía decide permanecer con ellos porque lo han ayudado, los considera sus amigos; además, en ese lugar es difícil que las autoridades lo encuentren y piensa que puede explotarlos, puede hacerse rico con su ayuda.



La tribu huambisa tiene un gusto especial por los rituales, ya orgiásticos, ya guerreros. Acompañan a Fushía al asalto de otras tribus por el gusto de luchar, de enfrentarse, no para obtener el jebe y las pieles. Los rituales orgiásticos y guerreros tienen un fin en sí mismos. Fushía es similar a los huambisas, por su gusto por hacer actos prohibidos, por infringir leyes; actos emparentados con lo que George Bataille llama el Mal, que proceden de la atracción por la muerte. La unión con esta tribu es una de las pruebas que el héroe deberá sortear, ya que, según Aquilino, los huambisas son “orgullosos, desprecian a todos, y más malvados que cualquier otra tribu” (179). Fushía debió ser muy astuto al aliarse con ellos porque no aceptan someterse fácilmente: “No se dejan explotar por los cristianos. Sólo les gusta cazar y pelear” (179), señala Aquilino. Fushía ha sabido manejar la situación con esta tribu, servirse de ellos para sus fines y, al mismo tiempo, servir a ellos para los suyos.

### ***Fushía héroe tirano***

El héroe mitológico, “el que continúa la dinámica del ciclo cosmogónico, no es el héroe supremo, sino quien reabre los ojos, de modo que a pesar de los deleites y agonías del mundo, por medio de él, la Presencia única será vista nuevamente, porque él representa el centro del dominio” (Campbell, 1972: 307).

Aunque Fushía afirme que sólo es aliado de los huambisas, es claro que también ejerce poder sobre ellos. A pesar de que son sanguinarios, cuando ven que Fushía está furioso, los huambisas se portan sumisos con él. Si se han aliado con él es porque los provee de armas y con su ayuda pueden enfrentarse a las tribus enemigas. En ocasiones, Fushía no les permite hacer lo que ellos quieren, sólo desea que hagan lo que a él le interesa, aunque eso no los beneficie a ellos.

Cuando el emperador o el héroe que domina un pueblo o una comunidad “ya no relaciona los dones de su reinado con su fuente trascendental, rompe la visión estereóptica que está en su papel sostener” (Campbell, 1972: 307). Fushía, al reali-

zar estos actos trasgresores –en la orgía o en la guerra– que exceden al mundo profano, se introduce en un mundo sagrado, el cual se abre a trasgresiones ilimitadas, es el mundo de la fiesta. Tanto en la orgía como en la guerra, el éxtasis erótico y el religioso se mezclan. En la realización de estos ritos los participantes se ponen en comunicación con el mundo de las profundidades, de las regiones infernales, y con el de la superficie. Fushía es, por tanto, un héroe mediador entre dos mundos; sólo que a diferencia de Anselmo no logrará asimilar a su opuesto, seguirá siendo un héroe desmesurado e individualista. Su desmesura se funda en su falta de límites y su gusto por lo prohibido, Bataille afirma que: “La crueldad y el erotismo se ordenan en el *espíritu* poseído por la resolución de ir más allá de los límites de lo prohibido” (Bataille, 1979: 91). La violencia aterroriza, porque sabemos, tenemos conciencia, aunque sea oscuramente, que podría llevarnos a lo peor. Pero, parece que Fushía no tiene conciencia de ello y el resultado es su putrefacción en vida, símbolo de su ser interior.

En el momento en que el héroe es derrotado por la enfermedad, pierde su carácter orgiástico y la fuerza ejercida por la comunidad se ve debilitada. Al encontrarse vencido, abandona la isla; y una vez abandonada por el emperador que mantenía el poder y la fuerza, la comunidad se desintegra. Tan pronto como Fushía abandona la isla, los demás integrantes de la comunidad también abandonan el espacio en el que se habían instalado. Una vez que esto sucede, la selva vuelve a ocupar su espacio.

### ***Festejos rituales con los huambisas***

Los festejos rituales que los huambisas realizan simbolizan la participación del “fin del mundo” y su posterior “recreación”: al igual que la confusión social del tipo de las saturnales o el carnaval medieval, las orgías son las que simbolizan un regreso al Caos inicial. Los huambisas, para retornar a este estado precosmogónico, se emborrachan, cantan y tienen licencia erótica. En este tipo de fiestas el pueblo adopta una segunda vida. Se reactualiza



la cosmogonía: “hay una renovación individual y una renovación social al mismo tiempo que la restauración del Cosmos” (Eliade, 1981: 73). Fushía al participar en los rituales de los huambisas se integra a la comunidad.

### ***Coincidentia oppositorum***

Los mitos también relatan lo que los dioses y los seres míticos hicieron *in illo tempore*: revelan una estructura de lo real inaccesible a la aprehensión empírico-racionalista, característica que poseen los mitos de la polaridad (de la bi-unidad) y de la reintegración, los que se refieren a la fraternidad entre dioses y demonios, a la amistad entre héroe y sus antagonistas. La relación entre Fushía y Aquilino posee esta misma estructura mítica; los dos personajes juntos encarnan la *coincidentia oppositorum*. Wolfgang Luchting (1972) ha apuntado: “Aquilino es el bueno *per se*, al igual que Fushía es el malo por definición” (381). Aquilino es un personaje que se caracteriza por su bondad y lealtad; es el único personaje de la novela que no posee ambiciones, que está dispuesto a darlo todo sin pedir nada a cambio. Fushía es su opuesto, un ser que no es capaz de dar algo sin recibir nada a cambio, que está lleno de odio, que traiciona a personas que lo han ayudado e incapaz de realizar actos altruistas. La amistad entre Aquilino y Fushía repite el esquema de los mitos de *coincidentia oppositorum*, los dos personajes están puestos uno junto al otro para contrastar.

La relación entre Aquilino y Fushía adquiere una significación plena cuando se ve desde el punto de vista mítico: al igual que en los mitos de la reintegración de los opuestos, los cuales tienen por finalidad “el recordar a los humanos que la realidad última, lo sagrado [...] sobrepasa sus posibilidades de comprensión racional, que el *Grund* sólo es captable en tanto que misterio y paradoja que [...] no puede concebirse como una suma de cualidades, sino como una libertad absoluta más allá del bien y el mal” (Eliade, 1984: 103).

### ***La reconciliación con el padre***

En el mundo del mito, en un momento de la aventura el héroe debe reconciliarse con el Padre, el cual tiene una personificación. En la cultura occidental donde predomina la religión cristiana, la reconciliación con el Padre es la reconciliación con Dios. Fushía, a lo largo de su vida, se dedicó a realizar actos trasgresores, los que Bataille llama el Mal. Al final de su vida, carcomido por la lepra, si hubiera deseado reconciliarse con el Padre, hubiera tenido que abandonar “ese doble monstruo por el individualismo; el dragón que se piensa como Dios (súper *ego*) y el dragón que se piensa como pecado (el *id* reprimido). Pero esto requiere abandonar la unión al yo mismo y eso es lo difícil” (Campbell, 1972: 122-123), a Fushía con su exacerbado individualismo le será imposible abandonarlo, por lo tanto no hay una reconciliación.

### ***Enfermedad, abandono de Lalita y final trágico***

Cuando Aquilino se lo lleva, los huambisas se van y la selva devora rápidamente todo lo que crearon en ella, porque la comunidad no tenía bases firmes que la sustentaran, fue creada como un lugar provisional. El final de Fushía en el leprosario es la culminación del proceso de aislamiento que sufre a lo largo de su vida. En la última visita que Aquilino le hace, lo encuentra totalmente desfigurado. En este episodio se muestra la derrota total de Fushía, un ser que a lo largo de su vida ha realizado tantas aventuras y ha sido muy ambicioso termina convertido en un despojo humano. En el leprosario el aislamiento de Fushía ha llegado a tal grado que en el último encuentro con Aquilino ya no hay comunicación entre ellos, los dos hablan, pero los discursos nunca se cruzan, cada uno es independiente del otro. Aquilino ya no puede permanecer mucho tiempo a su lado porque el olor que despiden las llagas producidas por la lepra es insoportable: “Me mareo con el olor, Fushía, me da vueltas la cabeza” (386). Más allá del aislamiento y la putrefacción de Fushía sólo puede estar la



muerte, pues ya se encuentra en un estado en que la comunicación humana es imposible.

A pesar de que Fushía realiza una gran cantidad de aventuras, el discurso en que está narrada la historia no es el mítico, es el de la estructura del relato de donde emana una realidad mítica. Con la yuxtaposición de escenas que ocurren en tiempos diferentes, el autor implícito pretende contrastar los proyectos, las ilusiones y esperanzas con el presente en el que todos los planes han fracasado, para hacer la situación más patética. El uso de tal técnica en la narración de la historia de este personaje hace que el mito se degrade y predomine la visión de una sociedad moderna y enajenante. Considero que Fushía es un antihéroe, ya que su viaje lo lleva a la degradación por ser portador de los valores negativos de la sociedad.

### **Conclusiones**

La estructura de la novela, a partir del análisis mítico, es eficaz en la medida que permite entender de manera clara el desarrollo de Anselmo y Fushía, personajes que realizan acciones propias de la aventura del héroe; realizan actos primigenios, arquetípicos. Es, pues, con tal análisis con el que logré revelar la estructura y los motivos míticos y su función en la novela. Los héroes que estudio parten de situaciones opuestas: Fushía es un hombre honrado y honesto que se gana la vida trabajando, priva en él lo apolíneo, la medida. Pero, después de ser culpado por un delito que no cometió y ser encarcelado, su resentimiento hacia la sociedad lo cambia drásticamente y lo convierte en un ser individualista, desmesurado y malvado, que gusta de cometer actos prohibidos. Esto es lo que lo lleva a un aislamiento cada vez mayor y termina en un leproso completamente aislado. Mientras que Anselmo es un personaje vital, desbordante en quien sobresa el carácter dionisiaco. En él se da un proceso diferente; después de que llega a Piura y se incorpora a la vida de la ciudad, funda el prostíbulo. Con los cambios que su creación provoca, Piura se convierte en una ciudad diferente

que se incorpora a la historia. El carácter festivo y dionisiaco de Anselmo conjuga elementos opuestos que cada vez van logrando mayor equilibrio. Este personaje, al igual que otros, responde a una unidad de composición dialéctica.

Ambos héroes se instalan en el Centro del Mundo. Anselmo construye el prostíbulo y, por los símbolos que en él se estructuran, actualiza el mito de la ubicación en el Centro del Universo. Fushía se instala en la isla, espacio que asume como lugar central, descubre signos que revelan el lugar como espacio sagrado. Se asume la creación del mundo, se reitera la cosmogonía al hacer habitable el lugar. Cuando estos héroes se instalan en el espacio que han consagrado, se encuentran en una situación privilegiada, porque instalarse en el Centro le permite al hombre una comunicación supraterrrestre, instalarse en un Cosmos, en un mundo total y organizado. Pareciera que lo que quiere comunicarnos el autor es que una sociedad en la que se asume la cosmogonía debe haber un equilibrio de fuerzas. Porque Anselmo al introducir las fuerzas dionisiacas en las apolíneas ya existentes hace que haya un equilibrio de las fuerzas contrarias en esa sociedad, logre salir de su estatismo, se incorpore a la historia y no muera. De este modo, en la historia de Anselmo el propósito de la mitología es la de “suplir los símbolos que hacen avanzar el espíritu humano, a fin de contrarrestar otras fantasías humanas constantes que tienden a atarlo al pasado” (Campbell, 1972: 18).

En cambio, la comunidad que funda Fushía en la isla estará destinada al fracaso. Este personaje, tiempo después de que se instala en la isla, por el proceso de aislamiento y degradación crecientes que ha sufrido, por el predominio de su individualidad, de las fuerzas dionisiacas y por la imposibilidad de dominar sus instintos, no logrará que haya un equilibrio de fuerzas en su comunidad, por lo que desaparece cuando él la abandona. En esta historia el mito tiene una función diferente a la que juega en la historia de Anselmo, Fushía al representar los valores negativos de la novela regresará al Caos, a lo informe, al igual que la comunidad que crea. El escritor utiliza el mito al intentar organizar su mundo caótico, creando un mundo ficticio, paralelo a la realidad.



Es importante considerar la lectura desde el punto de vista mítico, ya que algunos críticos han resaltado el carácter pesimista de *La casa verde*. A pesar de que tales críticos, en buena parte, tienen razón, cabe decir que Vargas Llosa, al igual que otros narradores hispanoamericanos, se vuelve a los orígenes al crear un mundo de carácter mítico. Con ello recupera el comportamiento mágico. Retornar al mundo de carácter mítico es positivo y vivificante porque

la fantasía mítica multiplica la vida, las posibilidades puramente humanas, porque su procedimiento difiere del adoptado por la simple definición. No hay, en rigor, una reducción de la realidad, sino una misma creación que se permite ser tan libre como la realidad misma. Ya que es el único medio de que dispone el novelista para realizarse como creador en el centro mismo de su cultura en crisis, es asumirla para realizarla, re-crearla, fundarla otra vez en el hallazgo de la coherencia y el sentido de la realidad (Jara, 1970: 13).

Para situar *La casa verde* dentro de la narrativa hispanoamericana del siglo XX recurro a René Jara Cuadra (1970), quien señala que en la plasmación mítica narrativa de nuestra realidad hay variantes metódicas, pero “la intención es la misma, pues ésta brota del esfuerzo del escritor por reproducir una imagen mítica que, como hemos visto, es consecuencia de la necesidad ideológica de organizar el caos para hallarse a sí mismo en el sentido que la circunstancia tiene” (15). René Jara divide tres niveles en los que se estructura narrativamente la intencionalidad de la obra, en el caso de *La casa verde* se logra “Por la creación inmediata de una realidad mítica que emana de la estructura misma del relato”. Así, dicho autor distingue la estructuración mítica de la realidad, con la que los escritores al crear “los materiales del caos en un mundo orgánico y coherente que dice más del ser que de la nada [. . .] en su afán de dar razón del ser y la existencia hispanoamericana, lo organizan con envergadura mítica” (15).

## Referencias

- Bajtín, Mijaíl (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.
- Bataille, George (1987). *La literatura y el Mal*. Madrid: Taurus. (Serie crítica literaria).
- (1979). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Campbell, Joseph (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE.
- Cassirer, Ernest (1972). *Filosofía de las formas simbólicas. El pensamiento mítico*. T. II. México: FCE.
- Castro Klarén, Sara (1972). "Fragmentación y alienación en *La casa verde*", en Helmy Giacomán, José y Oviedo, Miguel (comps.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa (129-142)*. Madrid: Las Américas Publishing.
- Colmenares, Germán (febrero de 1967). "Vargas Llosa y el problema de la realidad en la novela", *Eco, Revista de la cultura de Occidente*, XIV, 4(32), 35-44.
- Díez del Corral, Luis (1974). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos.
- Dorfman, Ariel (1972). *Imaginación y violencia en América Latina. Ensayos sobre Borges, Asturias, Carpentier, García Márquez, Rulfo, Arguedas, Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama.
- Eliade, Mircea (1987). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus. (Ensayista).
- (1984a). *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Labor. (Punto Omega).
- (1984b). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor. (Punto Omega).
- (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor-Guadarrama. (Punto Omega).
- (1976). *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.
- (abril-junio de 1954). "Los mitos en el mundo moderno", *La torre*, 6, 69-85.



- Franco, Jean (1981). "Memoria, narración y repetición. La narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas", en Rama, Ángel et al., *Más allá del boom. Literatura y mercado* (11 -129). México: Magna Editores.
- Goic, Cedomil (1972). *Historia de la novela hispanoamericana*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Goldman, Lucien (1980). *La creación cultural de la sociedad moderna*. Barcelona: Fontamara.
- (1967). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Forero Quintero, Gustavo (2011). "La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización" [versión en línea], *Acta Literaria*, 42, 33-44.
- Harss, Luis (1986). "Espejos en *La casa verde*", en Oviedo, José Miguel (comp.), *Mario Vargas Llosa* (420-462). Madrid: Taurus.
- (1978). *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Jara Cuadra, René (mayo de 1970). "Modos de estructuración mítica de la realidad en la actual novela hispanoamericana". *Serie de monografías del Instituto de la Lengua y Literatura de la Universidad de Valparaíso*, 8(2).
- Kristal, Efraín y King, John (2012). *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Levy-Strauss, Claude (1987). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Luchting, Wolfgang A. (1972). *Pasos a desnivel*. Caracas: Monte Ávila Editores. (Continente).
- Nietzsche, Friedrich (1973). *El nacimiento de la tragedia*. México: Alianza. (El libro de bolsillo).
- Oviedo, José Miguel (1977). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Barral Ediciones. (Breve biblioteca de respuesta).
- Popper, Karl (2010). *La sociedad abierta y sus enemigos*. Buenos Aires: Paidós.
- Rodríguez Monegal, Emir (1972). "Madurez de Vargas Llosa", en Giacomani, Helmy y Oviedo, Miguel (comps.). *Homenaje a Mario Vargas Llosa* (47-67). Madrid: Las Américas Publishing.

- Vargas Llosa, Mario (marzo de 1992). "Karl Popper al día", *Vuelta*, 84, 24-33.
- (1986). *Contra viento y marea*. T. II. Barcelona: Seix Barral.
- (febrero de 1984). "En el país de las mil caras", *Vuelta*, 87, 20-25.
- (1977). *La casa verde*. Seix Barral, Barcelona.
- (1971). *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets.

### Referencias electrónicas

<[www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2010/announcement](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/announcement)>. (Consultado el 3 de octubre de 2013).



UN POEMA PARA EL LUTO:  
NO ES EL VIENTO EL QUE DISFRAZADO  
VIENE Y SUS SÍMBOLOS

*René Rueda Ortiz*

### Resumen

El presente estudio forma parte de una investigación mucho más amplia, en la que se lleva a cabo una aproximación hermenéutica sobre los símbolos que subyacen en un poema mexicano del siglo XXI: *No es el viento el que disfrazado viene*, de Jesús Bartolo Bello López (Atoyac de Álvarez, Guerrero, 1970). En las siguientes páginas se lleva a cabo una presentación del poema, así como la simbolización de su personaje principal: Mabré, desde una hipótesis que propone: los símbolos rastreados en el poema son las piezas que intentan reconstruir algunos lugares dañados de la “memoria colectiva” en el entorno de una experiencia traumática: una guerra de baja intensidad, cuyo fruto es el luto.

### El poeta

Jesús Bartolo nació el 24 de agosto de 1970, en Atoyac de Álvarez, Guerrero, municipio ubicado en el corazón de la región denominada Costa Grande. El clima político era ardiente, más ardiente que el clima natural, pues en aquellos años la guerrilla comandada por el maestro normalista Lucio Cabañas Barrientos (Rosales, 1974: 25-31) se encontraba en su apogeo. Este movimiento de insurrección detonó a causa de los actos despóticos



en una escuela primaria de la zona. Al respecto, Enrique Galeana Laurel (2008) anota:

Se tiene conocimiento [...] que la escuela primaria “Juan N. Álvarez” situada en este municipio (Atoyac de Álvarez), empezó a funcionar desde el año de 1886 con el nombre de “Escuela Real”.

En este plantel educativo, hacia 1965, se inició un problema laboral y social, al que las autoridades municipales y estatales de esa época no dieron importancia, dejando que los conflictos avanzaran.

La avaricia se apoderó de los directivos y de algunas personas del “comité” de padres de familia, dando pie a una serie de cooperaciones, iniciando por pedir a cada alumno un peso mensual para el mantenimiento de la escuela; en su gran mayoría, los padres de familia eran campesinos y por consiguiente de baja condición económica; además cada uno tenía al menos dos hijos inscritos.

[...] La situación se tornó inaguantable, empezó la inconformidad no únicamente de los padres de familia, sino también de los maestros del plantel educativo que veían que el monto era bastante elevado y que no se aplicaba en el mantenimiento de la escuela. [A los profesores inconformes] sorpresivamente les llegó su cambio, adscribiéndolos a los planteles más alejados de Guerrero<sup>1</sup> [...] Inmediatamente se iniciaron manifestaciones en la plaza cívica, para ese entonces ya se había pedido apoyo a Lucio Cabañas Barrientos profesor frente a grupo de cuarto año en la escuela primaria “Modesto Alarcón”, cuya trayectoria política dentro y fuera de la entidad era reconocida [...] Así transcurrieron los días, hasta que llegó esa fatídica fecha del 18 de mayo de 1967 (15-18).

El 18 de mayo de 1967, en un mitin realizado en la plaza cívica de Atoyac, donde Lucio Cabañas era el orador principal, acabó en un ataque directo por miembros de la policía motorizada, enviados para capturar vivo o muerto a Cabañas. La multitud defendió a

<sup>1</sup> De hecho, uno de los momentos más importantes del comienzo de las protestas fue por el cambio de adscripción del profesor Alberto Martínez a Coyuca de Benítez, población vecina; no se cambió a nadie más.

su orador y guía; se impusieron ante los armados como muros de carne y éstos desataron sus balas matando a cinco civiles. No lo atraparon. Desde esa fecha, Lucio Cabañas se remontó a la sierra de Atoyac y organizó una guerrilla sostenida por las comunidades campesinas hartas de las injusticias de siempre, en el mismo territorio donde se habían levantado Vicente Guerrero, los Galeana, Juan Álvarez, Valerio Trujano, los Bravo y los Escudero. Al respecto, Armando Bartra (1997) nos dice en *Guerrero bronco*:

La historia de la costa grande es, como pocas, viciosa y recurrente: el pueblo se moviliza por la buena contra el cacicazgo y le responden con balas; los agraviados afilan el discurso como los machetes y el ciclo se cierra poblando camposantos.

Como en perverso carrusel, las fiestas cívicas costeñas son interrumpidas una y otra vez por la prepotencia. Así ocurrió en los años veinte [...] así ocurrió en los sesenta (y setenta) [...] y así sucedió el 6 de marzo de 1990 [...] cuando los judiciales asaltaron las promisorias alcaldías al constructivo grito de: “¡Tengan su democracia cabrones!”

PD: A un año exacto del crimen de Aguas Blancas, un grupo de hombres y mujeres armados y embozados irrumpió en el acto luctuoso. A nombre del Ejército Popular Revolucionario, el mayor Emiliano reiteró el sempiterno motivo de los alzamientos costeños: “El gobierno [...] se ha negado a satisfacer los reclamos de justicia, libertad y democracia del pueblo, y ha demostrado que jamás va a ceder [...] por lo que hemos decidido conquistarlos con la fuerza [...] de las armas (196).

Lo citado pone en un ciclo la historia de los levantamientos armados en la Costa Grande guerrerense. Se debe decir que, a raíz del levantamiento guerrillero de Lucio Cabañas y hasta mucho después de que éste finalizara (la guerrilla serrana del Partido de los Pobres abarca los años de 1967 a 1974, año en que cae en combate Lucio Cabañas), el gobierno federal movilizó la fuerza militar, cuyas actividades de contrainsurgencia consistían en seguir y acabar con los núcleos guerrilleros de Cabañas, por un lado, y, por otro, desarticular al Partido de los



Pobres desde los cimientos mismos: los habitantes de las comunidades que lo apoyaban y protegían. Para esto, emplearon diversos métodos de tortura, siendo la desaparición forzada de personas el más hondo y determinante de todos.

Así, las generaciones *atoyaquenses* que nacieron en los años de la guerrilla de Lucio Cabañas tuvieron como legado la presencia agobiante y triste de los desaparecidos. Se llegó a decir que en cada familia *atoyaquense* había, por lo menos, un desaparecido, y decirlo no era aventurarse, pues el número máximo que llegó a integrar la fuerza de la guerrilla hablaba de setenta a ochenta combatientes divididos en tres núcleos.<sup>2</sup> Si se ramifican los lazos de parentesco y se coteja el número de habitantes en la entidad durante la década de 1960-1970, se tendrá noción de lo verídico que resultaba aquel dicho. “La Asociación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos y Víctimas de Violaciones a los Derechos Humanos llega a 566, al hacer el recuento de los desaparecidos en la guerra sucia, tan sólo en Atoyac de Álvarez” (Galeana, 2008: 153-170).

El desaparecido número 82 de esta lista lleva por nombre Ausencio Bello Ríos, quien es secuestrado por los militares el martes 13 de agosto de 1974, cuando su hijo Jesús Bartolo Bello López todavía no cumple los cuatro años. Así, la formación del futuro poeta corre a cargo de su madre y de su abuela Aleja: “Nací en una familia que al principio era jerárquica, donde el abuelo decía la última palabra y los demás obedecían, debido a las circunstancias pasó a ser una familia matriarcal, donde la abuela y mi madre pasaron a dirigir nuestros destinos y a regir nuestras vidas” (Jesús Bartolo, entrevista, 14 de septiembre de 2009).

La ausencia del padre es una instancia que Jesús Bartolo –a través de la herramienta poética– abre, explora y no deja ya en ninguna de

<sup>2</sup> Cfr. Stavenhagen, Marina y Tort, Gerardo (Productores) y Tort, Gerardo (Director). (2005). *La guerrilla y la esperanza* [Documental]. México: IMCINE, FONCA, La Rabia Films.

sus producciones: un *leitmotiv* oculto, disfrazado de otras entidades, como la “memoria colectiva”. Al cuestionar al poeta respecto a cuál es el territorio donde se mueve su poesía, responde:

La vida, la recuperación de la memoria colectiva a través de la palabra, de las cosas que fueron y que aún son, y que pudieran seguir siendo, como las comidas, algunas tradiciones como la danza. Algunas figuras fundamentales de la familia como los abuelos, el padre, la madre, desde la afectividad que nos da las bases para la obtención de valores, principios, que nos permiten desarrollar y ejercer la inteligencia afectiva, porque es a partir de las emociones que podemos humanizarnos (Jesús Bartolo, entrevista, 14 de septiembre de 2009).

Jesús Bartolo vive su infancia en una jornada que comienza a las cinco de la mañana, con el aroma del café impregnado en el reciente amanecer que se deja agitar por otras circunstancias y otros olores, como la elaboración del pan por parte de la abuela Aleja:

el olor a pan prevalece en mi memoria como un referente de la infancia, pues entre amasar la revoltura del pan, limpiar hojas y recibir el pan del horno y ponerlo en los hojeros, transcurrieron los mejores días de mi vida, así como el olor de los almendros y la lluvia. Mi infancia fue muy rica en olores y sabores: el campo, el olor y el sabor de la leche, el olor del aire cuando cruzábamos la urbanidad y llegábamos al río, el aire era de un fresco que sólo en los ríos se huele, por la tarde o las mañanas; los mangos, el pescado frito, la tripa gorda, la salsa de molcajete, los cocos, el café en cereza, los tacos de chivo, las tortillas a mano y los frijoles de olla (Jesús Bartolo, entrevista, 14 de septiembre de 2009).

El poeta recoge las primeras nociones de la literatura en los cuentos de tarde del abuelo. Recuerda con entusiasmo una *Biblia* ilustrada que la abuela de vez en cuando le permite ver. Están presentes también en su formación como lector los cuentos ilustrados: *Kalimán*, *El hombre increíble*; *Águila solitaria*; Lágrimas y risas; y *Alarma*. Anota que el primer libro formal que lee es *Colmillo*



*blanco*, de Jack London, en la secundaria, y posteriormente en la preparatoria lee no en forma, sino como obligación.

Su gusto por la lectura se desarrolla cabalmente durante los años que estudia la carrera profesional, en ese periodo comienza a escribir.

Jesús Bartolo salió de Atoyac de Álvarez a los quince años y regresó siendo adulto, fue cuando tuvo el cargo de director de cultura en el Ayuntamiento (1993-1994), en ese año le dieron su plaza de profesor de educación física fuera del estado de Guerrero y ya no volvió a vivir de manera permanente en Atoyac; vive en una especie de exilio voluntario debido a que los recuerdos de las pérdidas no han cesado en intensidad, de modo que no es un poeta que escriba en paz. Ha desarrollado su vida entre los estados de Hidalgo y el Estado de México.

Óscar Basave (San Marcos, Guerrero, 1970, escritor y periodista guerrerense), contemporáneo de Jesús Bartolo, recuerda que en 1991 estudió la carrera profesional en la Escuela Superior de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Guerrero, en Acapulco, junto a Jesús Bartolo y Citlali Guerrero. Durante ese periodo llevan a cabo la experimentación literaria en dos colectivos culturales, Idea Azul y Muro de los Lamentos. En las reuniones de estos colectivos se pueden rastrear los primeros esbozos de lo que será la trayectoria literaria del poeta; al respecto, Basave comenta: “Afirmar [...] que siempre le vi a Jesús mucho talento, no dejaría de ser una aberración. Trabajábamos en el taller literario, sin vernos el talento por ningún lado, pero le fregábamos precisamente para eso, leíamos y compartíamos lectura con Citlali, nos decíamos qué a toda madre escribimos y hay que hacer esto y lo otro con la poesía, y le buscamos hasta que por fin dos de los que formamos ese primer taller literario llamado Idea Azul, fueron reconocidos” (Basave, manuscrito).

En el Estado de México y en Guerrero existen escritores que ven en el poeta a un maestro, y en el más extremo de los casos a un parteaguas o fundador primordial de la llamada “nueva literatura guerrerense”. ¿Pero es que hay una vieja o una afianzada o tradicional literatura guerrerense? Al respecto, Roberto Ramírez Bravo (12 de febrero de 2007) apunta:

Hace algunos años se viene hablando de una literatura guerrerense, hecha por guerrerenses [...] y ello ha entrañado una nueva visión del quehacer literario, con perspectivas universales, aunque con un claro anclaje en estas tierras del sur.

Los primeros en apuntarse en esta nueva generación fueron los poetas, y ahí tenemos a las huellas inevitables de Citlali Guerrero, Jesús Bartolo, Carlos F. Ortiz, Noé Blancas, Eduardo Añorve [...] vendrían después, o a la par, los cuentistas, de los que Judith Solís, Ángel Carlos Sánchez y Federico Vite han sido destacados exponentes.

Ello sin olvidar a los que abrieron la brecha: José Agustín, Luis Zapata, José Dimayuga, María Luisa Puga, Victoria Enríquez, por citar algunos ejemplos.

Pero para hablar de una literatura guerrerense actual es necesario ubicar un momento de ruptura, si puede decirse así, con una generación previa que, a gusto o no de varios, es antecedente obligado: aquellos que resguardaron la tradición literaria costumbrista, los ecos del modernismo al estilo, no siempre alcanzado, de Amado Nervo o Manuel Gutiérrez Nájera. La literatura aquí se hizo al estilo de Celedonio Serrano, que en la primera mitad del siglo pasado produjo una vasta obra literaria inspirada en la exaltación del nacionalismo, o de Cuquita Massieu, del texto rural costumbrista, o de Manuel S. Leyva Martínez. La irrupción a finales de los sesenta del poeta Agripino González Avelar, de Arcelia, y del acapulqueño José Agustín en el contexto nacional marcan a la literatura, pero en Guerrero es poco el efecto visible.

Es hasta finales de los noventa cuando empieza a surgir una nueva generación que ubica sus raíces en el territorio y emerge de las aulas universitarias, primero de la UAG y después de las universidades privadas. Sus integrantes publican en Guerrero, pero su reconocimiento mutuo todavía está en proceso.

Lo que hay de nuevo es una tradición literaria guerrerense aprendida, admitida o negada. Pero, al final de cuentas, una línea histórica que sigue su propio ritmo; que en los años cincuenta se asemeja, técnica y temáticamente, a los poetas costumbristas mexicanos del siglo XIX. Guerrero siempre ha sido un estado celoso de su tradicionalismo, renuente a la novedad.



El apunte de Roberto Ramírez Bravo pretende llevar a la realidad la noción de “nueva literatura guerrerense”. En realidad, lo que hay es una consecuencia histórica.

Buena parte de los libros de Jesús Bartolo han sido publicados por instituciones del Estado de México o, en su defecto, en coedición con alguna institución guerrerense; es un poeta que escribe desde fuera, si quisiéramos darle una ubicación geográfica. Desde fuera, pero abordando temas y elementos extraídos de la tierra natal, trastocados por el procedimiento de la “alegoría épica”.

Los escritores guerrerenses que inician sus actividades literarias en los primeros años del siglo XXI sienten bien de cerca la alegría de los premios y las ediciones que Jesús Bartolo obtiene año con año. Se puede decir entonces que es un escritor de oficio; no profesional, porque no vive de sus libros, sino un escritor de trabajo, para quien la inspiración va necesariamente aunada a un proceso de investigación y corrección constante; un poeta de la posmodernidad que hace uso de los recursos tecnológicos a su alcance y que, pese a tratar temas de un pasado lejano, lo hace partiendo de un discurso que abreva directamente de la vanguardia hispanoamericana, pues admite de buena gana elementos de la Modernidad como la radio, el televisor, los neologismos, las revistas, por mencionar sólo algunos ejemplos.

Paul Medrano (narrador y periodista) afirma en entrevista que:

[Una] característica ineludible del trabajo de Bartolo es su acercamiento a los creadores locales, antes que a algunas mafias literarias del centro del país (pese a que él vive allá). Bartolo ha tomado por sí solo una especie de estafeta para abrir paso a los poetas guerrerenses (financia ediciones, recomienda textos y poetas y apoya todas las causas literarias en el estado) y difundir su trabajo. Y lo digo con conocimiento de causa: lo paga con recursos propios.

No tengo la certeza, pero la obra de Bartolo sí genera cierto resquemor entre algunos círculos poéticos, digamos “famosos”. Incluso, mencionan varias anécdotas, pero insisto, no las sabría decir con exactitud. Sin embargo, pese a nunca haber publicado en

*Tierra Adentro* (cuando tenía la edad) [...] la obra de Bartolo sigue creciendo y ganando adeptos.

En lo personal, Bartolo es un ejemplo de perseverancia y de entrega a la literatura. Es influencia, brújula y estetoscopio de la poesía y la literatura guerrerenses. Esto te lo podrá decir cualquiera de la “Tarántula”, porque todos sus integrantes crecimos a la sombra de Bartolo (Entrevista, 10 de marzo de 2010).

Por otro lado, el propio Jesús Bartolo reconoce entre sus principales influencias a poetas inmediatos como Ángel Carlos Sánchez (1968); Balam Rodrigo (1974) o Carlos F. Ortiz (1975). Esto habla de una actividad literaria constante en una región determinada, es decir, un proceso de búsqueda de un número de escritores que pretenden rebasar los límites de la “literatura guerrerense” para instaurarse en el panorama nacional.

Con todo esto sostengo que Jesús Bartolo Bello López es un poeta importante en el marco de la literatura guerrerense, la difusión de su obra a lo largo del territorio nacional será determinante para que se vuelva una voz prevaleciente en la historia de la literatura mexicana.

El número de sus títulos publicados crece año con año y es probable que siga escribiendo hasta el final. Todos sus libros se comunican entre sí y comunican una historia forjada con base en el recuerdo. En el aspecto formal prevalece el poema narrativo. Sólo en *Poemas para besar una espalda*, un poemario lírico laudatorio de la espalda de la amada, y en *Estar de vuelta* (2006), cuya estructura está dividida en poemas individuales, no impera el poema narrativo.

Jesús Bartolo es un constructor de símbolos cifrados en personajes que construyen una historia en cada libro. Así, por ejemplo, en *Las regresiones del mar* (1997) nos cuenta la historia de la abuela, símbolo de la perseverancia, del trabajo, de la constante espera por el hijo desaparecido que ya no volverá. En *El responso del gato* (2001), la historia enfoca a la figura del abuelo cuenta-historias metido en el disfraz de un mítico nagual que determina las premoniciones de los que pueblan esa región imaginaria basada en Atoyac de Álvarez, que, y esto se sabe por boca del poeta y por



reflexiones hechas a través de un heterónimo, lleva el nombre de Puerto Mabré o Mabré.

*Una vaca tengo* (2013) es el recuerdo del yo que evoca su infancia sostenida en la memoria a través de una vaca y de las labores de la panadería casera. No deja de haber, en este poema de largo aliento, instantes de nostalgia que acaban con la destrucción del paraíso infantil un martes, porque el día martes es un tópico voluble, que hablará de tristezas, desgracias o alegrías en la cosmogonía poética de Jesús Bartolo.

*Aviso de ocasión* (2008) es un discurso poético inserto en un imaginario periódico (en la sección avisos de ocasión), en el cual la voz de una mujer clama por un hombre honesto, “no un macho mentiroso”, y en el transcurso del poema esta voz femenina se caracteriza y cuenta instantes de su historia. Es un poema que se yergue en el ámbito de la poesía erótica y que valora la sencillez y el cuidado del amor: “*Quiero un hombre que entienda que el amor es un minusválido al que se le deben acercar las muletas o la silla de ruedas para que ande y sea*”.

*Diente de león* (2009), poema dividido en tres piezas “Diente de león”, “Pájaro alebrijado” y “Peces de agua dulce”, quiere decirnos que los recuerdos iniciales son cantos de pájaro o son, más bien, cantos que intentan emparentarse con los de un pájaro. Para la cosmovisión del poema, el canto del recuerdo devuelve al ser “a su principio”.

Se narra la historia de una curandera, de un diente de león y de un niño enfermo con los males del olvido, del espanto, de la calentura. Es una vuelta al recuerdo infantil, donde la magia es algo tangible y es a través de ella como se sanan los dolores del alma.

Los dolores rigen el quehacer poético de Jesús Bartolo, incluso recordar una sonrisa es abrir una herida por tener la constancia de que ese recuerdo morirá en cuanto se vaya a otra cosa, de ahí que la poesía sea un asidero necesariamente recreado, un ciclo onírico erigido para confrontar a otro ciclo quizá más cierto, pero no más fuerte: “el ciclo natural de la injusticia”, donde la normalidad significa rendir la dignidad, admitir el oprobio, las desapariciones, los olvidos.

El ciclo mítico de Bartolo es una respuesta amorosa, parafraseando a Octavio Paz: “para mirar de frente a la muerte”. De ahí que los símbolos cobren relevancia, pues éstos se abren en el lector como capullos, insertan sus aromas, sus sabores, sus señalamientos y tratan de pervivir más allá del verso a veces barroco o de la experimentación formal a las que recurre Jesús Bartolo de manera habitual.

## El poema

*No es el viento el que disfrazado viene* (NVDV) aborda el tema del desaparecido político durante una “guerra sucia”, valiéndose de la alegoría o metáfora continua, así como de “construcciones de la dramaturgia, el guión cinematográfico o radiofónico, el poema en prosa o la novela” (Bello, 2004: 8).

En NVDV, el padre, desaparecido político en la “guerra sucia”, es el motivo primordial, pero se vuelve un instrumento más, no para hacer del poema un discurso de protesta contra el poder político, sino para construir una crítica hacia el propio lector como participante inevitable, aunque no lo quiera, de la sociedad.

El lector es en NVDV, entre otras cosas, el responsable de olvidar o recordar lastimosamente la historia; la figura pasiva que asiste a una “puesta en escena” sin sospechar que él mismo forma parte, con un papel ignominioso, el de la memoria en blanco: “[...] Me he encontrado/ con los ojos en blanco de la memoria colectiva” (45).

La procedencia geográfica de Jesús Bartolo me ha llevado a emparentar con su obra y su persona, pues también he nacido en territorio guerrerense. Mi empeño es abrir NVDV hacía una discusión de orden académico, pues considero, validado en fuentes de primer orden, que si bien Guerrero fue el estado más violentado por la contrainsurgencia durante las décadas de 1960 a 1980, poco se ha hecho por reconstruir estos eventos en las diferentes vetas del discurso literario, más extraño resulta hacerlo desde la poesía, pero para hacerlo con los alcances emotivos y el oficio literario de NVDV resulta un hecho casi inédito.

En 1972 una maestra guerrerense se integró al movimiento de Lucio Cabañas, como instructora ideológica y contacto en la capi-



tal, Chilpancingo. Además de historiadora, era poeta, su nombre: Alejandra Cárdenas, quien escribió en 1974 el poema corto “Hubo una vez alguien llamada Alicia?” Este poema describe la tortura de la contrainsurgencia contraponiendo la atmósfera onírica de la obra de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, a la pesadilla que vive un personaje cuyo nombre es homónimo: Alicia. Cito el poema de Cárdenas (1990) para la mejor comprensión de lo que sostengo: “Aquella noche Alicia/ se equivocó de hongo/ y en vez de alucinar/ el país de las maravillas/ descendió –imprevisiblemente–/ al mundo del terror y la tortura/ Y allí estaban ellos/ los sin cara/ los sin ojos/ sin amor/ sin angustia/ los sin sueños/ los de mano-garrote/ los de sexo picana/ los de carne-pocito/ Alicia/ nunca vio la sonrisa de un niño/ de la flor reventada de su vientre/ brotó un feto rojo/ mariposa ensartada en un suelo lechoso/ a filo de machete/ pau de arara/ pau de arara/ los pasos/ pau de arara/ la reja/ Y Alicia no volvió de los infiernos”.

Si ponemos en una línea histórica ambos poemas, quedarían cronológica y temáticamente dispuestos uno detrás del otro: “Hubo una vez...”, de Cárdenas, habla del momento presente de la desaparición y tortura de una militante; fue escrito en 1974. Mientras que NVDV es de 2004 y cuenta el dolor de la desaparición, desde el punto de vista de los testigos: hijo, madre y comadre, de dicho desaparecido.

NVDV es un poema narrativo enriquecido por la alegoría y las imágenes herméticas, por mencionar las figuras retóricas predominantes, que puede ser tomado, debido a su estructura, como una obra de teatro: posee presentación de personajes y lleva como subtítulo: *Poema en cuatro actos y una coda*.

Para llegar al resultado final, que es el libro coeditado por el Centro Toluqueño de Escritores y el Ayuntamiento de Acapulco, en 2004, Jesús Bartolo realizó cerca de cinco versiones a lo largo de diez años, es decir, que los primeros esbozos del poema largo que ahora se trata datan de 1994.

*No es el viento el que disfrazado viene (poema en cuatro actos y una coda)* es un poema narrativo debido a su composición formal; además de que en él se cuenta el hecho de una búsqueda, contiene figuras representativas que vienen envueltas en el empaque de personajes dramáticos, éstos son:

“Mabré”, sujeto principal del poema, del cual se dice: “[...] es etéreo y terrenal. Mabré es el Viento y el Pueblo del que se habla [...] es todas las voces y a la vez ninguna: es un recuerdo colectivo. El mismo Mabré, cuando habla, es sólo memoria del Otro que fue” (11). Y posteriormente viene la siguiente relación:

## PERSONAJES

Mabré (que es él todos los personajes)

Viento

Narrador (quien también será Pueblo 1: Pp. 1)

Línea Amarilla (quien también será Pueblo 2: Pp. 2)

Niño del cuadro (que es Pueblo 3: Pp. 3)

Comadre (que es Pueblo 4: Pp. 4)

Coro (integrado por Pp. 1, Pp. 2, Pp. 3, Pp. 4)

Abuela (11).

Estos personajes, cuya existencia gira en torno a Mabré, sirven como interlocutores; cada uno contribuye con su propio recuerdo para ayudar en la búsqueda a Mabré quien, a la usanza de un héroe, se desplaza en territorios doloridos que, sin embargo, en la propia realidad del poema no suelen ser tangibles, porque Mabré no busca en una geografía transitable, sino en su propio olvido: “Mabré: El dolor que tengo no punza, es esta/ olvidadez de ser la que me pudre. Este/ buscar donde nada hay y todo se encuentra [...] Y la muerte que miramos no es la que nos duele. Lo que nos duele es esto que ha dejado de habitarlos” (25-27).

Mabré busca el recuerdo de su padre, que es la presencia predominante a lo largo del poema. El padre de Mabré es un personaje pasivo y ausente al que todos se empeñan en recordar. Así, el lector asiste a un duelo de la memoria, y en esto el poema puede ser visto con total validez como una elegía.

Pero la figura del padre no se limita a ser vista como una figura en su individualidad, pues contiene diferentes significados. Por su nivel jerárquico en la familia, que el poema sugiere de manera casi velada, aprendemos el desasosiego que imprime su ausencia: “Tu padre cargaba con el nombre de tu abuelo y/ tú con el de él.



La abuela te ama tanto/ porque dice, eres el vivo retrato de su hijo./ Apenas el gallo le ponía el cascabel a la mañana, tu padre se levantaba y miraba/ hacia el sur a donde las constelaciones se mueven en secreto para desaparecer./ Tu padre era como la línea amarilla: no tenía fin” (24).

El duelo por la figura paterna trasciende su existencia para convertirse en símbolo de lo que se ha perdido, bien por el propio olvido o porque algún agente externo se encargó de borrarlo: “Soy [...] el chapopote que se robó nuestros corredores; la tele, al viejo que contaba cuentos. Dejé de ser el ruido del juego y preferí la sombra [soy] El parque a donde los niños no concurren a imaginar historias” (26).

Así, la figura del padre es el punto desde el que Mabré emprende su búsqueda, el padre como símbolo de un pasado esperanzador. Es inevitable no presentir el dicho de la tradición popular occidental que reza: “Todo tiempo pasado fue mejor”.

Si esta búsqueda se comprende, el hecho de que Mabré pertenezca más al territorio de lo épico, que al de lo lírico, será plausible con sus marcadas diferencias, pues el héroe épico tiene, por lo general, entes divinos y mortales que lo ayudan a concluir sus empresas. Por el contrario, en NVDV, Mabré sólo se tiene a sí mismo, en el mejor de los casos, porque posee una memoria arrasada. Además, el discurso se abandona a una existencia en el mundo, que nos remite a pensar en el olvido del ser hacia el individuo, hasta llegar al imperioso olvido de la figura de Dios. Esto, visto del lado filosófico, atiende al “estar ahí”, como señala Octavio Paz, al aludir a Rudolf Otto: “El hombre ha sido arrojado, echado al mundo. Y a lo largo de nuestra existencia se repite la situación del recién nacido: cada minuto nos echa al mundo; cada minuto nos engendra desnudos y sin amparo” (Paz, 2003: 114). Mabré se hermana con el estado de “arrojado en el mundo” para buscar un recuerdo más inalcanzable todavía, porque este recuerdo no tiene rutas de acceso, ni ayudas exteriores.

Es necesario deslindar la ausencia del padre como hecho fundamental de este poema, que se sostiene en una experiencia infantil traumática, pues los dolores que causa dicha ausencia contienen una categorización, gracias a la cual esta ausencia se torna más

honda: el padre de Mabré es un desaparecido político, durante una guerra sucia que no pretende ninguna ubicación geográfica, ni temporal.

Así, a través de la figura del padre, NVDV se ubica, ideológicamente, en el poema de protesta; sin embargo, la construcción de la protesta no parte de la contraposición entre dos poderes. En ninguna parte se encontrará la loa socialista, el ardor campesino, en fin, la lucha de clases tan característica de lo que se denomina “poesía de protesta”. Lo que sí encontraremos será la resistencia al olvido, se canta para no olvidar, ¿no olvidar qué? En el mejor de los casos, el canto mismo.

Los personajes no perviven en espacios concretos, las menciones de lugares, así como de estaciones y de objetos, forman parte de un recuerdo lejano: “Como un niño tras su pelota, el Viento corría/hacia abajo del pueblo” (Bello, 2004: 16). Sólo en el principio del acto dos se dan indicaciones de lugar y de tiempo:

Escena: Un Viento capa marrón con las/ piernas abiertas en medio del escenario./ En la habitación se escucha un soliloquio,/ interludio de flauta. Una mesa en una esquina con una flor marchita y de color/ amarillo (lo único alegre que se mira);/ contrasta con un cuadro azul del mar, hojas esparcidas sobre la mesa y por el/ suelo. Una luz al fondo ilumina vagamente/ la silueta de alguien que mira por una ventana- a su vez, ojo.

Tiempo: Día martes, pasadas las tres, una madrugada de aves agoreras (31).

Es probable que en esta habitación transcurra todo. Mabré, situado primero en la habitación, recrea en su imaginación las voces y los lugares que le sirven para lograr el recuerdo del padre perdido.

Los objetos importan a veces como asideros del pasado deseado: una pelota, una gorra de lado, una bermuda. Otras, como recordatorios de la tristeza y de la desesperación: “Un florero con su flor marchita; una pistola y una mecedora vacía.”

Eduardo Osorio ha dicho en la liminar del libro que NVDV: “No es el duelo por una muerte, sino batalla por (re)hacer un destino” (7).



Esto último resulta esclarecedor. En el poema se establece una lucha interior, se confronta a ese otro yo que anhela la recuperación de su memoria; durante este trayecto hay duelo por la muerte, hay dolor y los versos calan, más por su vehemencia, que por su factura formal.

Por otro lado, hay en el espacio de NVDV visos que, imprimiendo una aproximación estilística, llevarían a relacionar el tiempo y los objetos con las experiencias comprobables del propio vate, pero ése es otro asunto.

El subtítulo “poema en cuatro actos y una coda” sugiere una forma total segmentada en cinco partes (cuatro actos y una coda). Esto, en principio, significa que tenemos que leer en su forma intenciones dramáticas, desde el hecho mismo de sus subdivisiones:

*No es el viento el que disfrazado viene*

(Poema narrativo)

*Poema en cuatro actos y una coda.*

Por esta línea los personajes y acotaciones son admisibles: “Coro: (Entrando a escena en procesión): Los pájaros que cuentan...” (Bello, 2004: 28). Los problemas surgen cuando el lector se topa con otros discursos, como el del guión radiofónico: “Mabre (abstraído): De vez en cuando...” (32), o el discurso narrativo que prevalece a lo largo del poema. Para resolver esto podrían agregarse a la categoría de poema narrativo otras que lo redondearán, como dramático o radiofónico, pero resultaría ocioso, porque al hacer esto se dejarían de lado una cantidad considerable de problemas técnicos y de fondo, por ejemplo, el hecho de que varias didascalias resulten irrealizables: “Mabré (como si fuera coro de voces que llueven)” (32).

Intentar la indicación anterior sólo suscitara preguntas seguidas de respuestas ambiguas; cada quien interpretaría un “coro de voces que llueven” desde su subjetividad, porque esta comparación, inserta en el espacio de una indicación técnica, es más próxima al discurso poético, que al dramático.

El procedimiento de la didascalia imposible tiene su antecedente en las “vanguardias literarias” del siglo XX. El teatro de vanguardia se valía de la dispersión de las acciones y la forma para causar un

impacto disímil en los espectadores. Esta dispersión tendía casi siempre hacía lo lúdico y hacía el absurdo. No es viable que la didascalia imposible en NVDV tenga estas intenciones, más bien abreva de varias tradiciones para establecer, ayudado de éstas, sus intenciones particulares. Así, la didascalia imposible resulta sólo imposible en el terreno de lo representable; con esto, aunque se clausure la veta del discurso dramático, se abrirá otra: la de lo imaginario.

Valerse de distintos discursos para encontrar el territorio de lo imaginario da respuesta al aspecto formal de NVDV, no hay “didascalia imposible”, ni guión incompresible: “Viento (en tono burlón pero preocupado): Cierra la...” (32). Todos estos recursos intentan el fingimiento, la simulación, para llegar por medio de una “perífrasis totalizante” al evento de la evocación o, si se quiere, al recuerdo del padre.

### **Poema en cuatro actos y una coda**

Los cuatro actos no marcan una progresión, como en el teatro, sino estados de ánimo. En el acto uno se cuenta y se realiza la incertidumbre de Mabré, pues éste efectúa desdoblamientos representados por los demás personajes para que éstos contesten la pregunta que lo obsesiona, misma que se puede formular de la siguiente manera: ¿dónde está mi padre?

En la mitología de NVDV el ente capaz de contestar la vital pregunta es “el Viento”, pues éste afirma que ha estado en todos los lugares y en todos los tiempos: “Viento: Aquí estuve cuando la primera lluvia y escuché lo que dijo sobre cada nuevo techo [...] supe por qué llegó la línea amarilla y cruzó el pueblo y subió a la sierra” (17).

De modo que el acto uno es el canto de la incertidumbre, de las interrogaciones, de la memoria en blanco que Mabré posee.

Para el acto dos, la incertidumbre ha dado lugar a la desesperación. La orfandad de Mabré, el “estar ahí” arrojado al mundo, lo conducen a la tentativa de suicidio. Cito una parte extensa para demostrar esto:



Mabré

(Corre hasta la mesa, toma algunas hojas y sin esperar más lee un poema, su voz es diametral y vaga)

*El brillo cenizo de los espejos corta.*

*Los ojos reflejados son el filo del tiempo que cada día nos vuelve más suicidas.*

*En los espejos el silencio grita bifido nuestros miedos.*

*Sólo en los espejos algún día podremos Encontrarnos.*

Viento

(Confirmando cada palabra que dice, deja de mirar el cuadro y aplaudiendo a Mabré, suelta unos versos)

*El brillo de los espejos es mortal.*

*Los que han mirado enfrente de sí: los ojos del suicida lo aseguran.*

Mabré

*El que sostiene la pistola no soy yo.*

Viento

*¿Quién mira sin mirarnos y nos abraza sin ninguna pretensión?*

Mabré

*Yo, sólo miro en el espejo.*

[...]

*La noche,/ anatomía de velorios,/ rostro pensante,/ efímero,/ piernas largas hasta la madrugada.*

Viento

*En los espejos,/ el brillo cenizo de los que miran/ es un canto.*

*La veces que la muerte nos mira/ con la  
esperanza de mostrarnos los ojos (34-37).*

El reflejo que Mabré no reconoce en el espejo me lleva a suponer que, por el hecho de no reconocerse en el padre perdido, se ha quebrado también su línea genealógica. En la literatura, como en la vida, muchas veces el nombre del padre importa más que el propio; los héroes clásicos se reconocían por su procedencia, así Aquiles puede llamarse por igual *el Pélida*, porque su padre es Peleo; y Odiseo es hijo de Laertes y por ello es doblemente prudente.

En 1967, Gabriel García Márquez cifró la estructura de una novela con base en un apellido paterno durante un siglo, de este modo *Cien años de soledad* se convirtió en el paradigma de la novela genealógica.

Juan Preciado busca en *Pedro Páramo* más que a un padre, un nombre; asimismo, Jaime Sabines (1994) escribe, como ninguno, sobre la honda tristeza de la muerte paterna: “Déjame reposar,/ aflojar los músculos del corazón/ y poner a dormir el alma/ para poder hablar, para poder recordar esos días,/ los más largos del tiempo [...] Tú eres el tronco invulnerable y nosotros las ramas,/ por eso es que este hachazo nos sacude” (351).

Mabré se mira en el espejo y encuentra la desesperación de no encontrarse. La presencia de “otro”, de un ser extraño que sostiene la pistola, simboliza el grado de insensibilidad necesario para que Mabré termine con su vida y dé alcance al padre, no en un paraíso, sino en el infierno de los que se pierden y nunca se encuentran.

El tercer acto simboliza la añoranza. En él hay una rememoración de lo perdido, de aquellas cosas que desaparecieron a la par con la figura del padre. En el tercer acto, el pueblo<sup>3</sup> es una historia que duele, hago una cita larga de nuevo para clarificar:

<sup>3</sup> Ya he anotado esto páginas arriba, no obstante, para la mayor comprensión de esta parte lo reitero: en la presentación de personajes de NVDV se habla de Mabré como: etéreo y terrenal; y *también que es* todas las voces y a su vez ninguna; y *que es* el Viento y el pueblo del que se habla.



Viento

De Mabré al puerto estaba lleno de zazaniles, de árboles de cacahuananche, de guamuches, de palmeras, de mangos, de arroyos, de ríos, de pájaros, de culebras, de piedras con nombres, de olores desconocidos, de hojas secas, de ruidos... De historias que del mar yo susurraba...

Coro

Mabré, Mabré, deja que esta calladez de imágenes me invada y me tumbe rumor, aleteo de agua, solitario pregón, lluvia, nada.  
[...]

Mabré

Las hormigas ya no sospechan al almendro.  
Antes de las lluvias subían marciales  
Hasta la rama más alta y tierna  
Para dejarnos el verano abierto a la pregunta:  
'... y las hormigas?'

Viento

Las parasol se han mudado a las calles más  
lejanas de Mabré.  
[...]

Mabré

La hormigas en su interminable hilera  
esculpían sonrisas en mis labios,  
su avanzar tenía algo de río en creciente.  
Algo de su ir y venir me hechizaba:  
quizá era la fuerza de sus seis patas ante el peso  
de la hoja.  
Tal vez, su sentido de ayudarse la una con la otra.

## Viento

Línea de telégrafos, las ápteras.

Tal vez aparezcan cuando ellos los *desaparecidos* vuelvan.

## Mabré

Ellos –al igual que las cortahojas– ya no volverán.

No hay almendros que los devuelvan a la superficie,

rezos que los hagan fantasmas ciertos (50-52).

El yo poético establece en paralelo el transcurso de las hormigas con el del padre desaparecido; mediante este ejercicio da cuenta del trabajo de desaparición que se ejerce en todas partes por la mano del ser humano: a los hombres los desaparecen los militares; a la naturaleza, el empuje de la civilización.

El acto tercero es también aquel donde la presencia de la “memoria colectiva” se torna más vigente. Debido a la añoranza clara de lugares, personas, animales y atmósferas, esto es posible gracias a las voces de Mabré, de la Comadre y de El Viento:

## Mabré

El río crecido era la abuela con su jícara de cirián haciendo crecer la tarde –como una chicharra que cuenta las olvidadeces de los hombres.

## Comadre

Aquella vieja, tan vieja como sus aguas, decía: “a las seis los vivos se confunden con los muertos; es otra manera en que los pájaros arrebolan los árboles”.

## Viento

Para hablar del río que cantan los gallos es menester una taza de café con pan, Mabré.



Mabré

La abuela hablaba del río como si la historia de  
Mabré se contara en agua (53-54).

Este acto contiene también el grueso de la historia que acabó con la presencia del padre, me refiero al hecho de la intromisión militar en el territorio Mabré para combatir a los rebeldes. Por eso, en este acto se hace alusión a una “plaza donde comenzó la historia”:

Mabré no es una calle,  
ni aquella plaza donde comenzó la historia,  
ni ese río purulento ahora,  
ni ese extenderse sin crecer,  
ni esta puta nostalgia de querer ser niño otra vez (54).

Estos versos conforman uno de los pocos referentes con la historia de la guerrilla de Lucio Cabañas y la contrainsurgencia que el gobierno federal ejecutó a raíz de esta revuelta. Pues hay que recordar que Lucio Cabañas huye hacia la sierra, luego de que un mitin en la plaza cívica de Atoyac de Álvarez es disuelto a punta de bala por la policía motorizada, el 18 de mayo de 1967.

NVDV repasa aquella historia, pero la vuelve símbolo. En cualquier lugar del mundo una manifestación en una plaza corre el peligro de acabar con un embate por parte del poder y su “violencia legítima”, como la llamó Max Weber. De igual modo, las fuerzas armadas de los países latinoamericanos emplearon las mismas acciones de contrainsurgencia: en Colombia, Perú, Honduras, Bolivia, Nicaragua, El Salvador y México. Las guerrillas rurales se amparaban en las sierras de sus territorios. Las fuerzas armadas al ir por ellos abrían brechas y construían carreteras para poder ingresar con vehículos y armamento pesado: “Bajaron como ápteras hacia el hormiguero/ aquellos camiones verdes./ En sus panzas no llevaban la miel para sus críos/ sino la orfandad de muchos como yo” (55).

Al canto tercero le sigue una coda, cuyo fin es hacer un resumen de la historia de NVDV. Aunque también puede notarse que, como ya está próximo el final, esta coda tiene la intención de agilizar el ritmo, de arremolinar los hechos para darle una elevación artística al cuarto y último acto. Podemos comprobar este ritmo y esta intención de los que hablo en los siguientes ejemplos:

Coro

El viento torvo se enrama,  
zapatea sobre los árboles.  
Abrácenme, barama, silba,  
huye encabriolado:  
dos árboles adelante desgaja su ira.

[...]

Si algo más cupiera,  
no sería el flautín de los grillos,  
ni el lapso en el que cae una hoja;  
pero sí los ojos de Dios quebrando  
la mueca lunar de este canto,  
el rostro blanco del desaparecido,  
la tenaza ruda de las ápteras,  
la sombra magra de los almendros (50).

La coda es un remolino que limpia el panorama del poema; es la parte que, luego de quedar en silencio, deja listo el final, en el que el estado de ánimo será una resignación, por estar ante la presencia de la única respuesta, aquella que no tiene esperanza, porque el ser, en este caso Dios, es, como lo anticipa la coda, el juez que tumba todo sin necesidad de dar explicaciones y sin que importe tener una razón, pues en la mitología de NVDV el ser omnipotente mira a sus creaciones sin piedad.

El cuarto acto abre con un sonido: una gota de agua que se escuchará hasta el final, en apunte directo al método de tortura en donde se sienta a un prisionero atado y se le deja caer una gota de agua sobre la cabeza. Este apunte es en sí mismo una protesta. Un grito cifrado, un regalo para la memoria.



Envuelto en un particular fin del mundo, el cuarto acto se desarrolla en versos cargados de violencia dolorida:

#### Coro

(Con timbre infantil; escenario a oscuras)  
 Nudoso y enmascarado viento en la ventana./  
 Afuera los días resquebrajan su arcilla./ Una  
 mirada y otra son el cauce./ La causa,  
 rompecabezas de grises saltarines,/ ahora  
 imbéciles nubarrones,/ casi conejos de malos  
 magos,/ volutas transiderantes de niñas sobre el cruce.  
 (Luz azul, apenas insinuando la silueta de  
 Viento en camisa de fuerza, forcejeando) (54-55).

Los símbolos se despojan de sus disfraces y se muestran como sensaciones con nombre. El recuerdo se abre con dolor y llama a la última pieza que ha de conformar una suerte de invocación que, por su misma calidad de presencia de muerte, se torna irresistible, la invocación que realiza la abuela:

#### Abuela

Pasará la noche con su saco de la suerte/ y con  
 su mirada de no me olvides;/ pasará, porque la  
 cabrona tiene que pasar:/ mostrará sus dientes  
 de niña cojonuda/ y sabrá que el dedo de Dios  
 es un dardo,/ un pájaro que vuela y cae porque le  
 da la gana/ así,/ sin más,/ con toda su locura,/  
 sobre ti que miras por la ventana,/ por donde no  
 ha de volver el que se llevaron,/ ni las hormigas  
 de barriga dulce que habitan la nostalgia del  
 almendro.

(Proyector, mostrando un documental  
 sobre los desaparecidos, imagen fija, ruido  
 de gotera. No cae el telón) (64).

La caída del telón se interrumpe, como símbolo de una cuenta pendiente: la del individuo (el lector) con los lugares dañados de la memoria colectiva; la que importa, porque el ser humano, en solitario, es nada.

### **Simbolización de Mabré**

¿Quién o qué es Mabré? ¿La deformación de un nombre bíblico? ¿Tiene algo que ver con el pez profundo que se escribe igual, pero se pronuncia como palabra grave, y no aguda? Desde luego, tender interrelaciones entre el nombre y el desarrollo de esta entidad llevaría a una aproximación deficiente que, en la más engañosa de las eventualidades, admitiría toda clase de interpretaciones, pues el trabajo de simbolización integra a Mabré con todos los símbolos que se extraen de los elementos sometidos a esta operación. Entonces, ¿es Mabré una persona, un recuerdo o un lugar?

Al respecto, Jeremías Marquines (Villahermosa, Tabasco, 1968) hace notar que:

Mabré [...] es sólo el eco de un pasado épico. De un pasado que no es nuestro pasado. Porque el pasado épico huye de todo presente, huye de toda glosa, y cuando queremos con la reminiscencia llegarnos a él, se aleja de nosotros galopando y mantiene una eterna, idéntica distancia, Mabré no es el pasado del recuerdo de una tragedia vivida a ras del suelo, no, sino un pasado ideal, un pasado épico, por lo tanto poético [...] El tema de este libro no es otro que el tema esencial del arte: el hombre, o mejor dicho el ser humano, o sea, la tragedia. En *No es el viento el que disfrazado viene*, Mabré que no es otro que la memoria, pero no la memoria subjetiva, sino la memoria épica, conversa desde la esencial lejanía de lo legendario, librando a los objetos y a las personas de la corrupción cotidiana (Marquines, manuscrito).

Pues bien, a decir del poeta y crítico tabasqueño, Mabré es la memoria épica inatrapable, por ser pasado, o por su circundante "Buscar donde nada hay y todo se encuentra" (Marquines, manus-



crito). Es decir: el empeño heroico de hurgar su propio olvido. El hecho de que no haya una resolución sólida al final del poema no invalida la propuesta de que existen instantes, en él, en los que la recuperación de la memoria se hace presente. Estos instantes son los mismos procedimientos de enunciación cifrados en preguntas y respuestas, en evocaciones de calles, animales y estaciones del tiempo. Mabré, símbolo de la memoria épica, de la memoria que lucha contra su propio olvido.

Ahora bien, la memoria épica como tal forma parte de una entidad humana que convoca, pero su objeto de convocación escapa, ya sea porque es lejano o difuso, de ahí que lo dicho por Marquines: “El pasado épico huye de todo presente, huye de toda glosa y, cuando queremos con la reminiscencia llegarnos a él, se aleja de nosotros galopando y mantiene una eterna, idéntica distancia”, resuene en aquello que entendemos por nostalgia: “Del griego *nostos*: regreso; y *algos*: dolor. Pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos” (Marquines, manuscrito).

Para alcanzar una comprensión mejor de lo que se entiende por memoria épica en Mabré es bueno remitirse a la tradición de los cantos nósticos, bien adecuados a las épicas de la *Ilíada* y la *Odisea*, y que no son más que los cantos dedicados al tema del retorno, desde el sentimiento nostálgico. Al respecto, Graciela Cristina Zecchin (2002) nos dice que: “El retorno, incluido como material de canto aélico, deviene un concepto temático y un resultado discursivo, es decir, un tipo definido de discurso” (302). El discurso nóstico posee características precisas: “Los ingredientes compositivos de todo discurso *nóstico* incluyen la presencia de factores adversos provenientes del mundo natural o del mundo divino o de la deliberación equivocada de los humanos” (302). Todo esto en el recuerdo, de manera que el discurso nóstico sea una vuelta, una aproximación hacia aquello que una vez fue y que ya no es: “El discurso *nóstico* [...] reúne la enumeración de héroes caídos y héroes salvados, instala una suerte de memoria épica para el guerrero fundada en la repetición de su nombre y, finalmente, inaugura los relatos de regreso” (317).

Pero en NVDV, ¿hay acaso un ligamen mediante el que sea posible hablar de una épica pasada? La respuesta a esta pregunta nos lleva de nueva cuenta a la figura ausente del padre. A través de él y extrayendo una de sus características, la de desaparecido político, se llegará a la noción del pasado que persigue Mabré y que, a la vez, el padre habita. Ese pasado es épico, porque hay un conflicto.

La figura del desaparecido político sirve para mostrar el panorama. El mismo hecho de ser desaparecido político es una consecuencia de ese panorama. Donde hay desaparecidos políticos hay inconformidad, hay rebelión contra el Estado, y esta rebelión va desde la protesta y los enjuiciamientos dentro de la ley hasta el extremo de un levantamiento armado.

Aquel que cumple la función de desaparecido es, en resumidas cuentas, un verbo clamoroso, total: desaparecer. Y este verbo, adecuado a NVDV, es un símbolo de aquello que no está y es deseado, en primer lugar, la patria de la infancia, antes del fin.

Este fin tomémoslo para no soltarlo: es el hecho mismo de la desaparición del padre. Por ello, Mabré, visto como “memoria épica”, rastrea, en los inicios del poema, las primeras palabras para invocar a esa otra entidad que es el Viento, cuya virtud reside en conocer el pasado y presente de todo cuanto acontece en los lugares por donde pasa. Por ejemplo, el Viento dice a Mabré: “Aquí (en el pueblo) estuve cuando la primera lluvia y escuché/ lo que dijo sobre cada nuevo techo, en cada solar,/ en cada brecha que se abría con perspectivas de/ calle.” (Bello, 2004: 17).

Pero, el Viento no habla a Mabré. Si miramos a Mabré como “memoria épica”, asistiremos a una confrontación solitaria. El Viento es el primer desdoblamiento de la memoria que es Mabré. La lectura detenida del poema imprime en el lector la sensación de asistir a un acto de rememoración. Por eso, antes del primer acto hay una obertura, no incluida en el subtítulo. Se encuentra sembrada en la página doce, está inmediatamente después de la presentación de los personajes.

De esta obertura se ha hablado en el capítulo inicial de este estudio y hasta se ha tratado con un título, que me he permitido



adjudicarle, para facilitar más su ubicación y su nivel estructural. Es la intitulada: “Profecía de Mabré”, que no es más que la parte inicial de todo el poema:

Mabré  
(Canción)

Abrirán las campanolas por santo y seña  
y sobre Mabré caerán los trazos.  
Cada cual trenzará el polvo de su estar.  
Florecerán las calles en índigos y peroratas.  
El agua bosquejará las nubes  
como ave onírica y de raíz en simiente.  
Alisios serpenteantes dejarán sentirse.  
Mabré... Mabré... Mabré... Mabré...  
Y buscarán secretos debajo de las soleras;  
fondearán por lo que aquí resta los barcos  
en la ceguera del pájaro absoluto.  
En la ceguera y por agua Mabré, no bastará (12).

En la intitulada “Profecía de Mabré”, una entidad (Mabré) usa su voz y vaticina hechos que sólo a través de la lectura del poema pueden esclarecerse parcialmente. La entidad habla de una apertura por parte de la flora (campanolas), que sólo han de abrir “por santo y seña”, es decir, a través de una clave que alguien sepa con premeditación. Esto nos habla de un secreto que se guarda y también se resguarda, un secreto que las campanolas guardan. Pero las únicas flores que archivan secretos son las humanas, las únicas que esparcen sus secretos son las flores que se quiebran en el corazón. De hecho, ver al corazón como una flor o como un contenedor de flores es tópico en la historia literaria.

Algo de lo que nos ha llegado de Netzahualcóyotl puede servir de ejemplo: “Dentro de mi corazón se quiebra la flor del canto:/ ya estoy esparciendo flores./ Con cantos alguna vez me he de amortajar,/ con flores mi corazón ha de ser entrelazado” (<<http://www.los-poetas.com/netz1.htm>>).

Entonces, cuando las campanolas o los corazones humanos abran sus secretos: “Sobre Mabré caerán los trazos.” Ésta es la primera ocasión en que la noción de Mabré como un territorio se pronuncia y “aquellos trazos que caerán” son la consecuencia de la apertura de las campanolas, es decir, que la “profecía de Mabré” está vaticinando el ejercicio de rememoración que significa todo NVDV. Dicho ejercicio se piensa individual, así podemos admitirlo al leer: “Cada cual trenzará el polvo de su estar” (12).

Mabré, entidad que vaticina, lo hace apoyado en el recuerdo. De esta manera el verbo *trenzar* sustituye al verbo *hacer*, y trenzar no es más que formar con el pelo disperso una masa firme y con forma. En este verso asistimos a la sustitución del cabello por el “polvo de su estar (de cada cual)”.

Tomando en cuenta que todo polvo tuvo una existencia sólida y, debido al desgaste del tiempo y de las circunstancias naturales o artificiales, llegó a su permanencia de polvo, concluiremos que el polvo es semejante a la memoria, pues también, desarrollada en cada ser humano, se va desgastando y dejando su lugar al olvido, siempre dentro del ser humano.

Entonces “Cada cual trenzará el polvo de su estar”, responsabiliza individualmente, con respecto a los recuerdos. Por ello, se tiene una memoria activa, primero en Mabré, luego en quienes lo atiendan; misma que hará las veces de un surtidor, pues por obra del recuerdo:

Florecerán las calles en índigos y peroratas y se cumplirá un ciclo, en el que los elementos humanizados no tengan otro interés que la rememoración: “El agua bosquejará las nubes/ como ave onírica y de raíz en simiente./ Alisios serpenteantes dejarán sentirse./ Mabré... Mabré... Mabré... Mabré.../ Y buscarán secretos debajo de las soleras; fondearán por lo que aquí resta los barcos/ en la ceguera del pájaro absoluto./ En la ceguera y por agua Mabré, no bastará (12).

Hay aquí dos elementos permanentes: el agua y el aire. El primer elemento mencionado se puede notar, ora en el cielo, bosque-



jando las nubes, como un ave onírica; ora en la costa, como masa navegable, donde los barcos, nueva metáfora de los que buscan, es decir, que quienes rememoran fondearán bajo: “la ceguera del pájaro absoluto”, que no es otro sino Dios, el ausente.

Por otra parte, la presencia del aire se encuentra en los “Alisios serpenteantes” (vientos) que se harán sentir, otra vez reiterando el imperio de la memoria que, no obstante, será insuficiente. De ahí el aire épico, el conflicto; esta obertura de NVDV nos regresa de nueva cuenta a la noción del canto nóstico. Mabré como memoria épica que reúne o convoca en su interior los elementos que puede para el ritual del recuerdo; en su interior también forma una patria llamada igualmente Mabré.

Pero Mabré, para ser memoria, tiene que ser soportada por algo más que una entidad. Así le otorgaremos atributos humanos, que han de conformar el *yo poético*.

Si razonamos sobre los motivos y la persona principal en la búsqueda de Mabré, podremos aventurar que nuestro héroe es un ser humano cuya patria poética es su memoria, o la búsqueda de su memoria. Las tradiciones que miran al ser humano (hombre) como un universo en sí pueden ayudar a comprender a Mabré como una entidad en cuerpo presente, como todo un territorio habitado sólo por sí mismo. Al respecto, Juan Eduardo Cirlot (1997) define al hombre en los siguientes términos:

Hombre: El hombre se convierte en símbolo para sí mismo, en cuanto tiene conciencia de su ser. En la India, en Nueva Guinea, en Occidente, la cabeza de toro o de buey con la figura humana entre los cuernos es motivo muy frecuente. Siendo el toro símbolo del padre cielo, el hombre aparece como su hijo y de la tierra, o también del sol y la luna, como tercer término. La frase de Orígenes: “Comprende -hombre- que eres otro mundo en pequeño y que en ti se hallan, el sol, la luna y también las estrellas” es común a todas las tradiciones. Según el esoterismo musulmán, el hombre es el símbolo de la existencia universal, idea que llega a la filosofía contemporánea en que el hombre es definido como mensajero del ser. Cada parte del cuerpo corresponde a otra del universo: al

cielo, la cabeza; al aire, el pecho; al mar, el vientre; a la tierra, las extremidades inferiores (249-250).

Siguiendo esto último, tendremos que Mabré, como ser humano en proceso de una conciencia que obtendrá con base en su memoria y lo que ésta pueda recuperar ha de leerse como un mundo en pequeño, contenedor de todos los elementos que forman el gran mundo; o más bien, vacío de estos elementos, que sólo a través de la rememoración irá integrando a su existencia. Como ya lo he anticipado, la rememoración en NVDV es sobre sí mismo, los elementos o atributos de Mabré son los que he destacado como personajes, objetos naturales y artificiales, espacios. Sobre todos ellos se aplicará el procedimiento de la simbolización para integrarlos a Mabré como un todo.

Por lo pronto queda señalado que Mabré es un territorio desde su afirmación de ser humano; es, en fin, el sujeto que alcanza el heroísmo a través de la rememoración, paradigma del creador; meollo de lo que Marquines definió como “el centro del arte”: la tragedia.

## Conclusiones

Encontré NVDV en 2007, en la sección de ofertas de una librería de viejo. Lo adquirí porque antaño había leído algunos poemas de Jesús Bartolo, pero no tenía ni la menor idea de lo que este libro, pequeño de caja y de portadas negras, significaría para mi vida.

En algunos foros llegué a sostener, enfrascado en discusiones chauvinistas sobre “el mejor poeta guerrerense”, que Jesús Bartolo lo era. Hoy sostengo que varias de las obras del poeta se cuentan entre las más afortunadas de la poesía mexicana reciente, dejando atrás ese primer lugar estatal que tanto se pelean otros y que sólo servirá para trapear un nombre por los oscuros pisos del reconocimiento sectario.

La importancia de NVDV reside en su voz singular que transforma la historia del luto por un desaparecido político en un duelo universal, por lo que dejó de existir al ser olvidado. Este poema



es una apuesta contra la historia, un discurso estremecedor que canta en medio de la incertidumbre de ser único.

## Referencias

- Basave, Óscar (s/f). *Pero la calle existe*. Manuscrito.
- Bartra, Armando (1997). *Guerrero bronco: campesinos, ciudadanos y guerrilleros en la Costa Grande*. México: Ediciones Sinfiltro.
- Bello Flores, Jesús Bartolo (2004). *No es el viento el que disfrazado viene*. Estado de México: Ayuntamiento de Acapulco - Instituto Mexiquense de la Cultura - Centro Toluqueño de Escritores.
- Cárdenas, Alejandra (1990). *Poemas de amor y de anarquía*. México: Universidad Autónoma de Guerrero.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1996). *Nunca más*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Galeana Laurel, Enrique (2008). *Tempestades, cada quién su Lucio*. México: Autor.
- Marquines, Jeremías (s/f). *Pero la calle existe (a propósito de un libro de Jesús Bartolo Bello), ensayo sobre No es el viento el que disfrazado viene*. (Manuscrito).
- Nezahualcóyotl. *Monólogo de Nezahualcóyotl*. Recuperado de <<http://www.los-poetas.com/netz1.htm>>.
- Paz, Octavio (2003). *El arco y la lira*. México: FCE.
- Ramírez Bravo, Roberto (12 de febrero de 2007). "Una literatura guerrerense". *La Jornada, Guerrero* [versión en línea]. Recuperado de <<http://www.lajornadaguerrero.com.mx/2007/12/02/index.php?section=opinion&article=010a1soc>>.
- Rosales, Natividad (1974). *¿Quién es Lucio Cabañas? ¿Qué pasa con la guerrilla en México?* México: Editorial Posada.
- Sabines, Jaime (1994). *Antología poética*. Chile: FCE.
- Siebers, Tobin (1993). *El espejo de medusa*. México: FCE.
- Zecchin, Graciela Cristina (2002). "Néstor: memoria épica y nosotros", *Circe*, 7, 301-320.

CAPÍTULO III  
NARRATIVA FANTÁSTICA



# LA ALEGORÍA DEL FIN DEL MUNDO EN LA OBRA DE SANTIAGO DABOVE

*Oralia Ramírez Cruz*

A mi querida madre Aurora Cruz Abarca.

Y a dos de los hombres que habitan mi querencia: Feliciano  
Ramírez Juárez y Tonatiuh Valdez Ramírez.

## **Agradecimientos**

A la mujer que ha conducido muchos de mis senderos  
hacia el crecimiento profesional: Dra. Judith Solís Téllez.

A mi querido Víctor Manuel Trigo Dolores por intentar,  
siempre, salvarme de mí misma.

## **Resumen**

El presente escrito muestra un acercamiento a la única y póstuma obra de Santiago Dabove: *La muerte y su traje*. Una compilación de textos escritos para conversar de modo frontal con la muerte, desde perspectivas no precisamente trágicas, alejadas un poco del fatalismo romántico y del culto exagerado de simbolistas y modernistas de la época. Dabove trasmite cierto desapego que, rodeado de sarcasmo, ratifica la coherencia que mantuvo entre discurso y praxis en vida frente al hecho literario y a la vida misma: ninguno de sus personajes tiene como destino la esperanza, menos la felicidad absoluta.



Puntualizo varios elementos propios de algunos relatos de *La muerte y su traje*: la presencia de Dios, desde diversas perspectivas; acercamientos teóricos de lo fantástico; tipo de narrador(es); experimentos científicos; metamorfosis y situaciones sobrenaturales. O la posibilidad de construir, a partir de nuestro universo, otras realidades paralelas, como hace Stephen King en su obra, creada por objetos con vida a partir de la prosopopeya y/o seres humanos, siempre que abramos los canales adecuados de nuestro razonamiento lógico y permitamos divertirnos, como lectores, con la historia que se lee como posible situación real, con el respaldo teórico de tres mujeres que han trabajado con cuidado los deslindes y complejidad del relato. Todo lo anterior como una invitación a la lectura del texto de Santiago Dabove.

La alegoría del fin del mundo impera en cada texto daboveano, ya sea una destrucción colectiva o individual. *La muerte y su traje* es una compilación de relatos con tono irónico por parte de los narradores, quienes sujetan nuestro pensamiento un tanto desconcertado por las diversas formas en que nos es presentada la muerte. Los personajes de este *corpus* son seres humanos arrojados a la orfandad y rehúyen a su destino, pero lo que desean especialmente es compartirnos, como lectores, su muerte –individual o colectiva– para renacer en otro ser vivo, como en “Ser polvo”. Sin embargo, existe una queja, es un lamento de resignación; incluso, por instantes, ese lamento se torna satisfactorio: “La cabeza sentía y sabía que pertenecía a un cuerpo terroso, habitado por lombrices y escarabajos y lleno de galerías frecuentadas por hormigas. Pero experimentaba cierto calor y cierto gusto en ser de barro y de ahuecarse cada vez más. Así era y, cosa extraordinaria, había quedado mi cabeza indemne y nutrida por el barro como una planta” (Dabove, 1976: 12).

El personaje principal de “Ser polvo” es hijo fiel de Santiago Dabove. Nos cuenta los pormenores de su destrucción individual, sin drama excedido, pero sí con cierta nostalgia: “Yo, con esas manazas enguantadas y carnosas que tienen las tunas, les palmearía las espaldas sudorosas y les tomaría con fruición su olor humano. ¿Su olor?, para entonces, ¿con qué?, si ya se me va

aminorando la agudeza de todos los sentidos” (14); también con indiferencia: “Como el suelo en que caí, a un lado del camino, era firme, y podía permanecer mucho tiempo allí y poco me podía mover, me dediqué a cavar pacientemente, con mi cortaplumas, la tierra alrededor de mi cuerpo. La tarea resultó más bien fácil, porque el suelo era esponjoso” (11).

En el caso de “Finis”, esta destrucción del mundo se presenta en forma colectiva. El cosmos literario de la segunda historia es el que plantea un proceso de destrucción masiva sin mayor sensacionalismo narrativo. Nos conmueve porque las acciones adquieren intensidad gradual, se presenta un desequilibrio colectivo por las acciones inciertas y la fe en desear que todo vuelva a la normalidad, pero cada personaje daboveano está diseñado para perecer y existe una simbiosis entre historia-personajes-muerte. Asoma el chantaje como efecto secundario del caos. La desilusión por la posibilidad de un rumbo distinto impera en las últimas líneas: “Esta comprobación no era otra cosa que el anuncio de la condena a muerte de la humanidad y de la vida en general en un plazo breve. En efecto, en adelante nuestro apartamiento del Sol, sería cada vez mayor, hasta llegar a ser definitivo” (22). El desahucio colectivo desenfrena los apetitos más deshumanizados en algunos personajes y la ambigüedad corona el texto aludiendo a una última visión tranquila del personaje principal.

Los textos daboveanos insisten en suponer un pasaje al más allá: “se adivina un interés casi necrofilico por la sensación del deceso, obstinados acercamientos en busca de cómo ocurrirá la próxima muerte”; personajes enlutados que caminan entre féretros, fallecidos y velorios. Así traza distintas posibilidades de cómo llegará el fin. Los ropajes con que viste sus imágenes literarias semejan pesadillas en las que subsiste siempre un solo personaje funesto: la muerte. Los grados isotópicos de la lectura hacen que cada texto de *La Muerte y su traje* se presente no sólo como un universo autónomo, sino como complementario del resto del conjunto.

Dabove fue uno de esos hombres que nacen cargando sobre su espalda la negra realidad que coexiste con ellos; también;



fue esa clase de hombre que “sentía lo vano de las cosas”, por lo que se comprende a la perfección su postura ante la vida, pues no es casual que escriba todo un libro dedicado en exclusivo a la ciclicidad de la vida-muerte o muerte-vida, como quiera llamársele. Tampoco es fortuita la manera en que transcurre horas disertando sobre el tango o alguna máxima epistemológica suya o de alguien más. El dolor con que enfrenta la muerte-vida rodea cada texto que nos comparte y tiene sumo cuidado al no permitirnos sentir lástima por él o alguno de sus personajes.

Sobre esta compleja, pero comprensiva forma de habitar el mundo, apunta Jorge Calvetti (2005), escritor, amigo cercano de Santiago y crítico literario: “Debió de haberse asomado a ese bisel azul e inteligente del mundo donde la realidad es doble y la materia entrega su ola última, restallando, como los látigos. Seguramente por eso pudo percibir lo que no todos hemos visto; por eso denotaba la inquietud, el inconformismo y la tristeza que sólo puede mostrar un hombre que ha perdido la esencia de sus días” (<[http://www.letropolis.com.ar/2005/09/06\\_dabove.htm](http://www.letropolis.com.ar/2005/09/06_dabove.htm)>).

La muerte es inherente a la vida. Por eso morimos, porque el cuerpo después de tanto tiempo en activo también necesita descansar. Pero la muerte es algo doloroso y penoso en nuestras culturas, a pesar de ser natural y comprensible. El miedo a la muerte nos lo inyectan diariamente los noticieros televisivos, los diarios impresos; el perifoneo de la muerte tan de moda hoy día que grita con descaro la cantidad de muertos del día anterior, la forma en que los cuerpos son desmembrados, aderezada dicha divulgación vulgar de la muerte con indiferencia. Pero eso sí, a casi todos y todas se les complica en demasía pensar en su propia muerte. A pesar de que es lo único seguro desde el instante mismo de nacer. Incluso experimentamos una primera muerte en el útero materno para renacer en el mundo que conocemos como realidad. A medida que existimos nos acercamos a la muerte. Por ello, tiempo y muerte son también inseparables. En definitiva, la muerte no debería ser un tema tabú, pese al respeto o miedo que se le tenga. El estudio del tema de la muerte en los espacios escolares actuales, como sucedió con la información sexual, de-

bería ser un derecho, porque aprender a entender la muerte es lo más universal que nos sucede a los seres humanos. Saber morir o colaborar para que los enfermos terminales tengan una muerte digna debería ser un acto consciente y honorable.

En “El recuerdo” todo es kafkiano, mutada la humanidad y todo lo vivo o natural a un “polvo cósmico”, átomos en su expresión máxima dotados de características humanas imposibles: “Que al fin los átomos adquirieron la facultad del recuerdo y la conciencia moral, sin conservar nada formal, sensorial ni sensible, pues carecían de organización” (Dabove, 1976: 55). La mortalidad colectiva del universo se plantea sin precedente, ni esperanza que indique un cambio o un renacer. La sombra pasea un ataúd colmado de un recuerdo y una nostalgia dolorosísimos que nada significan porque para nadie existen más que para sí mismos. Lo único que prevalece es el tiempo, ése que todo lo consume: vidas florecen, humanidades caen, y él impasible. La prosopopeya como recurso estilístico muestra su belleza en el texto: “Y, a pesar del tiempo que fluía sin descanso y con la misma impasibilidad antigua, los átomos conservaban inalterable el recuerdo del corazón desgarrado de la humanidad y de las vidas que la acompañaron con menos conciencia que ella en el Mundo” (55). La dolencia permanente del polvo gime sin ilusión, pequeñas partículas de recuerdo se empecinan en incrustarse donde sea y la vacuidad las coloca dispersas en la atmósfera. “El recuerdo” parece una fidedigna continuación de “Finis”, porque lo último que sabemos de la humanidad en “Finis” es la inexorable desaparición de todo ser viviente por el frío de muerte que ocasiona el alejamiento del sol. Esta correspondencia que existe entre ambos textos da la idea de complemento. “Presciencia” plantea también una catástrofe, la diferencia aquí es que la perspectiva del caos colectivo es imaginada, intuida, proyectada y verbalizada por el narrador personaje que trasmite sensaciones de acaloramiento extremo. Un estarse inquieto sin saber claramente por qué:

–Gin Fizz, –pedí; mientras lo preparaban me pareció que un gran cambio se estaba produciendo en las condiciones atmosféricas y



aun geológicas de nuestro territorio. Me pareció extraño que nadie notara nada. Para mi sentir íntimo, la electricidad hacía rato que actuaba, tironeaba y enloquecía de tal manera que me admiraba la insensibilidad general. ¡Cómo no iba a sentir, si siempre fui al par que el primero en apreciar lo cómodo y favorable, un “sismógrafo” para todo lo incómodo, lo bárbaro de la naturaleza y sus modificaciones humanas! (59).

Un sentirse en grave e irremediable peligro. Una visión del desastre desde el propio ser y creer que esta misma catástrofe será colectiva. No obstante esto, al final del relato se comprende que la caída fue sólo del narrador personaje y el desasosiego era personal, aunque él predijera un desastre colectivo.

“Acotaciones sobre la muerte (Fragmentos de una conferencia no leída)” es un ensayo hondo en apreciaciones sobre esta estética ácida y ecléctica de la muerte en Dabove, porque enarbola tanto la decadencia de los personajes como los posibles matices de redención de los mismos: “Pero hubo ‘amigos’ que si volvieron, los entregaríamos a Caronte, y al fin del filo, también ellos nos llevarían a él por simpatía” (74). Constantemente, Dabove plantea la alternancia de realidades como un hecho tácito y la vincula a través de puertas misteriosas que conducen a sus personajes por pasadizos secretos que de una u otra forma permiten la resurrección de los mismos en seres o acciones fantásticas. El amor en el entero concepto de la palabra sana el recuerdo, sana la humanidad individual o colectiva y, mejor, nos permite imaginar al creador de *La muerte y su traje* como el fraterno y siempre pensativo hombre de sombría personalidad, en constante cuestionamiento hacia el mundo.

La perspectiva de la muerte en “La muerte del perrito” es un tanto pueril, llega de súbito, sin aviso, ni digestión posible. Dabove nos presenta la muerte del perrito con linealidad aparente, encanto ácido y un tono nihilista propio de quien no teme a las sombras. La ternura infantil de los personajes permite el impacto seco al racionalizar la decapitación de un perrito y la imagen de la cabeza en manos de una niña que horrorizada acude con

su hermano mayor a socializar el contundente fallecimiento del personaje principal de este relato: “Distraídos conversábamos cuando nuestra hermana puso sobre la mesa de té, la cabeza de nuestro perrito. Creyendo soñar, vi esa cabeza raída y cercenada en el comienzo del cuello, rota, sin sangre, secos por completo los bordes de la separación” (104).

El tratamiento de la muerte en “Tren” es ingenioso porque apela inexorable al recurso del viaje a través de la imaginación, donde el personaje varonil asume acciones y experiencias cercanas al desarrollo de la vida adulta. En este caso, la muerte sorprende a la pareja del personaje principal mientras espera el tren dirigido hacia la estación Flores. Cuando en su viaje imaginario el personaje principal y narrador es adulto y padre de dos mellizos que, por encrucijadas del destino, conocen la orfandad mientras viajan en el tren del futuro de su progenitor, la muerte realiza su acto intempestivo. Produce un gran alivio caer en la cuenta de que sólo se trató del fértil fantaseo de un púber que, en aras de fecundar el tiempo invertido en el viaje, le dio una vuelta de tuerca a su cotidianidad.

La muerte es siempre real, nunca imaginada; a veces deseada, otras no. Llega a su hora y prepara el nuevo camino con la sola compañía del elegido. Culturalmente nadie se complace con la muerte, pero su arribo es inaplazable y atemoriza; no se apetece su presencia, pero no hay forma de evadirla. Los diversos rostros de la muerte en la compilación de cuentos que Dabove nos obsequia son hondos en negrura... y hay para elegir.

En “Tratamiento mágico (apuntes de un enfermo)” el protagonista es un enfermo terminal, hasta el momento en que el narrador personaje decide experimentar el proceso curativo propuesto por el chamán, mediante figuras de animales: “tigres que decoraban los canteros y senderos estirando sus cuerpos, con los pájaros y reptiles y aun con extraños animales del mar, pulpos y arañas de agua” (27); se encuentran (narrador y lector), por momentos discontinuos, en un relato no realista. Cuando el personaje principal prueba con formas humanas, el relato se mantiene dentro de un marco más o menos realista, que se irá diluyendo al acercarse más y más el protagonista a las láminas con la leyenda “Prueba



de las armas y las corazas”, en ese instante cruzará un umbral que lo llevará a un ámbito desconocido. El caballero, ágil en estrategia bélica, ataca al armero de corazón apasionado y éste responde sin habilidad (¿o será que desde el principio estuvo destinado a caer en este encuentro?), como si fuera un juego, y es alcanzado por una arista de metal. El umbral que el personaje cruza al pelear con el caballero descomunal no sólo lo lleva a él y al lector al espacio cerrado en el que sucederá el hecho insólito, sino que ambos cruzan hacia el espacio entre la vida y la muerte. La experiencia del personaje en este lugar concreto está íntimamente ligada con la muerte y la complacencia. Porque para el protagonista su muerte se da durante una batalla, lo que significa que muere luchando; tal vez por eso, cuando Amelia lo encuentra caído en “la glorieta pisando su sangre no encuentra terror en su cara y sí la tranquilidad y enajenamiento de sus ojos” (28).

“El espantapájaros y su melodía” aloja la muerte que transita entre nuestro mundo y el otro, el de los que no logran irse ni llegar al otro lado, es decir, la muerte trabajada desde el punto de vista del espiritismo. En el caso de “El espantapájaros y su melodía”, el espiritismo y el médium, Spruce, favorecen el cruce del Linyera Félix hacia el umbral entre la vida y la muerte. La sesión espiritista es un motivo recurrente o una función proléptica, ya que anuncia la aparición de ese umbral que Félix deberá cruzar para hacer contacto con los muchachos, pero desde ese lugar concreto donde ya no es materia, cuerpo, vida, sino espíritu, abstracción, movimiento sin razonamiento lógico. Y sí, cuando el vagabundo está en agonía, invocan su espíritu para aprovechar el momento del trance. Todos experimentan sensaciones de tensión, extrañeza y miedo, pero es el narrador-personaje quien ve al vagabundo entrar en la nada a través del espejo en forma de “un estandarte hecho jirones y derrotado”, justo cuando la vida se le va al vagabundo, el disco de fonógrafo suena nítido, bien alto y continuando la antigua melodía que parece un bello poema de amor que llega tardío pero, al mismo tiempo, en el instante adecuado. Ese instante es en el que el vagabundo se despide de este mundo y llega al otro. La muerte en estos dos relatos es instantánea.

Los personajes daboveanos son nihilistas desesperados, solitarios en dos direcciones armoniosamente oscilantes: de afuera hacia adentro y viceversa. La muerte, en Dabove, se dirige siempre al “despojamiento escrupuloso del cuerpo, mente y del alma. La muerte puede (debe) ser un descanso”, en opinión de Manuel Lozano sobre Dabove.

### ¿Qué sugiere la literatura fantástica?

Hablar de literatura fantástica sugiere: liberar la imaginación para trascender el hastío que habitamos y escudriñar en los entresijos de lo cotidiano para ramificarse en el tiempo, la personalidad, la materia y el espacio, donde el subconsciente encarna los sueños más lúdicos de nuestra percepción ordinaria, dándole otra vuelta de tuerca a la frustración.

La ambigüedad, el misterio, la exageración, la confusión para quien “no está dispuesto a jugar” y hasta la evasión de la realidad como solución de vida para otros son elementos ineludibles en la atmósfera fantástica. De acuerdo con *Los juegos fantásticos*, de Flora Botton (1983), el género fantástico comparte horizontes con el género de lo maravilloso:

Cuando el hecho extraño no se puede explicar según las leyes del mundo conocido por nosotros, del mundo real, sino que obedece a otras leyes, a reglas que son las de otro sistema diferente del nuestro, nos encontramos dentro del mundo de lo maravilloso. A este mundo pertenecen los cuentos de hadas... muchos cuentos folclóricos en los que intervienen criaturas como dragones, unicornios, duendes, gnomos, magos, brujas y hechiceros, todos los seres que habitan las viejas leyendas y los cuentos infantiles. También pertenecen a lo maravilloso ciertos cuentos que hablan de regiones “exóticas”, habitadas por seres desconocidos en nuestro mundo, así como los textos en que la causa de los fenómenos extraños son artefactos, aparatos, inventos que no tienen en cuenta las leyes de la física y la química, tal como funcionan en el mundo cotidiano... Son maravillosos también los cuentos de fantasmas,



vampiros, hombres-lobo y demás criaturas surgidas de la imaginación popular (12-13).

Me permito citar algunos ejemplos literarios para ejemplificar lo fantástico y los géneros próximos. Ejemplos enmarcados en el género de lo maravilloso: “Alicia en el país de la maravillas”, de Lewis Carroll; “El fantasma de Canterville”, de Óscar Wilde; “Gaspar Blondin”, de Juan Montalvo; “El rubí”, de Rubén Darío; *El señor de los anillos*, de J.R.R.Tolkien; la saga *Harry Potter*, de J. K. Rowling, etcétera.

El género de lo extraordinario comparte horizontes cercanos con lo fantástico, para respaldar esta afirmación recurro nuevamente a Botton (1983): “La manifestación insólita fue producto de una ilusión, o un truco, o una mentira; o bien al final del relato, se le da una explicación lógica (que muchas veces es más inverosímil de lo que hubiera sido la mera aceptación del fenómeno como sobrenatural). Esto significa que el fenómeno no era fantástico sino que, por anormal, por extra-ordinario, lo parecía” (15).

Ejemplos: “Después del almuerzo”, de Julio Cortázar; “Los crímenes de la calle Morgue”, de Edgar Allan Poe; “Enoch Soames”, de Max Beerbhom, etcétera.

Respecto al género de lo fantástico, y de todos los teóricos que he consultado sobre el tema, quien lo conceptúa y divide en la forma más sencilla es Flora Botton (1983), quien apunta:

El relato fantástico para que realmente lo sea, debe guardar ciertas especificidades elementales: se produce cuando un hecho o un ser insólitos, diferentes, que parecen no obedecer a las reglas de la realidad objetiva, entran en esa realidad y existen –o parece existir– por un momento al menos, dentro de ella, transgrediendo alguna de sus leyes (185).

Lo fantástico se comporta “extremadamente inestable”, está ambientado por la “ambigüedad” y la “duda respecto de su origen, naturaleza o manifestaciones”; alberga como recursos ineludibles “la exageración y la aliteración de la metáfora”, asimismo predomina lo “inexplicable o inexplicado”. De acuerdo con Botton: “El misterio

es esencial para que se presente el sentimiento de lo fantástico” y “sólo dura un instante y es parte de su esencia el no poder ser permanente”.

Ejemplos: “Carta a una señorita en París”, “Axolotl”, “La noche boca arriba” y “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; “El huésped”, “Muerte en el bosque”, “Moisés y Gaspar” y “Óscar”, de Amparo Dávila; “Chac Mool”, de Carlos Fuentes; “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro; “La noche del perro”, de Francisco Tario; “Tenga para que se entretenga”, de José Emilio Pacheco; “Un fenómeno inexplicable”, “La estatua de sal”, “El puñal”, “Las fuerzas extrañas”, de Leopoldo Lugones, etcétera.

Tzevetan Todorov (1981) define lo fantástico puntual y trascendente:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin demonios, sílfides ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integral de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres vivos, con el pretexto de que rara vez se le encuentra. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre (24).

Por la condición inestable que posee la literatura fantástica, siempre habrá textos que algunos clasificarán en una categoría y otros en otra. Lo que sí está claro, es la reputación alcanzada por la narrativa hispanoamericana de los últimos años y que debe no poco a los componentes fantásticos o maravillosos de sus relatos, sea cual sea la etiqueta que se les quiera endilgar, como los célebres tiempos del “El jardín de los senderos que se bifurcan” borgiano, los motivos insólitos que los presiden se acercan, se dividen o se cortan en cada texto. Un progreso apreciable en el desarrollo de la lite-



ratura fantástica se vislumbra desde los últimos años del siglo XIX. Varios de los cuentos fantásticos producidos entre 1905 y 1934 anticipan elementos y motivos frecuentes en la narrativa actual. Por ello merecen el calificativo de precursores: “Ser polvo” (1933), de Santiago Dabove; “Verónica” (1896), de Rubén Darío; “Un fenómeno inexplicable” (1906), de Leopoldo Lugones; y “La granja blanca” (1904), del peruano Clemente Palma. Respecto a este genuino florecimiento literario, Judith Solís Téllez (2009) apunta lo siguiente

La crítica ha considerado a los cuentistas del género fantástico como fundamentales en el desarrollo de la novela latinoamericana que se dio a conocer en la década conocida como el *boom* (alrededor de 1963-1972), cuando hay una confluencia de técnicas novedosas y experimentales. Diversos autores captan con formas nuevas las realidades latinoamericanas. Atrás queda la imitación de las letras europeas y norteamericanas (115).

### **Funciones del narrador en algunos relatos de *La muerte y su traje***

Todorov, Vax y Caillois no consideraron necesario un narrador específico para los relatos fantásticos; bajo la misma línea Raúl Calderón Bird argumenta que:

Si es verdad que lo fantástico se relaciona a menudo con una visión ambigua interna, entonces ésta podría ser transmitida lo mismo por un narrador homodiegético (primera persona), que por uno heterodiegético (tercera persona), porque dicha visión no depende de la instancia narrativa en sí sino de la perspectiva, en palabras llanas, lo importante no es quién habla sino quién ve (<[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/li/ajuria\\_i\\_e/capitulo1.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/li/ajuria_i_e/capitulo1.pdf)>).

“La muerte y las máscaras” es un relato que recurre a dos narradores para presentarse completo. Ambos narradores hablan desde un presente dirigiendo e interpelando el discurso de la diégesis

hacia un pretérito lejano. Ambos son narradores intradieгéticos porque comparten plena una de las dos historias, mediante una breve alusión el primer narrador deja entrever que él también formó parte de la segunda historia, pero es sólo una ligera y abierta interpretación. En el texto pueden diferenciarse ambos narradores por un recurso poco usual, las comillas cuando habla el segundo narrador y la ausencia de ellas cuando asoma el primer narrador. De hecho “La muerte y las máscaras” es transmitido por el segundo narrador, y tiene nombre: “Mr. Cunningham, hombre huesudo y recio, de facciones enérgicas, pero que tenía una actitud meditabunda y esos ojos en forma de almendra, algo oblicuos y soñadores de algunos ingleses” (39). En este caso la trasmisión del relato se da a través del discurso oral: “Yo era joven –dijo–, tenía veinticuatro años; era en los tiempo en que la Compañía de Londres me envió a Sudamérica, ioh, sí! Compañía que explotaba productos medicinales” (39). La función del primer narrador es de casual receptor de la diégesis, el primer narrador está acompañado, pero es él quien asume la voz de interpelación:

Tomó el vaso de cerveza entre sus dedos largos y hábiles y empezó a hacer girar circularmente el resto del líquido que quedaba para ver si hacía espuma. Como no la hiciera, apartó el vaso y pidió al mozo whisky añejo, de ése del norte de Escocia, que pone elocuentes hasta a los mismos ingleses. Se sirvió una buena porción con poca soda, para avivar lo recuerdos, según decía, y, a los tres amigos que lo escuchábamos silenciosos en ese café también silencioso (iqué suerte!), nos contó lo siguiente (39).

Las intervenciones de los narradores en este cuento son de mera comunicación de la diégesis, lo interesante del texto radica en la diégesis misma que nos comparte Mr. Cunningham.

“Finis” es un texto que se vale de dos narradores para lograr cierta atmósfera fantástica desde el inicio del relato. Este primer narrador abre una puerta que nos conduce por los entresijos de una segunda historia (metadiégesis), que irremediable cuenta la desgracia paulatina de las y los personajes y de todo lo que los rodea:



El planeta aumentaba día a día sus movimientos arrebatados. Marea-ba eso que parecían sus “decollages” y sus caídas. A veces parecía pararse como dudando y de golpe retomaba una carrera atroz, lo mismo que máquina mal frenada y dirigida. La gente, a veces, se tenía que asir de las manos y también de los árboles para sostenerse. Las señoras se quejaban de vértigos intensos; algunas abortaban. Los chicos y los locos estaban contentos. Los sabios, desconcertados, dijeron que no podíamos notar directamente el movimiento de la tierra, puesto que todo marchaba con nosotros, incluso la atmósfera, pero como la sensación de movimiento arrebatado existía, insinuaron que habíamos entrado en otra atmósfera, más vasta (17).

La incertidumbre impera en los datos proporcionados por el segundo narrador personaje, no hay una fecha precisa de cuándo acontece ni la primera ni la segunda historia. Puede suponerse que estamos frente a una segunda historia presentada en pretérito o futuro, pero al tratarse de un relato fantástico concluimos que el narrador de la primera historia habla desde un punto en el tiempo previamente desconocido para el lector o lectora y tomamos por ciertas las dos historias porque se presentan como posible tomando en cuenta las acciones cotidianas que sortean los personajes (acciones que parten de lo que conocemos como realidad), dado el estado de cosas que poco a poco adquiere rostro y razón de ser en la diégesis.

Otro narrador que se sirve de la oralidad para contar la historia del personaje enamorado de sí mismo a través de su reflejo es el cuento “Narciso”, diégesis contextualizada en tiempos del profeta Jesús:

El Narciso de esta historia era legítimo descendiente de aquel griego en gustos e inclinaciones, y vivió en tiempos de Jesucristo. Era rico y tenía una casa con metales bruñidos y estanques donde continuamente se contemplaba. Desesperaba por no poder tener contacto carnal con su reflejo. Alguien le dijo que un mago extraordinario andaba en Galilea haciendo prodigios. Había resucitado a un muerto que al ensayar su nueva vida, todavía tenía en sus ropas el olor de seña mortal. Entonces Narciso –tenía

otro nombre ahora: Belloparasí- fue a verlo y le solicitó que lo visitara (50).

“Presciencia” es un texto que aloja un narrador-personaje que habla de un mal augurio y lo hace en primera persona gramatical: “A pesar de mi estado deplorable, conservaba predominando el sentimiento confuso, pero vivo, de que algo terrible iba a ocurrir. No me pude contener y en un impulso altruista, venciendo mi reserva y temor al ridículo habituales, alcé la voz, y dije al patrón con acento de profeta, levantando un dedo” (57).

Interviene un segundo narrador, habla en primera persona gramatical también, pero desde un pretérito concreto: “En 1860 morí con la Ciudad. Fui el último en perecer y pude ver el dolor de mis hermanos. El Ser es uno y las Vida es una. Y, ahora, tápate los ojos porque lo que vas a ver es muy penoso”.

El relato “Tratamiento mágico (Apuntes de un enfermo)” también alberga dos narradores y la razón es comprensible y concreta. El primer narrador nos induce a conocer su muerte a corto plazo y el desarrollo de la misma. Al tratarse de un narrador que además es el personaje principal de la diégesis, las acciones nos son transmitidas con inmediatez, por ello, como lectores, sufrimos y gozamos el proceso de degradación del narrador personaje, de acuerdo con Beristáin (1984). El segundo es un narrador extradiegético porque está dentro de la historia, pero sólo participa en ella como espectador que cierra el relato.

### **¿Existe lo fantástico en algunos relatos de *La muerte y su traje*, de Santiago Dabove?**

#### **Lo fantástico en “Ser polvo”**

“Ser polvo” guarda absolutamente esta característica ineludible del relato fantástico –ambigüedad, vacilación o incertidumbre– porque, como asumen los críticos Caillois y Vax, el héroe del relato se enfrenta a un evento inexplicado por las leyes del mundo conocido, es decir, es testigo de lo desconocido. Recuérdese que



la “falta de certeza implica dificultad para realizar un juicio frente al acontecimiento que ha desconcertado y aterrorizado”, tanto al personaje del texto fantástico como al lector. El texto está plagado de ambigüedad desde el inicio hasta el final. Por otro lado, se percibe la solidaridad entre la atmósfera y las acciones ocurridas, plagadas de infinita desolación.

El hecho fantástico asoma después de que el narrador personaje cae del caballo frente al cementerio abandonado, se siente solo, pero a gusto por las acciones que de pronto lo envuelven. Mediante el rabillo del ojo consigue observarse verduoso, como si se hubiera transformado en una planta y estuviera destilando “savia”. ¿Cómo es posible que un hombre siendo humano, de pronto se transforme en una planta? ¿Cómo explicar que alguien mute de hombre a cacto? Este hecho, definitivamente, transgrede la realidad y no existe explicación de por qué o cómo es que pudo sucederle esto al personaje. Un relato como “Ser polvo”, sin la “exageración hiperbólica”, no lograría los efectos de credibilidad permisible en el lector. “El cuento, sin ir realmente más allá de los límites de lo humanamente posible, llega a los umbrales de lo fantástico. Y lo que logra esto... es la exageración. La exageración extrema de algún rasgo de la realidad, llevada así al punto en que toca lo fantástico” (Botton, 1983: 240-241), es decir, se trata de una situación que rebasa los límites de lo posible. En “Ser polvo” la exageración hiperbólica va posicionándose en las acciones del personaje protagónico, mediante ella Dabove engrandece el relato, pues se trata de un hecho llevado hasta su máxima prolongación, logra con gran maestría su desmesurado crecimiento y con extraordinario asombro consigue tocarnos al grado de sentir la ansiedad narrada por el protagonista.

De acuerdo con Flora Botton, así como “no hay un objeto exclusivamente fantástico, parece ser que tampoco existe uno que no pueda serlo”. En “Ser polvo” un objeto fantástico son las píldoras de opio que el narrador personaje traga una a una y que son también las que detonan las sensaciones fantásticas en el narrador y el hecho fantástico en sí. Otro objeto fantástico es el tubérculo en que se metamorfosea el narrador personaje (por ende

imposible en la realidad) y que brinda al texto, por la manera en que es tratado, la “forma de lo fantástico”. Los sentimientos y pensamientos fonológicos predominan y ocupan lugares privilegiados en casi todo el discurso por medio del personaje. Respecto al juego con la materia, Botton escribe: “El escritor fantástico juega con la realidad, la manipula a su antojo, y al hacerlo transgrede sus leyes”. Los juegos con la materia “consisten en hacer desaparecer los límites entre lo material y lo espiritual”. En “Ser polvo” se origina en el pensamiento del solitario personaje un ser que no es ni un objeto ni una persona, sino una planta, que fluye del mundo real –del narrador personaje– al mundo fantástico, ficcionalizado. En “Ser polvo” se conjugan dos tipos de juegos, el juego con la materia (del que ya nos ocupamos) y el juego con la personalidad, que determina la transformación del personaje en un tubérculo, a través de la exageración hiperbólica y las píldoras de opio que consume el narrador personaje del texto. “Ser polvo” es un relato permeado de misterio en cuanto a la metamorfosis y el resto de los efectos que experimenta el personaje principal durante el proceso. De acuerdo con Botton: “Mientras más fuerte sea la incertidumbre del lector, mientras más difícil le sea llegar a una solución, a una ‘lectura’ de lo acontecido, mejor habrá cumplido su tarea el escritor”. Concluyo, entonces, que la diégesis sobre el hombre que se convierte en cacto carece de desenlace. El texto termina, pero la historia del personaje queda suspendida por la incertidumbre de lo que le ocurrió o no al personaje.

### Lo fantástico en “Finis”

La ambigüedad (como elemento ineludible en los textos fantásticos) adquiere gradualidad en “Finis”; se aloja en sus entrañas, tanto en la primera historia como en la segunda. El narrador de la primera diégesis parte de nuestro mundo, pero nos conduce por senderos inciertos a través de objetos, sitios y hechos fantásticos: un manuscrito envuelto en un tafilete –adjunto a los huesos últimos de un primo lejano, enterrado desde hacía no poco en el cementerio–, con una historia futurista (por la fecha que aloja



más de cuatro dígitos, planteada como auxiliar del inicio de la historia evocada por el narrador) sobre el devenir fúnebre de la humanidad, causado por el alejamiento progresivo del sol. El narrador de la segunda historia nos proporciona características múltiples de esta propuesta, alojada en *Los juegos fantásticos*, de Flora Botton. El enigma y la incertidumbre respecto de los cambios en el movimiento de rotación de la tierra subyugan el pensamiento de los astrónomos, científicos, poetas, filósofos y sociedad en general.

“Finis” no es un texto extraordinario, ni maravilloso, sino fantástico, porque es cierto que parte de nuestro universo, pero las acciones narradas son inverosímiles, y no se esclarece la razón por la que el sol se aleje y extinga a la humanidad con su frío distanciamiento. El primer hecho insólito o fantástico en “Finis” es el alejamiento progresivo del sol, acontecimiento permeado de total incertidumbre, inestabilidad y, por si faltara algo, una trasgresión radical y gradual en el tiempo, el espacio y la realidad habitada por sus personajes. El segundo hecho fantástico asoma con las palabras de alguno de los personajes secundarios. Claramente no se logra saber qué sucedió después de la sentencia: “¡El frío de muerte! ¡Viene el frío de muerte!” Para mayor confusión e incertidumbre, el personaje principal recrea al final del relato imágenes de sosiego y amor. Es aquí cuando se corona el segundo hecho fantástico a través de la ambigüedad. Un objeto fantástico alojado en este relato es el “cilindro de metal” que celoso guarda el “manuscrito” que nos catapulta hacia la segunda historia. Los papeles nada tienen de fantásticos, lo fantástico radica en las acciones que cuenta el manuscrito. La atmósfera creada en “Finis” es un espacio fantástico que se somete a sus propias reglas, se trata de un cosmos habitado por seres humanos comunes, con empleos normales y deseos habituales. El espacio es trasgredido una vez que inician los cambios anormales en su realidad y se desconocen cuáles son las razones. “Finis” es uno de los textos daboveanos más crueles para con los personajes, porque el proceso de reconocimiento de la verdad es lento. De inicio, los cambios surgen por consecuencias poco claras, hay un espíritu

colectivo de deseo por la vida. En el caso de Amanda, pareja del personaje principal, recurre a buscar el apoyo del empoderado Gould, con tal de conseguir un lugar dónde protegerse del horror que se avecina. La reacción frente a las acciones generadas por el hecho fantástico, es decir, el alejamiento gradual del sol, es de terror. Construyen guaridas en aras de sobrevivir al momento álgido. El misterio impera en “Finis”, los personajes de la segunda diégesis desconocen la razón por la cual surgen los movimientos anormales del mundo que habitan. Esto lo sabemos, como lectores, por el narrador personaje que casi todo nos lo comparte en tiempo presente. El misterio en “Finis” fue creado para no ser resuelto. El relato mismo fue creado para desconcertar. Por ello, es sin duda un relato fantástico. La última imagen evocada por el personaje principal corona el misterio al hablar de una realidad serena donde impera el amor. Amanda y él comparten el universo. ¿Qué pasó con el caos anterior? ¿Por qué el personaje principal vislumbra un momento idílico?

### Lo fantástico en “El espantapájaros y la melodía”

En el texto “El espantapájaros y la melodía” la incertidumbre no impera como en otras narraciones de *La muerte y su traje*. Aquí las acciones trascurren enlazadas por algunos diálogos y perspectivas del narrador en aras de describir la atmósfera en que los personajes, todos varones, por cierto, convergen y/o transitan, de una manera normal, sin sensaciones o actitudes incomprensibles. Existe un acercamiento a la ambigüedad en dos momentos concretos, el primero cuando tres de los personajes del texto, complacidos por los resultados de la primera sesión, apuestan su fe a la idea de haber sido elegidos por los espíritus. El segundo, surge cuando el Linyera Félix pisa la antesala de su muerte y lo imposible se hace presente. El hecho fantástico en “El espantapájaros y la melodía” se presenta por dos situaciones: primero, a través de las impresiones y sensaciones emitidas por los personajes: por un lado, Román, deseoso por revelar la falsedad del espiritismo insta a los hermanos Valle, Alejo y Ricardo, y al propio Spruce, a invocar el espíritu del



“Linyera Félix”, argumentando que después de haber querido tanto a Alejo, tal vez deseara, en su agonía, separar su alma y despedirse de éste, respaldando su propuesta en uno de los preceptos esenciales del espiritismo de Allan Kardec. Los hermanos Valle, con morbo y temor, apoyaron la idea e incluso incitaron a invocar con insistencia el espíritu de Félix. Spruce aderezó la atmósfera entrando en trance y arrojando espuma por la boca en el momento intenso de la agonía de Félix. ¿Acaso algún espíritu lo poseyó? Y segundo, por la forma en que nos presenta el final, recordemos que lo fantástico puede ocurrir en un instante dentro de la atmósfera o universo narrado, y eso sucede en este cuento. ¿Cómo explicar que el disco de fonógrafo roto llore el poema ansiado por el Linyera Félix cuando él se encuentra en agonía? ¿Cómo explicar la entrada del Linyera en el espejo, compartida por el narrador personaje y las consecuentes reacciones, tanto de Ricardo como de los hermanos Valle? “Los espejos no siempre son inquietantes, pero hay situaciones en que, a veces, adquieren características que infunden miedo: es bien sabido que un espejo puede servir de puerta para pasar a un mundo diferente”, como en el caso de este texto cuando el alma o el espíritu del “Linyera pasa como un estandarte”, entra en el espejo y cruza hacia el umbral que lo coloca entre la vida y la muerte. Otro objeto fantástico –además del espejo– es el disco de fonógrafo que Félix poseía y que estando roto no podía ser tocado o escuchado; sin embargo, por el tratamiento que se le da en el momento de la última sesión espiritista: “Fuimos, sin embargo, con el aparato y lo pusimos en una mesa de noche junto a la cama”, se permite llorar un poema queja de amor.

Los juegos con la personalidad, de acuerdo con Flora Botton, “juegan con el personaje, lo desdoblan, lo funden con otros personajes, realizan intercambio de cuerpos o transformaciones”. En el caso concreto de “El espantapájaros y la melodía” lo que pasa con el Linyera Félix es que antes de morir (agónico), se desdobla de su cuerpo y su espíritu es visto y verbalizado por el narrador personaje. A pesar de que son los mismos personajes quienes conducen al Linyera Félix hacia el umbral entre la vida y la muerte, llegado el momento de presenciar el hecho fantástico, y como seres humanos que son, la

impresión que sufren es la esperada, y no es precisamente de valentía o indiferencia, como de alguna forma también se anticipaba dada la incredulidad del narrador personaje, que “sentía como un peso en los párpados” y vio a Félix entrar en la nada a través del espejo, sin saber cómo. El enigma no es resuelto en “El espantapájaros y la melodía”, ¿cómo explicar que un cuerpo en plena agonía pueda desprenderse de sí mismo y andar a la vista de una o dos personas?, ¿cómo justificar que un disco roto, que por su calidad de fracturado no haya sido escuchado antes, sí lllore un poema de amor como consuelo último para el Linyera Félix, mientras agoniza y solicita calladamente escucharlo para regocijo de su amor y Félix conteste la queja de amor emitida por la musa que lo solicita con urgencia apasionada?

### **Lo fantástico en “Tratamiento mágico (Apuntes de un enfermo)”**

“Tratamiento mágico (Apuntes de un enfermo)” es un relato participativo de orden “normal”, una realidad donde nada parece transgredir nada, al principio. Una vez que el personaje principal de la primera diégesis ingiere los mates preparados con peyote, su realidad y estado anímico dan un giro inesperado. El jardín de su casa se mimetiza con las láminas que representan tigres pavoneándose sin prisa, reptiles deambulando lento, dentro y fuera de su casa, aves de colores y matices radiantes sobrevolando su patio; en fin, la naturaleza entera dispuesta para él, aun a pesar del desasosiego en que terminaba por tanta secuencia de imágenes. “Tratamiento mágico (Apuntes de un enfermo)” no es precisamente la mejor muestra de un texto en el que la ambigüedad, la vacilación o la duda fluyan por todo él; sin embargo el final del relato es bastante ambiguo. Como lector se duda acerca de la forma en que sucede la muerte del narrador-personaje. Atendiendo al razonamiento lógico, podría argumentarse que muere de un paro cardíaco, antecedido por taquicardia o por el exceso de sensaciones y adrenalina. Lo cierto es que la duda está presente, quien lea el texto sentirá lo anterior, por un instante al menos, y se sentirá confundido(a), ese momento es el que Todorov puntualiza como fantástico.



El hecho fantástico se presenta en “Tratamiento mágico (Apuntes de un enfermo)” cuando el personaje principal y narrador de la primera diégesis asume la personalidad del armero y combate a muerte con el “caballero descomunal”, tras el consumo de mates aderezados con peyote (alcaloides como anhalina, anhaloidina, anhalinina, anhalonina, lofoforina, etcétera, pero sobre todo de mezcalina), situación que desencadena inestabilidad en el sistema nervioso autónomo periférico y el sistema nervioso central, generando los efectos fantásticos, en especial para producir la más compleja transformación de personalidad y realidad alterna. Deduzco que se trata de un cuento fantástico por la forma en que muere el personaje, pero más por la respuesta ante la inaplazable muerte que, sin prisa, llega para abrazarlo y conducirlo, con placidez casi necrofílica, hacia el umbral último.

El objeto fantástico en este relato son “las láminas” que el chamán receta observar al narrador personaje después de ingerir los mates aderezados con peyote. Las láminas nada tienen de fantásticas, pero al entrar el personaje en una especie de trance generado por los efectos del peyote, las láminas adquieren vida propia frente a los ojos del narrador personaje. Otros objetos fantásticos en el relato son: el peyote, el mate, la glorieta del jardín, la mesa chica con patas-tijera, el movimiento majestuoso de los animales como efecto del peyote, el hacha con arista de metal y los apuntes del enfermo. Como dice Flora Botton en *Los juegos fantásticos*, el personaje principal aquí se funde con otro (con el armero), como en *La noche boca arriba*, de Cortázar, pero en “Tratamiento mágico...” el proceso es breve y contundente porque no hay otra forma de explicar, dentro de esa brevedad, la muerte del narrador personaje. Mientras que en *La noche boca arriba* el proceso tiene otro ritmo.

La actitud del personaje principal del texto frente al hecho fantástico es de satisfacción, se sabe desahuciado, el mate, el peyote y las láminas le hacen llevadera la transición hacia la muerte, por ello no hay indicios de que sea sorprendido o impresionado cuando ésta llega. Cuando la muerte lo toca lo hace desde la certeza de un encuentro bélico, donde cuerpo a cuerpo lucha, y sabe que lo hace con un adversario de excelente nivel combativo.

Como dice Flora Botton, “lo que ocurre con frecuencia es que el cuento fantástico no termina; se interrumpe, y el enigma no se resuelve”, y eso es lo que pasa en el final de “Tratamiento mágico (Apuntes de un enfermo)”, en apariencia, el narrador-personaje toma la personalidad del armero y combate contra el caballero, quien incluso siente a su contrincante en desventaja y se rehúsa a luchar, pero el honor del armero responde y exige un trato igualitario. El caballero, con toda la experiencia que debía tener, lo vence. ¿Pero realmente pasaron así las cosas? ¿Cómo puede alguien imaginar que pelea con otro estando bajo los efectos del peyote y morir realmente?

### **La presencia de Dios en algunos relatos de *La muerte y su traje***

Los personajes de *La muerte y su traje* son hombres y mujeres mundanos, como les llamaría cualquier religioso(a) de doble moral, personas comunes que promueven la venganza, como en el caso de Morris, personaje de “La muerte y las máscaras”; hombres arrojados al mundo sin mayor pretensión en la vida que la de vivir tranquilos. Mujeres con papeles menores, mujeres invisibles y desahuciadas por la humanidad y todo lo que en ella acontece, como en el amor femenino del Linyera Félix y Angelina, uno de los personajes secundarios de “La muerte y las máscaras”; Los personajes fuertes en los relatos de *La muerte y su traje*, ya sea porque representan al bien o al mal, son varones; el papel de la mujer en el contexto literario daboveano sigue tomándose como complemento. Parece que la mujer, desde la visión daboveana, no está preparada para enfrentar los embates frontales con el dolor o la muerte, sin embargo, puede apelarse a una razón simple: son textos escritos por un hombre. La visión es sexista desde esta mirada y este tiempo.

En el relato “Narciso” puede comprenderse claramente la presencia de Jesús, hijo de Dios, pero debo mencionar que no se trata de ningún homenaje a la figura omnipotente por antonomasia, sino de un cuestionamiento por parte del personaje hacia lo intangible e incompleto de Dios mismo, Jesús, y por ende de la humanidad toda, por estar hecha a semejanza de Dios: “Sin advertirlo, tú también eres como Yo. Te miras en tu Padre, como en



un espejo. Tentado estoy de creer que no tienes bulto. –Fue a tocarle el brazo y retrocedió. – Reflejo de tu Padre eres, nacido incompleto y la Humanidad, reflejo de ustedes dos. Todos sin bulto” (151).

“El recuerdo” es uno de los relatos más kafkianos de Santiago Dabove y semeja un cosmos deshabitado completamente por Dios, dado que ninguna humanidad existe para darle vida a través de la creencia, el miedo o la plegaria. Un universo devenido en polvo cósmico predestinado a viajar ligero y tenue reminiscencia aferrada al polvo vago para no extinguirse en su totalidad. “El recuerdo” es un relato sin dios, pero sí hay algo que dirige su acontecer: el destino, el tirano, el que todo lo condena, potencia o dispone para bien o para mal mediante la conjetura de las razones que hicieron posible la muerte de todo lo vivo, reducido a partículas pequeñísimas que se resisten al olvido y vomitan dolencia:

Y como estaba muy cargado de recuerdos ese polvo vago, en alguna manera semejaba a un ser viviente y a un cerebro. En cierto modo solamente, puesto que nada de lo que palpitaba allí buscaba ventajas, superaciones, explicaciones, análisis o premios. El recuerdo por sí mismo era lo que anhelaba y al mismo tiempo pesábase porque no era un recuerdo de cosas felices, sino por breves momentos, y en lo demás del tiempo sólo revivían dolores, luchas, náuseas y agonías (155).

Ningún asomo positivo de Dios existe en los relatos de *La Muerte y su traje*. Sí, por el contrario, un ateísmo y un conformarse con lo que Destino o Fortuna (como le llama Ignatius Really en *La conjura de los necios*) tiene preparado para cada personaje. La injuria verbal tiene un lugar privilegiado en algunos de los cuentos, pero es un desprecio resignado por la calamidad, sin permitir ungirnos, como lectores, en el fango del drama que chisporrotea lástima.

### Reflexión final

La muerte en algunos relatos daboveanos surge indiferente, de cara frente a ellos, porque impera la idea de que la muerte será el pase directo hacia el descanso, pero esperen, Dabove piensa en la vida como en una brevedad que nada tiene de divertida, y sí

mucho de macabra, como una carcajada que se prolonga en pos de una existencia fútil.

## Referencias

- Beristáin, Helena (2010). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- (1984). *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM.
- Botton Burlá, Flora (1983). *Los juegos fantásticos*. México: UNAM.
- Calderón Bird, Raúl. *Teoría de la literatura fantástica*. Recuperado de <[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/l/i/ajuria\\_i\\_e/capitulo1.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/l/i/ajuria_i_e/capitulo1.pdf)>. (Consultado el 8 de enero de 2012).
- Calvetti, Jorge (2005). “Ser polvo, incluido en *La muerte y su traje*”. *Letrópolis, revista de letras*. Recuperado de <[http://www.letropolis.com.ar/2005/09/06\\_dabove.htm](http://www.letropolis.com.ar/2005/09/06_dabove.htm)>. (Consultado el 7 de diciembre de 2011).
- Carlos Sánchez, Ángel (2002). *Huecos necesarios*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Cortázar, Julio (1980). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI.
- (1984). *Ceremonias*. México: Seix Barral.
- (2004). *Último round*. México: Siglo XXI.
- Dabove, Santiago (1976). *La muerte y su traje*. España: Libertarias.
- Dorra, Raúl (1994). “Poética de la voz”, *Morphé*, 9-10, 265-287.
- Filinch, María Isabel (1999). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés - Benemérita Universidad de Puebla.
- Kardec, Allan (1969). *El libro de los espíritus*. México: Diana.
- Solís Téllez, Judith (2009). “Apuntes sobre narrativa fantástica latinoamericana”, en *Ensayos literarios, primer seminario de titulación en literatura hispanoamericana*. México: Universidad Autónoma de Guerrero.
- Todorov, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Segunda edición. México: Premia.



# LA PRESENCIA DEL DOBLE EN “LEJANA”, UN CUENTO DE JULIO CORTÁZAR

*Yanet Mejía Ramírez*

## Resumen

En este ensayo analizamos la manera en la que se manifiesta la presencia del doble en “Lejana”, un cuento del escritor argentino Julio Cortázar (*Bestiario*, 1951). Se retoman las propuestas de Flora Botton Burlá, del libro *Los juegos fantásticos* (1983), para abordar el análisis de lo fantástico, a saber: lo fantástico como transgresión, las actitudes de los personajes ante el hecho fantástico, la ambigüedad o duda y los diversos juegos con la personalidad, el tiempo y el espacio.

## Introducción

Como es sabido, lo fantástico es un género de la literatura que ha suscitado una gran cantidad de estudios de innumerables críticos y estudiosos, por lo que se ha logrado identificar la narración fantástica, así como sus temáticas y principales características.

Lo que caracteriza a los cuentos fantásticos es que crean en los lectores, al menos en cierta medida, una desorientación y confusión motivada por una suspensión de las reglas de nuestro mundo conocido, con sucesos inexplicables, debido a que la tranquila rutina de la vida diaria es interrumpida por la aparición de “algo” extraño. Eso es observable en los cuentos en los cuales el



sentimiento de incertidumbre creado en el lector y, asimismo, en los personajes es muy evidente, debido a que el lector comparte las mismas dudas y pensamientos de los protagonistas. Cortázar emplea a menudo elementos de lo fantástico en sus relatos.

El tema del doble ha estado presente en el arte desde hace tiempo: en la literatura se puede rastrear en textos antiguos. Se ha estudiado especialmente desde el Romanticismo alemán, donde varias obras convirtieron este concepto en un tópico. Hay una conexión con la idea del *doppelgänger*, el vocablo alemán para el doble fantasmagórico de una persona viva. La palabra proviene de *doppel* que significa 'doble' y *gänger* traducida como 'andante' (*Revista Digital Universitaria*: <[www.revista.unam.mx/vol.11/num1/art12.pdf1/1/2010](http://www.revista.unam.mx/vol.11/num1/art12.pdf1/1/2010)>).

El tema del doble se ha desarrollado en muchos de los cuentos de Julio Cortázar, como en el caso del desdoblamiento o duplicación de la identidad de Alina Reyes, la protagonista del cuento "Lejana". En este cuento, aunque existe una distancia física muy grande, Argentina-Budapest, el doble se manifiesta dentro y fuera de la protagonista. Al principio se manifiesta dentro de ella, pero finalmente aparece como una presencia real fuera de ella y se ubica en un espacio físico: en la ciudad de Budapest.

En "Lejana" el tema del doble se presenta muy claramente: la protagonista desea, busca y encuentra bruscamente otra identidad, su otro "Yo", la mendiga de Budapest.

El doble irrumpe en la realidad cotidiana de Alina e invade su mundo: Alina Reyes puede sentir cómo su doble sufre maltratos y frío en otro lugar. El traspaso de la realidad de la protagonista hacia la Lejana sucede en un puente, el cual desempeña un papel importante en ese relato, debido a que se emplea como elemento y símbolo de conexión entre dos mundos, ahí donde se lleva a cabo el traspaso de alma de Alina Reyes a la Lejana de Budapest. El puente simboliza siempre el traspaso de un estado a otro, el cambio o el anhelo de libertad.

## Argumento del cuento “Lejana”

Este cuento forma parte del libro *Bestiario* y relata algunos meses de la vida de una joven de buena familia llamada Alina Reyes, quien lleva una vida regalada y, por lo mismo, se podría decir que un tanto aburrida, de bailes, tertulias musicales, té y conciertos; eso lo podemos adivinar cuando empezamos a leer las tres primeras líneas del cuento: “[...] anoche fue otra vez, yo tan cansada de pulseras y farándulas, de *pink champagne* y la cara de Renato Vinez, oh esa cara de foca balbuceante, de retrato de Dorian Gray a lo último” (Cortázar, 2007: 19). A pesar de estar bien integrada en su ambiente familiar y social, durante el relato podemos darnos cuenta de que Alina Reyes presenta un extraño caso de doble personalidad: surge en ella un ser insólito con vivencias totalmente opuestas a las suyas que terminará enloqueciéndola completamente, pero el lector nunca averiguará el porqué Alina Reyes vive en dos personas distintas.

## El doble en “Lejana”

El tema del doble o juego con la personalidad se ve muy marcado en el cuento “Lejana”. La vida de la protagonista Alina Reyes está entorpecida por la aparición de un fenómeno desconocido que llega a irritarla y que la hace sentirse agredida e impotente ante esta incómoda situación, además le ganará insoportables insomnios, por lo que recurre a la escritura en su diario:

Tengo que repetir versos, o el sistema de buscar palabras con a, después con a y e, con las cinco vocales, con cuatro. Con dos y una consonante (ala, ola), con tres consonantes y una vocal (tras, gris) y otra vez versos, la luna bajó a la fragua con su polisón de nardos. Con tres y tres alternadas, cábala, laguna, animal; Ulises, ráfaga, reposo. Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromas. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars (19-20).



Y así consecutivamente va jugando con las palabras y con su propio nombre:

Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no la reina. Pero Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio (20).

Tal anagrama será la metáfora lingüística de la carencia de la joven. A través de esta especie de adivinanza, los lectores vamos penetrando en el mundo de lo fantástico. Ya no sólo es Alina Reyes, lo cual altera las certidumbres habituales, sino la impresión de extrañeza en la consiguiente búsqueda del otro, del doble o, en este caso, de la otra, que es Alina Reyes, pero no la reina del anagrama.

Este estilo de escritura propia de un diario deja que se transparente de manera fiel todo lo que a la heroína se le ocurre pensar, y además nos sirve como información:

Anoche fue otra vez, yo tan cansada de pulseras y farándulas... A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan... Idea que vuelve como vuelve de Budapest, creer en la mendiga de Budapest donde habrá tanto puente y nieve que rezuma (19-23).

Se puede apreciar una transmisión fiel de las ocurrencias mentales de la protagonista, cuya voluntad centralizada sobrelleva el texto al encuentro de sí misma. Flora Botton (1983) comenta al respecto:

El tema del doble es un juego con la personalidad. El fenómeno que ocurre en "Lejana" es al mismo tiempo un problema de doble identidad y de fragmentación de la personalidad. Cuando relata los hechos

en su diario, Alina usa multitud de expresiones ambiguas que dejan ver, en transparencia, que es dos personas a la vez: “porque soy yo y le pegan”, dice al hablar de la mujer. Y más adelante: “le pasaba a aquélla, a mí tan lejos”. Todo el cuento es un juego constante entre las dudas de Alina y la conciencia de la otra presencia interior (130).

Además, el tipo de narración elegida permite que se intercalen y se encuentren todos los elementos que integran la vida de Alina Reyes. Así, se puede observar en los episodios su vida cotidiana, esencialmente en su vida de sociedad: bailes, té, veladas musicales y conciertos, una personalidad habitual o normal, pero esa realidad cotidiana se fragmenta para dar lugar a lo extraño o insólito. Para llamar más la atención sobre su extrañeza, un universo paralelo invade sus sueños y sus horas de vigilia, creando en ella un estado de semi-conciencia. Aquí se trasluce toda la problemática entre la realidad y los estados de semi-conciencia. Vemos cómo lo soñado intenta sustituir a lo real, cómo la personalidad del doble asedia tanto la personalidad de Alina Reyes que llega a aterrarla.

Lo cotidiano se esfuma o, mejor dicho, tiende a perder sus límites para abrirse a otro mundo de entornos inquietantes, de transportarse sin la menor dificultad de Argentina a Budapest, muy claro en el siguiente ejemplo:

Yo veía saludar a Elsa Piaggio entre un Chopin y otro Chopin, pobre-cita, y de mi platea se salía abiertamente a la plaza, con la entrada del puente entre vastísimas columnas. Pero yo lo pensaba, ojo, lo mismo que anagrama es *la reina* y... Es bueno no caer en la sonsera: eso es cosa mía, nada más que dárseme la gana, la real gana. Real porque Alina, vamos –No lo otro, no el sentirla tener frío o que la maltratan. Esto se me antoja y lo sigo por gusto, por saber a dónde va (Cortázar, 2007: 25).

Es importante no pasar desapercibida la manifestación que hace Flora Botton (1983) al respecto:



Todo el cuento es un juego constante entre las dudas de Alina y la conciencia de la otra presencia interior. El elemento extraño e imposible entra de golpe, desde el principio: “Anoche fue otra vez...”. Lo que “fue” parece impreciso y vago al comienzo, es como si hablara de un insomnio (que, por cierto, Alina padece) o de una jaqueca, pero lo que “fue” es “ésta que no es la reina, y que otra vez odio de noche”. Desde el comienzo, a pesar de la diferencia enunciada, puesto que la otra “no es la reina”, hay coincidencia de la identidad existente entre las dos mujeres: “esa que es Alina Reyes la reina del anagrama”. Hay una clara progresión en la presencia de la lejana: aparece primero en sueños y luego va invadiendo poco a poco las horas de la vigilia, hasta estar en los gestos más normales de la vida cotidiana (130).

Al inicio del cuento, la personalidad de “Alina” se expresa en primera persona y la personalidad “Lejana” en tercera: “A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan”, eso es lo que marca la distinción entre ambas. Pero poco a poco se introduce el yo para la personalidad de la Lejana entre una serie de pronombres en tercera persona: “Puedo [Alina] solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo [la Lejana] y le pegan” (Cortázar, 2007: 20).

Aquí uno de los dos “yo” refiere a la personalidad de la Lejana, pero sólo es uno enmarcado en pronombres en tercera persona para designar al doble.

La invasión de la personalidad de la Lejana en la personalidad de Alina llega hasta el punto de vista en que se superponen las dos personalidades, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

Es la parte que no quieren y cómo no me [Alina] va a desgarrar por dentro sentir que me pegan [la Lejana] o la nieve me [la Lejana] entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo [Alina] y su mano en la cintura me [Alina] va subiendo como un calor a medio día, un sabor a naranjas fuertes o tacuaras chicoteadas y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo [Alina] que decirle a Luis María

que no estoy [Alina] bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento [la Lejana], que no siento [la Lejana] y me [la Lejana] está entrando por los zapatos (21-22).

Se puede notar claramente que la sustitución de la tercera persona por la primera lucha por apropiarse de la palabra. Este cambio de persona gramatical para una misma persona, que es Alina Reyes, es una trasgresión fuerte y causal de vértigo.

Por toda esa carga de alucinación aterradora, nuestra protagonista decide dar un paso liberador para convencerse de la irrealidad de sus sensaciones y resuelve: “Ir a buscarme. Decirle a Luis María: ‘Casémonos y me llevas a Budapest, a un puente donde hay nieve y alguien’. Yo digo: ¿y si estoy? (porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo. ¿Y si estoy?). Bueno, si estoy... Pero solamente loca, solamente... ¡Qué luna de miel!” (23).

Alina Reyes decide comprometerse con Luis María no por amor obviamente, sino porque quiere acabar de una vez por todas con esa alucinación aterradora que día a día se apodera de su mente y su alma. Incluso es ahí donde el juego entre ella y la Lejana cobra más vida, porque Alina, la reina del anagrama, está segura que ha de prevalecer, que ha de ser más fuerte que la Lejana, que la Lejana se doblegará ante ella: “Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro” (28).

El juego con la personalidad en este cuento se ve concluido con la fusión entre Alina Reyes y la Lejana. Nos damos cuenta de ello debido a que esa información nos la proporciona un narrador en tercera persona, ya que Alina Reyes se deslinda de la narración porque decide no escribir más en su diario. Así que el nuevo narrador cierra el cuento con lo siguiente:

A Alina le dolió el cierre de la cartera que la fuerza del brazo le clavaba entre los senos con una laceración dulce, sostenible. Cerró los ojos en



la fusión total, rehuendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular; repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria... Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía de ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si estuviera allí de golpe. Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose (29-30).

Al respecto, el creador de “Lejana”, Julio Cortázar, comentó en una conferencia:

El tema del doble aparece ya con toda su fuerza en ese cuento. Se trata de una “pituca” de Buenos Aires que por momentos tiene como una especie de visión de que ella no solamente está en Buenos Aires sino también en otro país muy lejano donde es todo lo contrario: una mujer pobre, una mendiga. Poco a poco se va trazando la idea de quién puede ser esa mujer y finalmente va a buscarla, la encuentra en un puente y se abrazan. Y es ahí que se produce el cambio en el interior del doble y la mendiga se va en el maravilloso cuerpo cubierto de pieles, mientras la “pituca” se queda en el puente como una mendiga harapienta. El tema del doble es una de las constantes que se manifiesta en muchos momentos de mi obra (<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz4.htm>>).

### **Lo fantástico como transgresión**

Flora Botton (1983) manifiesta que “lo fantástico irrumpe en el orden de la vida cotidiana, y es sentido como una agresión. La tranquila rutina de la vida diaria es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos” (44). Esto se nota claramente en la vida de Alina Reyes: poco a poco su rutina se ve interrumpida por la aparición de un

fenómeno desconocido, lo que la hace sentirse irritada, agredida e impotente ante esa situación incómoda que le ganará insomnables insomnables. Y podemos darnos cuenta de ello porque escribe en su diario:

Tengo que repetir versos, o el sistema de buscar palabras con a, después con a y e, con las cinco vocales, con cuatro. Con dos y una consonante (ala, ola), con tres consonantes y una vocal (tras, gris) y otra vez versos, la luna bajó a la fragua con su polisón de nardos. Con tres y tres alternadas, cábala, laguna, animal; Ulises, ráfaga, reposo. Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromas. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars (Cortázar, 2007: 19-20).

Y así consecutivamente va jugando con las palabras y con su propio nombre:

Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no la reina. Pero Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio (20).

Como lo ha dicho Flora Botton (1983), “la aparición de lo fantástico significa necesariamente una violación de las reglas, una transgresión” (45). En esta narración la transgresión a la realidad ocurre debido a que Alina Reyes se obsesiona con la posibilidad de encontrarse con esa otra versión de sí misma, lo cual la impulsa a viajar a Budapest a reunirse con la Lejana, la mendiga de Budapest. Para esto planeó lo siguiente: “Ir a buscarme. Decirle a Luis María: ‘Casémonos y me llevas a Budapest, a un puente donde hay nieve y alguien’. Yo digo: ¿y si estoy? (porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo. ¿Y



si estoy?). Bueno, si estoy... Pero solamente loca, solamente... ¡Qué luna de miel!” (Cortázar, 2007: 23).

Alina consiguió viajar a Budapest para acabar de una vez por todas con esa obsesión que le ganaba insoportables insomnios:

En el centro del puente desolado la harapienta mujer de pelo negro esperaba... A Alina le dolió el cierre de la cartera que la fuerza del brazo le clavaba entre los senos con una laceración dulce, sostenible. Cerró los ojos en la fusión total, rehuendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria... Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía de ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si estuviera allí de golpe (29-30).

Lo fantástico se sitúa expresamente dentro de las premisas de lo real. Lo fantástico en este cuento es la otra versión de Alina Reyes, la Lejana que vive en Budapest; es la obsesión de encontrarse ella misma en ese puente de Budapest. La destrucción de las reglas de lo real-cotidiano se vuelve más ruda, más brusca cuando Alina Reyes, la reina del anagrama, logra tener contacto mediante un abrazo que pondrá en riesgo su seguridad, su integridad como persona.

### **Actitud de los personajes ante el hecho fantástico**

La actitud de la protagonista principal en el cuento “Lejana” es de angustia debido a que Alina Reyes es despojada de su identidad por una mendiga de Budapest, la Lejana que nadie quiere y quien paulatinamente ha ido usurpando sus sueños para luego acaparar también la conciencia de Alina Reyes durante sus precarias horas de vigilia. A pesar de la atmósfera de inquietud-angustia-odio que padece Alina ante ese ser insólito, se arriesga y acepta llegar al final de juego, y es así como esa actitud angustiante se convierte en gusto y obsesión por la Lejana, de conocer al detalle todo de ella: “—No lo otro, no el sentirla tener frío o que la maltratan. Esto se me antoja y lo sigo por gusto, por saber a dónde va, para

enterarme si Luis María me lleva a Budapest, si nos casamos y le pido que me lleve a Budapest” (25).

Finalmente, Alina logra introducir a Luis María, su prometido, en su juego: “Iremos allá. Estuvo tan de acuerdo que casi grito. Sentí miedo, me pareció que él entra demasiado fácilmente en este juego. Y no sabe nada, es como el peoncito de dama que remata la partida sin sospecharlo...” (27).

También es importante mencionar que Alina a veces siente compasión por la Lejana y escribe lo siguiente: “A veces es ternura, una súbita y necesaria ternura hacia la que no es la reina y anda por ahí, me gustaría mandarle un telegrama, encomiendas... y necesita confortación, lástima, caramelos” (22). Eso nos deja sumidos en la sorpresa y ambigüedad en lo que ocurrirá más adelante.

### **Ambigüedad o duda**

Antes se mencionó que algunas actitudes de los personajes del cuento fantástico nos dejan en cierta ambigüedad. Es pertinente resaltar aquí esa cuestión. Flora Botton (1983) considera que “La ambigüedad es uno de los requisitos de lo fantástico, provocar inquietud en el espíritu del lector, como lo hemos visto, es una de las finalidades fundamentales del cuento fantástico. Esta inquietud es provocada por la duda, producto de la ambigüedad” (62).

En el cuento “Lejana” nos surgen varias dudas respecto a la identidad de Alina Reyes: ¿quién es verdaderamente Alina Reyes?, ¿quién es la mendiga?, ¿quién se convierte en quién? Es necesario mencionar que el cuento fue narrado en primera persona a cargo de la misma Alina Reyes, pero casi al concluir el cuento, la narración cambia a tercera persona, cambio que dejará al lector en dudas mayores. El narrador en tercera persona nos informa que Alina se casó para poder ir a Budapest y luego regresó, lo cual nos hace pensar que el divorcio inmediato a lo mejor fue consecuencia por la anormalidad de la mente de Alina Reyes. Pero eso permanecerá en la duda porque el narrador ya no nos da más pistas. La mirada externa de este narrador nos adentra a un anticlímax que nos envuelve en una tensión de querer saber qué ocurrió exactamente.



El móvil principal de Cortázar en este cuento es crear la ambigüedad, duda y suspenso. Cortázar no apoya a la normalidad en este relato, sino que pone en juego a su personaje principal con la posibilidad de una fusión y/o muerte en la búsqueda de la verdad. La atmósfera de inquietud y de angustia presente en el cuento se encargará de arrebatar nos cualquier respuesta.

### Juegos con el tiempo

La protagonista de este cuento, Alina Reyes, permanece constantemente en la duda sobre si lo que ve está aconteciendo en el momento mismo en que ella lo percibe o si se trata de hechos pasados o futuros. Para ello citaré el siguiente ejemplo:

Pero me he vuelto canalla con el tiempo, ya no le tengo respeto. Me acuerdo que un día pensé: “allá me pegan, allá la nieve me entra por los zapatos y esto lo sé en el momento, cuando me está ocurriendo allá yo lo sé al mismo tiempo. ¿Pero por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía. A lo mejor le pegarán dentro de catorce años, o ya es una cruz y una cifra en el cementerio de Santa Úrsula”. Y me parecía bonito, posible, tan idiota. Porque detrás de eso una siempre cae en el tiempo parejo. Si ahora ella estuviera realmente entrando en el puente, sé que lo sentiría ya mismo y desde aquí (Cortázar, 2007: 26).

Debido a la naturalidad que tiene el recurso del diario, el discurso de la protagonista expresa libremente la duda para precisar la dimensión temporal. Por ello no parece coincidir exactamente en los dos mundos. Veamos los siguientes párrafos donde expone mejor la confusión de la temporalidad: “(Es más cómodo hablar en presente. Esto era a las ocho, cuando Elsa Piaggio tocaba el tercer bis, creo que Julián Aguirre o Carlos Gustavino, algo con pasto y pajaritos)” (26).

El personaje elige el tiempo presente porque es el tiempo indicado para expresar la simultaneidad entre el decir y el hacer. Alina se siente anárquica con el manejo del tiempo, no puede

seguir una ilación cronológica lineal. Tampoco puede precisar con exactitud si el tiempo de Alina coincide con el de la Lejana y se pregunta:

¿Por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía. A lo mejor le pegarán dentro de catorce años, o ya es una cruz y una cifra en el cementerio de Santa Úrsula. Y me parecía bonito, posible, tan idiota. Porque detrás de eso una siempre cae en el tiempo parejo (26).

La protagonista deja abierta la posibilidad de que ambos tiempos no concuerden, de que no suceda todo al mismo tiempo. Se instala la duda acerca de la correspondencia temporal de los sucesos de ambas caras de la realidad. Esta duda crea la hipótesis de que la Lejana vive en un tiempo difícil de precisar.

### Juegos con el espacio

No deben pasar desapercibidos los escenarios elegidos en “Lejana”. Son lugares situados en continentes distintos: América y Europa, Buenos Aires y Budapest. Estos ambientes corresponden, respectivamente, a la parte exterior de Alina Reyes y a la parte interior, oculta, secreta, conocida sólo por el personaje. Una serie de oposiciones, y la distancia entre lo habitual y lo inexplicable crea lo fantástico:

Argentina	Budapest
Ópera	Puente
Aquí	Allá
Calor a mediodía	Frío
Zona de luz	Zona de sombra
Dentro	Fuera



Con lo anterior podemos darnos cuenta que estamos frente a un juego oposicional donde prevalece el juego con el espacio, y lo confirmamos a través de los viajes mentales, de uno dado como real que Alina Reyes crea para sentirse en aquellos espacios contrarios. Mientras que Alina Reyes se encuentra en su entorno familiar, dedicándose a sus ocupaciones habituales, como estar en reuniones sociales, en un concierto o tocando el piano, se produce un desdoblamiento de su percepción en la situación actual, lo que significa que se encuentra en dos lugares al mismo tiempo. Cito tres ejemplos:

[Primer ejemplo:]

Le doy un beso a la señora de Regules, el té al chico de los Rivas y me reservo para resistir por dentro. Me digo: “Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos”. Sé solamente que en algún lado cruzo un puente en el instante mismo (pero no sé si es en el instante mismo) en el que el chico de los Rivas me acepta el té y pone su mejor cara de tarado (21).

[Segundo ejemplo:]

Claro, vino Nora a verme y fue la escena. “M’hijita, la última vez que te pido que me acompañes al piano. Hicimos un papelón...”. Pobre Norita, que la acompañe otra. (Esto parece cada vez más un castigo, ahora sólo me conozco allá cuando voy a ser feliz, cuando Nora canta Fauré me conozco allá y no queda más que el odio) (22).

[Tercer ejemplo:]

Entre el final del concierto y el primer bis, hallé su nombre y el camino... Por la plaza Vladas seguí hasta el nacimiento del puente, un poco andando y queriendo a veces quedarme en plazas o vitrina. Yo veía saludar a Elsa Piaggio entre un Chopin y otro Chopin, pobrecita, y de mi platea se salía abiertamente a la plaza, con la entrada de puente entre vastísimas columnas (25).

Es así como el cambio de un lugar a otro también permite el cambio de personalidad a Alina Reyes.

## Desenlace

Según Flora Botton (1983), una de las características del cuento fantástico es la ausencia de desenlace: “Esta permanencia del misterio, característica del cuento fantástico, tiene una secuela lógica inmediata: los cuentos plenamente fantásticos, al no tener solución del misterio, tampoco tienen, por lo general, un desenlace” (40). Se puede notar en “Lejana” que carece de un desenlace por la prolepsis que encontramos al final del cuento, que es presentada por un narrador omnisciente en tercera persona desde una perspectiva externa a la historia, al precisar la fecha de la llegada de Alina y su esposo Luis María a Budapest, anunciando al mismo tiempo la separación futura de la pareja: “Alina Reyes de Aráoz y su esposo llegaron a Budapest el 6 de abril y se alojaron en el Ritz. Eso era dos meses antes de su divorcio”. Se transmite con lo anterior que hay un después y que la trama probablemente seguirá. El narrador ya no da indicios de un final, sino que nos deja sumergidos en una total incertidumbre: ¿qué pasó después?

Una vez más encontramos otra característica de lo fantástico en “Lejana”. Flora Botton agrega que

En este cuento se vuelve a confirmar la hipótesis enunciada al principio, según la cual muchas veces lo fantástico viene de que literalmente es una expresión que por lo general se emplea en un sentido figurado. Cuando Alina habla de “ir allá y encontrarme”, este “encontrarse” pierde por completo su sentido metafórico, para asumir el literal, que es terrible. Cuando encuentra a la mendiga, se encuentra realmente, en todo el sentido de la palabra; el desenlace de la situación confirma esta hipótesis fantástica. Como todo autor, Cortázar juega constantemente con la incredulidad de lector. Lo convence primero para luego introducir una duda que a su vez se verá eliminada por los hechos. La inquietud y la tranquilidad se suceden en el lector a medida que recorre el texto, pero el final no le ofrece una solución, sino que lo deja en la duda (133).

El cuento se presenta bajo la doble forma de un diario íntimo en diez episodios, fechados con día y mes, pero sin año, escrito por



Alina Reyes en primera persona. El diario fue escrito entre el 12 de enero y el 7 de febrero. Se puede notar desde los primeros renglones del relato que el lector se ve instalado dentro del pensamiento del personaje principal y todo lo vive desde el punto de vista de Alina Reyes, autora del diario. Este estilo de escritura deja que se transparente de manera fiel todo lo que a la heroína se le ocurre pensar. También constituye una especie de garantía de fidelidad a los torbellinos de lo consciente y lo inconsciente, que se traducen con la mínima vinculación propia de un diario.

En este relato hay un drástico final: ocurre un cambio de identidad que se va adelantando por medio de la escritura de un diario. Hay un juego entre dos identidades: Alina Reyes y su doble. Una es la joven burguesa de la década de los cuarenta con un brillante porvenir que sabe tocar el piano, corte y confección y que recurre a los eventos sociales de su clase; la otra es una joven pobre, torturada, mendiga y sola. Se podría decir entonces que cuando Alina Reyes desempeña los roles burgueses socialmente asignados para una señorita de su clase, aparece la Lejana como una protesta, un escape hacia otro mundo. El escape hacia otro mundo responde paradójicamente a una paralización de las reglas burguesas a las que ella se opone.

En Alina Reyes se puede notar una vida consciente, cotidiana, real y sensible, por un lado; y por el otro, la vida imaginaria, inconsciente, desconocida y temible. Todo es un juego mental de identidades, como una aguda esquizofrenia.

## Conclusiones

Se puede exponer que Alina Reyes se mueve en un mundo de caos donde reina la obsesión, donde la nostalgia gana espacio, donde la tristeza lleva a la protagonista a huir de su realidad. Alina se muestra desprotegida, vulnerable y consigue un encuentro con su otro “Yo” que la lleva a un insólito desenlace. Los personajes de Cortázar están en constante búsqueda de aquello que les hace falta, son personajes que eligen su destino por ellos mismos y que luego no pueden controlarlo.

En el cuento “Lejana”, Alina Reyes vive un desdoblamiento de su personalidad o una proyección de su conciencia, o tal vez la consecuencia trágica de su elección. Ella es despojada de su identidad por una mendiga de Budapest, quien paulatinamente fue robándole sus sueños durante sus precarias horas de vigilia. El tema de la identidad es muy importante en este relato.

La incertidumbre también rige en este relato. En “Lejana” se está condenado a delimitar espacios de juego, a aceptar la existencia y darle forma. Esta responsabilidad ilimitada produce angustia y desesperación. El lector debe buscar desenredar las distintas versiones. La incertidumbre obliga a la búsqueda de respuestas de parte del lector.

Manifestación total de la “fusión”, confusión y juego con las ambigüedades de Alina Reyes, lo cual es notable en varios de los fragmentos que fueron dando indicios de cómo la metamorfosis, identificación, necesidad de identificación o justificación se van produciendo mentalmente, cómo depende únicamente de la perspectiva y manera particular de ver del personaje.

En este cuento surge la duda de saber si ese otro “Yo” es real o no. Esta incertidumbre es propia de lo fantástico, como lo señala Todorov (2003). El relato fantástico es el hecho anormal que es inexplicable y no se le puede ubicar en otro mundo; es donde el lector y los personajes dudan, y así se constituye la vacilación específica del género. Otra particularidad del relato fantástico presente en este cuento es el pasaje o límite entre dualidades, entre la realidad y la fantasía. Cortázar trasciende el tiempo, el espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta como inamovible, y lo transforma y conmueve

En “Lejana” presenciamos la rebeldía de la protagonista contra la cosificación del sí mismo en la sociedad. Esta rebeldía se manifiesta en un devenir de otro entendido como búsqueda desesperada para remediar su existencia; esa voluntad de escapar de la racionalidad utilitaria imposible de ser cumplida sin pasar por la desintegración de la personalidad. El viaje de virtual liberación de la protagonista tiene como desenlace el drama: la encarnación trágica de la vivencia del otro. Alina como víctima del desdobra-



miento de otro “Yo”, lo cual, en una lectura distinta, puede verse como una concepción de paranoia.

El acontecimiento insólito se nos presenta sorpresivamente debido a la confusión que se forma a partir de cómo se ofrece la información desde otra perspectiva casi al final de la narración.

Por otra parte, la fusión que la protagonista procura alcanzar llega a su apogeo en un encuentro personal entre ella y su otro “Yo”. Este punto de equilibrio es tan volátil como insatisfactorio: no es lo que la protagonista esperaba porque el conflicto no se solucionó, sino todo lo contrario: cambio de vida en Alina Reyes. La protagonista comprendió el juego con su doble, su otro “Yo”.

El tiempo y el espacio como elementos constitutivos de la narrativa tienen una función decisiva para llevar adelante tanto la historia como el discurso del cuento. Las nociones de alteridad y de desdoblamiento de un personaje, respectivamente, se precisan como elementos necesarios para la integridad personal de la protagonista. El otro “Yo” se presenta tan crucial como esencial, dado que el personaje lo necesita para definirse a sí mismo al formar su propia identidad. Por tanto, el hecho de que el ser humano esté consciente tanto de su propio “Yo” como del Otro conduce a su capacidad de reflexionar sobre sí mismo.

Otra conclusión sería que, independientemente de las particularidades, el deseo profundo de convertir la incertidumbre en serenidad viene a ser un hilo conductor de los cuentos fantásticos.

Recapitulando lo expuesto, se puede agregar que el cuento “Lejana” refiere a un mundo interior, y tiene también aspectos temporales y espaciales que desafían las leyes del mundo conocido.

La intención de este ensayo es ampliar el espíritu de lecturas posibles de los cuentos cortazarianos. Este trabajo es sólo un primer escalón para avanzar hacia una investigación más amplia para analizar detalladamente cuentos de Cortázar y saber si el punto decisivo de la trama conduce a una solución del conflicto.

Para finalizar, dejo lo dicho por Julio Cortázar en una conferencia: “Lo fantástico y lo misterioso no son solamente las grandes imaginaciones del cine, de la literatura, del cuento y las novelas.

Está presente en nosotros mismos, en eso que es nuestra psiquis, y que ni la ciencia ni la filosofía consiguen explicar”.

### Referencias

- Arrigucci Jr., David (2002). *La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México: FCE.
- Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (2000). “Literatura fantástica”. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, enero-febrero.
- Botton, Flora (1983). *Los juegos fantásticos*. México: UNAM.
- Cortázar, Julio (2004). *Obras completas*. T. II. Barcelona: Yurkievich.
- Cortázar, Julio (2007). *Casa tomada y otros cuentos*. México: Alfaguara.
- Pincon, Garfield (1981). *Cortázar por Cortázar*. México: Universidad Veracruzana.
- Todorov, Tzvetan (2003). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.

### Referencias electrónicas

- <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>
- <<http://www.revista.unam.mx/vol.11/num1/art12/art12.pdf>>
- <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz4.htm>>
- <<http://www.youtube.com/watch?v=TYGi6vuijE8&feature=related>>



# LOS SERES EXTRAÑOS DE AMPARO DÁVILA

*Sandra Alonzo Cubillos*

## Resumen

En este escrito se presenta un análisis del cuento de Amparo Dávila “Moisés y Gaspar”, en donde revisaremos algunos aspectos del análisis estructural del relato literario propuesto por Helena Beristáin (2004 [1982]), así como los planteamientos acerca de lo fantástico de Flora Botton (1983).

## Introducción

**A**mparo Dávila nació en Pinos, Zacatecas, en el mes de febrero de 1928. En 1966 recibió la beca del Centro Mexicano de Escritores. Entre su producción poética y cuentística se cuentan: *Salmos bajo la luna* (1950) y *Perfil de soledades* (1954); después publicó *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954), *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964) y *Árboles petrificados* (1977), con el cual obtuvo el premio Xavier Villaurrutia, en 1977. En 1992 la UNAM publicó una antología de cuentos titulada *Amparo Dávila*, en la colección Material de Lectura.

Considerada una artífice rigurosa y exigente de la literatura fantástica, Amparo Dávila refleja en varios de sus cuentos el espíritu de sus vivencias de infancia y adolescencia, por lo general, escribe relatos en los que están siempre presentes las proble-



máticas del ser humano, como la angustia, la soledad, la muerte, el amor y la locura. En muchos de sus cuentos lo fantástico se convierte en un instrumento cuyo objetivo sería poner en duda la realidad.

Amparo Dávila parte generalmente de hechos comunes de la vida diaria. Lo fantástico se introduce a través de elementos perturbadores que dislocan la cotidianidad, como es el caso de la presencia de seres extraños. Dichos seres son tan ambiguos que nunca podrá saberse si son animales, entes infrahumanos o almas en pena. Ejemplo de ello lo podemos destacar en los cuentos “El huésped”, “La quinta de las celosías” y “Moisés y Gaspar”.

En este último cuento, la trama parte de una situación completamente convencional. El personaje principal, para llenar el vacío que el hermano muerto ha dejado en las mascotas, acaba cediendo poco a poco a las exigencias de estos seres extraños que terminan por dominar su vida y por convertirlo en una copia fiel del desaparecido.

A continuación se presenta el análisis del cuento “Moisés y Gaspar”, en el que revisaremos algunos aspectos del análisis estructural del relato literario propuesto por Helena Beristáin (1982), sobre todo los que están llenos de significado, como son las secuencias en que puede haber un proceso de mejoramiento o degradación de los personajes, la tipología de los actantes, el tiempo y el espacio de la diégesis, y en el plano del discurso nos referimos al narrador y las estrategias del discurso. Respecto al análisis de lo fantástico, revisaremos los elementos que ubican al relato en dicho género, para lo cual se da seguimiento a los planteamientos de Flora Botton (1983), tales como la transgresión de la realidad, el tipo de juego, la actitud de los personajes ante el hecho fantástico, la duda o ambigüedad y el desenlace.

Iniciaremos analizando el cuento “Moisés y Gaspar”. En la primera parte se llevará a cabo dicho análisis y en la segunda haremos los comentarios al cuento. Me baso en la edición del Fondo de Cultura Económica.

## I

**Argumento**

En este cuento se narra la historia de los personajes Moisés y Gaspar, quienes a la muerte de su amo Leónidas quedan bajo la tutela de su hermano, el señor Kraus. La historia inicia durante el mes de noviembre, cuando el protagonista llega a la ciudad donde vivía su hermano, la encuentra llena de niebla: es un tiempo frío y húmedo. Es en el departamento que ocupaba su hermano en donde los encuentra. Así, después de ir de departamento en departamento, terminan dejando la ciudad para irse a una pequeña y vieja finca a vivir para toda la vida.

En seguida se presenta una descripción física de Moisés y Gaspar. Podemos notar el principal motivo por el que el narrador-personaje es atraído por ellos: su inseguridad. También es notable la obsesión que siente por sus ojos, es decir, por la manera en que lo miran: “Allí estaban mirándome fijamente, no sabría decir si con hostilidad o desconfianza, pero con la mirada terrible” (Dávila, 1978: 108).

En el último párrafo puede aclararse la transformación que tiene el narrador-personaje porque nos narra su resignación ante la tutela de Moisés y Gaspar: “¡Leónidas, Leónidas, ni siquiera puedo juzgar tu decisión! Me querías, sin duda, como yo te quise, pero con tu muerte y tu legado has deshecho mi vida” (117).

**Secuencias. Procesos de mejoramiento o degradación**

En cuanto al aspecto de las secuencias, podemos identificar que la narración consta de tres microrrelatos, porque en cada uno de ellos se completa una etapa de la acción. A estos microrrelatos podemos identificarlos de la siguiente manera:

Primer microrrelato: Muerte del hermano

Segundo microrrelato: Posesión de la herencia

Tercer microrrelato: Renuncia al estilo de vida o pérdida de personalidad



### ***Primer microrrelato***

El primer microrrelato, que corresponde a la muerte del hermano, está compuesto por las siguientes acciones:

El señor Kraus viaja al funeral de su hermano.

Viaja de regreso a su ciudad con su herencia: Moisés y Gaspar.

Es de notar que en el primer microrrelato hay un viaje de ida para asistir al funeral del hermano y otro viaje de regreso, viaje que en este cuento puede simbolizar precisamente el cambio de personalidad del señor Kraus al momento en que se convierte en el dueño de las “mascotas” heredadas, y también podemos interpretar, por los indicios que se nos dan, que el señor Kraus se va convirtiendo en una copia de su hermano muerto, quien vivía apartado y dedicado a Moisés y Gaspar, lo cual será su destino.

Asimismo, la atmósfera del día del funeral de su hermano parece ser irreal, como si se tratara de un sueño o, más bien, de una pesadilla: “Todo: escalera, pasillos, habitaciones, estaba invadido por la niebla. Mientras subía creí que iba llegando a la eternidad, a una eternidad de nieblas y silencio” (105); “Yo me movía en el más amargo de los sueños” (106).

En esta primera secuencia compleja el narrador-personaje va intercalando la información sobre la muerte de su hermano y su vida anterior. Leónidas y él eran inseparables de niños y de adultos, aunque el narrador afirma que: “Durante aquellos años habíamos adquirido costumbres propias, hábitos e independencia absoluta” (107). Lo cierto es que por las *informaciones* nos damos cuenta de que se trata de vidas similares: los dos son solteros empedernidos: uno trabaja como contador en una compañía de seguros; el otro, como cajero en un banco; viven dedicados a su empleo y a su soledad. Por el tipo de trabajo que desempeñan, es José, el señor Kraus, quien tiene más estudios. Los domingos estaban siempre juntos. Pero a Leónidas lo mandan a otra ciudad y después cambia de trabajo; él acepta las cosas con serenidad, sin oponerse a ellas. Entonces sólo se ven durante las vacaciones.

### ***Segundo microrrelato. Inicio de la transformación***

El segundo microrrelato está compuesto por las siguientes acciones:

Adopción de Moisés y Gaspar.

Pérdida de su independencia, de su relación sentimental, de su departamento y su trabajo.

En el segundo microrrelato empieza una etapa de degradación debido a que José se ve obligado a vivir con Moisés y Gaspar, a quienes odia. Pierde su independencia, sintiéndose vigilado constantemente por ellos; ni siquiera puede levantarse tarde en sus días de descanso porque ellos están acostumbrados a desayunar temprano. Pierde la relación sentimental con Susy porque ya no la puede llevar a su departamento. Lo echan del mismo por el ruido que hacen sus “inquilinos” y acaba por perder el trabajo. El cuento avanza en un orden de secuencias que van de pérdida en pérdida hasta la renuncia total a lo que había sido el modo de vida del protagonista.

### ***Tercer microrrelato. Renuncia al estilo de vida o pérdida de personalidad***

El tercer microrrelato está compuesto por las siguientes acciones:

Renuncia a todo para dedicar su vida completamente a Moisés y Gaspar.

En el tercer microrrelato el protagonista compra una finca alejada de la ciudad para irse a vivir con Moisés y Gaspar. Adopta entonces la resignación tan propia de su hermano, que consistía en no oponer resistencia ante la desgracia, a pesar de que sólo lo une a Moisés y Gaspar un sentimiento de odio.

### ***Tipología de los actantes y personajes***

En cuanto a la aplicación IV sobre la tipología de los actantes, Beristáin (2004) los define de la siguiente manera:



Los actantes se definen en el relato a partir de su tipo de intervención, es decir, de los rasgos más generalizables de su actuación: no por lo que son, sino por lo que realizan dentro de una determinada esfera de acción, por el papel que representan.

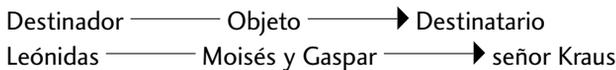
Cada actante puede ser cubierto por distintos personajes, cada personaje puede estar investido por más de una categoría actancial, ya sea sucesivamente, en distintos momentos del desarrollo de la acción, ya sea simultáneamente en un momento dado y quizá conforme a diversas perspectivas (76).

Asimismo, existe otra doble relación entre los actantes. La cual es expresada en el siguiente esquema:



Helena Beristáin lo explica de la siguiente manera: “El destinador se vincula con el destinatario en una relación que se produce a través del objeto de la comunicación, como el adyuvante y el oponente, se vinculan a él, como dos fuerzas de signo opuesto favoreciendo y obstaculizando su deseo, y como sujeto orienta su propia fuerza en la dirección del objeto de su deseo” (77).

Enseguida analizaremos la tipología de los actantes en el cuento “Moisés y Gaspar”



A: Leónidas

B: Moisés y Gaspar

C: señor Kraus

A es destinador que se vincula con C a través de B

Leónidas (A) es el destinador que hereda al objeto (B), representado por Moisés y Gaspar, al señor Kraus (C), quien es el destinatario de la herencia de su hermano.

Podemos ubicar también como objeto al señor Kraus, ya que pareciera que tanto su hermano como Moisés y Gaspar lo convierten en su objeto de deseo de destrucción. En tal caso no hay ningún adyuvante, sólo oponentes, que serían su hermano, Moisés y Gaspar.

Respecto a los personajes, el señor Kraus es el protagonista, quien es un ser solitario, con una relación sentimental sin compromiso y con un trabajo como oficinista. Su antagonista es su hermano muerto, Leónidas, quien también era un personaje solitario, pero que, como vimos, tiene la función de destinador y será quien va a decidir sobre la vida de su hermano al encadenarlo a Moisés y Gaspar.

Moisés y Gaspar son seres indefinidos que poco a poco terminan quitando todo el espacio y modo de vida anterior al señor Kraus, con quien los une una relación de odio.

También se mencionan los nombres de algunos personajes secundarios como, por ejemplo, Susy. Se dice de ella que es “una mujer entrada en años y en carnes”, con quien Kraus lleva una relación sentimental sin compromisos de ningún tipo. También aparece la portera del edificio, pero realmente no ocupa gran importancia dentro del relato porque solamente en una ocasión se hace mención de ella.

### ***La configuración espacio-temporal de la diégesis***

Siguiendo con Beristáin sobre la aplicación V, ésta se refiere a la configuración espacio-temporal de la diégesis, en donde se trata de “situar el análisis del espacio y de la temporalidad que a ella corresponden” (81), tomando en cuenta las informaciones sobre el espacio (lugares, objetos, gestos) y el tiempo en que se desarrollan los hechos de la historia:



Dentro del plano de la historia hay que situar el análisis del espacio y de la temporalidad que a ella corresponden, hay un espacio y un tiempo que no se dan dentro del discurso sino en los hechos evocados o imaginados por el narrador y que éste ofrece al lector en las unidades integrativas que denominamos informaciones, y que son esos datos referenciales que sirven para identificar y situar los objetos en el espacio y en el tiempo, que sirven para autenticar la realidad del referente para enraizar la ficción en lo real. Mencionando sucesos, lugares, épocas y seres que podían existir o haber existido y que pueden confundirse con los de la vida real porque parecen verdaderos y porque el lector los acepta como posibles (81).

La significación del lugar puede influir en la significación de los sucesos que en él se desarrollan. El departamento es el lugar más importante en “Moisés y Gaspar”: “Teníamos un pequeño departamento que se componía de una reducida estancia, la cocina, el baño y una recámara. Cuando entré en el cuarto, vi que ellos estaban dormidos en mi cama” (Dávila, 1978: 115).

Se trata de un espacio reducido al que llegan Moisés y Gaspar, invadiendo con su presencia el lugar, despojando al dueño hasta de su cama. Entre los objetos que se mencionan están los muebles, a los cuales trepan y los desordenan, dando la sensación de que invaden por completo la vida del dueño. El otro espacio es una finca retirada que simboliza la renuncia del protagonista a su vida anterior para vivir una vida alejada de todo y condenado a vivir con “sus mascotas”.

Los tiempos que se mencionan son “las vacaciones de Navidad”: el mes que comparten Moisés y Gaspar con el señor Kraus es un mes frío del invierno lleno de nostalgia, que nos ubica semiánticamente en la renuncia, en la pérdida, en el fin de un ciclo y el inicio de otro. También “una mañana de noviembre húmedo”, que es cuando llega el narrador-personaje a la ciudad.

En el cuento “Moisés y Gaspar” nos damos cuenta de que el narrador hace referencia a una época moderna al mencionarnos: el tren, el refrigerador, el banco, el restaurante, la estufa, donde Moisés bombardeaba con cacerolas a Gaspar. Asimismo, podemos

también mencionar que el tiempo de la diégesis transcurre entre el otoño y el invierno, ya que el narrador menciona la niebla y el mes de noviembre, húmedo y frío. También hay una ciudad donde se desarrollan los hechos relatados, porque se mencionan el departamento, el restaurante y la estación del ferrocarril.

Los espacios están relacionados con el personaje. Ejemplos serían el panteón donde es enterrado Leónidas, el hermano del señor Kraus; la estación del ferrocarril donde el señor Kraus compra sus boletos para cambiar a una vida drástica con Moisés y Gaspar; la esquina del restaurante en donde Kraus encuentra un poco de consuelo con su novia Susy; el departamento de Leónidas.

Encontramos escasos gestos. El más significativo es la mirada de Moisés y Gaspar, es decir, los ojos que obsesionan al narrador-personaje, provocando en él una especie de vértigo, ya que esas miradas penetraban como un mensaje que tenía que obedecer.

Los objetos que se pueden observar son, además de la estufa ya mencionada, las almohadas, las sillas y la mesa. También las repeticiones se consideran dentro de esta aplicación, ya que logran efectos de remarcar ciertas acciones. Una frase que se repite mucho es: “Esta noche, Susy”, “Será esta noche”, o bien, “Esta noche no, mañana si está usted de acuerdo...”, frase que nos ubica en la relación amorosa que, debido a la presencia de Moisés y Gaspar, pierde el protagonista.

### *Índices e informaciones*

Helena Beristáin considera que los índices (o indicios) y las informaciones se combinan libremente: “ni ellos, ni los elementos con los que se relacionan, exigen la presencia del otro”. La investigadora se basa en Barthes para definir los índices y las informaciones: “Los índices son unidades semánticas que remiten a una funcionalidad del ser, a un carácter, un sentimiento, una atmósfera psicológica (de temor, de alegría, de sospecha, etcétera) o a una filosofía. Las *informaciones* sirven para identificar y situar los objetos y los seres en el tiempo y en el espacio, para enraizar la ficción en lo real” (Beristáin, 2004: 45, 47).



Los índices e informaciones que encontramos en “Moisés y Gaspar” son los siguientes:

- El tren que llega en una mañana húmeda y fría del mes de noviembre y en el cual el señor Kraus llega a la ciudad, lo que indica el dolor que siente ante la muerte de su hermano Leónidas.
- La neblina que invade el edificio del departamento de Leónidas, lo que puede interpretarse como la nostalgia y tristeza del señor Kraus por la pérdida de su hermano.
- La lluvia persistente, lo que sigue indicando el dolor ante la muerte.
- La estación del ferrocarril que significa el punto de partida hacia la infelicidad del señor Kraus.
- La mirada hostil de Moisés y Gaspar hacia el señor Kraus, que da a entender su rebeldía ante su nuevo amo.
- El departamento reducido del señor Kraus, donde Moisés y Gaspar se sienten extraños, y donde los problemas para Kraus comienzan, tanto con los vecinos como con Susy.
- Los juegos pesados de Moisés y Gaspar, con lo que expresaban su inconformidad en los diferentes departamentos a los que el señor Kraus los llevaba a vivir y de donde los vecinos siempre terminaban por correrlos.
- La resignación del señor Kraus al ver que Moisés y Gaspar se adueñan de su casa y su vida.
- El odio del señor Kraus hacia Moisés y Gaspar y la impotencia de no poder hacer nada contra ellos.

### ***El narrador y las estrategias de presentación del discurso***

En cuanto al narrador y las estrategias de presentación del discurso (aplicaciones X y XI, respectivamente, del análisis estructural del relato), empezaremos dando la definición del narrador:

El narrador es el sujeto de la enunciación del discurso en el que el personaje dice “yo”; es el “yo” en torno al cual se organizan todas las otras instancias discursivas... El narrador no sólo comunica la historia

al virtual lector, destinatario o narratario, también puede explicitar que es él el organizador del discurso narrativo y puede aparecer como personaje o como testigo o tratar de manipular al lector con sus comentarios respecto a lo que él mismo narra (112, 115).

El tipo de narrador que encontramos en este relato es el intradie-gético narrador-personaje que narra su propia historia: “Dejé el trabajo y sólo me quedaron, como fuente de ingresos, los libros que acostumbraba llevar en casa, pequeñas cuentas que me dejaban una cantidad mínima, con la cual no podía vivir. Salía muy temprano, casi oscuro, a comprar los alimentos que yo mismo preparaba” (Dávila, 1978: 116).

Sobre las estrategias de presentación del discurso (Beristáin, Aplicación XI) tenemos que: “La forma discursiva en que se desarrollará la historia, es uno de los momentos en que el narrador en mayor medida se identifica con el autor, es decir, el modo como combinará la narración que corre por su propia cuenta con la que está a cargo de los personajes bajo la forma de parlamentos” (Beristáin, 2004: 128).

Otras formas discursivas son la narración, el diálogo, el monólogo y las descripciones. Dentro de las formas expresivas encontramos la combinación de los estilos directo e indirecto. En esta ocasión daremos la definición del estilo directo, ya que es el que corresponde a nuestro relato:

El estilo directo resulta cuando se presentan los parlamentos asumidos por los personajes en enunciados que los reproducen exactamente, que repiten literalmente sus palabras y que los introducen en otro enunciado sin la mediación de términos subordinantes. Aquí se ve que el personaje repite textualmente el parlamento. Este procedimiento ofrece una ilusión de mimesis, repetición debido a la mínima distancia entre el lector y la historia relatada; el narrador al transcribir el diálogo se hace a un lado él mismo, y deja que las palabras se sostengan por sí mismas (129).



En “Moisés y Gaspar” predomina el estilo directo, ya que la narración se presenta a través de la subjetividad del narrador: “Entonces me pidieron el departamento por orden judicial y empezó aquel ir de un lado a otro. Un mes aquí, otro allá, otro... Aquella noche yo me sentía terriblemente cansado y deprimido por la serie de calamidades que me agobiaban” (Dávila, 1978: 115).

Asimismo, el narrador-personaje presenta el parlamento del otro actante: “Cenaremos pavo, relleno de aceitunas y castañas, espumoso italiano y frutas secas, me dijiste, radiante de alegría. Moisés, Gaspar, estamos de fiesta” (105).

### ***Lo fantástico como transgresión***

Una de las condiciones para que un relato sea considerado como fantástico es la transgresión de la realidad. Flora Botton (1983) nos dice que “Lo fantástico irrumpe en el orden de la vida cotidiana, y en ese sentido es como una agresión. La tranquila rutina de la vida diaria es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos” (44).

En el cuento que estamos analizando la transgresión al orden de la vida cotidiana se da por medio de la herencia del hermano, la cual consiste en el legado de Moisés y Gaspar, quienes rompen con la vida tranquila y despreocupada del señor Kraus. Son seres de los cuales el personaje principal ya no puede desprenderse y a los que dedicará su vida.

### ***Tipos de juegos. Juego con la materia***

Flora Botton basa su definición en Julio Cortázar, quien a su vez define lo fantástico como: “El derecho al juego y a la imaginación”. Botton encuentra cuatro tipos de juego en los relatos fantásticos, a saber: juegos con el tiempo, juegos con el espacio, juegos con la personalidad y juegos con la materia. Respecto a este último, comenta que “casi siempre consiste en hacer desaparecer los límites entre lo material y lo espiritual” (197). En “Moisés y Gaspar”

esos límites entre lo material y espiritual se rompen. Por un lado, no sabemos de qué tipo de seres se trata. Moisés y Gaspar se materializan como mascotas malignas. El protagonista recuerda que su hermano viajaba durante sus vacaciones para estar con él, pero deja de hacerlo cuando aparecen en su vida Moisés y Gaspar. También rememora que la última vez que lo visitó, Moisés y Gaspar durmieron en la cama de su hermano y ellos tuvieron que acomodarse en la estancia. Estos seres invaden con su presencia la vida del señor Kraus, obligándolo a renunciar a todo. Primero pierde a Susy, con quien tiene una relación de varios años; luego el departamento, debido al escándalo que causan sus “huéspedes”. Posteriormente, pierde el trabajo y termina viviendo en una finca apartada con la única compañía de Moisés y Gaspar.

### *Juego con la personalidad*

Otro tipo de juego que se puede encontrar es el de la personalidad, ya que el señor Kraus acaba siendo una copia fiel de su hermano muerto. Ya se ha mencionado, en el apartado de secuencias, que los dos hermanos tienen personalidades similares porque ambos son solteros y se dedican a su soledad y a su trabajo. Aunque el más exitoso parece ser el señor José, de quien por cierto sólo una vez aparece su nombre: cuando él recuerda cómo su hermano se dirige a él para hablarle de la resignación con la que se deben aceptar las calamidades en la vida.

El señor Kraus es contador en una empresa de seguros y Leónidas es cajero en un banco. A su hermano lo mandan a otra ciudad y después también cambia de trabajo. De alguna manera pierde su estabilidad. También pierde su libertad de viajar al hacerse de sus mascotas. El protagonista, al entrar en contacto con Moisés y Gaspar, también deja de ser un hombre estable e independiente. Va perdiendo poco a poco la relación sentimental que tenía con Susy, pierde su departamento y comienza a ir de un lado a otro; deja su trabajo y apenas sobrevive vendiendo libros hasta terminar alejándose de la ciudad y viviendo en una finca apartada con Moisés y Gaspar, copiando la actitud de resignación



de Leónidas, copiando el modo de vida que tenía su hermano en sus últimos años.

### ***Actitud de los personajes ante el hecho fantástico***

La actitud del protagonista ante la herencia “insólita” es de resignación, ya que permite que su vida se destruya, y aunque odia a sus “mascotas”, le gana la culpa y acepta su propia ruina. No aparece ningún adyuvante que intente librarlo de Moisés y Gaspar, ni tampoco nadie que lo acepte con ellos. Más bien los otros personajes lo corren o se alejan de él. Por otra parte, él teme que la gente pueda hacerles daño a los seres extraños, aunque él mismo desearía matarlos; sin embargo, siente una especie de compromiso moral debido a que es el legado de su hermano. La frase con la que finaliza el relato pertenece a un comentario de Leónidas, cuya actitud ante la vida es copiada por el protagonista: “Podríamos haber dado mil vueltas y llegar siempre al punto de partida...” (Dávila, 1978: 117).

### ***Ambigüedad o duda***

Flora Botton (1983) considera que “La ambigüedad es uno de los requisitos de lo fantástico. Provocar inquietud en el espíritu del lector es, como lo hemos visto, una de las finalidades fundamentales del cuento fantástico. Esta inquietud es provocada por la duda, producto de la ambigüedad” (62). Sobre el relato “Moisés y Gaspar” nos surgen varias dudas, una: ¿qué son esos extraños seres? ¿Por qué el protagonista se resigna a su ruina en lugar de abandonarlos? ¿Por qué lo odiaba tanto su hermano como para legarle a sus mascotas?

### ***Desenlace***

Según Flora Botton, una de las características del cuento fantástico es la ausencia de desenlace: “Esta permanencia del misterio, característica del cuento fantástico, tiene una secuela lógica

inmediata: los cuentos plenamente fantásticos, al no tener solución del misterio, tampoco tienen, por lo general, un desenlace” (40). En este cuento podemos decir que sí hay un desenlace, ya que la vida del protagonista llega a reducirse a su relación con las mascotas. Sin embargo, continúa el misterio acerca de qué tipo de seres son Moisés y Gaspar y por qué el protagonista acepta de manera pasiva una herencia que destruye completamente su vida, ya que pierde su departamento, su trabajo y su relación amorosa. No obstante, uno se termina preguntando por qué razón el señor Kraus no los abandona y huye, por qué tiene que resignarse a la voluntad de su hermano.

## II

Hemos visto en este cuento que hay un proceso de degradación, ya que el protagonista va perdiendo todo, renuncia a su trabajo, a su departamento y a su relación amorosa para irse a vivir alejado de todo, con la única compañía de Moisés y Gaspar, a quienes odia. El señor Kraus es el destinatario de las mascotas y quien las envía es su hermano. Es, asimismo, el objeto de un deseo de destrucción por parte de su hermano y de Moisés y Gaspar. Tanto el tiempo como el espacio adquieren un valor simbólico relacionado con la renuncia a todo, a lo cual se enfrenta el protagonista. El tiempo cuando inicia la narración es húmedo, frío, con neblina que no le permite ver nada. Los espacios se van reduciendo hasta que se tiene que alejar a un lugar apartado. El narrador nos ubica en la subjetividad del personaje, ya que es una historia narrada en primera persona, por lo que se hace uso del modo directo en la narración.

Lo fantástico se da en la transgresión de la vida cotidiana del señor Kraus al recibir la herencia de su hermano. Hay un juego con la materia, ya que nunca se sabe quiénes son esos seres extraños que tienen características de perros, de changos, de niños con Síndrome de Down. La actitud del protagonista ante su insólita herencia es de una completa resignación a su propia destrucción. Respecto a la ambigüedad, nunca queda claro quiénes son esos



seres y por qué su hermano se los hereda: pareciera que se trata de hermanos muy unidos. Se puede decir que hay un desenlace que se resuelve con la pérdida de todo lo que era importante en la vida del señor Kraus, quien se resigna a vivir aislado y a dedicarle su tiempo y espacio únicamente a Moisés y Gaspar.

Podemos pensar en una interpretación de tipo simbólico en la que predomina la presencia de la muerte porque el relato inicia con la noticia del fallecimiento del hermano del protagonista. Judith Solís Téllez comenta que: “los animales simbólicos nos conducen lejos de su especie zoológica, hacia lo que representan” (Solís, 2004: 71).

A nosotros nos parece que en el cuento “Moisés y Gaspar” estos seres extraños representan el odio que siente el hermano muerto hacia el señor Kraus, ya que Leónidas, el dueño de estas mascotas, sabía lo que le esperaba al hermano y quizás por eso mismo decide dejarlos a su cargo: “No quiero pensar ni creer que me condenaste fríamente o que decidiste mi ruina. Yo sé que es algo más fuerte que nosotros. No te culpo, Leónidas: si lo hiciste fue porque así tiene que ser” (Dávila, 1978: 117).

También pueden simbolizar la muerte, ya que debido a la presencia de Moisés y Gaspar el señor Kraus va renunciando paulatinamente a todo lo que le interesaba antes de ellos, estos dos personajes que no tienen una forma definida constituyen el destino del señor Kraus, su completa ruina.

Aunque la autora Amparo Dávila no les da una forma definida a estos dos personajes, podemos suponer que son unos perros, cuando en una parte del texto menciona: “Moisés y Gaspar estaban echados a sus pies” (106). Aunque también al leer el texto nos imaginamos que son unos changos, porque menciona que se trepan en la estufa y los muebles a bombardearse con los sartenes. Pero se puede pensar también que podrían ser unos niños con Síndrome de Down, ya que lloran como niños chiquitos cuando el señor Kraus los reprende. En fin, no podemos sentirnos seguros sobre lo que realmente son. Además necesitan de comida y cuidados y le exigen atención permanente a Kraus

hasta hacerlo renunciar a su modo de vida para dedicarles por completo su tiempo.

## Referencias

- Beristáin, Helena (2004 [1982]). *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM/Limusa/Noriega Editores.
- Botton Burlá, Flora (1983). *Los juegos fantásticos*. México: UNAM.
- Dávila, Amparo (1978). *Tiempo destrozado y música concreta*. México: FCE. (Colección Popular).
- Eudave, Cecilia (2003). "La realidad destrozada de Amparo Dávila", en *Coordenada Fantástica*. Recuperado de <ceciliaeudave@literaturas.com>.
- Solís Téllez, Judith (2004). *La zoología poética de Jorge Luis Borges*. México: Conaculta-IGC-Gobierno del estado de Guerrero.



## SOBRE LOS AUTORES

### **Judith Solís Téllez**

Es profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de Guerrero. Coordinadora del Cuerpo Académico (en consolidación) Literatura y Cultura (2007-2014). Es doctora en Ciencias Antropológicas por el Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa y licenciada en Letras Hispánicas por la misma universidad. Ha publicado un libro de cuentos y minificciones: *Arboleando* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2001) y un texto de ensayo: *La zoología poética de Jorge Luis Borges* (Conaculta/IGC/Gobierno del estado de Guerrero, 2004). Ha sido jurado y tutora del Programa de Estímulo al Desarrollo Artístico de Guerrero en el Área de Letras (2007 y 2008, respectivamente). Fue becaria del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) como investigadora invitada en el Lateinamerika-Institut de la Freie Universität Berlin (agosto-noviembre de 2011). Correo electrónico: <judithstell@yahoo.com.mx>.

### **María Judith Damián Arcos**

Profesora de tiempo completo de la Unidad Académica de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Guerrero (UAFYL). Licenciada en Literatura Iberoamericana por la Universidad Autónoma de Guerrero; maestra en Ciencias del Lenguaje por



la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; doctorante en Ciencias del Lenguaje por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Está adscrita al programa de Licenciatura en Literatura Hispanoamericana desde 1978. Es responsable de la subárea de Lingüística, del plan de estudios de la Licenciatura en Literatura Hispanoamericana. Ha dirigido tesis a estudiantes, como adjuntos de investigación en el servicio social, y ha sido tutora. Ha desempeñado cargos representativos de la UAFyL. Ha publicado artículos en revistas literarias y culturales. Ha participado con ponencias en congresos y coloquios internacionales, nacionales y regionales; además de haber escrito relatos literarios publicados en revistas y libros. Ha coordinado los trabajos de la Comisión de Diseño Curricular del Plan de Estudios de la Licenciatura en Literatura Hispanoamericana, de 2010 a la actualidad.

**Indira Añorve Zapata** (Cuajinicuilapa, Guerrero).

Realizó estudios de licenciatura en Letras Hispánicas en la Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa; cursó la maestría en Estudios de Asia y África, en El Colegio de México. Posteriormente, realizó estudios de lengua y literatura en la Universidad de Lengua y Cultura de Beijing; de lengua y literatura en la Universidad del Pueblo de China; y un doctorado en Estudios de Asia y África, con especialidad en literatura china. Se ha desempeñado como traductora de chino.

**René Rueda Ortiz** (Chilpancingo, Guerrero, 1984).

Narrador e investigador. Egresado de la Licenciatura en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa. Obtuvo el Premio Estatal de Cuento "María Luisa Ocampo" 2005 y la beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Guerrero para escribir narrativa, en la categoría jóvenes creadores, en los periodos 2008-2009 y 2011 -2012. Becario de narrativa en la Fundación para las Letras Mexicanas, en los periodos 2012-2013, 2013-2014.

**Oralia Ramírez Cruz**

Es licenciada en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Guerrero. Fue jurado del concurso “Cuéntame un Libro de Autor Guerrerense”, impulsado por la Secretaría de Educación de Guerrero en 2012. Presentó su *Plaquette* de cuentos *Flores artificiales para la memoria*, editado por Rojo Siena Editorial, en el Centro Cultural José Martí, durante el 1er. Festival de la editorial Verso Destierro y sus autores, en julio de 2012, en el D.F. Compartió su trabajo literario y una charla sobre literatura en el programa que el Instituto Guerrerense de la Cultura impulsó a lo largo de 2012, titulada: “Literatura en voz de sus autores”. Participó en el V Encuentro Nacional de Escritores “Acapulco Barco de Libros”, en septiembre de 2012. Participó en el primer Encuentro Nacional de Escritores “Muérdeme la Razón”, en Iguala de la Independencia, en marzo de 2012. Organizó y coordinó la 1ª y 2ª ediciones de La Manifestación del Cuerpo a través del Arte, el 4 de junio de 2011, en el Museo del Ferrocarril de Iguala de la Independencia, y del 28 al 30 de noviembre de 2012, en los auditorios del Instituto Universitario del Sur y el “Dr. Jesús Samper Ahumada” de la Unidad Académica de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Guerrero, respectivamente. Organizó los festejos anuales del Día Mundial del Libro, en abril de 2013, en la Plaza Cívica del 1er. Congreso de Anáhuac de Chilpancingo, Guerrero.

**Yanet Mejía Ramírez**

Es egresada de la Unidad Académica de Filosofía y Letras, de la Universidad Autónoma de Guerrero. En la actualidad se desempeña como enlace de atención ciudadana en el programa de Desarrollo Humano Oportunidades, de la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL).

**Sandra Alonzo Cubillos** es licenciada en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Guerrero.



*Aspectos de la literatura latinoamericana, siglos xx y xxi* se terminó de imprimir el 19 de julio de 2014 en los talleres de Ediciones Verbolibre, S.A. de C.V. 1 o. de mayo núm. 161-A, Col. Santa Anita, Deleg. Iztacalco, México, D.F., C.P. 08300. Tel.: 3182-0035. <edicionesverbolibre@gmail.com>. El tiraje consta de 1 000 ejemplares.

*Aspectos de la literatura latinoamericana, siglos XX y XXI* es un libro heterogéneo, como lo es la producción literaria en lengua española de nuestro continente, muy bien estructurado a partir de lo más cercano a la coordinadora: las letras guerrerenses, para de ahí ir entretrejiendo, con los textos de los demás investigadores, algunos aspectos de lo escrito en el país y en otros lugares de América Latina, donde han surgido autores de gran relevancia. Todo ello concentrado en tres partes: Tópicos de la literatura regional y nacional, Mitificación y simbolismo en la narrativa y en la poesía y Narrativa fantástica.

Laura Cázares Hernández

ISBN: 978-607-8289-76-9



9 786078 289769

