

Aralia en el corazón:

trabajos críticos
en su honor



Aralia en el corazón



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector General

José Antonio De los Reyes Heredia

Secretaria General

Norma Rondero López

Coordinadora General de Difusión

Yissel Arce Padrón

Directora de Publicaciones

y Promoción Editorial

Freja Innna Cervantes Becerril

UNIDAD IZTAPALAPA

Rectora

Verónica Medina Bañuelos

Secretario

Javier Rodríguez Lagunas

Director de la División

de Ciencias Sociales y Humanidades

José Régulo Morales Calderón

Coordinadora General del Consejo Editorial

de Ciencias Sociales y Humanidades

Alicia Lindón Villoria

Comité Editorial de Libros

Pablo Castro Domingo

Universidad Autónoma Metropolitana,

Iztapalapa

Pedro Castro Martínez

Universidad Autónoma Metropolitana,

Iztapalapa

Carlos Alberto Ríos Gordillo

Universidad Autónoma Metropolitana,

Azacapotzalco

Nora Nidia Garro Bordonaro

Universidad Autónoma Metropolitana,

Iztapalapa

Gustavo Leyva Martínez

Universidad Autónoma Metropolitana,

Iztapalapa

Alicia Lindón Villoria

Universidad Autónoma Metropolitana,

Iztapalapa

José Manuel Valenzuela Arce

El Colegio de la Frontera Norte-Tijuana

El manuscrito de este libro ingresó al Comité Editorial de Libros del Consejo Editorial de Ciencias Sociales y Humanidades, para iniciar el proceso de arbitraje doble ciego por parte de especialistas externos en la Sesión de Primavera 2022, celebrada el 20 de julio de 2022 y quedó aprobado para su publicación el 30 de abril de 2023.

Mayuli Morales Faedo
(Coord., edit. e introd.)

Aralia en el corazón
Trabajos críticos en su honor



BONILLA
ARTIGAS
EDITORES



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Morales Faedo, Mayuli

Aralia en el corazón : trabajos críticos en su honor / Mayuli Morales Faedo, coordinadora. --
Ciudad de México : Bonilla Artigas Editores, 2023

448 pp. ; 15 x 23 cm. – (Pública ensayo ; 30)

ISBN 9786078956197 (Bonilla Artigas Editores) (impreso)

ISBN 9786078956203 (Bonilla Artigas Editores) (ePub)

ISBN 9786078956210 (Bonilla Artigas Editores) (pdf)

ISBN 9786072829343 (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa) (impreso)

ISBN 9786072829350 (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa) (ePub)

ISBN 9786072829367 (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa) (pdf)

1. López González, Aralia, 1934-2018 – interpretación y crítica.

2. Mujeres en la literatura. I. Morales Faedo, Mayuli, coord.

LC: PQ7133 A

DEWEY: M860.99287 A

Los derechos exclusivos de la edición quedan reservados para todos los países de habla hispana. Prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio conocido o por conocerse, sin el consentimiento por escrito de su legítimo titular de derechos.

Este libro ha sido dictaminado positivamente por pares académicos ciegos y externos a través del Consejo Editorial de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-I, se privilegia con el aval de la institución coeditora.

Aralia en el corazón. Trabajos críticos en su honor

Primera edición: julio de 2023

D. R. © 2023, Mayuli Morales Faedo

D. R. © 2023, Bonilla
Distribución y Edición, S.A. de C.V.
Hermenegildo Galeana #116,
Barrio del Niño Jesús,
Tlalpan, 14080, Ciudad de México
editorial@bonillaartigaseditores.com.mx
www.bonillaartigaseditores.com

D. R. © 2023,
Universidad Autónoma Metropolitana
Prolongación Canal de Miramontes 3855,
Ex Hacienda San Juan de Dios, Tlalpan,
14387, Ciudad de México, México

Unidad Iztapalapa
Consejo Editorial de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades
Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186,
Leyes de Reforma Primera Sección, Iztapalapa,
09310, Ciudad de México, México

Coordinación editorial:

Bonilla Artigas Editores

Cuidado de la edición:

Nicolás Mutchinick Babinsky

Diseño de portada: D.C.G. Jocelyn G. Medina

Diseño editorial: D.C.G. Saúl Marcos Castillejos

Bonilla Artigas Editores

ISBN: 978-607-8956-19-7 (impreso)

ISBN: 978-607-8956-20-3 (ePub)

ISBN: 978-607-8956-21-0 (pdf)

UAM-Iztapalapa

ISBN: 978-607-28-2934-3 (impreso)

ISBN: 978-607-28-2935-0 (ePub)

ISBN: 978-607-28-2936-7 (pdf)

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

Impreso y hecho en México

Contenido

Aralia en el corazón. Palabras introductorias para un homenaje <i>Mayuli Morales Faedo</i>	9
-----------------------------------------------------------------------------------------------------	---

TRABAJOS CRÍTICOS EN SU HONOR

“Y cuando lo nombro...”: Gabriela Mistral lee a José Martí <i>Osmar Sánchez Aguilera</i>	27
---------------------------------------------------------------------------------------------------	----

El pasado de un arraigo: <i>Madréporas</i> de Silvia Mistral <i>César A. Núñez</i>	61
---------------------------------------------------------------------------------------------	----

El lugar de Ramón Gómez de la Serna en <i>Segrel</i> . Notas acerca de una revista de la Segunda Generación del Exilio <i>Pablo Muñoz Covarrubias</i>	97
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Fina García Marruz, una crítica incondicionada a la controversia: “si es para vivir tan poco/ ¿de qué sirve saber tanto?” <i>Claudia Maribel Domínguez Miranda</i>	125
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Tradición y renovación del ensayo hispanoamericano: poéticas de ruptura <i>Alfonso Macedo Rodríguez</i>	153
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

El sistema literario de Antonio Candido: fundamento teórico de la crítica literaria latinoamericana <i>Carlos González Muñiz</i>	179
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

FUNDACIONES CRÍTICAS

De los trazos de una historia literaria a la configuración teórico-crítica de la escritura de mujeres: apuntes sobre la trayectoria crítica de Aralia López González <i>Mayuli Morales Faedo</i>	213
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

El taller Diana Morán y la fundación de la crítica literaria feminista en México: una experiencia de sororidad <i>Ana Rosa Domenella Amadio</i>	247
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

LECTURAS DE SUS FICCIONES

Dolor y humor: de ausencias y rememoraciones en <i>Novela para una carta</i> <i>Laura Cázares H.</i>	287
<i>Sema o las voces</i> , búsquedas teóricas de Aralia López González <i>Luzelena Gutiérrez de Velasco Romo</i>	297
Huellas para encontrar a Aralia <i>Luz Elena Zamudio Rodríguez</i>	305

DE MEMORIAS, HOMENAJES Y FRAGMENTOS DISCURSIVOS

Eternamente, Aralia <i>Efrén Ortiz</i>	317
Aralia ingresa a la academia de investigación científica (1993) <i>Una larga pasión por el lenguaje y la investigación</i> <i>Ana Rosa Domenella Amadio</i>	325
Aralia en el corazón <i>Mayuli Morales Faedo</i>	329

UNOS TEXTOS CRÍTICOS DE ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria <i>Aralia López González</i>	337
Una obra clave en la narrativa mexicana: <i>José Trigo</i> <i>Aralia López González</i>	375
La otra orilla del Edén: <i>Jardín</i> , novela de Dulce María Loynaz <i>Aralia López González</i>	407
Colaboradores	439



Aralia en el corazón. Palabras introductorias para un homenaje

Mayuli Morales Faedo

“¡Lo que la literatura tiene de prodigioso es que trabaja con el alma!” exclama Aralia en una entrevista con Ana Rosa Domene-lla en ocasión de su entrada a la Academia Mexicana de Ciencias en 1993. Y ‘trabajo’ es una especie de sustantivo/verbo que se reitera en su crítica, bien porque la literatura es resultado del trabajo, bien porque ella misma realiza un trabajo. En un memorable artículo sobre José Martí –de fecha cercana a la referida entrevista– que titula “Su José Martí: “En los ojos la imagen va”,¹ Aralia destaca esa doble condición de la literatura martiana como instancia productiva y, a la vez, productora en el ámbito social, cualidad vinculada a su valor y su función:

Descubrir, revelar, compartir y construir esa relación de identidad y sus sentidos históricos y existenciales, son las tareas del ojo humano en correspondencia con el ojo cósmico: el sol –juez y parte- surtidor de luz y calor para construir la vida, para edificar la gran casa de la humanidad con el amor y el verso entendidos en Martí como trabajo, como servicio y cuidado, como conciencia de justicia y armonía universales, objetivos que justifican el combate en el espacio todavía imperfecto de la “naturaleza social”. (“Su José Martí”, p. 32)

¹ Este trabajo fue leído en el I Coloquio Internacional Transdisciplinario “José Martí frente al siglo XXI: poética y política”, celebrado en la UAM-Iztapalapa en septiembre de 1994, y publicado en el libro *José Martí: poética y política*, México, UAM-Iztapalapa/ Centro de Estudios Martianos, 1997, pp. 31-55.

Destacable resulta la valoración del verso como trabajo en Martí, autor con una lectura crítica de su obra escindida entre la tendencia por parte de sus críticos a privilegiar su poesía sobre su acción política, o su acción política sobre su poesía. Esa polaridad de las lecturas refleja además la tensión entre el campo literario autónomo y el heterónimo, contrarios que Aralia disuelve con una articulación integradora, capaz de recuperar en una síntesis productiva una polaridad ficticia al devolver a la poesía su capacidad de acción, de incidencia social a través de la revelación de lo oculto, lo posible y lo olvidado.

Así, el don y su producto no suponen gratuidad, sino servicio, cuidado, porque la poesía es un instrumento de comunicación-revelación del sentido –los sentidos- de la vida y del trabajo humanos. El quehacer estético es también constitutivo de la construcción de lo humano en el mundo, en el universo, de acuerdo con la concepción de Martí; y no únicamente un quehacer formal y subjetivo, porque hacer poesía permite ampliar las fronteras del sentido y de la representación de la realidad de los hombres y mujeres cuyo contexto específico es la cultura. (“Su José Martí”, p. 33)

Importa destacar la función ideológica de la poesía para Martí rescatada como transmisora de sentidos y cuidadora de la constitución de los seres humanos, pues parece coincidir con la de la autora del artículo, quien en algún momento se refiere al poeta como un miembro más de su familia, asociado a la memoria de su infancia. Esa función de la poesía, desde luego, no se realiza en un espacio neutro, sino en un campo de luchas contra “la deshumanización de lo humano que”, a juicio de Aralia, “se dedicará toda su vida a reparar mediante su acción revolucionaria y su enorme producción de escritura, monumental obra curadora, restauradora, hacedora de humanidad, buscando esa consonancia con la armonía del “espacio azul” en el cual la contingencia del horror no está registrada” (“Su José Martí”, p. 44).

En 2004, en el homenaje a Yvette Jiménez de Báez, fundadora del Seminario de Narrativa Mexicana en El Colegio de México y asesora de su tesis doctoral, Aralia reafirma en su ponencia –ejercicio de metacrítica sobre el libro de Yvette, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza* (1990)–, su perspectiva crítica coherente con una concepción de la literatura que privilegia la función cognitiva y productora de sentidos de la obra, dando primacía a la experiencia lectora:

Reconozco la legitimidad de las pretensiones científicas de las teorías y modelos contemporáneos de análisis y crítica literarios, pero creo también que en la literatura seguimos trabajando a partir de lo particular y en el ámbito de los valores, por lo que no podemos olvidar la importancia de la interpretación de carácter subjetivo, a modo de organización de la experiencia individual y social de la lectura textual, lo cual a veces entra en conflicto con las deslumbrantes exhibiciones formales de las técnicas y métodos de análisis.²

Como pocos críticos, ella tuvo la habilidad de fusionar el mayor rigor con una experiencia sensible del hecho literario y del conocimiento que transmitía en sus análisis y sus configuraciones de sentido. Así, en el artículo referido, Martí se le aparece en la cotidianidad de la vida, a través de un poema hecho canción o a través de un recuerdo de su infancia. Me parece importante señalar esta exposición de su yo crítico, que es más propia del ensayo y que habla también de una madurez en la comprensión de las funciones de la literatura y de la crítica. Todo su trabajo en el ámbito de la interpretación crítica de la escritura de mujeres y en el esclarecimiento de los aspectos metodológicos de la misma pasa por estas estrategias y es muestra de una acción transformadora de la historia literaria y cultural, de la conciencia y la mentalidad social, que inició con su tesis de maestría en la Universidad de Puerto Rico con la voluntad

² Aralia López González, “El orden materno y la memoria en la escritura de Juan Rulfo”, en Ana Rosa Domenella, Edith Negrín y Luzelena Gutiérrez de Velasco, *Entre la tradición y el canon: homenaje a Yvette Jiménez de Báez*, México, El Colegio de México, 2009, p. 61.

de estructurar el proceso de la narrativa de escritoras latinoamericanas en el siglo XX, y que se enriquecerá con un intenso trabajo de construcción de sentido, labor imprescindible para volver sobre los retos de otra historia literaria.

Aralia inicia sus búsquedas en un momento en que la crítica literaria latinoamericana se proponía rescatar y sistematizar el corpus continental. Ese proceso, estrechamente vinculado a la consolidación de la identidad sociocultural y política también continental, se desarrolló entre dos ejes fundamentales: los métodos de ascendencia formalista y estructuralista y la tendencia sociológica fincada en una postura ideológico-política más explícita. Sin embargo, entre esos críticos no se advierte una preocupación por la lectura como espacio de construcción de sentido en su aspecto individual y como conciencia colectiva. Esa conciencia parece llegarle a Aralia de una experiencia y sensibilidad propias y de una crítica feminista que ha cuestionado los paradigmas habituales de lectura poniendo de relieve el carácter relativo e histórico de los valores y la historia literarios.

El amor en su profundo contenido ético, la literatura y su lectura como salvación, en tanto frutos de un trabajo de acción transformadora, son aspectos esenciales de la relación de Aralia con la creación literaria como lectora, crítica y escritora. Por eso, el título *Aralia en el corazón. Trabajos críticos en su honor* quiere significar ese lugar donde la habitó la literatura, la política y la utopía.

Los artículos críticos, historias y memorias reunidos en este libro tienen el propósito de homenajear, celebrar, recordar la labor intelectual, magisterial y humana de Aralia López González, cubana nacida en La Coruña en 1934 y fallecida en la Ciudad de México, en 2018. Todos ellos por separado y como conjunto son un gesto de reciprocidad amorosa, de ahí ese título que los reúne, de afirmación de su presencia. Cada uno de ellos toca una arista de sus experiencias y sus preocupaciones humanas e intelectuales. España, Latinoamérica, México, Cuba, el exilio, las escritoras, el ensayo —género que le fascinaba—, la crítica y la teoría literaria latinoamericanas, y sus propias fundaciones críticas y de ficción han sido convocados aquí. Por la diversidad de temas, perspectivas y acerca-

mientos, este libro se estructura iniciando con los estudios críticos en su honor, para luego hacer dos calas históricas en dos de sus actos de fundación: el hoy Taller “Diana Morán” y la construcción de una trayectoria crítica feminista. Finalmente, se reúnen tres acercamientos a su obra de ficción seguidos de una memoria/ testimonio de su magisterio en el Posgrado en Teoría literaria, una semblanza biográfico-crítica y fragmentos de la entrevista que le hiciera Ana Rosa Domenella con motivo de su entrada a la Academia Mexicana de Ciencias. Cierran este homenaje tres textos representativos de la obra crítica de Aralia López González.

Trabajos críticos en su honor

Los estudios en su honor inician, siguiendo un criterio cronológico, con el artículo “Y cuando digo su nombre”: Gabriela Mistral lee a José Martí”. Osmar Sánchez Aguilera, su autor, reconstruye en él, junto con la historia de la recepción del intelectual cubano por parte de la chilena, algunos puntos claves de las redes intelectuales que ésta supo tejer en Cuba, a partir de su interés por Martí, incluso desde antes de su primera visita en julio de 1922. Con ese propósito el estudioso recorre los ensayos, conferencias, artículos y cartas en que se concentran las reflexiones o referencias a la obra y figura de José Martí (uno de los escritores más queridos de Aralia López González) en la obra de Gabriela Mistral desde 1920 hasta 1953, tema poco frecuentado en la bibliografía martiana. Todo ese corpus le permite rastrear el proceso de la fuerte y sostenida impronta que José Martí llegó a ejercer sobre la muy influyente intelectual chilena (“el maestro americano más ostensible de mi obra”), cuyo hito fundacional puede documentarse en una carta a Federico Henríquez y Carvajal de 1920.

En la línea del exilio, César Andrés Núñez nos ofrece en su artículo “El pasado de un arraigo: *Madréporas* de Silvia Mistral” un hallazgo precioso, al rescatar un texto desconocido de la escritora española Hortensia Blanch Pita. El poemario *Madréporas*, publica-

do en 1944 por la Editorial Minerva, gira en torno a la experiencia de la maternidad, proyectando esa vivencia como una posibilidad de enriquecimiento y afirmación identitaria en la experiencia dolorosa del exilio. Núñez hace una lectura exhaustiva del poemario, así como de los comentarios esencialistas suscitados por su publicación, para recrear su sentido en un contexto histórico marcado por la pérdida –el exilio–, que se resignifica con la experiencia trascendente de dar vida en la emigración. Como destaca el crítico, la maternidad le permite reconfigurar su identidad y releer su vida, pero además establecer un vínculo de raíz con la tierra del refugio, pues si ella no, la hija es mexicana. Uno de los aspectos más significativos de esa identidad poética y materna es el seudónimo de la escritora (Silvia), el nombre de la hija por quien renacerá en el exilio. En palabras del crítico: “La existencia de una hija propone una suerte de nueva nacionalidad, en la que la voz narrativa busca también identificarse”. Hay que destacar, además, la revisión bibliográfica y el trabajo hemerográfico que sustentan este artículo.

En esa misma temática del exilio, Muñoz Covarrubias explora en “El lugar de Ramón Gómez de la Serna en *Segrel*. Notas acerca de una revista del exilio” las relaciones de los jóvenes de la Segunda Generación del Exilio español, su participación en la fundación “no definitiva” de la revista *Segrel* en 1951 –de la que sólo salieron dos números–, su lugar conflictivo entre las posturas ideológicas del exilio y la única colaboración que, con el cuento “El santo de piedra”, tuvo Gómez de la Serna en ella, y para cuya comprensión se ofrecen algunas claves de lectura. Muñoz Covarrubias reconstruirá los avatares de la generación y la propia revista en el contexto de un exilio polarizado, del que se evade la tirantez ideológica convocando un pasado cultural capaz de aunarlos, con una notable presencia en los dos números de la revista. La revisión de una amplia bibliografía le permite reconstruir el complejo campo literario que, como descendientes de refugiados españoles –todavía no mexicanizados–, les tocó vivir.

El artículo de Claudia Maribel Domínguez Miranda convoca a dos escritoras, Fina García Marruz en su ensayo de 1973 sobre sor Juana, para explorar por qué la obra ensayística de Fina no ha

sido estudiada, ni suficientemente reconocida. Domínguez Miranda revisa los más recientes argumentos de la crítica, especialmente de la feminista, para articular diversas interpretaciones de estas ausencias. Para entender el lugar de Fina (del grupo Orígenes) en un campo literario marcado por un contexto polémico y polarizado (el de la Revolución cubana), recurre a un ensayo sobre una figura central del Virreinato inserto en un tema también polémico, el de la interpretación religiosa, tanto a los efectos de la crítica de Sor Juana como del campo literario cubano. El ensayo es el género menos trabajado en general de las escritoras y, en particular, de Fina, acaso por la manera en que entra en tensión con la perspectiva canónica de la ensayística nacional y continental. La elección del ensayo sobre Sor Juana le permite a Domínguez Miranda revelar las estrategias críticas de Fina desde una posición fiel al contexto de la monja.

Siguiendo la línea de ese género discursivo, Alfonso Macedo Rodríguez en el artículo “Tradición y renovación del ensayo hispanoamericano: Poéticas de ruptura” recorre algunas estaciones de un eje del ensayo hispanoamericano -si bien destacado para el caso de algunos autores- fuera de la línea canónica que ha estructurado su historiografía: el ensayo de identidad. Se trata de lo que señala como un proceso de renovación del género que se advierte desde la década de 1930, marcado por una tendencia a la hibridación que “puede rastrearse [en] una serie de cambios temáticos y formales que anticipan nuevos rumbos”, de los que su trabajo va a privilegiar los momentos en que el texto ensayístico “se acerca a otros géneros y disciplinas para mantener el diálogo con la tradición y generar nuevos momentos de ruptura estética y social”. Su recorrido abarca desde Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Macedonio Fernández y J. L. Borges hasta Augusto Monterroso, para cerrar con dos escritoras contemporáneas: Valeria Luiselli y Verónica Gerber, quienes se aventuran en el ensayo con un mayor nivel de experimentación e hibridez.

Finalmente, cierra este homenaje de estudios críticos generales un tema central en las preocupaciones más distintivas de Aralia: la crítica y la teoría literaria latinoamericanas. Carlos González Muñiz en el artículo “El sistema literario de Antonio Candido: funda-

mento teórico de la crítica literaria latinoamericana” recupera las aportaciones del crítico y teórico brasileño al proceso de consolidación y sistematización de la crítica literaria latinoamericana durante las décadas de 1960 y 1970. González Muñoz destaca el papel que desempeñó el teórico brasileño como fundador de un proyecto crítico continental, al que integró conceptos provenientes de disciplinas como la antropología, que luego fructificarían en pensadores como Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar. Pero su aporte fundamental consistió en la introducción del concepto de sistema para pensar un corpus literario y su proceso con la publicación de *La formación de la literatura brasileña. Momentos decisivos* en fecha tan temprana para Latinoamérica como 1958. El propósito de González Muñoz es reconstruir y analizar, a partir de los aportes de Candido, el proceso de formación teórico y crítico literario continental que permitirá la sistematización de la literatura latinoamericana.

Fundaciones críticas

Bajo el eje “Fundaciones” aparecen dos trabajos referidos más directamente a la actividad intelectual de Aralia López González: el primero se dedica a reflexionar sobre sus aportaciones fundamentales a la teoría y la crítica literaria feminista mexicana y latinoamericana, de la que se puede considerar pionera; el segundo, a la creación, desarrollo y aportes del hoy Taller de teoría y crítica “Diana Morán”, fundado en 1984 por Aralia López González con el objetivo de recuperar, analizar e historiar la producción de las escritoras.

En “De los trazos de una historia literaria a la configuración teórico-crítica de la escritura de mujeres: Apuntes sobre la trayectoria crítica de Aralia López González”, Mayuli Morales Faedo indaga en las estrategias críticas y las principales aportaciones de tres de sus libros: *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo* (1985), *La espiral parece un círculo* (1989) y la introducción teórico-crítica al libro colectivo *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX* (1995). En

De la intimidad a la acción... se analiza la propuesta metodológica de articulación del proceso histórico de las escritoras del siglo XX a partir de sus núcleos temáticos y con un criterio evolutivo. En *La espiral parece un círculo* la perspectiva se desplaza a los procesos interpretativos tomando como objeto de análisis la obra de Rosario Castellanos, e intentando cerrar la fisura entre lo formal inmanente y lo sociológico al concebir la obra creadora como una actividad social y el producto de un trabajo. Por último, la introducción al libro colectivo *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos* articula una fundamentación teórico-feminista sin abandonar la perspectiva y la conciencia latinoamericanistas, pero situando en primer plano el concepto de género y su incidencia en las estructuras de valor que conforman el hecho y el campo literarios.

En “El Taller Diana Morán y la fundación de la crítica literaria feminista en México: Una experiencia de sororidad” Ana Rosa Domenella Amadio recupera la trayectoria de la fundación y desarrollo del Taller de Narrativa Femenina Mexicana como una experiencia de trabajo en equipo que permitió avanzar en el rescate de obras y autoras, así como la exploración de propuestas interpretativas para leer a las escritoras y la discusión crítica en torno a las nuevas propuestas teórico-feministas y sus lecturas desde Latinoamérica. El texto es, sobre todo, un testimonio de sus inicios y los caminos críticos y temáticos recorridos en el rescate y análisis de las escritoras mexicanas, latinoamericanas, hasta la reconstrucción de un canon a través de sus desbordamientos.

Lecturas de sus ficciones

La tercera parte de este libro reúne tres asedios críticos a la obra literaria de Aralia cuyas perspectivas se funden con la memoria de las vivencias de sus autoras. Entre todas compartieron diversas experiencias intelectuales como el Doctorado en El Colegio de México, el Seminario de Narrativa Mexicana, el Taller “Diana Morán”, congresos sobre escritoras, libros colectivos, la vida laboral, la amistad,

“los pesares y alegrías” (parafraseando un título de uno de los libros colectivos del Taller), etcétera.

En “Dolor y humor: de ausencias y rememoraciones en *Novela para una carta*”, Laura Cázares elige una obra difícil, que toma como asunto una dura experiencia de la vida de Aralia López González, para destacar su carácter peculiar e híbrido como novela. El análisis se centra fundamentalmente en revelar las estrategias que transvasan lo real en la ficción: el dolor y el humor, el yo autoral y el personaje, la creación y el pensamiento académico, la primera persona y la tercera persona. A través de ciertos símbolos, Laura Cázares halla la lectura literaria de una vida; y a través del dolor de la experiencia, el humor como elemento que diluye, que descentra y muestra el absurdo. De esta manera, la ficción transforma la narración de la vida en una configuración ficticia que permite una mirada desde el distanciamiento.

En “*Sema o las voces*, búsquedas teóricas de Aralia López González”, Luzelena Gutiérrez de Velasco se desplaza a la memoria, al testimonio, para reconstruir el espacio en el que nace la novela *Sema*, especie de alegoría teórica, juego intelectual que se dramatiza desde la ficción misma. Ese espacio era el Doctorado de El Colegio de México, al que Aralia llegó con una tesis de maestría de la Universidad de Puerto Rico sobre la narrativa de escritoras latinoamericanas del siglo XX, texto pionero que, como bien apunta Gutiérrez de Velasco, fue la semilla fecunda que daría origen al hoy Taller “Diana Morán”. Allí, en El Colegio de México, “fraguó la escritura de un libro críptico que, como un bálsamo, equilibraba la exigencia de los cursos, los apremios de la vida interior y los pesares causados por la separación de los hijos y los desencuentros amorosos”, escritura que comparte con sus compañeras del Doctorado y que ahora representa “un regreso a Aralia López y a los conflictos que enfrentamos las mujeres en los años setenta, una reconstrucción del azaroso camino hacia el sentido”. Luzelena explora los problemas de la significación que encarna *Sema* —partícula mínima del significado— en la novela y su sufrimiento frente a su negación por el lenguaje, el sentido y la teoría.

Con “Huellas para encontrar a Aralia”, Luz Elena Zamudio incursiona en la poesía con una mirada cargada de una emoción consciente de la pérdida ya definitiva de alguna posibilidad de comunicación con la autora. Junto con Gutiérrez de Velasco, reconoce que la sabiduría de Aralia trasciende lo intelectual, es vital. Y para conocerla un poco más abrevará en su poesía, el género más confesional, más propicio a la empatía, como para recuperar una conversación pendiente, y un pequeño ensayo —“En Cuba no se ha perdido el fuego”—, sobre una visita de la poeta a La Habana le abrirá el camino. De las diversas reflexiones suscitadas por el recorrido de sus calles y su memoria, Luz Elena destaca el amor como el eje temático que las estructura; ese capital afectivo que, en su apreciación, sostiene a los cubanos y a su proyecto. Esa concepción se revela en la poesía de Aralia que trata del amor y su pérdida en el drama que padeció con sus hijos, pues el mismo capital afectivo la sostendrá a ella y a su esperanza de recuperarlos. Fusiona así Luz Elena en su análisis lo público y lo privado, atravesado por el amor como motor de acción de lo personal y lo social y de un anhelo de utopía.

De memorias, homenajes y fragmentos discursivos

Efrén Ortiz rememora en “Eternamente Aralia” su experiencia de primer alumno del Doctorado en Teoría literaria fundado por Aralia en la UAM-Iztapalapa, muy en especial el proceso alrededor de la discusión, lectura y defensa de su tesis. Con su recuerdo nos convoca a visitar un tiempo de creación colectiva, pleno de intenso trabajo y entusiasmo en los inicios del Doctorado en el que coincidieron otros actores como Nara Araujo, Lillian von der Walde, Helena Beristáin y Evodio Escalante.

“Aralia ingresa a la Academia de Investigación Científica” es un fragmento de la entrevista que le hiciera Ana Rosa Domenella, su colega de la UAM-Iztapalapa, en 1993, año en que Aralia fue elegida miembro de la Academia de Ciencias, la primera correspondiente a la disciplina literaria. En estos fragmentos se hallan interesantes

datos y observaciones acerca de su vida, de su camino hacia la literatura, del potencial que apreciaba en ella. Nos devuelve también una representación de su palabra, lo que es decir, de su presencia.

Cierra los homenajes una semblanza biográfico-crítica que da título al libro: “Aralia en el corazón”, leída por su autora en octubre de 2019 en el homenaje a los profesores jubilados en la UAM-Iztapalapa, cuando ya Aralia no se encontraba entre nosotros. Se recupera en ella la trayectoria de la profesora e investigadora en la UAM-Iztapalapa, con algunas de sus estrategias y aportes más importantes, reveladores unas y otros de su enorme sabiduría como docente e investigadora.

Unos textos críticos de Aralia

Para cerrar este homenaje y para recordar sus aportes a la reflexión teórica y la crítica literaria, reunimos una pequeña muestra de los trabajos de Aralia López González. El primero, “Justificación teórica: Fundamentos feministas para la crítica literaria”, introducción al libro colectivo *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, es un ensayo esencial para comprender y leer la escritura de mujeres, la crítica y el pensamiento feminista desde una perspectiva histórica general y latinoamericanista. En él, Aralia responde a los diversos cuestionamientos que en aquellos años suscitaba la crítica feminista en la academia con una articulación histórica y la problematización de diversos aspectos como el valor literario, la escritura femenina, el sistema sexo/género como principio de la significación, etcétera.

El segundo ensayo seleccionado para este pequeño corpus es “Una obra clave en la narrativa mexicana: *José Trigo*”,³ representativo de sus diversos asedios críticos a la narrativa mexicana, terreno en que realizó importantes contribuciones. Miguel G. Rodríguez

³ Se publicó en *Signos. Anuario de Humanidades* (UAM-Iztapalapa) 1 (1990): pp. 233-264.

Lozano en su trabajo sobre la recepción de la novela de Fernando del Paso, destaca que

El trabajo de López González aporta juicios que no se habían dado con anterioridad, y en ocasiones llega a oponerse radicalmente a lo escrito por la crítica de los años precedentes. De lo dicho por esta investigadora cabe destacar lo referente al lenguaje, la historia y la relación de ésta con *José Trigo*. [...] Analizando también a los narradores y a algunos de los personajes, López González da un giro a las interpretaciones que se habían hecho en torno a *José Trigo*.⁴

“La otra orilla del Edén: *Jardín*, novela de Dulce María Loynaz”⁵ cierra esta brevísima muestra con un agudo ejercicio de crítica literaria que reúne la perspectiva psicoanalítica, el mito, los símbolos, la otredad desde las propuestas de una estética matriarcal. De este modo, Aralia interpreta la complejidad de una novela como *Jardín*, que la crítica había subvalorado, en la tensión entre una estructura ancestral y una moderna, destacando además su escritura entre 1928 y 1935, su pertenencia al corpus de la novela lírica, sus referencias políticas y su lectura crítica de una modernidad marcada por la guerra.

El ejercicio crítico literario e historiográfico de Aralia, al igual que (y como parte de) su labor docente se caracterizó por dar la primacía a su función formadora de valores y transformadora de la realidad de los sujetos y de la sociedad en general. En consecución de estos propósitos, otorgaba la mayor importancia a la comprensión del texto, a su construcción de sentido y de conocimiento. Nunca ejerció una crítica mutilante o censora de las obras, sino que las hizo hablar para reintegrarlas a la lógica cultural de su época. Sus lecturas de las escritoras, de la narrativa mexicana en general, del ensayo latinoamericano, de Martí, nos convocan siempre al futuro.

⁴ Miguel G. Rodríguez Lozano. “*José Trigo* y la crítica literaria”, *Revista de Literatura Mexicana*, vol. 5, núm. 2 (1994), p. 492.

⁵ Se publicó por primera vez en Yvette Jiménez de Báez. *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL. Literatura S. XIX y XX*, México, El Colegio de México, 1997.

TRABAJOS CRÍTICOS
EN SU HONOR

“Y cuando lo nombro...”: Gabriela Mistral lee a José Martí

Osmar Sánchez Aguilera

*A mi entrañable Aralia, Aralé, Azalea, la reunidora a
perpetuidad de cuentecitas de patria; todavía bajo el influjo
de su distintiva y fina hospitalidad*

En los más de treinta años que van de 1920 a 1953 Gabriela Mistral desarrolló una labor de estudio y divulgación de la obra de José Martí solo comparable, entre escritores hispanoamericanos de su renombre, a la desplegada por Rubén Darío durante casi treinta años a partir de mediados de la década de 1880. Impactados y hasta deslumbrados por la novedad y la necesidad de esa obra en las circunstancias de Hispanoamérica, ambos dedicaron un considerable número de intervenciones escritas y orales a compartir sus hallazgos y a persuadir sobre los beneficios de su conocimiento en la actualidad desde la que realizaron sus lecturas cada uno de ellos. Labor esa que debía traducirse de inmediato en la expansión de ese gran interés por el escritor cubano entre las redes de interlocutores de la escritora chilena por un lado y del escritor nicaragüense por el otro.

Como sería de prever, esa continuidad entre Darío (1867-1916) y Mistral (1889-1957) en cuanto al sumo interés y la labor divulgativa en torno a la obra de Martí que ambos compartieron no excluye diferencias, a veces muy considerables, entre sus respectivas lecturas (posicionamientos, preferencias, énfasis, omisiones), ya desde el hecho de que esa labor en el caso de Gabriela Mistral comenzara en su actividad como maestra de niñas de primaria, mientras que en el caso de Rubén Darío se concentrara en su escritura. (Claro que un testimonio como el de Juan Ramón Jiménez impediría

desconocer el impacto de la comunicación oral también en el caso del escritor nicaragüense).¹ Dato no menos relevante para entender esas bifurcaciones de lecturas e imágenes en torno a un mismo escritor lo aporta la contemporaneidad entre el nicaragüense y el cubano: Darío (nacido en 1867) pudo todavía conversar con Martí (nacido en 1853) y hasta verlo dando un discurso (Nueva York, 24 de mayo de 1893). Mistral, por su parte, lamentó esa imposibilidad como una de las grandes pérdidas de su propia vida: “Yo llegué tarde a su fiesta y una de mis pérdidas de este mundo será siempre la de no haber escuchado el habla de Martí”,² declararía ella hacia 1931; o, como prefirió dejarlo hacia mediados de 1940: “Yo llegué tarde a su fiesta y una de las pérdidas de este mundo será siempre la de no haber escuchado a Martí”.³ Ese de las versiones textuales es un

¹ Cuando el poeta español habla de “el Darío grande, que por otros lados, y aun a veces por los mismos, tanto admiró y quiero, y que admiró, quiso y confesó tanto (*soy testigo de su palabra hablada*) a su Martí”. *Españoles de tres mundos*, p. 59, énfasis mío. O el testimonio de Domingo Estrada: “Me decía una vez Rubén Darío: –Es lo que he visto que se aproxime más al genio [...]”. Apud Manuel Pedro González, “Evolución de la estimativa martiana”, en su *Antología crítica de José Martí*, p. XXII.

² Esteban Llorach Ramos (comp.), “La lengua de Martí”, en *Gabriela Mistral. La herida abierta*, p. 341.

³ Gabriela Mistral, “La lengua de Martí”, en Jaime Quezada (comp.), *La lengua de Martí y otros motivos cubanos*, p. 41. Un comentario muy parecido hará sobre su relación con Rubén Darío en 1933, aunque más discreto: “el Rubén que no tuve la fiesta pascual de conocer”. “Una vida de Rubén Darío”, en *Toda Gabriela Mistral en Repertorio Americano*, t. I, p. 351. A él, sin embargo, le había enviado dos cartas, en 1912 y en 1913, primero para solicitar la publicación de textos creativos suyos en alguna de las revistas parisinas dirigidas por el ya consagrado escritor nicaragüense, y luego para agradecerle la publicación de alguno en la revista *Elegancias*. Muestra de que la afición de Mistral por esa imagen erigida en torno a la fiesta y su exclusión o inasistencia involuntaria a la misma era bastante orgánica de su pensamiento ofrece un artículo de 1928 que comienza con otra variación de ella: “Algunos tenemos destino de perdedores de fiestas. Mientras más raras son nuestras fiestas posibles –y no sobrepasan la docena las mías– más duele la torpeza del atraso, y se aborrece más al duende malo que se come el pobre requesón de nuestra nochebuena”. “Fiesta perdida: Charles Peguy”, en *Toda Gabriela Mistral*, ed. cit., t. I, p. 199. Más antigua aún, la organicidad de esa imagen en su pensamiento queda asociada con su temprana conciencia de la situación sociocultural de las mujeres, según lo testimonia su intervención en el Congreso Mexicano del Niño, en 1923: “Toda ley, todo movimiento de libertad o de cultura, nos ha dejado [a las mujeres] por largo tiempo en la sombra. Siempre hemos llegado al festín del progreso, no como el individuo reacio que tarda en acudir, sino como el camarada vergonzante al que se invita con atraso y que luego se disimula en el banquete por necio rubor”. Cit. en Llorach, “Cronología”, p. 372.

tema que requiere desarrollo aparte, por su frecuencia y su importancia en la prosa mistraliana.

Muy conocida la renuencia de Darío (antes de 1898, sobre todo) con respecto a la consagración del cubano a la actividad política, Mistral, en cambio, entendió pronto que esa dedicación era ineludible en las circunstancias en que vivió Martí, quien para ella “es sobre todo un poeta, que puesto en el mundo en una hora de dura necesidad, aceptó ser conductor de hombres, gacetillero, profesor, etc., pero que de nacer en una Cuba adulta y sin urgencias, se hubiese quedado en el hombre de canto mayor y menor, de canto absoluto”.⁴ Más inclinado hacia la obra poética (versal) del cubano el autor de *Prosas profanas*, la autora de *Lagar* lo estuvo tal vez más hacia su prosa en general; pero, aun en territorio más ceñido a la poesía, Mistral desde sus primeros contactos con la obra de José Martí se mostró tan interesada por los *Versos Sencillos* como llegó a estarlo Darío por un proyecto apenas reconocible en alguna alusión de Mistral: *Versos libres*. Ciertamente, su conocimiento de ese corpus en 1913, con motivo de su primera edición, lo llevará a reconocer a su par cubano en la senda plena de la modernidad como poeta y a atribuirle la condición de precursor con respecto al modernismo.⁵

Sin embargo, como sería también de prever en una relación entre escritores de generaciones distintas marcada por el sostenido aprecio del más joven luego de la admiración primera, Mistral no fue impermeable al punto de vista de “El Maestro” (como se refirió a veces a su colega nicaragüense) sobre la consagración de Martí en cuerpo y alma a la obtención de la independencia política de Cuba. Un par de pasajes tomados de un artículo suyo de 1930 bastará para

⁴ Mistral, “La lengua de Martí”, p. 47. O como lo había formulado en otra versión más cerca de 1931: “es sobre todo un poeta, que puesto en el mundo a una hora de necesidades angustiosas, él aceptará ser conductor de hombres, periodista y conferenciante, pero que de haber nacido en una Cuba adulta sin urgencia de problemas, tal vez se hubiese quedado en el hombre exclusivo de canto mayor y menor, de canto absoluto” (Mistral, “La lengua de Martí”, p. 350). Como puede notarse, las versiones textuales en la prosa mistraliana —más común en los casos en que el punto de partida fue una conferencia— implican cambios que desbordan la dimensión estilística en sentido estricto.

⁵ Cf. Rubén Darío, “José Martí, poeta”, en *Antología crítica de José Martí*, pp. 288-295.

cerciorarse de la ascendencia del punto de vista dariano (en particular, el concentrado en su conmovedor obituario para *La Nación* del 1º de junio de 1895, recogido luego en *Los Raros*) sobre el de la futura Premio Nobel: “Su pasión de Cuba parecía cosa de carne, imperativo y amarre de carne que no se puede cortar. *Sin perdonarle la santa insensatez con que fue a meterse al matadero*, yo suelo entenderlo en el apego mío del trópico”.⁶

Inevitable reparar ahí en el sintagma, muy llamativo de suyo por sus resonancias internas, “santa insensatez”, debido a la convergencia en él de la aceptación y la condena de su emisora respecto de la absorbente consagración política martiana; y, asimismo, en el sustantivo “matadero”, en especial si ha sido usado para designar una guerra de carácter bastante sacro todavía en el imaginario colectivo de aquellas fechas como la de las independencias nacionales.

Más explícita es la ascendencia dariana en el siguiente pasaje, ya no por la mención del autor evocado, sino por su recuperación del contraste establecido por éste en 1895 entre la amplitud del radio de aplicación al que alcanzaban los dones de Martí (“americanidad”) y la estrechez del radio de aplicación en que los habría consumado (“antillismo”):

Muchas veces, dando y dando vueltas a la suerte imbécil que nos hizo perder a nuestro Martí –bellota de Rubén, no olvidarlo–, yo he pensado en que un viaje a la Argentina le hubiese salvado para la lengua, que era su única patrona legítima. La estimación fuerte de los extraños le apuntara mejor el contorno de su personalidad; él se habría visto; él habría entendido que su divino encargo era de americanidad y no de enteco antillismo.⁷

“Suerte imbécil” la que habría llevado a morir joven y sin el pleno despliegue de toda su envergadura intelectual a quien era portador de

⁶ Gabriela Mistral, “Los Versos sencillos de José Martí”, en *La lengua de Martí*, p. 161; énfasis mío.

⁷ *Ibid.*, p. 160.

un “divino encargo”. Interesante no sólo con respecto a Martí, sino, sobre todo, a Mistral misma es la atribución a la lengua (española) del único patronazgo legítimo sobre los dones creativos del cubano, en detrimento de la patria al uso. En cuanto al contraste esbozado entre “antillismo” y “americanidad”, la muy influyente maestra chilena no parece haber reparado por entonces en la organicidad de la relación entre esos dos ámbitos en el pensamiento y en la praxis de José Martí.

Muy sugestivo, en cambio, resulta el dato de la posibilidad de un viaje de Martí a Argentina: según Mistral esa salida de su itinerario habitual habría podido salvar al escritor cubano del desenlace que tuvo finalmente su vida. No sé si ella estaba al tanto de la historicidad de ese dato, o si se debió sólo a una intuición suya, pues es cierto que Martí había sido invitado a Buenos Aires por la directiva de *La Nación* en las mismas fechas en que Domingo Faustino Sarmiento exhortara en carta pública a Paul Groussac a traducir un artículo martiano al francés, preocupado porque “todas las grandezas que Martí, nuestro representante de la lengua castellana, ha sentido, acogido y descripto van a quedar en Buenos Aires, y pasar como ráfaga perfumada de una hora, para dar lugar a nuestro aire de saladero, de pantano, de mugre política y de cólera morbus [...]”.⁸ (Muy significativo el efecto benefactor que el patriarca cultural argentino le atribuye a la prosa de José Martí sobre el ambiente cultural porteño/argentino, asociado ahí con la atmósfera de un matadero, cuando se conoce que años más tarde la muy admiradora de ambos Gabriela Mistral va a reconocerle un efecto semejante a la presencia misma (vida y no sólo obra) del prócer escritor cubano en la memoria colectiva hispanoamericana).

⁸ “Y aquí viene el objeto de esta carta [continúa de inmediato], y es pedirle que traduzca al francés el artículo de Martí, para que el teléfono de las letras lo lleve a Europa, y haga conocer esta elocuencia sudamericana áspera, capitosa, relampagueadora que se cierne en las alturas sobre nuestras cabezas. Tradúzcala usted [...]. En español nada hay que se parezca a esa salida de bramidos de Martí, y después de Víctor Hugo nada presenta la Francia de esta resonancia de metal”. Sarmiento, “La libertad iluminando al mundo”, en *Valoración Múltiple de José Martí*, 2 ts., ed. Ana Cairo Ballester, La Habana, Casa de las Américas, 2007, t. 2, p. 24. Datos más minuciosos sobre las relaciones Sarmiento-Martí-Groussac pueden consultarse en Mejía Sánchez, “Las relaciones literarias”, 1966.

No sería difícil conjeturar que esa estancia en Buenos Aires habría introducido una estimable variación en el destino del pensador y líder cubano, pero antes habría que salvar la resistencia que cuesta imaginarlo fuera de su radio de actividades habituales en esas fechas. No hay que olvidar que esa es la época del retraimiento político de Martí luego de su ruptura con el Plan independentista liderado por los muy acreditados generales de la guerra grande cubana (1868-1878) Máximo Gómez y Antonio Maceo, por lo que no se ve nada viable esa posible salida casi que de paseo por parte de quien está más empeñado que nunca en demostrar a sus compatriotas que su desacuerdo con ese Plan pudo atribuirse a todo menos a la falta de la disposición sacrificial indisociable del patriotismo. Quien en 1882 y 1883 había abundado en explicaciones de disculpa por la publicación de su *Ismaelillo* ante los amigos a los que les envió ejemplares de ese poemario no iba a correr el riesgo de ser malinterpretado por los muchos compatriotas del exilio a quienes pareció inconcebible, cuando no ofensivo, que un incipiente líder civil se permitiera disentir de los más prestigiosos líderes del movimiento independentista cubano. Similar tesitura mostrará años después su decisión de recibir a Rubén Darío en el mismo espacio donde él se disponía a tener una especie de rendición de cuentas como líder con independentistas cubanos del exilio, en vez de apartar tiempo y lugar más adecuados para una reunión a solas de ellos dos en su condición de intelectuales y escritores.

*

Pero no es de los nexos entre Darío y Martí, asunto siempre tentador, de lo que quisiera ocuparme en estas notas, sino, como lo anuncia su título, del interés de Gabriela Mistral por la obra y vida de José Martí en el lapso que va de 1920 a 1953, aproximadamente, propósito en el cual ayudan mucho varias de las compilaciones de la obra en prosa de la escritora chilena que han abundado en lo que va del siglo XXI, como, por ejemplo, *Toda Gabriela Mistral en Repertorio Americano* (I y II, 2011), *Gabriela Mistral. Escritos políticos* (2005), *Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral* (2007), *Gabriela Mistral. La herida abierta* (2010) y, particularmente, el

compendio de calas mistralianas en la obra de Martí reunidas por Jaime Quezada bajo el título *La lengua de Martí y otros motivos cubanos* (2017). Entrecruzando información recabada en ellos, más en algunos de los epistolarios, iré reconstruyendo y comentando las principales marcas de ese interés de Mistral por la obra martiana. Cuando se conoce que andaban por 27 los “volúmenes con exclusiva prosa mistraliana” editados entre 1957 y 2007, y por 20 los epistolarios de ella reunidos en ese mismo lapso,⁹ se entiende que no pueda aspirarse, con sólo aquel reducido corpus, a agotar el muestrario de tales marcas.

Aun así, puede adelantarse que entre 1920, cuando ella acredita su ya madura familiarización con el legado martiano en carta a Federico Henríquez y Carvajal, y 1953, cuando inaugura el principal evento internacional por el centenario del natalicio de José Martí, pocos pensadores hispanoamericanos parecen haber atraído y movido con tanto fervor a Gabriela Mistral como el escritor cubano, “la gran veneración lírica de su madurez”, como le llama Juan Loveluck,¹⁰ aunque no haya sido solamente lírica, como se encargará de precisarlo años después el propio investigador chileno ya desde el título de otro estudio suyo: “Estirpe martiana de la prosa de Gabriela Mistral” (1980).¹¹

Precursora en esa senda es la frase con que ella le agradece en esa carta a Henríquez y Carvajal el afecto y el celo con que este ha

⁹ Pedro Luis Barcia, “La prosa de Gabriela Mistral”, en *Gabriela Mistral en verso y prosa*, edición conmemorativa, pp. LXXIII-LXXIV.

¹⁰ J. Loveluck, “Cartas de Gabriela Mistral a Amado Nervo”, *Revista Iberoamericana*, vol. 36, núm. 72 (1970), 495-508.

¹¹ “Si Chocano, Nervo y Vargas Vila la extraviaron un día [a Gabriela Mistral], será la obra martiana –poesía y prosa-- la que la devuelva al camino [...]. Por 1925 el culto a Martí se alía a su madurez primera [...]”. J. Loveluck, “Estirpe martiana de la prosa de Gabriela Mistral”, en *Gabriela Mistral*, p. 124, cit. en Volodia Teitelboim, *Gabriela Mistral. Pública y secreta (Truenos y silencios en la vida del primer Nobel latinoamericano)*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2008 [1991]. Variante muy próxima de esa idea: “aunque el itinerario modernista de Mistral se inicia con su fervorosa admiración por el colombiano Vargas Vila y el mexicano Amado Nervo, es el conocimiento y asimilación de algunas lecturas de Martí las [sic] que modelan más fuertemente su estilo y personalidad literaria” Valdés, “Resonancias martianas en la prosa de Gabriela Mistral”, *Mapocho*, 36 (1996), p. 94.

cuidado la obra martiana: “como si se tratase de mi padre”.¹² Significativa esa especie de transferencia de la función paterna hacia Martí, a quien todavía en un romance enesilábico de casi veinte años después llamará “padre mío”.¹³ A no dudarlo, en el lapso de 1920 a 1953 José Martí no ha de haber contado con un divulgador más intenso e influyente que Gabriela Mistral; ni Gabriela Mistral con un escritor hispanoamericano al que admire más que a José Martí.

Muy ilustrativa al respecto es una carta de 1938 al estudioso cubano Félix Lizaso por la preocupación que manifiesta ante la sola posibilidad de que la obra de Martí no sea bien conocida en su isla natal:

Me duele –ojalá Ud. exagere– eso de que no se conoce bien a Martí en la isla. [...] Había que hacer publicar capítulos del libro en *Rev. del Sur* [sic], *Atenea* en Chile, *Nosotros* en Bs. Aires, etc. Porque Uds. distribuyen mal sus libros y es preciso que su “operación” sobre Martí, tan feliz y tan eficaz, sea bien aprovechada por nuestra gente.¹⁴

Es posible que Lizaso exagere, y a la vez esté ofreciendo un testimonio preciso. Que exagere porque como buen conocedor de esa obra entiende que sus compatriotas no se benefician de ella en proporción al potencial de ella. Y su testimonio es a la vez preciso en su confianza en que una mayor conexión consciente con la obra y el ejemplo de Martí ayudaría a superar el estado de cosas tan desfavorable por entonces dentro de esa nación.

Por su parte, a Mistral, convencida de los beneficios que entraña para América Latina la difusión de la obra martiana en todo el continente, le desconcierta que esa obra pudiera no ser (bastante) conocida en donde se supondría no sólo que le conozcan más y primero, sino también que Martí contara con “un escudero”¹⁵ en cada

¹² Gabriela Mistral, “Carta al dominicano Federico Henríquez y Carvajal”, en *La lengua de Martí*, p. 104.

¹³ Gabriela Mistral, “Padre mío, José Martí”, en *La lengua de Martí*, p. 89.

¹⁴ Gabriela Mistral, “Dos apreciaciones de Gabriela Mistral”, en *Toda Gabriela Mistral*, t. I, p. 448.

¹⁵ Gabriela Mistral, “Algo sobre Jorge Mañach”, en *La lengua de Martí*, p. 141.

ciudadano suyo: Cuba. Desde luego, “escudero” cada nuevo ciudadano-lector suyo para un Martí caballero andante, si es que no Don Quijote en específico.

Tampoco sería arriesgado notar que a ese interés por Martí debe Cuba el interés de Mistral por ella. En otras palabras, no fue Cuba la que la llevó a interesarse por Martí, sino el conocimiento de Martí el que la llevó a interesarse por Cuba. Cifras tal vez de esa postura pueden leerse en una despedida epistolar de 1938 en la que ella se reconoce “cubana en Martí”;¹⁶ y en otra carta, de octubre de 1952, cuando afirma que Cuba “está entre los pueblos que más amo a causa de lo que le debo a su escritor fundamental”.¹⁷ Pero acaso más ilustrativas sean unas palabras de ella como parte de la declaración con que agradeció el té de homenaje organizado para ella en un hotel de la Habana el 15 de julio de 1922, o sea, durante su primera estancia en ese país: “En Martí me había sido anticipada Cuba, como en el viento marino se anticipan los aromas de la tierra todavía lejana”.¹⁸

Constancias de ese interés afectivo y no sólo intelectual fueron, además de esa escala de julio de 1922 en su viaje hacia México, las visitas de 1931, 1938 y 1953..., si es que no hubo otra a inicios de 1954, según lo ha sostenido Elizabeth Horan con base en una entrevista suya a la profesora que habría acompañado entonces a Gabriela Mistral,¹⁹ respaldada a su vez por datos que ofrece la propia escritora en su epistolario con Victoria Ocampo. Así, por ejemplo, el 29 de diciembre de 1953, ella le comunica a su colega y amiga argentina: “debo salir a Cuba por dos cosas: primero, el invierno, que para mí es duro siempre en este país [Estados Unidos]; segundo, porque debo ir a dar dos conferencias sobre mi país”.²⁰ Y más adelante, en la misma carta: “salgo para Cuba por no tener

¹⁶ Gabriela Mistral, “Cartas a José de la Luz León”, en *La lengua de Martí*, p. 127.

¹⁷ Gabriela Mistral, “Carta a Andrés Rivero Agüero”, en *La lengua de Martí*, p. 135.

¹⁸ Leonardo Depeste, “Gabriela Mistral en Cuba”, *Boletín del Museo Gabriela Mistral*, núm. 6, 2004, p. 8.

¹⁹ Cf. Gabriela Mistral y Victoria Ocampo, *Esta América nuestra (Correspondencia 1926-1956)*, introd. y notas de Elizabeth Horan y Doris Meyer, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2007, p. 234, nota 12.

²⁰ *Ibid.*, p. 234.

que hacer por segunda vez croniquilla, otras doscientas y tantas”.²¹ Sin embargo, en otra carta suya de ese mismo epistolario fechada en agosto de 1955 vuelve a hablar de una inminente salida a Cuba que no llega a concretarse, pero lo curioso es que no haga referencia alguna a esa presunta visita del año previo: “Parece que yo debo salir hacia Cuba. Acaba de ocurrir allí una barbaridad, pero debo ir”.²² Y poco después: “Iba a ir a Cuba y vino la barbaridad que sabes. Iría a Canadá, pero, repito, el frío es allí cosa respetable para mi reuma”.²³ ¿Ese presunto viaje de 1954 habría quedado en proyecto, o habría que atribuirlo a una falla de la memoria de la escritora?

Fuera de dudas sí debería estar que, contrario a lo que se ha afirmado a veces,²⁴ desde mucho antes de su primera estancia en Cuba, en julio de 1922, como escala en su viaje a México (“Empiezo en Cuba mi acción de gracias hacia México”, dirá ella en ese homenaje habanero), la escritora y maestra chilena no sólo estaba familiarizada con la obra de Martí, sino que había cubierto ya el ciclo que han recorrido tantos otros lectores de esa obra: para entonces era una devota suya. Así permite constatarlo su referida carta a Federico Henríquez y Carvajal de finales de 1920:

vea usted: hoy mismo yo había hablado de José Martí en mi clase de castellano del 6° año de humanidades. Hablando a mis alumnas de los grandes

²¹ *Ibid.*, p. 235. Sirva esa explicación suya, adicionalmente, para entender el alto volumen de artículos, crónicas, reseñas y notas de diversa índole elaborados por Gabriela Mistral para diversos periódicos hispanos: se trata de un medio de subsistencia ante la precariedad o insuficiencia de sus honorarios consulares o de su pensión como maestra, en una u otra época a lo largo de las décadas de 1930 y 1940, sobre todo. Desde luego, las conferencias que daba por invitación le representaban una mejor fuente de ingresos.

²² *Ibid.*, p. 269.

²³ *Ibid.*, p. 270.

²⁴ “En México, 1922, entra Gabriela en contacto con la obra martiana [...]”; “Gabriela comienza a escribir lo más significativo de su prosa tras su contacto en México con la obra martiana en 1922 [...]”. Llorach, “Cronología”, pp. 372 y 250, respectivamente. Extraña esa afirmación en el compilador del libro cubano quizá más enciclopédico de la obra y vida de Gabriela Mistral; máxime, si se conoce, como él lo hace, la carta de noviembre de 1920 enviada por la escritora a Federico Henríquez y Carvajal. Afirmación distinta es que “Martí conoció en México gran parte de la obra periodística de Martí”. Valdés, “Resonancias martianas en la prosa de Gabriela Mistral”, p. 93.

prosistas americanos, les decía: “Yo estimo mucho a Rodó y a Montalvo; pero a Martí lo venero, le tengo una admiración penetrada de ternura, y cuando lo nombro es algo más que cuatro sílabas lo que digo”.²⁵

Y como si esa especie de profesión de fe no hubiera sido suficiente, a seguidas vuelve a mencionarlo, ahora como uno de “los artistas que más han influido en mi vida [y] no solamente en mi pequeña obra”.²⁶ Se entenderá que para respaldar una conclusión semejante no basta ni siquiera un año de trato asiduo con la obra del autor al que se refiere. Así, pues, habría que remontar a la primera mitad de 1919, cuando menos, el inicio de esa familiarización tan honda que Gabriela Mistral llegó a tener con la obra de José Martí. Apegados a la periodización de la obra en prosa de la escritora chilena que realiza Barcia (2010), habría que decir que el interés de ella por el cubano, si bien rinde sus frutos mejores en la segunda de esas etapas (1922-1934), comprende también la primera (a través de su labor docente) y la última.

Antes, ya no de su primera estancia en México, sino también de su escala de entonces en la Habana, Mistral había incluido a su colega cubano entre los intelectuales representativos de América Latina cuya divulgación considera prioritaria en los programas escolares de la región:

Maestro: enseña en tu clase el sueño de Bolívar, el vidente primero. Clávalo en el alma de tus discípulos, con agudo garfio de convencimiento. Divulga la América, su Bello, su Sarmiento, su Lastarria, su Martí. No seas un ebrio de Europa, un embriagado de lo lejano, por lejano extraño, y además caduco, de hermosa caduquez fatal.²⁷

²⁵ Mistral, “Carta al dominicano Federico Henríquez y Carvajal”, p. 103. Si más de un año antes de la primera visita de Mistral a la Habana esa carta había sido publicada en la revista habanera *Social* (mayo de 1921), entonces procede tenerla como un primer hito en su relación con los intelectuales cubanos más atraídos por la obra de José Martí en las décadas iniciales del siglo XX.

²⁶ Mistral, “Carta al dominicano Federico Henríquez y Carvajal”, p. 104.

²⁷ Gabriela Mistral, “El grito”, en *Toda Gabriela Mistral*, t. I, p.85.

José Martí va a quedar como sinónimo de hispanoamericanismo y unidad hispanoamericana, en la saga de Bolívar, ya desde entonces. Tal vez fue esa la primera ancla de su admiración por su colega cubano. Defensora muy convencida ella de esa unidad, se entiende su identificación con el prócer escritor, la cual, como ha podido verse, viene respaldada por motivos que desbordan lo ideológico-político.

*

Acostumbrados a la consulta de ediciones muy accesibles del escritor cubano en obras completas, en antologías organizadas por temas, por épocas o por géneros discursivos, y anotadas, críticas o facsimilares, lo mismo en versión impresa que digital, no solemos detenernos a pensar en las ediciones de la obra martiana que pudieron servir de base al conocimiento de esta durante las dos o tres primeras décadas del siglo XX, cuando sólo existían unas pocas e incompletas ediciones de sus obras, uno que otro esbozo biográfico, y no muchas antologías. “Hasta los años treinta, las editoriales cubanas no veían la necesidad de publicar los textos de Martí, dado el escaso interés manifestado por el público lector”, ha observado Ette,²⁸ en consonancia con el testimonio antes comentado de Lizaso. Por eso resulta de tanto interés el apunte de Mistral en su carta a Henríquez y Carvajal sobre los títulos que propiciaron su contacto con el universo de Martí: “Solamente le conocía su *Flor y lava* y sus *Estados Unidos*. Las niñas de tres liceos en que he enseñado se saben aquella maravilla de la *Rosa blanca*, de *Los héroes*, fragmentos del *Ismaelillo* y *Los zapaticos de rosa*”.²⁹

A juzgar por los títulos que menciona, fueron antologías las que le sirvieron de base para empezar a familiarizarse con José Martí. (Por su parte, Rubén Darío, además de escucharlo, pudo leerlo de inmediato en ediciones de periódicos durante sus estancias en Chile y en Argentina, e incluso en algunos de los volúmenes de sus primeras “obras completas” preparadas por Gonzalo de Quesada y Aróstegui). La titulada *Flor y lava* (*discursos, juicios, correspondencias, etc.*).

²⁸ Ottmar Ette, *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*, trad. español Luis Carlos Henao de Brigard. México, UNAM, 1995, p. 80.

²⁹ Mistral, “Carta al dominicano Federico Henríquez y Carvajal”, p. 104.

había sido publicada en París por la Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. En el caso de *Estados Unidos*, lo más probable es que se tratase de una selección de textos nucleados por el tema que anuncia el título.³⁰ Los textos sueltos podría haberlos conocido en *Flor y lava*, o en el “librito” de *Versos* (“hallazgo precioso”) encontrado tiempo después de esa antología “en un puesto de libros viejos”.³¹ A mayor precariedad en las vías de acceso a la obra de Martí, mayor hay que suponer el interés de cualquier lector por conocerla.

“La rosa blanca” y “Los héroes”, como más se conocen los poemas XXXIX y XLV, respectivamente, de *Versos sencillos* (1891), van a permanecer entre sus favoritos, según permite concluirlo su reaparición en la antología (de) *Lecturas para mujeres* (1924) preparada por la maestra y escritora chilena durante su estancia en México. Por el contrario, “Los zapaticos de rosa”, de *La Edad de Oro* (1889), ya no será el texto que represente a esa revista en 1924. Y por lo que respecta a *Ismaelillo* (1882), llama la atención que ninguno de los poemas, si no completos, en fragmentos, haya encontrado sitio en una sección como “Hogar”, de *Lecturas para mujeres*: más allá de la extensión característica de esos poemas, o del considerable número de entradas con que cuenta Martí en esa antología, es evidente que a Mistral no le acomodó para sus propósitos –o acaso más bien para el destinatario ideal de la antología– la imagen del hogar derivable de ese poemario, representado siempre desde la perspectiva de un padre tan amoroso con su hijo como reservado con la esposa-madre ausente.³² De los dos acápites de “Hogar” –sección, por

³⁰ De esa selección va a acordarse todavía unos veinte años después en otro ensayo suyo sobre Martí cuando quiera ilustrar la capacidad de éste para transfigurar (en arte) “los materiales menos propicios como la política y el periodismo, la economía y la pedagogía”: “¿Se acuerdan ustedes de aquella página de ganado que está en el volumen *Estados Unidos*?”. Gabriela Mistral, “Contar a Martí”, en *La lengua de Martí*, p. 92.

³¹ Mistral, “Carta al dominicano Federico Henríquez y Carvajal”, p. 104.

³² La visión de Mistral sobre la esposa de Martí se atuvo no poco a la que prevaleció entre estudiosos martianos durante el siglo XX. Así, por ejemplo, en una carta de 1932 a Jorge Mañach, se refiere a Carmen Zayas Bazán como “aquella horrible señora”, distancia axiológica que refuerza la pregunta “(¿Es mexicana esa señora Bazán?)”. G. Mistral, “Carta a Jorge Mañach”, p. 114. En un ensayo biográfico de 1938 vuelve a mencionarla sin añadir comentario. Cf. Mistral, “Contar a Martí”, p. 96.

cierto, para la que Mistral reclama cualquier originalidad de su antología— algún fragmento de *Ismaelillo* pudo haber en el titulado “Maternidad”, y dentro de éste en “Mimos del hijo”. Sin embargo, ningún rastro queda ahí de ese librito.

Precisamente en *Lecturas para mujeres* puede documentarse la siguiente cala del interés mistraliano por la obra de Martí. La presencia de éste en esa antología bastante autobiográfica puede calificarse, cuando menos, de generosa. O, si se prefiere, excepcional. Aparte de la propia autora (y no sólo compiladora-prologuista) del libro, quien cuenta con más de 20 entradas textuales entre las casi 230 que lo conforman, sólo cuatro autores tienen siete o más: Rabindranth Tagore, José Enrique Rodó, Leopoldo Lugones... y José Martí. Sin embargo, ese número de entradas no coincide con el número de textos incluidos del escritor cubano; primero, porque tres de las entradas están ocupadas por un mismo texto subdividido en tres partes; y luego, porque una sola entrada reúne fragmentos provenientes de varios textos. El subdividido es el titulado “Tres héroes”, artículo de *La Edad de Oro* que en *Lecturas para mujeres* ocupa tres lugares en el índice, identificados como “Hidalgo”, “Bolívar” y “San Martín”. Mientras que la entrada compuesta por un muestrario textual misceláneo es la titulada “Pensamientos de José Martí”, nombre de una especie de subgénero muy frecuente en los primeros años de la recepción martiana, acorde con el propósito de divulgación de esa obra entre amplios sectores, por lo que no es raro hallarla todavía.

De esa misma revista concebida y escrita por Martí para los niños (y niñas) de América se incluye también “El Padre Las Casas”, artículo al que unos años después ella se referirá como “semblanza casi sobrenatural”.³³ Las otras entradas reservadas a la obra del gran pensador decolonial cubano están ocupadas por los dos poemas ya mencionados de *Versos sencillos* (XXXIX y LXV), y por un fragmento del ensayo “El poeta Walt Whitman” (1887), identificado por el

³³ Eso, en un comentario sobre un libro de Vasconcelos: “Después de la semblanza casi sobrenatural que dijo Martí sobre el Padre Las Casas, ésta es la página más noble que conocemos sobre los misioneros [...]”. “Hispanoamericanos en París. José Vasconcelos: *Indología*”, en *Toda Gabriela Mistral*, t. I, p.185.

título “Valor de la poesía”. En total son ocho las entradas correspondientes a Martí en esa antología, todas concentradas en las secciones “México y la América española” (equivalente a la II) y “Motivos espirituales” (la más amplia de todas, equivalente a la IV).

Pero aun ese dato numérico no basta para dar cuenta cabal del reconocimiento, cercano a lo excepcional, de que goza ahí la obra martiana: a eso habría que añadir la frase “recomendar todas las obras de José Martí” (o “recomendar toda la obra de Martí”) con que se acompañan 6 de esas entradas. No hay que olvidar, al respecto, que esa selección de textos preparada para estudiantes mexicanas de origen humilde inscritas en la Escuela-hogar “Gabriela Mistral” no es propiamente una antología de literatura hispanoamericana, sino más bien un cuaderno de trabajo para alumnas (y sus guías o maestras) que no van a tener en su programa académico otra relación más detenida con el arte del lenguaje.

Como si la autora de *Lecturas para mujeres* no hubiera quedado satisfecha con la porción de muestras textuales martianas que ha incluido, y a la vez sospechara que no debe desequilibrar el conjunto en función de un autor, ella se encarga de hacer esa recomendación una y otra vez, a modo de recordatorio para las destinatarias de ese cuaderno de trabajo: “recomendar todas las obras de José Martí” (o “recomendar toda la obra de Martí”). Muestra grande de confianza en el valor de la obra martiana es esa especie de cheque en blanco que supone recomendarla toda. (Desde luego, el corpus de “todas las obras de Martí” pensado por la escritora hacia mediados de la década de 1920 dista mucho del imaginable bajo ese mismo sintagma casi un siglo después).

Pero, aun con esas precauciones, una señal más respalda el carácter excepcional que alcanza ese reconocimiento: la ocupación de una de las casi 230 entradas de ese libro por un “Retrato de Martí” debido a alguien que lo trató en vida, el guatemalteco Domingo Estrada, escritor a quien corresponde el dictum “Un rato de conversación con él me instruía más que un año de lectura”.³⁴

³⁴ Apud González, “Evolución de la estimativa martiana”, p. XXIII.

Entonces, ocho entradas propias, seis recomendaciones de su obra restante y una breve semblanza elaborada por un testigo de su tránsito vital respaldan el carácter excepcional del reconocimiento de que goza José Martí en esa selección de lecturas.

*

En esa especie de escaparate de la obra en marcha de Gabriela Mistral que fue *Repertorio Americano* entre las décadas de 1920 y 1950, toda vez que publicaba no sólo las colaboraciones de ella concebidas expresamente para esa revista, sino también otras suyas (que eran las más) aparecidas ya en otros órganos de prensa, abundan referencias o alusiones a José Martí que permiten documentar la continuidad, el fortalecimiento y la naturalización del interés de la escritora chilena por el pensador cubano. Así, por ejemplo, en un artículo de 1927 sobre José Vasconcelos, dice de éste que “pinta con precisión y con una “martiana” ternura a la América como una novia”.³⁵ Importa esa asociación temprana de Martí con la ternura que la lleva a distinguir como “martiana” un tipo o un matiz de ternura.³⁶ Y en otro del mismo año llama a recordar “el periodismo educador de Sarmiento, de Rodó y de Martí, que fueron cátedras de dinamismo salvador”.³⁷

Un modo distinto de asimilación del legado martiano es el que ilustra un artículo de 1928 sobresaliente por su enérgica defensa de Augusto César Sandino, en el que ella da muestras de haber incorporado a su propio bagaje expresivo el muy emblemático ensayo “Nuestra América” (1891), cuando sostiene que

el general Sandino carga sobre sus hombros vigorosos de hombre rústico, sobre su espalda viril de herrero o forjador, con la honra de todos nosotros. Gracias a él la derrota nicaragüense será un duelo y no una vergüenza; gracias a él, cuando *la zancada de botas de siete leguas que*

³⁵ Mistral, “Hispanoamericanos en París. José Vasconcelos: *Indología*”, p. 184.

³⁶ Como “penetrada de ternura” había caracterizado ella su admiración por Martí ya en 1920, en su referida carta a Henríquez y Carvajal.

³⁷ Mistral, “Hispanoamericanos en París: Francisco García Calderón”, p. 188.

es la norteamericana, vaya bajando hacia el Sur, los del Sur se acordarán [...]”.³⁸

En el enunciado “zancada de botas de siete leguas” resuena casi literalmente una memorable imagen situada al inicio de ese ensayo martiano: “los gigantes que llevan siete leguas en sus botas y le pueden poner la bota encima” (al “aldeano vanidoso”).³⁹ Sobreen-tendida en ese ensayo “matriz de Martí a partir al cual [sic] Gabriela adhiere, como a una poética implícita de la prosa en varios planos”⁴⁰ la asociación de los portadores de esas botas con la historia política estadounidense en relación con América Latina, Mistral pasa a ilustrarla con ese episodio histórico en el que el gobierno de Edgar Hoover había desplegado tropas militares suyas dentro de Nicaragua para combatir a un ciudadano rebelde de ese país..., por petición del gobierno nicaragüense.⁴¹

Aunque asordinado, de tan asimilado tal vez, en la memoria de ese fragmento resuena también uno de los pasajes más inspiradores de *La Edad de Oro*:

En el mundo ha de haber cierta cantidad de decoro, como ha de haber cierta cantidad de luz. Cuando hay muchos hombres sin decoro, hay siempre otros que tienen en sí el decoro de muchos hombres. Esos son los que se rebelan con fuerza terrible contra los que les roban a los pueblos su libertad, que es robarles a los hombres su decoro. En esos

³⁸ Gabriela Mistral, “Sandino”, en *Toda Gabriela Mistral*, t. I, p. 213; énfasis mío.

³⁹ José Martí, *Nuestra América*, ed. crítica, Cintio Vitier, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000, p. 9.

⁴⁰ Barcia, “La prosa de Gabriela Mistral”, p. XCIII. El enunciado que tal vez ilustra como ninguno la asimilación del título de ese ensayo martiano por parte de Gabriela Mistral aparece en una carta suya de 1936 a Victoria Ocampo: “los temas que con Ud. tientan y que son los *nuetrísimos* americanos, Victoria nuestra [...]”. Cf. *Esta América nuestra*, p. 49.

⁴¹ Las “botas de siete leguas” reaparecen en un artículo de 1931 en el que menciona a Martí (quien “miró siempre a Santo Domingo como a una segunda patria”), pero ya no son depositarias de una resonancia política, al menos a primera vista. En el contraste de las maneras en que se han forjado las “patrias pequeñas del Mar Caribe” y las “grandes patrias del Sur”, la autora sostiene que estas últimas lo han hecho “con abundante concurrencia de ayudas extranjeras, y en su desarrollo rápido la riqueza puso las botas de siete leguas”. “La desgracia de Santo Domingo”, en *Toda Gabriela Mistral*, t. I, p. 279.

hombres van miles de hombres, va un pueblo entero, va la dignidad humana.⁴²

Nada sorprendente, a la luz del interés de la escritora por textos de *La Edad de Oro* desde sus primeros comentarios sobre Martí. Una señal más discreta de su asimilación de la obra martiana aflora en un artículo de 1928 sobre Manuel Ugarte en el que ella apela al binomio ‘rosa-ortiga’ para ilustrar los frutos más previsibles de la dedicación a la actividad política seria en Hispanoamérica, sobre todo entre intelectuales:

Los arcos de *rosas* se secan en cuanto el jefe acaba de pasarlos; en cambio, los celos por el pequeño éxito, las desconfianzas, la *ortiga*, tan vital en nuestras tierras, de la malevolencia, que casi forma parte de nuestro suelo moral, duran en él y aumentan espontáneamente.⁴³

Que su empleo de ese binomio resulte bastante libre, y que uno de sus términos aparezca modificado (“ortiga”, en vez de “oruga”, como todavía puede escucharse en versiones populares de ese poema) no impide remontar sus huellas hasta el poema tal vez más popular de *Versos sencillos*, el número xxxix, más conocido como “La rosa blanca”.

“Nuestro Martí” le llama en otro artículo del mismo año en el que explaya su rechazo meridiano a la iniciativa de sembrar una ceiba en el Parque de la Fraternidad, en la Habana, por considerarla fundada en la doblez o la hipocresía de las relaciones entre las naciones americanas, ya que el gobierno al que parece haber correspondido esa iniciativa de acercamiento entre las naciones del continente está protagonizando al mismo tiempo lo que Mistral llama la “cacería de Sandino” en Nicaragua. Por eso, conocedora ya de los usos lucrativos de la obra martiana en el gremio de los ora-

⁴² José Martí, “Tres héroes”, *La Edad de Oro*, edición facsimilar, Centro de Estudios Martianos, p. 4.

⁴³ Gabriela Mistral, “Hispanoamericanos en Francia: Manuel Ugarte”, en *Toda Gabriela Mistral*, t. I, p. 206; énfasis mío.

dores políticos (o más bien, políticos oradores), se pregunta: “¿Qué hará a esta hora la ceiba con sus tres discursos sobre la espalda ligera, entreverados seguramente con estrofas, a lo mejor hasta con un período tremolante de nuestro Martí?”.⁴⁴

Pensando en cuestiones netamente pedagógicas, en otra ocasión instruye, en un recado “Al centro de lectura de La Normal”, sobre la lectura de las cartas de José Martí que había compilado el año antes (1931) Félix Lizaso:

Tal vez ustedes crean como yo que el carácter de un escritor y sobre todo de un hombre humanísimo como Martí, hay que buscarlo en sus cartas. Léanse la parte que bien puedan del *Epistolario* coleccionado por Lizaso. Estúdiense allí la manera tan nueva de esa epistolaridad; estúdiense la ternura del gran tierno, allí más de tocar que en los poemas; estúdiense su vida de Nueva York, que me parece ejemplar para nosotros, por la laboriosidad; estúdiense su sentido de una revolución; estúdiense los lotes de su preocupación por el destino de la América en general; y estúdiense la muy correcta y muy señora lengua en que están escritas desde las cartas hasta los simples recados.⁴⁵

No sólo recomienda su lectura, sino que propone algunos focos axiales para orientarse en ella. Aún bajo el impacto de su propia recepción, la escritora chilena desplaza hacia el corpus de las epístolas el centro gravitacional de cuanto mérito pueda reconocerse en la obra y vida de José Martí, desde la novedad que ellas suponen en sí para ese género discursivo, o el magistral uso de la lengua de que son muestras, hasta rasgos de la persona que subyace al escritor como su ternura (“la ternura del gran tierno”) y su enorme humanidad, o datos de sus concepciones sobre una revolución o el destino de América, o su estilo de trabajo durante su época neoyorquina. Por concentrar ellas más que ningún otro género de discurso

⁴⁴ Gabriela Mistral, “La pobre ceiba”, en *Toda Gabriela Mistral*, t. I, p. 217.

⁴⁵ Gabriela Mistral, “Al centro de lectura de La Normal”, en *Toda Gabriela Mistral*, t. I, p. 307.

practicado por él sus méritos como escritor, como persona y como organizador de un movimiento político no ceñido a un solo país, Gabriela Mistral recomienda a las alumnas y maestras de esa escuela comenzar sus sesiones de lectura con las cartas entonces recién compiladas en el *Epistolario* de José Martí. (Destacable, además, es cómo ella reconoce en ese corpus un antecedente de los recados distintivos de su propia prosa periodística).

Tan interesada está ella en esas cartas que declara estar trabajando en “un largo comentario” (p. 307) sobre las mismas que estaría abierto a la colaboración de las mujeres a las que está recomendando su lectura: ellas le enviarían sus “descubrimientos de observación”, y ella les correspondería con lo que hubiera escrito hasta el momento, “y tal vez aproveche, previa declaración del origen, las novedades que me vengan de la mano de ustedes” (p. 307). (Sólo otro escritor aparece en esa lista de recomendaciones: Johann Wolfgang Goethe, de quien por entonces se cumple el bicentenario).

Respaldada quizá por esa memoria enriquecida de Martí, en un artículo de ese año sobre el crítico español Enrique Díez-Canedo, Mistral apuntará como al paso: “Pensando en la acción de oler y gustar almas, de que habla D’Annunzio, de que habló mejor Martí, y que es antojo que a todos nos punza [...]”.⁴⁶

También de 1932, una referencia ocasional más se halla en su reseña de la biografía de Eugenio María de Hostos elaborada por Antonio Pedreira, en la cual acude a Martí para delinear mejor la imagen que desea establecer de Hostos por medio del contraste:

Martí, el tropical, escritor marcado por el cero grado del Ecuador, se hace admirar a manos llenas de las gentes de su latitud; Hostos, escritor antillano, que sacó de sus frecuentaciones inglesas y de su Augusto Comte la escritura sobria y directa, sin comercio con la metáfora, y el período lujoso, exige de sus lectores el interés intelectual puro.⁴⁷

⁴⁶ Gabriela Mistral, “Enrique Díez-Canedo”, en *Toda Gabriela Mistral*, t. I, p. 315.

⁴⁷ Gabriela Mistral, “Una biografía de Eugenio María de Hostos”, en *Toda Gabriela Mistral*, t. I, p. 346.

Tropical el antillano José Martí, el también antillano Eugenio María de Hostos nada tendría que ver con lo tropical. Mientras que el cubano “se hace amar a manos llenas” entre sus lectores y oyentes, el puertorriqueño “exige de sus lectores el interés intelectual puro”.

En otra reseña del siguiente año, esta vez sobre una biografía de Rubén Darío, incluye a José Martí como el primero entre los otros escritores que deberían ser beneficiados con un trabajo similar de estudio y divulgación: “El libro de Contreras va a servir, esperémoslo así, como un molde paterno para los análogos que nos faltan, y que irán llegando. Vidas de José Martí, de Palma, de Nervo, etc.”.⁴⁸

*

Sin ánimo de exhaustividad, he ahí un rápido muestrario de marcas públicas del sostenido interés de Gabriela Mistral por José Martí. Su correspondencia de esos mismos años con reconocidos estudiosos cubanos de la obra martiana como Jorge Mañach, Juan Marinello y Félix Lizaso permite ver el aprecio con que son recibidas las aportaciones de ella en ese terreno. Destacados estudiosos de Martí, ellos fueron además miembros del Grupo Minorista, movimiento político opositor a la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) con el cual la escritora chilena se había solidarizado desde 1927, cuando “caído en desgracia oficial por causas que honran a éste profundamente”, la influyente maestra solicita al director de *Repertorio Americano* que “añada [...] la firma de su servidora, que también firmaría, llena de honor, los postulados del Grupo Minorista”.⁴⁹ ¿Primero fue la amistad con algunos de ellos, o fue más bien esa postura pública de ellos la que propició la amistad? Fuera de dudas, el interés compartido por Martí se vislumbra el primero y más sólido puente entre ella y ellos, así como entre esa postura y la amistad.

José Martí, Cuba, Grupo Minorista, escritoras cubanas nuevas o reconocidas, maestras... no pocos son los nexos que van extendiendo y consolidando las redes de intelectuales de que va a participar

⁴⁸ Gabriela Mistral, “Una vida de Rubén Darío”, en *Toda Gabriela Mistral*, t. I, p. 354.

⁴⁹ Gabriela Mistral, “Ganancia dolorosa, pero ganancia”, en *Toda Gabriela Mistral*, t. I, p. 198.

en Cuba la muy respetada y seguida intelectual chilena. Retomando entonces una observación de Claudia Cabello Hutt, puede sostenerse que a partir de sus intervenciones públicas en torno a Martí “la escritora va ubicándose en el mapa, aún muy borroso para ella, del campo literario y cultural”⁵⁰ cubano y, por tratarse de una figura con tanta proyección supranacional, también hispanoamericano.

A Jorge Mañach, intelectual cubano con el que tuvo una más estrecha relación de amistad, llega a ayudarlo, a solicitud de él, en la búsqueda de datos para la elaboración de la que pronto sería la biografía más popular del héroe cubano:

Me da pena no servirle con la calidad de información que usted quiere, en lo de “La niña de Guatemala”; pero le van a servir, espero, desde Guatemala. [...] He escrito ya, hace ocho días, a Don Mariano Pacheco Herrarte, el botánico, hablándole de usted, de su libro y de la necesidad de hallar esos datos. Yo creo que lo hará por complacerle y complacerme, pues es una bonita alma, de lo mejorcito que hallé en el viaje, este hombre de botánicas.⁵¹

Y como culminación de esa especie de informe sobre sus gestiones investigativas durante su reciente estancia en Guatemala, ella termina exhortándolo a culminar esa biografía de Martí con la que se muestra tan compenetrada que no sería de extrañar que conociera ya algunos anticipos suyos: “Yo estoy muy contenta de que usted nos haga –y me haga– ese Martí que nos deben, cosa más íntima que el de Carbonell e infinitamente mejor escrito que los Martí posibles de todos los martianos”.⁵² Meridiano ejemplo ese de la mediación de las expectativas lectoras sobre la producción de un texto a partir de la imagen del autor que le es devuelta a éste: un “Martí más íntimo” y también con mucha voluntad de estilo es el que terminó ofreciendo Mañach en su biografía.

⁵⁰ C. Cabello Hutt, “Gabriela Mistral artesana de sí misma: multifuncionalidad de la prosa mistraliana en su construcción como sujeto intelectual”, *Taller de Letras*, 41 (2007), p. 58.

⁵¹ Mistral, “Carta a Jorge Mañach”, pp. 113, 114.

⁵² *Ibid.*, p. 114.

En conocimiento de tan altas expectativas, se entiende el respaldo a Mañach y su *Martí, el Apóstol* que ella aportaría, consagrada ya con el Premio Nobel, mediante el texto introductorio a la edición estadounidense de esa biografía, en el que, como sería de esperar, no sólo repasa algunos datos del biografiado, como, por ejemplo, que haya sido “el primer prosista de la América Latina”,⁵³ sino también introduce otros, como la deuda de gratitud de Estados Unidos con ese escritor:

Nosotros nos damos por felices de que el lector de Estados Unidos, hartado desabrido hacia la producción centroamericana, frígido para los vecinos con los cuales comparte el Caribe, nos conozca hoy por este contador de héroes, ensayista sutil por añadidura, y periodista de subida categoría. Los Estados Unidos debían a Martí la justicia de divulgar su gesta, pues el Apóstol que llevaba en sí un reconciliador de razas, escribió el mejor libro de crónicas de la vida americana que se haya hecho en el sur, tanto en el rango literario como en la intención de ligar lo muy desunido y opuesto. ¡Y qué crónicas fueron aquellas, en las cuales goza y alaba desde las exposiciones de ganado hasta el Whitman patriarcal, usando la más bella lengua descriptiva que conozcamos hasta hoy!⁵⁴

Verse comprometida con ese encargo de trabajo no impedirá a la sexagenaria y muy ocupada intelectual dejar que aflore, casi 30 años después de haberse iniciado en ella, su muy alta estimación de José Martí, ni su ilustración y renovación de ese aprecio desde alguna arista nueva.

*

Muchas más muestras textuales como esa podrían reunirse para avalar el sostenido interés de Gabriela Mistral por José Martí entre 1920 y 1953. En cambio, los textos dedicados enteramente a él son más bien pocos: extensos los más de ellos y siempre sustanciosos, pero pocos. En efecto, entre artículos y conferencias no pasan

⁵³ Mistral, “Algo sobre Jorge Mañach”, p. 142.

⁵⁴ *Ibid.*

de cinco: “Discurso en el centenario de Martí” (1953), “Contar a Martí” (1938), “Los *Versos Sencillos* de José Martí” (1938), “La lengua de Martí” (1931). Tales son los que recoge la compilación más completa realizada hasta hoy de las calas exegeticas de Gabriela Mistral en la obra del prócer escritor: *La lengua de Martí y otros motivos cubanos* (2017).

Entre todos ellos, el más propositivo, germinal, penetrante e intenso es, sin lugar a duda, el titulado “La lengua de Martí”. Presentado como conferencia el 26 de junio de 1931 en La Habana, durante la que vendría a ser la primera visita de la muy reconocida nómada chilena a Cuba ya no como punto de escala casi técnica en el viaje hacia otro destino, ese texto mistraliano sobre Martí es también el que más avatares editoriales ha tenido, proporcional al interés que ha suscitado entre sus lectores desde entonces. Ciertamente, a mediados de 1932 sirvió de base a dos artículos que publicó *El Mercurio* de Santiago de Chile; en 1934 apareció como libro o folleto independiente en la colección Cuadernos de Cultura, auspiciada por la Secretaría de Educación en Cuba; y todavía hacia mediados de la década de 1940 va a estar siendo revisado por su autora para formar con él un libro acordado por ella con la editorial Losada... y/o un libro propio de “prosa escogida” con esa misma casa editora.

Cada uno de esos avatares editoriales cuenta, además, con su propia versión textual, aunque estas hayan solido ser tratadas como si fueran una misma. Al parecer, sus distintos editores o compiladores han creído que ese título ha cobijado siempre un mismo cuerpo textual. Sin embargo, bastante diferentes son los artículos reunidos en *Gabriela Mistral. Escritos políticos* (2005) bajo los títulos “José Martí I” y “José Martí II”⁵⁵ y la conferencia-ensayo “La lengua de Martí” compilada en *La lengua de Martí y otros motivos cubanos* (2017), la que a su vez difiere de la conferencia-ensayo que bajo ese mismo título puede consultarse en *Gabriela Mistral. La he-*

⁵⁵ Ambos pueden ser consultados también en la antología de Morales Faedo, *Latinoamérica pensada por mujeres. Trece escritoras irrumpen en el canon del siglo XX*, 2015.

rida abierta (2010), lo más probable correspondiente al cuaderno publicado por la Secretaría de Educación cubana (1934), si bien el compilador no lo precisa, confiado acaso en que la versión de 1934 no es sino una copia de la inicial, la de 1931.

Cierto es que, en ausencia del texto base de 1931, se dificulta saber si hubo cambios entre la conferencia de 1931 y su versión impresa de 1934; sin embargo, indicios como, por ejemplo, que la conferencia estuviera en versión manuscrita cuando fue leída en público, o que la autora la hubiera revisado en 1932 para conformar los dos artículos publicados ese mismo año, impiden descartar la presencia de modificaciones entre la conferencia de 1931 y el ensayo de 1934. Establecido está el hecho de que Gabriela Mistral revisaba y reescribía bastante los textos suyos en prosa que no habían sido concebidos sólo para el periódico. Sirva de ejemplo esa primera conferencia dedicada al prominente intelectual cubano.

Según el testimonio de un miembro del público oyente de esa conferencia, el texto en que se basó Mistral para su lectura había sido manuscrito:

Todos los ojos se tocan ahora en la frente de esta mujer ancha y alta que tiene el paso meditativo de los que llegan sin saber por dónde. Se acerca a la pequeña mesa azul con un gesto de vencida o de maestra. Pone en orden *unos papeles rebeldes poblados de letra grande y fuerte*. Y comienza una lectura que cada espectador recibe como si sólo a él fuese enviada.⁵⁶

Quien ha visto alguno de los textos manuscritos de la maestra chilena (por ejemplo, en una edición facsímil o en algún borrador disponible en versión digital), sabe que su “letra [es] grande y fuerte”, de trazos amplios. Fijada mayormente con grafito, además. No parece arriesgado suponer que la escritura a mano fuera su primera opción para el registro de sus ideas... cuando no se las dictaba a alguna asistente según le fueran surgiendo. De hecho, en su intervención pública de 1938 en Montevideo, en la que la autora

⁵⁶ Juan Marinello, “Gabriela Mistral y José Martí”, 1998, p. 263; énfasis mío.

empezaba proclamando que “las mujeres no escribimos solemnemente como Buffon”, explicó que ella escribía “sobre [sus] rodillas y la mesa escritorio nunca [le] sirvió de nada, ni en Chile, ni en París, ni en Lisboa” y que “siempre [tenía] al lado cuatro o seis lápices con punta”.⁵⁷ Testimonio ese que respaldaría casi una década después Jorge Mañach con ayuda de una de las más asiduas asistentes de la escritora: “Palma Guillén nos señaló la tabla que Gabriela se pone para escribir. Nunca utiliza una mesa [...]”. (cit. en Llorach, “Cronología”, p. 405). Todavía en 1954, la propia Gabriela le dice a su corresponsal: “Y yo solo escribo por mi mano”.⁵⁸

En el caso de esa conferencia-ensayo, aunque en un inicio la observación de ese testigo me indujo a pensar en la posibilidad de que esas letras manuscritas consistieran en modificaciones añadidas a una versión mecanoscrita, el conocimiento de esas otras versiones digitales de textos largos suyos –como esa misma conferencia de 1931 o la de 1953 en el congreso martiano– me ha llevado a concluir que la versión en que Mistral se basó para leer “La lengua de Martí” había sido escrita a mano toda ella. Animada por un sentido de urgencia, y consciente de su provisionalidad, la versión fijada a mano es la más antigua de un proceso de revisiones que puede durar tanto como persista la estimulación hacia el tema considerado. Júzguese por ahí cuánto pudo durar el interés de ella por ese texto en específico y el tema correspondiente: mucho más de una década.

⁵⁷ Gabriela Mistral, “Cómo escribo”, en VV.AA., *Gabriela Mistral en verso y prosa*, pp. 588, 589.

⁵⁸ Apud José Antonio González Pizarro, “La otra Gabriela Mistral. Cultura, ideología e intimidad en la correspondencia con Zacarías Gómez”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 18 (1989), p. 134. El epistolario Mistral-Ocampo abunda en señales de esa preferencia de la escritura a mano por parte de la chilena: “Mi cabeza de jaquecas diarias me ha hecho cobrar horror a la máquina de escribir” (p. 51, abril 1936); “ando sin persona que me escriba a máquina” (p. 58, julio o agosto 1937); “Perdona el lápiz y el salto que me dan los dedos a veces” (p. 234, diciembre 1953)... Del lado de Victoria Ocampo bastará sólo un reclamo: “Te ruego que me escribas a máquina si es posible pues entiendo mal tus cartas a lápiz que se borran fácilmente”. (p. 179, septiembre 1951). Aún cabría añadir el testimonio de otro corresponsal de la polígrafa chilena, el venezolano Mariano Picón-Salas: “Donde no llegaba su palabra, iban sus cartas con aquella letra gruesa, escritas a veces a lápiz, con la sencillez de un recado de familia [...]”. En M.P.S., “Testimonio de Gabriela”, 1963, p. 105.

Compartido en público por primera vez en junio de 1931, el texto base de “La lengua de Martí” va a permanecer abierto hasta, cuando menos, finales de 1944, según permite documentarlo una carta de la autora al crítico, poeta y editor español Guillermo de Torre con la que acompaña el envío de ese texto y el de la conferencia de 1938 sobre *Versos Sencillos*: “Al fin le mando las dos conferencias sobre Martí, en versión corregida a mi gusto, enteramente corregida. Ambas estaban destinadas a aquel libro de prosa escogida. Pero ustedes disponen de ellas para carnearlas y sacar las partes válidas en un prólogo”.⁵⁹

De inmediato importa reparar en el proceso de reescritura a que ha estado sometido el texto de la conferencia de 1931 (“enteramente corregida”) más de diez años después. Luego, parecería que ese texto junto con el presentado en 1938 estuvo destinado a integrar dos libros en dos momentos distintos: uno sería el de “prosa escogida” presumiblemente de la propia autora; y otro, el antológico de Martí, que los llevaría, ya seleccionados y fundidos, como prólogo.⁶⁰ Un comentario posterior en esa misma carta refuerza la hipótesis de los dos libros: “A mí me convendría que ustedes tomaran de las dos conferencias solo lo que sirve para los fines de un prólogo, porque yo podría utilizar los textos completos en el libro ya dicho”. Este otro libro, según entiendo, ha de ser el de “prosa escogida” suya, pues si esos dos textos sobre Martí irían completos en él, entonces el libro no podría ser la antología del escritor cubano comprometida con esa editorial. De mucho interés es que la escritora chilena hubiera planeado publicar un libro suyo más emparentado con el ensayo; iniciativa que no parece dejar lugar a duda casi cuatro años después,

⁵⁹ Carta de Gabriela Mistral a Guillermo de Torre (30 de diciembre de 1944), en García Chacón y Garcerá, “Cuando la patria es el idioma: la correspondencia inédita de Norah Borges a Gabriela Mistral (1935-1948)”, p. 39.

⁶⁰ Es ese el que tiene en cuenta Pedro Luis Barcia cuando afirma que “El texto más interesante [de los dedicados al estudio de Martí] es el de una presentación que elaboraba, sobre una conferencia en Cuba de 1934 [¿1931?], para un tomo de la colección “El pensamiento vivo de...”, que publicaba por entonces la editorial Losada de Buenos Aires. Cada tomo constaba de una presentación y luego una rica selección de textos del autor tratado [...]”. Barcia, “La prosa de Gabriela Mistral”, p. XCII.

según otra respuesta de Guillermo de Torre: “Desde luego el señor Losada [...] se siente muy honrado [...] en acoger *los libros de prosa que usted nos propone*. Podían, en efecto, constituir unos muy bellos tomitos para nuestra Biblioteca Contemporánea [...]”.⁶¹ Significativo en extremo sobre el talante ético-intelectual de Gabriela Mistral es que su libro acerca de Martí terminara por no completarse debido a que por esas fechas ella estaba “dedicada a ayudar hasta el límite de sus fuerzas a los republicanos españoles exiliados”.⁶² Todo un homenaje involuntario a Martí, suspender un libro propio y además dedicado a él, para poder ocuparse de otras urgencias extraliterarias.

Valiosa ya por lo que informa sobre los planes editoriales de la autora con ese texto a finales de 1944, esa carta contiene otra evidencia de lo naturalizado que está en Mistral el carácter de guía que ha tenido Martí para ella cuando explica por qué considera pertinente, contra el parecer de Eduardo Mallea –entonces director del suplemento literario de *La Nación*–, seguir escribiendo sobre asuntos aportados por la naturaleza americana: “Sigo mi Martí en el creer que eso debe escribirse [...] por alguien en estos países que ignoran su flora y su fauna y que se pudren mirando solo el batiburrillo humano y dando la espalda a la naturaleza que es lo único óptimo que tenemos”.⁶³ Esa rotunda afirmación sobre el protagonismo excepcional de la naturaleza en América Latina presenta un rasgo de su cosmovisión que mucho singulariza a esta escritora, a la vez que ilumina otro de los aspectos que tanto la emparentan con José Martí.

⁶¹ Carta de Guillermo de Torre a Gabriela Mistral (28 de octubre de 1948), en García Chacón y Garcerá, “Cuando la patria es el idioma: la correspondencia inédita de Norah Borges a Gabriela Mistral (1935-1948)”, p. 44; énfasis mío. Esa muy infrecuente iniciativa editorial entre ensayistas mujeres hasta mediados del siglo XX reforzaría la pertinencia de “repensar a Mistral como una voz pública que se toma el derecho de imaginar la nación, Latinoamérica y a su pueblo. Esta labor la sitúa junto a intelectuales como Sarmiento, Martí, Rodó y Vasconcelos e inserta su prosa en la tradición casi exclusivamente masculina del ensayo latinoamericano”. Cabello Hutt, “Gabriela Mistral artesana de sí misma: multifuncionalidad de la prosa mistraliana en su construcción como sujeto intelectual”, p. 65.

⁶² Teitelboim, *Gabriela Mistral. Pública y secreta*, p. 189.

⁶³ Carta de Gabriela Mistral a Guillermo de Torre (30 de diciembre de 1944), en García Chacón y Garcerá, “Cuando la patria es el idioma: la correspondencia inédita de Norah Borges a Gabriela Mistral (1935-1948)”, p. 40.

¿Pero qué hace de tanto interés para sus lectores y su autora la conferencia-ensayo “La lengua de Martí”? En su *Gabriela Mistral. Pública y secreta*, Volodia Teitelboim depende sólo de ese texto para ilustrar la amplia ascendencia de “su maestro mayor José Martí” sobre ella. Privilegio que también concede a ese texto Laura Lomas en un artículo del 2008 (“Redifining the American Revolutionary: Gabriela Mistral on José Martí”) en que relee, desde una perspectiva feminista, al Martí de Mistral y a Mistral misma a partir de ese Martí, para con ello contribuir a una revisión de la imagen tradicional del agente revolucionario en América Latina.

El atractivo de esa conferencia-ensayo, es un hecho, comprende tanto al escritor estudiado como a quien lo estudia: si por un lado ofrece nuevas aristas de lectura sobre aspectos claves o sugestivos en la obra e imagen del escritor cubano, por otro devela ideas pilares del pensamiento que sostiene la obra de su autora. Reflexión novedosa sobre Martí a primera vista, ese texto tiene mucho también de arte poética de la escritora. Nada sorprendente, si se recuerda la declaración suya (a Henríquez y Carvajal) de que Martí no sólo era uno de los escritores que más había influido en su entonces “pequeña obra”, sino también en su vida.

Singularidad es tal vez el término que mejor resume las distinciones que Mistral destaca en su visión de Martí, contrastándolo ya no con cualquier otro escritor hispanoamericano (Montalvo, Darío, Vargas Vila, etc.), sino incluso con toda esa tradición literaria en su conjunto (romanticismo, modernismo, captación del Trópico, actitud ante el maestrazgo de las literaturas europeas) y aun política. Singularidad literaria y política que deja entrever la singularidad del hombre en la que esas otras tienen su fundamento.

No declarado de manera explícita en el repertorio léxico de ese texto, esa especie de rasgo axial o incluso étimo en la visión que propone del escritor cubano se realiza léxicamente a través de dos de las palabras que más reitera: “originalidad” (u “original”) y “naturaleza” (o “natural”), con alrededor de quince realizaciones cada una, aparte de otras que van enriqueciendo sus respectivas constelaciones semánticas –v. gr., “autónoma”, “antiimitativa” o “raro” en un

caso, y “tuétano”, “entraña” o “savia” en el otro—. Si Martí va a ser “hurgado” como ejemplo (o “para exprimirle el ejemplo”),⁶⁴ debe ser precisamente a esos dos elementos constitutivos suyos que a su vez guardan una relación de causa-efecto entre sí: la originalidad se sustenta en la naturaleza (“vitalidad tropical”) que llega a ser también la individual suya.

Tales elementos van a servir, además, para delimitar el hito que representa Martí en la historia de la región. Ciertamente, mientras que para introducir el tema de la originalidad se afirma que “La imitación cubre en América *la época anterior y la posterior a Martí*”,⁶⁵ para fundamentar la idea de que Martí “es el único a quien conviene el rubro [de tropical]”⁶⁶ —con lo que va dicho el componente de la naturaleza— se afirma que “*Antes y después de José Martí* ninguno se había revolcado en lo fogoso y en lo capitoso de estos suelos”.⁶⁷

*

Los rasgos distintivos de un pensamiento creador conformado a lo largo de toda una trayectoria pueden reconocerse también en cada uno de los asuntos de que se haya ocupado ese pensamiento en su proceso de constitución. En cada una de esas calas debe poder ser reconocido todo él, o lo más distintivo suyo. Desde luego, mientras más tiempo dedicado a ese asunto, o lo que equivale a decir, mientras más interés suscitado sobre ese pensamiento por uno u otro de los asuntos que lo atrajeron a lo largo de toda su trayectoria, mayores posibilidades habrá de reconocer el estilo de un pensamiento en su aproximación a tales asuntos.

Intuyo que este es el caso del pensamiento creador de Gabriela Mistral en relación con José Martí, aun cuando no hubiera existido el siguiente comentario de ella a un periodista interesado: “mi prosa tiene un fuerte sabor martiano... ¿Cómo no habría de serlo si el

⁶⁴ G. Mistral, “La lengua de Martí”, en *La lengua de Martí*, p. 39. No deja de ser curiosa la reaparición del adjetivo “capitoso” que en 1887 había empleado Sarmiento en su carta pública a Paul Groussac.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁷ *Ibid.*

ideario de Martí es mi propio ideario y sus conceptos básicos han orientado definitivamente mi espíritu?”⁶⁸

Bibliografía

- ARIAS, Salvador (comp.). *Martí en Jorge Mañach*. Sel., pról. y bibliografía S. A., La Habana, Letras Cubanas, 2014.
- BARCIA, Pedro Luis. “La prosa de Gabriela Mistral”, en *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología*, edición conmemorativa, Asociación de Academias de la Lengua Española, Perú, 2010, LXIX-C.
- CABELLO HUTT, Claudia. “Gabriela Mistral artesana de sí misma: multifuncionalidad de la prosa mistraliana en su construcción como sujeto intelectual”, *Taller de Letras*, 41 (2007), 53-67.
- DARÍO, Rubén. “José Martí”, en *Antología crítica de José Martí*, recopilación, introducción y notas de Manuel Pedro González, México, Editorial Cultura, 1960, pp. 3-11.
- . “José Martí, poeta”, en *Antología crítica de José Martí*, recopilación, introducción y notas de Manuel Pedro González, México, Editorial Cultura, 1960, 267-295.
- DEPESTRE CATONY, Leonardo. “Gabriela Mistral en Cuba”, *Boletín del Museo Gabriela Mistral*, núm. 6, 2004, 5-22.
- ETTE, Ottmar. *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*, trad. español Luis Carlos Henao de Brigard, México, UNAM, 1995.
- GARCÍA CHACÓN, Irene, y Fran Garcerá. “Cuando la patria es el idioma: la correspondencia inédita de Norah Borges a Gabriela Mistral (1935-1948)”, *Investigaciones feministas* (Rev.), 9(1), 2018, 29-46. <http://dx.doi.org/10.5209/INFE.56000>
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro. “Evolución de la estimativa martiana”, en *Antología crítica de José Martí*, México, Editorial Cultura, 1960, XI-XXXIII.

⁶⁸ Amelia Roque, *Con espumas de señales. Gabriela Mistral y Cuba*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2007, p. 90, cit. en Llorach, “Cronología”, p. 412.

- GONZÁLEZ PIZARRO, José Antonio. “La otra Gabriela Mistral. Cultura, ideología e intimidad en la correspondencia con Zacarías Gómez”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 18 (1989), 107-134.
- LOMAS, Laura. “Redifining the American Revolutionary: Gabriela Mistral on José Martí”, *Comparative American Studies*, vol. 6, núm. 3 (sept. 2008), 241-264.
- LOVELUCK, Juan. “Cartas de Gabriela Mistral a Amado Nervo”, *Revista Iberoamericana*, vol. 36, núm. 72 (1970), 495-508.
- . “Estirpe martiana de la prosa de Gabriela Mistral”, en *Gabriela Mistral*, eds. Mirella Servodidio y Marcelo Coddou, México, Universidad Veracruzana, 1980, pp. 122-129.
- LOYNAZ, Dulce María. “Gabriela y Lucila”, *La palabra en el aire*, presentación Aldo Martínez Malo, Pinar del Río, Ediciones Loynaz, 2015, pp. 110-128.
- LLORACH RAMOS, Esteban (comp.). *Gabriela Mistral. La herida abierta*, pról. E. Ll. R., La Habana, Editorial Gente Nueva, 2010.
- MARINELLO, Juan. “Gabriela Mistral y José Martí”, *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 21 (1998), 263-269 [1931].
- MARTÍ, José. *Nuestra América*, ed. crítica, Cintio Vitier, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000.
- . *La Edad de Oro*, edición facsimilar, ensayo y notas de Maia Barreda Sánchez, La Habana, Centro de Estudios Martianos/Ediciones Boloña, 2013.
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. “Las relaciones literarias”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXXII, núm.62 (jul.-dic. 1966), 193-210.
- MISTRAL, Gabriela. *Lecturas para mujeres*, “Gabriela Mistral (1922-1924)” por Palma Guillén de Nicolau, México, Porrúa, 2005. (“Sepan Cuantos...”, 68).
- . *Gabriela Mistral. Escritos políticos*, sel. y pról. Jaime Quezada, México, FCE, 2005, 2ª. ed.
- . *Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral*, pról. Jaime Quezada, Chile, FCE, 2007.
- . *Toda Gabriela Mistral en Repertorio Americano*, 2 ts., comp. y pról. Francisco González Alvarado, et al., Costa Rica, EUNA, 2011.

- . *La lengua de Martí y otros motivos cubanos*, comp. Jaime Quezada, pról. Roberto Fernández Retamar, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2017.
- MISTRAL, Gabriela, y Victoria Ocampo. *Esta América nuestra (Correspondencia 1926-1956)*, introd. y notas de Elizabeth Horan y Doris Meyer, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2007.
- MORALES FAEDO, Mayuli (coord.). *Latinoamérica pensada por mujeres. Trece escritoras irrumpen en el canon del siglo XX*, sel. e introd. M.M.F., México, UAM-Iztapalapa-Biblioteca Nueva, 2015.
- PICÓN-SALAS, Mariano. “Testimonio de Gabriela”, *Hora y deshora*, Caracas, Ediciones del Ateneo de Caracas, 1963, 103-106.
- ROQUE, Amelia. *Con espumas de señales. Gabriela Mistral y Cuba*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2007.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. “La libertad iluminando al mundo”, en *Valoración Múltiple de José Martí*, 2 ts., ed. Ana Cairo Ballester, La Habana, Casa de las Américas, 2007, t. 2, 23-25.
- TEITELBOIM, Volodia. *Gabriela Mistral. Pública y secreta* (Truenos y silencios en la vida del primer Nobel latinoamericano), La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2008 [1991].
- VALDÉS, Enrique. “Resonancias martianas en la prosa de Gabriela Mistral”, *Mapocho*, 36 (1996), 91-101.
- VV.AA. *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología*, edición conmemorativa, Perú, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010.

El pasado de un arraigo: *Madréporas* de Silvia Mistral

César A. Núñez

Silvia Mistral (seudónimo de Hortensia Blanch Pita, escritora nacida el 1 de diciembre de 1914 en La Habana, en una familia de emigrantes—el padre era catalán y la madre cubana hija de gallegos—) es sobre todo conocida por su “diario de una refugiada española”, relato aparecido en seis entregas, con la firma de Silvia M. Robledo, en la revista mexicana *Hoy*, del 28 de octubre al 16 de diciembre de 1939, y que poco después fue reunido, en 1940, como un libro de Silvia Mistral, prologado por una carta de León Felipe (*Éxodo. Diario de una refugiada española*, México, Ediciones Minerva, 1940). La atención de la crítica a este relato es ya considerable e, incluso, el volumen fue reeditado hace relativamente poco en Barcelona (Icaria, 2009), al cuidado de José Colmeiro. Después de tempranas menciones de José María Naharro-Calderón y Francie Cate-Arries o trabajos pioneros de Neus Samblancat Miranda y Josebe Martínez, la reedición española del libro precedió un notable auge de estudios que se le dedicaron (como los de Pilar Domínguez Prats, Helena López González de Orduña, Inmaculada Plaza Agudo, etc.) y de tesis de doctorado hechas en universidades estadounidenses.¹

¹ Aludo a José María Naharro-Calderón, “Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria”, en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*; Neus Samblancat Miranda, “*Éxodo. Diario de una refugiada española* de Silvia Mistral”, en Roger González Martell (ed.), *La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del II Coloquio Internacional*; Francie Cate-Arries, *Culturas del exilio español entre las alambradas. Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945*; Josebe Martínez, *Exiliadas. Escritoras*,

Sin embargo, permanece casi olvidado el resto de su producción en el exilio. Además de sus múltiples publicaciones en diarios y revistas de México, de alguna novela rosa o de narraciones destinadas a los niños (*La cola de la sirena*, *Mingo*, *el niño de la banda*, *La Cenicienta china*, *La bruja vestida de rosa*, editadas por la Editorial Trillas entre 1983 y 1988),² Silvia Mistral fue autora de un cuidado volumen, *Madréporas*, que –por lo que sé– todavía no parece contar con ningún estudio. Se trata de un libro bellamente editado e ilustrado con dibujos y viñetas de Ramón Gaya, impreso en octubre de 1944,

Guerra Civil y memoria, 2007 (la misma autora ya había estudiado *Éxodo* en su tesis doctoral: *Escritoras españolas en el exilio. México 1939-1995*); José Colmeiro, “Introducción”, en Silvia Mistral, *Éxodo. Diario de una refugiada española*, pp. 7-49 y “Éxodo tras éxodo: el doble exilio de Silvia Mistral”, en Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez (eds.), *Mujer, creación y exilio. España, 1939-1975*, pp. 249-274; Pilar Domínguez Prats, “Silvia Mistral, Constancia de la Mora y Dolores Martí: Relatos y memorias del exilio de 1939”, *Revista de Indias*, vol. LXXII, núm. 256 (2012), pp. 799-824; Helena López González de Orduña, “¿Para quién escribimos nosotras? Estructuras de producción y recepción de textos autobiográficos de exiliadas republicanas españolas en México. El caso de *Éxodo* (1940) de Silvia Mistral”, en Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández (eds.), *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*, pp. 314-345 y *El clamor de las ruinas. Una interpretación cultural de narrativas personales de exiliadas españolas en México*; Inmaculada Plaza Agudo, “El largo viaje a México: memoria, identidad femenina y exilio en Silvia Mistral”, en Eugenia Helena Houvenaghel (coord.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano. Estrategias para la construcción de una identidad femenina*, pp. 189-206. Además, pueden mencionarse las tesis de doctorado de Jennifer Cadman, *The Displaced I. A Poetics of Exile in Spanish Autobiographical Writing by Women*, University of St. Andrews, September 2012; Samina Amin, *Gendered Representations of The Spanish Civil War: the Self, the Journey and the Other in Silvia Mistral's Éxodo. Diario de una refugiada española*, University of Birmingham, October 2012.

² Ese aspecto de la producción literaria de la autora es el subrayado en la entrada correspondiente del *Diccionario de escritores mexicanos: siglo XX*, dirigido por Aurora M. Ocampo: “Silvia Mistral, cuyo nombre verdadero es Hortensia Blanch, ha incursionado en el terreno literario de los cuentos infantiles. Su obra está dividida en dos épocas: la primera abarca los años cuarenta y la segunda los años ochenta. En la primera escribe narrativa inspirada por un lado en sus vivencias que se inician en Barcelona para terminar en México (*Éxodo*), y por otro en sus textos breves intitulados *Madréporas* que hablan sobre la experiencia de la maternidad, recalcando los episodios del pasado y la esperanza de un nuevo futuro. La segunda etapa la dedica a escribir cuento infantil. *La cenicienta china* es producto de investigaciones que la autora hizo sobre el origen de la cenicienta. *Mingo*, *el niño de la banda*, narra la historia de un niño que va aprendiendo a distinguir los animales y demás elementos de la naturaleza gracias al cariño y amor de los adultos”. *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, t. V, p. 330. En el mismo sitio, se ofrece la más completa enumeración que conozco de las colaboraciones de Silvia Mistral en publicaciones periódicas de México, no exenta de algún error o de alguna imprecisión, pero muy útil. Sin embargo, los trabajos críticos sobre la escritora parecen no haber tenido en cuenta aún la información allí disponible.

bajo la dirección de Avelino Artís, con el sello de Ediciones Minerva.³ Minerva era una editorial fundada en 1940 por Ricardo Mestre, el compañero de Silvia Mistral, asociado con Miguel Ángel Martín y Ramón Pla Armengol. La empresa editó “diversos libros para el Comité de Propaganda Interaliado, traducidos por lo general del inglés o del francés, y revisados habitualmente por Carles Esplà”,⁴ pero el primer título publicado había sido *Éxodo. Diario de una refugiada española*, a principios de 1940. En los años siguientes abundarían en el catálogo obras debidas a exiliados españoles: *Poesías de la guerra española*, de Pedro Garfias, con prólogo de Juan Rejano (1941), *Matarile*, de Álvaro de Albornoz, hijo, con prólogo de Antoniorrobes (1941), *Viaje y aventura de los escritores de España*, de Eduardo de Ontañón (1942), *El crimen de la obsidiana*, novela policial de Enrique F[ernández]. Gual (1942)⁵, *Palabras al viento*, de Indalecio Prieto (1942), *El refugiado Centauro Flores. Novela al día*, de Antoniorrobes (1944), *Spranger y las ciencias del espíritu*, de Juan Roura-Parella (1944), *Biología (La ciencia de la vida)*, de Rafael de Buen y Lozano (1944), *556 Brigada Mixta*, de Avel·lí, Artís-Gener, con prólogo del Coronel Vicente Guarner (1945).⁶

³ El libro fue además reeditado por Alejandro Finisterre en su sello editorial (México, 1967).

⁴ Teresa Ferriz Roure, “Nómina complementaria de sellos editoriales catalanes”, en *La edición catalana en México*, ed. digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, s. p., recuperado de internet (www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-edicion-catalana-en-mexico-0/html/). Ferriz Roure relata que la editorial contó “con su librería homónima, encargada de poner a la venta la producción de la casa editora, así como con [una] imprenta”, y que a la editorial “estuvo ligada la Unión Distribuidora de Ediciones, con domicilio en la calle Hidalgo 11 [...] La Unión representó a muchas editoriales mexicanas, algunas de ellas relacionadas directamente con el exilio republicano” (*loc. cit.*). Efectivamente, en las revistas *Letras de México* o *El Hijo Pródigo* solían aparecer páginas de publicidad de la U.D.E. en la que se anunciaban las novedades de Minerva.

⁵ Según Ferriz Roure (*Ibid.*, s.p.) la versión castellana de la novela de Enric F. Gual, escrita originalmente en catalán, pertenece a María Luisa Algarra.

⁶ Los libros de Garfias y Ontañón los menciona Helena López González de Orduña, en *El clamor de las ruinas...*, p. 140, quien, además, cuenta que “Mestre también editaría la primera edición de *El tesoro de Sierra Madre* (1946), de Bruno Traven, títulos del teórico anarquista Rudolf Rocker, e impulsa en México la revista *Estudios Sociales*”. Cabe anotar que en esta revista Silvia Mistral publicará al menos tres artículos, según consta en el *Diccionario de escritores mexicanos*: “Literatura norteamericana” (15 de febrero de 1945), “Una biografía americana” de George W. Carver (3 y 15 de marzo de 1945) y “Temas sociales en el cinema yanqui” (15 de abril de 1945). Aurora M. Ocampo, *Diccionario...*, p. 331. En Ediciones Minerva

Entre todos estos títulos, *Madréporas* es un libro especial, impreso con mucho más cuidado que otros. El formato, la cantidad de pliegos (son escasas 76 páginas),⁷ la caja tipográfica, de márgenes

trabajaron muchos exiliados españoles como prologuistas y, sobre todo, como traductores: Alfredo Pereña preparó la versión española de *La filosofía de la política y el sentido de la guerra actual*, texto ampliado de una conferencia de Alfred Stern en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de México, que se publicó con prólogo de Joaquín Xirau (1943); Pedro Bosch-Gimpera hizo la de *Democracia de hoy y de mañana*, del presidente checoslovaco Edvard Beneš (1941); V. Riera Llorca firmó las de *Un barco de guerra*, de C. S. Forester; *La Gran Bretaña en la guerra*, de J. B. Priestley (1944); *La R.A.F. en la Unión Soviética*, de Hubert Griffith (1944), y *Política exterior británica*, de Sir Edward W. M. Grigg (1945); Miguel García Santesmases las de *Lo que vi en Noruega* (1941), y *La paz de mañana* (1943), ambos de Carl J. Hambro, presidente del parlamento noruego, *Sueños imperialistas del Japón. Memorial Tanaka*, documento –quizá falso– de Giichi Tnaka (1942); *Naturaleza de la guerra moderna*, de C. B. Falls (1942), *Mi misión en Noruega*, de Florence Jaffray Harriman (1942); *Consecuencias económicas de la Segunda Guerra Mundial*, de Lewis L. Lorwin (1943); *El león rampante*, de Louis de Jong (1945); Carmen I[báñez Gallardo]. de Rivas-Cherif dio su versión de *El imperio británico, 1815-1939*, del historiador Paul Knaplund, con prefacio de D. W. Brogan (1945), y Juan Vicens de la Llave tradujo del francés *Apóstoles o fariseos (La misión del médico)*, de Adrian Bourcart, con prólogo del mexicano Alfonso Pruneda (1945). Además, del catálogo, merecen mención *La organización secreta nazi en Sudamérica*, de Hugo Fernández Artucio, autor uruguayo que había sido voluntario en la Brigada Lincoln durante la guerra de España (1943), las reediciones de *La vuelta al mundo de un novelista*, de Vicente Blasco Ibáñez (1943) y de *Los continentes coloniales* de Joan Palau Vera, y el *Curso superior de sintaxis española*, de Samuel Gili y Gaya (1943). Se publicaron unos pocos autores mexicanos: *Alemania por dentro*, de Francisco Navarro, ex secretario de la legación mexicana en Berlín (1943), *El juicio de amparo*, del abogado Ignacio Burgoa, con prólogo de Alfonso Noriega (1943), y *México en la postguerra: el marco mundial y el continental*, del diplomático mexicano Alfonso García Robles –futuro premio Nobel de la Paz en 1982– (1944). El grueso, sin embargo, lo conforman las traducciones. A las ya enumeradas podrían agregarse muchas más: *El sino de los neutrales. La violación de los Países Bajos*, de E. N. van Kleffens, traducido por Miguel de Figueras (1941); *Educación para la muerte: la formación de nazi*, de Gregor Ziemer (1942); *Cartas a unas jóvenes inglesas*, de André David (1943), *México. La formación de una nación*, de Hubert Herring (1943); *Bélgica. Relato oficial de los acontecimientos, 1939-1940*, informe del Ministerio de Negocios Extranjeros de Bélgica (1943); *Historia del socialismo europeo en el siglo XX*, de Leo Weitzen-Giuliani (1943); *El nuevo imperialismo económico alemán*, de Ernest S. Hediger (1943); *El destino de Alemania*, de Louis Nizer (1944); *La preponderancia inglesa*, de Pierre Muret, con la colaboración de Philippe Sagnac (1944); *Los guerrilleros de Wingate*, del periodista Charles J. Rolo (1944); *La Gran Bretaña y el pueblo británico*, de Ernest Barker, traducido por Félix Prats Massanet (1944); *La filosofía de los valores. Panorama de las tendencias actuales en Alemania*, curso de Alfred Stern en la Facultad de Letras de la Universidad de París, traducido del francés por el cubano Humberto Piñera Llera (1944); *El arte de la guerra*, del capitán irlandés Cyril Falls, traducido por O. Durán d'Ocón (1944); *Las cooperativas de consumo organizadas sindicalmente en México*, trabajo del Instituto de Investigaciones Económicas de la UNAM (1944); *Lecciones de mi vida*, de Lord Vansittat, traducido por Odón Durán d'Ocón (s. d.), etcétera.

⁷ De las cuales, en verdad, sólo están impresas 54 y, de ellas, tres con un dibujo a página

amplios, “aireada” y sobria, la calidad del papel y de la impresión, las hermosas y elegantes ilustraciones de Gaya, entre muchos elementos más, lo destacan como un objeto en el que Ediciones Minerva puso especial esmero. Además, tiene la particularidad de que su autora es –junto con la cubana Ofelia Rodríguez Acosta, de quien se imprime la novela *Sonata interrumpida* en 1943– una de las dos únicas mujeres que aparecen con textos originales en el catálogo de la editorial.⁸ A la vez, también el texto se destaca del conjunto: el tema difiere de los usuales en la colección y su clasificación genérica es menos sencilla que en los demás casos. Una reseña anónima, en el suplemento *Jueves de Excelsior*, dice que “*Madréporas*, de Silvia Mistral, nos parece a ratos una novela [...] y a ratos autobiografía, porque el asunto [...] está formado por confesiones íntimas de la autora”.⁹ Benjamín Jarnés, en otra reseña, lo cataloga como “prosa lírica” y comenta:

El libro *Madréporas* de Silvia Mistral, es un cuento, un delicioso cuento donde se nos refiere lo más dulce y lo más trascendental para el hombre: el nacimiento de un hijo. Pero también es un canto. Y en eso estriba la trascendencia y la delicia: en glorificar el hecho de la llegada al mundo

completa y seis con solo un epígrafe o un breve subtítulo. Descartando el título, la página legal, el índice y el colofón son, en fin, apenas 40 páginas que llevan texto, acompañado de las quince viñetas de Gaya que se incluyen en ellas.

⁸ Y sólo parece haber la traducción de tres libros escritos por mujeres en la lista de publicaciones: *Una madre contra Hitler*, de Irmgard Litten (1941); *Mi misión en Noruega*, de Florence Jaffray Harriman, traducido por Miguel García Santesmases (1942), y *París lucha en la sombra*, de Etta Shiber, traducción de *París Underground* hecha por Odón Durán d’Ocón (1944).

⁹ Anónimo: “Libros sobre mi mesa”, *Jueves de Excelsior*, 28 de diciembre de 1944, s. n. p. El elogioso texto de la reseña (que, a pesar del posesivo en el título de la sección, no llevaba firma) llega al punto de comparar *Madréporas* con un cuento de Pérez Galdós: “No recordamos habernos emocionado con un tema parecido –parecido tan solo en cierto capítulo en que el asunto es semejante– más que con ‘La mula y el buey’, un cuento delicioso –creemos que, sin relación autobiográfica– que escribió el maestro Galdós y que aprendimos alguna vez casi de memoria”. *Ibid.* El capítulo de *Madréporas* al que se refiere ha de ser el IV de la tercera sección, “Regazo vivo”, aunque es forzoso reconocer que la relación, más allá del sufrimiento de los padres ante la agonía de la hija, es casi nula. Nada remite en el escrito de Mistral a aquel cuento de Galdós, de resolución maravillosa, en el que la niña muere cerca de la Nochebuena, y el anhelo insatisfecho de dos figuras para el pesebre del nacimiento la hace levantarse de su lecho como ángel: “Celinina se puso de pie, extendió los brazos hacia arriba, y al punto le nacieron unas alitas cortas y blancas”. Pérez Galdós, “La mula y el buey”, p. 50.

de un niño. En ver una gran maravilla, un hecho glorioso, en lo más corriente, en lo más trivial. Es lo que ocurre cuando de un cuento se sabe hacer un canto. Un canto festival.¹⁰

Son entendibles estas oscilaciones. *Madréporas* es, sin duda, un relato, pero los rasgos del discurso lo distancian de las formas narrativas entonces en boga. El privilegio de las emociones y los sentimientos de la voz enunciativa, la omisión o atenuación de las referencias temporales y espaciales –en especial en las dos primeras secciones–, la escasez de episodios que no atañan directamente a la vida privada de los personajes (la madre y su hija) o que conecten esas vidas privadas con la historia o la política públicas, producen, en verdad, el efecto de “prosa lírica” que notaba Benjamín Jarnés y dan como resultado un texto de características románticas. Por eso mismo, es fácil para el lector tender a reunir la primera persona que narra con la figura de la autora y creer que, como decía el reseñista de *Jueves de Excelsior*, se asiste, algo furtivamente –pues el enunciatario explícito, casi constante, es la hija y, en un solo caso, la madre ausente–, a unas “confesiones íntimas de la autora”. El efecto de que el texto pertenece a una voz autorial es fuerte. Leyendo un pasaje del libro, dice Helena López González de Orduña que en “*Madréporas*, una reflexión poética sobre la maternidad [...], Mistral explica por qué ella sí a su hija la llama Silvia”.¹¹ El texto, así, queda ubicado en un incierto estatuto ficcional, y *sirve* para entender decisiones o hechos de la vida de su autora.

Sin embargo, de las tres secciones en que se divide el libro, las dos primeras, especialmente, omiten toda precisión de un espacio o un tiempo determinados, por lo que la única “información” que podría extraerse de ellas es la que remite a la subjetividad de la narradora. Cada una de esas tres secciones (“Primer tiempo”, “Flauta salvaje” y “Regazo vivo”), a su vez, está compuesta por una serie

¹⁰ B. Jarnés, “Libros. Cantos y cuentos”, *Mañana. La revista de México*, 25, 2 de diciembre de 1944, s. p.

¹¹ Helena López González de Orduña: *El clamor de las ruinas...*, p. 105, n. 95.

de breves textos, relativamente autónomos, al modo de “estampas”, ordenados con números romanos, del I al IV las dos primeras y del I al VI la última. Los tres “tiempos” (dado que la primera sección se titula “Primer tiempo” parece legítimo leer como “tiempos” las secciones siguientes) corresponden, *grosso modo*, a un período previo a la concepción de la hija, el primero; el segundo al embarazo y el parto, y el tercero a la crianza de la niña. Los tres tiempos se presentan, salvando algunas excepciones a las que nos referiremos, como fragmentos de un continuo discurso dirigido a la hija; un *racconto* que representa la historia de cómo su madre llegó a serlo y de cómo fue, o es, su primera infancia. La hija es la destinataria privilegiada y de allí que, como decíamos, el lector pueda tener la sensación de estar accediendo a una intimidad que no le corresponde.

Antes de la primera sección hay un epígrafe que, como una suerte de lema, prelude modos de representación que se verán sostenidos en los fragmentos subsiguientes: “Dijo el poeta a Andrómaca: / –Allí está el niño, inseparable de la madre, como la flor del tallo. Vivo, nadie se lo quitará de los brazos; muerto, nunca se lo arrancarán del corazón”.¹² Este epígrafe no está atribuido, pero pertenece a un crítico hoy en día olvidado, aunque muy famoso e influyente en su tiempo: Paul de Saint-Victor (1825-1881). Al momento de su muerte, Saint-Victor preparaba una historia del teatro, titulada *Las dos carátulas*, que fue publicada en forma póstuma. En el capítulo IV de la sección dedicada a Eurípides, se refiere a Andrómaca, y glosa su presencia en la *Iliada*, deteniéndose en especial en el famoso coloquio con Héctor, en el canto VI del poema; allí, según Saint-Victor, el personaje femenino resulta la “más perfecta” de “todas las mujeres modeladas por el genio de la antigüedad”.¹³

¹² Silvia Mistral, *Madréporas*, México, Minerva, 1944, s. p. [p. 7] (en adelante, citaré por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página correspondiente).

¹³ El pasaje de donde Mistral toma la cita dice: “En las lejanías de *La Iliada*, [Andrómaca] aparece ya como augusto tipo del amor conyugal y del amor materno. –Héctor ha abandonado, un momento, la batalla que está librándose en la llanura: entre en el palacio de Príamo, pero no encuentra allí a Andrómaca. Una sirvienta le dice que su señora, al enterarse de que los griegos habían obtenido una gran victoria sobre los troyanos, corrió a la torre más alta de las fortificaciones. –Y, trastornada, apresuróse a subir a las murallas, y la nodriza, junto a

La oración introductoria del epígrafe no pertenece a la cita, por lo que queda ambiguo quién es “el poeta” y por qué le habla a Andrómaca. En todo caso, si la omisión del nombre de Saint-Victor pudiera llegar a obedecer a distancias políticas, la lectura que Silvia Mistral hizo de *Las dos carátulas* alerta sobre la formación de la escritora, conectándola con el romanticismo decimonónico que muy a menudo emerge en su estilo.

Ese pórtico, con la figura de Andrómaca, prelude la serie de fragmentos que cuentan la historia de la construcción de una subjetividad que se proyecta en otra: “te llamas Silvia [le dice a la hija]. Te di ese nombre como te di la vida: para hacer más larga mi existencia. Morirá algún día mi cuerpo, con mi alma, mi orgullo, mis anhelos y mis iras, pero yo quedaré en ti por la sangre y por el nombre” (p. 54). En el “Primer tiempo” cuenta (para la hija) el principio de esa historia: el pasado de la narradora, un pasado muy lejano, en el que ella todavía *no era* ella.

Sintomáticamente, la primera oración del primer fragmento de la primera sección no manifiesta con claridad la persona, el sujeto gramatical. En su apertura, dice el texto: “Tenía quince años y era como una canción sin tiempo” (p. 13). Inmediatamente, en la segunda oración, la duda sintáctica quedará resuelta (“Me faltaba espacio, dimensión”), pero resulta significativo que un discurso que se referirá a la futura construcción del “yo” comience con una leve incertidumbre en torno a si se narra en primera o en tercera persona. En seguida, decíamos, se resuelve esa eventual duda: se narra en primera persona. Y lo que esa persona cuenta es una “falta de ubicación” en el espacio y en el tiempo, las categorías por antonomasia del discurso y del sujeto:

ella, llevaba al niño'. –Allí está el niño, inseparable de su madre, cual la flor del tallo. Vivo, nadie se lo quitará de los brazos; muerto, nunca se lo arrancarán del corazón”. Paul de Saint-Victor, *Las dos carátulas. Los antiguos (Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Calidasa)*, p. 209. Sobre la figura del crítico francés, véase Christopher Domínguez Michael: “La epopeya de la clausura. Paul de Saint-Victor”, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, 75, mayo de 2010, pp. 97-99.

Tenía quince años y era como una canción sin tiempo. Me faltaba espacio, dimensión. Ignoraba lo que era una hora, un mañana. Sólo sabía de los minutos y de los elfos. Era solamente un perfil sobre el ambiente, sin forma y sin relieve. Habrían de pasar muchos atardeceres a mi lado para que yo me convirtiera en una mujer de frente, con aliento y contorno.

Pero, entonces, no me encontraba a mí misma si no era en el mundo irreal de los sueños y las ilusiones, allá en el ancho campo donde hay mariposas, flores y palomas. Era un girasol dorado y fresco calentándose al sol de la quimera. Soñaba con lanzarme sobre el césped de los prados, desnuda y alada como Isadora, viajando de puntillas sobre la linfa de los riachuelos o bajo la sombra de los bojés, hollando con mis pies desnudos los campos de amapolas. (pp. 13-14)

Los dos primeros párrafos, en fin, proponen algunos de los elementos más reconocibles del libro. La construcción de un espacio y de un tiempo (cuyas referencias son unas veces ambiguas, otras, atenuadas) y la tensión entre el mundo “natural” y el “cultural”. La narradora se compara con una naturaleza bucólica pero ajena a la historia. Era, en aquel pasado, un casi puro presente imaginario (pues sólo “sabía de los minutos y de los elfos”) que no se inscribía en “el ambiente”. Se necesitaba tiempo para que ella se convirtiera en mujer, en “mujer de frente, con aliento y contorno”. Así, en resumen, *ella aún no era ella*, y es fácil, en la lógica del libro, entender que sólo será *ella* cuando abandone la quietud y se lance sobre el espacio y la historia. En la teleología del relato esto culmina en su conversión no sólo en mujer, sino sobre todo en madre.

En contrapunto, la cultura constituye el otro término de comparación: Isadora es, casi con toda seguridad, Isadora Duncan, tal como la referencia a los pies desnudos parece confirmar. En todo caso, este tipo de alusiones a hechos artísticos y literarios campea a lo largo del libro, tejiendo una red de referencias muy diversa y variada. A menudo esas referencias y alusiones, que alternan la “alta cultura” con la cultura popular, se apuntan sin el dato de procedencia, por lo que evitan toda afectación; surgen más bien “al paso”,

siguiendo el hilo del pensamiento, como algo de lo que el sujeto se ha apropiado. De hecho, el relato continúa diciendo: “De la flor de la acacia pasé al laurel. Tenía veinte años y me pasaba los días imitando a la pálida Ofelia derramando pétalos a las orillas de un lago” (p. 14); y, aquí, la mención de Ofelia no es tanto al personaje de *Hamlet* sino, más bien, al poema de Arthur Rimbaud escrito el 15 de mayo de 1870:

Sur l’onde calme et noire où dorment les étoiles
 La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
 Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
 –On entend dans les bois lointains des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
 Passe, fantôme blanc, sur le long fleyve noir.
 Voici plus de mille ans que sa douce folie
 Murmure sa romance à la brise du soir.
 [...]

Ô pâle Ophélie! Belle comme la neige!
 Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
 [...]

–Et le Poète dit qu’aux rayons des étoiles
 Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
 Et qu’il a vu sur l’eau, couchée en ses longs voiles,
 La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys.¹⁴

¹⁴ En la versión de Eduardo Moga: “En la onda calma y negra en que duermen las estrellas, / la blanca Ofelia flota como una gran flor de lis, / muy lentamente, recostada en sus velos larguísimos... / Se oyen cuernos de caza en los bosques lejanos. // Hace más de mil años que la triste Ofelia / se desliza, fantasma blanco, por el largo río negro; / hace más de mil años que su amable locura / murmura su romanza a la brisa vespertina. // [...] ¡Oh pálida Ofelia, bella como la nieve! / ¡Sí, moriste, aún niña, arrastrada por el río! [...] Y el poeta dice que, de noche, a la luz de las estrellas, / vienes a buscar las flores que cortaste, / y que ha visto a la blanca Ofelia, recostada en sus velos larguísimos, / flotar en el agua, como una flor de lis”. Arthur Rimbaud: *Obra poética completa*, pp. 40-43. Al comentar la renovación poética que va del romanticismo al simbolismo, Selena Millares hace notar que “el adjetivo *pálido* se convierte en

El poema de Rimbaud era ciertamente conocido en España en los años previos a la guerra. Había sido traducido por Fernando Maristany en su exitosa *Antología general de poetas líricos franceses* (1922). Esa versión no es la que promueve la alusión en *Madréporas*, pues Maristany traduce el verso “Ô pâle Ophélie! belle comme la neige!” como “¡Oh, bella Ofelia, blanca como la blanca nieve!”¹⁵ pero su inclusión en la antología demuestra que por entonces circulaba en ediciones de amplia difusión y, además, alerta sobre gustos y preferencias populares de la época. Miguel Gallego Roca, al estudiar la labor de Maristany en la amplia serie de antologías y traducciones preparadas para la editorial Cervantes entre 1916 y 1922, pudo comentar las concepciones sobre la poesía que hay en ellas: “Maristany concibe lo “lírico” como algo intemporal, una impresión sobre el mundo que no está condicionada por las coyunturas históricas en que sucede. El estado de ánimo que casa con esa poética ontológica es la nostalgia”.¹⁶

La oposición entre un mundo pretérito nostálgico, entre bucólico y decadente, y otro actual, más “verdadero”, es la idea que abre el libro. La crítica de la cultura, sin embargo, de manera tópica, se hace en nombre de la cultura: “Una holgada túnica griega cubría mi cuerpo y mi espíritu. Me quedaba demasiado grande y muchas veces desaparecía entre sus pliegues. [...] Era la mujer a medio hacer, la mujer débil, falta de glóbulos rojos y de carne ardiente; era la cosa vana, variable y ondeante de que hablara Montaigne” (p. 14).¹⁷

tópico retorizado hasta la saciedad, para connotar la melancolía, la enfermedad y la fragilidad del sujeto, su pesadumbre y languidez. [...] Los ejemplos en Baudelaire son constantes [...] y también en Rimbaud: “En sus pálidos esqueletos vivir quiere”; “Oh pálida Ofelia”; “pálido, pálido como un vencido dispuesto para el patíbulo” [“Dans les squelettes pâles / il veut vivre”; “O pâle Ophélie”; “pâle, pâle comme un vaincu qu’on prend pour le gibet”]. Selena Millares, *Neruda: el fuego y la fragua. Ensayo de Literatura Comparada*, pp. 66-67.

¹⁵ Fernando Maristany, *Antología general de poetas líricos franceses*, p. 204.

¹⁶ Miguel Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, p. 65.

¹⁷ La “holgada túnica” da pie a una alusión autobiográfica, pues el pasaje (“Una holgada túnica griega cubría mi cuerpo y mi espíritu. Me quedaba demasiado grande y muchas veces desaparecía entre sus pliegues. Ocultaba mis manos, manchadas por el ácido cítrico del laboratorio, en las amplias mangas y soñaba con el teatro como el pajarillo con un árbol cuajado de cerezas. Construí una celda para mi alma y allí la dejé solitaria, cubriéndola de saucos llorones. Me iba tornando blanda y sin defensa, inútil y desgajada”) remite a su primer trabajo,

Esto ocurre incluso cuando se omite el nombre del autor de una cita, como al mencionar un poema de Federico García Lorca: “¡Tonta de mí! Quería, como el rey negro de Harlem, ‘arrancarles los ojos a los cocodrilos con una cuchara’” (p. 14).¹⁸

En el final del primer texto del libro, comparecen sus razones –las razones que fundan su enunciación–, pues se hace explícita la destinataria del discurso. La narradora, ahora, es *otra*:

Nada soy, ahora, de aquello que soñé. Mi mundo actual no tiene otro escenario que aquel donde mis pies se detienen y no tengo más premios ni dones que los que tu sonrisa, hija mía, quiera darme. No había soñado con tenerte entre mis brazos, lágrimas y risas de mi vida, sangre y alegría de mis venas. Yo no podía pensar que hubiera otros triunfos en la vida como no fueran los que otorgan la fama y la gloria. Quería ser laurel, olvidando el valor de la retama. Hoy soy una hierba distinta y mis pies saben cómo arañan las espinas de los cactus. Soy una madre más, entre todas las mujeres de la tierra. Madre, como la india que se doblega bajo el peso de su niño envuelto en el rebozo; madre, como la mendiga que aprieta a su hijo contra su pecho escuálido (p. 15).¹⁹

durante los años de la II República española, en un laboratorio químico. Véase Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.), *Diccionario bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, vol. 3, p. 326.

¹⁸ Véase Federico García Lorca: *Poeta en Nueva York*, pp. 125-132. También en *Éxodo* aparece una mención de la obra de García Lorca, pero se trata allí de un poema del *Romancero gitano*: “El lituano discute conmigo sobre el valor poético de los versos de García Lorca. No le gustan o no los comprende. Dábamos vueltas en derredor de ‘Preciosa y el Aire’. A poco, todos corrimos de la ilusión de los campos andaluces, donde Preciosa, llena de miedo, huía del viento, a la realidad del campo catalán”. Silvia Mistral, *Éxodo...*, pp. 36-37.

¹⁹ Un último párrafo de ese primer texto, como anota Clemente López Trujillo en su reseña, da cuenta de la metáfora que motiva el título del libro: “No he dado frutos secos como la marticaría [*sic*, por matricaria] ni de sabor picante como el mastuerzo. Contigo, hija mía, he sufrido y gozado. Y la dicha de la maternidad me surge por los poros como a la madrepora”. “Silvia Mistral, *Madréporas*. Ediciones Minerva. México, 1944”, *Letras de México*, año VIII, vol. IV, núm. 24, 1 de diciembre de 1944, p. 15. En *Éxodo* también hay un “nacimiento” o “renacimiento”. En la anotación del 2 de febrero de 1939, hecha en Pons de Molins, dice: “Este pueblo no lo recordará nadie mañana. Es un detalle español perdido en la gran tragedia que nos conmueve. Pero aquí hay un río delicioso que nace en los Pirineos franceses y desemboca en el Golfo de Rosas: le llaman Muga. Me parece nacer para la vida, como si me bañara en las aguas de un nuevo Jordán. Creo haber estado demasiado tiempo fingiendo, siendo lo que Pedro Salinas llamó “la criatura de los azares”. Soy más yo, mi alma es más mi alma, des-

Frente a los “triumfos [de] la fama y la gloria”, dispone ahora de los “premios” y “dones” que le ofrece la sonrisa de la hija. En torno a ella construye su “mundo actual”, que no es otro que aquel “donde [sus] pies se detienen”. Sus pies, por cierto, se han detenido en un escenario en el que “la india [...] se doblaba bajo el peso de su niño envuelto en el rebozo”, así pues ese “mundo actual” ya sugiere un espacio geográfico determinado, que será ampliamente mencionado en la tercera sección.

Esta oposición me parece fundamental y, según entiendo, recorrer el libro: un tiempo vacío, fuera de la historia –pero, en verdad, no “mítico”, sino *irreal*, e incluso *falso*– es reemplazado por un tiempo más “verdadero”, aquel en el que vive su hija. A este segundo tiempo se le atribuye un espacio definido: México. El anterior, quizás por “irreal”, no tiene geografía. Es el lector el que tiende, por el conocimiento de la biografía de su autora, a superponerlo con la vida adulta –o la vida de una joven, si se prefiere– en España. En 1944, Silvia Mistral presenta el reverso de aquello que, casi setenta años después, dirá Fernando Larraz al analizar el tratamiento de la narrativa del exilio en la historiografía literaria española. Se pregunta Larraz si, “habiendo sido ignorada durante un periodo tan prolongado de silencios y desvirtuaciones [...], a la narrativa del exilio le cabe esperar alguna clase de suerte histórica”, y agrega: “Independientemente de la justicia o de la injusticia que con ellas pudiera cometerse, ¿cómo pretender que obras que se gestaron al margen de la historia puedan de alguna manera integrarse en ella a posteriori?”²⁰ Pudiera tratarse de una suerte de hipérbole,

de que los prejuicios se han desprendido de mí. He nacido... Silvia Mistral, *Éxodo...*, p. 39. Pero, en aquel relato, el “nacimiento” de la narradora no era simultáneo del de otra mujer, sino, al contrario, se producía una suerte de “trueque”: “...Y otra mujer ha muerto. Fue esta tarde pocos minutos después de las cinco. Era una joven enfermera de veinte años. Sin que nadie pudiera evitarlo, vimos cómo se lanzaba a la presa. La corriente la arrastró un largo trecho con ímpetu y luego su cuerpo se enredó en unos zarzales. Cuando la recogieron era una pobre masa agonizante. Nadie hizo comentarios. ¿Qué iba a decirse? Un soldado se puso a cantar, al poco rato, en su lengua nativa: “La canço del lleri d’aigua / si la voleu escoltar / es la canço de una noia / que el riu se la va emportar”. *Ibid.*, pp. 39-40.

²⁰ Fernando Larraz: “El lugar de la narrativa del exilio en la literatura española”, *Iberoamericana*, XII, 47 (2012), p. 105.

de un giro figurado con que Larraz describe el problema –aunque afirmaciones posteriores desmentirían esa eventual sospecha–, pero no deja de llamar la atención el hecho de que su interpretación del fenómeno no pueda abandonar los estrechos marcos de la “literatura nacional”. Larraz da por sentado que la literatura del exilio tiene un “ámbito” que le es propio y es, no le cabe duda, peninsular. Reconoce que la historiografía sólo “suele ser nacional”,²¹ pero en su trabajo no se observa alternativa. La categoría de “literatura nacional” –acaso debido a la incidencia de las formas burocráticas universitarias actuales– prevalece en los estudios contemporáneos con una fuerza sorprendente, en especial para quien se interesa en casos que forzosamente la ponen en crisis, como la literatura escrita por exiliados. Sorprende, en efecto, que la expresión se haya “despolitizado”: si “literatura” es un término propio de la esfera de lo artístico, de lo estético, el adjetivo construido a partir del concepto de “nación” es obviamente político. Ya ha sido, en la historia moderna, lo suficientemente represivo con los sujetos como para también aplicar su coerción a los textos. No obstante, la historia literaria sigue trabajando apoyada en el oxímoron resultante²² y, al momento de atender a la literatura del exilio, puede con facilidad presumir que esos textos escritos *en otro lado* están “al margen de la historia”. Pretender recuperarlos para la “historia de la literatura española”, sin considerar las eventuales relaciones (estéticas, literarias, mercantiles, etc.) que hayan podido entablar más allá de la península, implica despolitizarlos –tanto en lo que atañe a los problemas de la política cultural como a aquellos otros, entendidos como políticos en el sentido más usual de la palabra– y, sobre todo, implica tramar una reflexión tendiente a componer una tersa “reparación” que atenúe conflictos, que diluya tensiones y que omita el

²¹ “La tarea de historiar la evolución de las formas narrativas en un marco concreto –que suele ser nacional– puede llevar a quien lo asume a caer en la exageración del historicismo”. *Ibid.*, p. 106.

²² Al pensar locuciones como “literatura nacional” (y cuando se las entiende como relativas a la geografía de un Estado-Nación, sin vínculo con un hecho lingüístico) resuena el famoso adagio de Borges: “Eso de literatura comprometida me suena lo mismo que equitación protestante”.

carácter irrevocable de la pérdida cultural que fue para la vida española la catástrofe de 1939.

Al contrario de lo que parece suponer Larraz, en *Madréporas* es España la que ha quedado “al margen de la historia”. Es claro que para la narradora “ya no hay regreso” posible y la península, con su pasado, es la imagen de una “falsedad” que se desea abandonar. En contraposición, y por mediación de la hija, México se convierte en el espacio idealizado de un arraigo, un espacio en que quedan marcas de una distancia que la narradora quizá no pueda salvar, pero en el que se inscribe una demanda para la hija, que deberá ser, antes que nada, *mexicana*²³. En este sentido, *Madréporas* ofrece una interesante variante del universo textual que analiza Francie Cate-Arries en su brillante estudio sobre “The Construction of ‘Mexico’ in the Spanish Republican Imaginary of Exile”.²⁴ La madre, aquí, es una “hierba distinta”, “una madre más”, vinculada por ello a la “india” y a la “mendiga”. México se le presenta como un espacio de igualdad, una suerte de utopía social y, por ello, responde también a la inversión de la “conquista” que Cate-Arries halló e interpretó especialmente en el *Diario del Sinaia* y en *La esfinge mestiza* de Juan Rejano.

En el libro de Silvia Mistral, la vida anterior, la vida previa a México sólo merece ser contada en tanto es el pasado de la hija. Aquel tiempo pretérito, incluso, puede tomar la forma de un cuento, de un cuento tradicional, en el que la narradora se convierte en una tercera persona:

El primer amor se me fue de entre las manos como un pájaro herido.
Huyó de mi vida mansamente, dejando un melancólico sabor de fruta a medio madurar. Las lágrimas no resucitan lo que ha muerto, me decía

²³ Este rasgo del libro llama la atención de Clemente López Trujillo: “Silvia Mistral, ante su niña, no se ha olvidado de México. México se le ha entregado ya totalmente, y ella, en cambio, le ha ofrecido el fruto de sus entrañas que es su fruto”. López Trujillo, “Silvia Mistral. *Madréporas*...”, p. 10.

²⁴ Francie Cate-Arries, “Conquering Myths: The Construction of «Mexico» in the Spanish Republican Imaginary of Exile”, *Hispanic Review*, 68, núm. 3 (2000), pp. 223-242.

un poeta árabe; sin embargo, yo lloré sin ocultar mis lágrimas a nadie cuando aquel hombre se perdió para mis ansias. Entonces... (pero esto podría decírtelo a manera de cuento):

Éranse dos amantes en una buhardilla muy pobre, cuyo techo apenas podían sostener tres viejas vigas carcomidas. Un busto de Homero presidía lo que sus habitantes llamaban pomposamente estudio. Sobre un pedestal reposaba la arrepentida cabeza del Hijo Pródigo. Bajo un espejo sonreían los plátanos picarescos de Josefina Baker.

Mientras sonaba la música de un tango en el viejo fonógrafo, los dos amantes hundían mutuamente sus miradas con avara alegría, como presintiendo, quizá, el fin de su ilusión. Las golondrinas hacían cada año sus nidos en las ventanas del estudio y las arañas tendían sus redes al sol, apoyándose en un vaso de cristal tallado o en un trozo de arcilla seca. Los rayos de la tarde matizaban de oro el polvo que cubría la guitarra enmudecida (pp. 17-18).

De nuevo la cultura canónica entremezclada con la cultura popular: Homero junto a Joséphine Baker y el tango. De nuevo la alusión libresca, apenas sugerida, que revela un universo de lecturas, una “educación sentimental”:²⁵ el “poeta árabe” que menciona es uno de los anónimos trovadores traducidos –por medio de poemas en prosa– por Franz Toussaint en la colección *El jardín de las caricias*, antología “que obedece al criterio modernista de intensificar lo erótico, lo sensual, lo lujoso, lo exótico y, parcialmente, cierto barbarismo primitivo”, según Luis Antonio de Villena.²⁶

²⁵ Y de nuevo la sugestión autobiográfica. En la nota del 25 de enero de 1939, puede leerse en *Éxodo*: “Escribo estas notas en el estudio de Él. Recuerdo que antaño tenía miedo de subir por la estrecha y oscura escalera y de permanecer, sola, en el recinto ya medio destruido por las bombas. Ahora me place mirarlo, releendo una inscripción mural que dice así: ‘Molts homes porte el cap per luxe’. En un rincón yace llena de polvo la guitarra. Las cortinas han sido desgarradas por las bombas. Sobre los tejados ya no revolotean los pájaros. ¿Dónde estarán los pájaros? ¿En qué región habitarán, ahora, las golondrinas, los gorriones y los jilgueros? Todo está, ahora, desgarrado por la guerra. Silvia Mistral, *Éxodo*..., pp. 24-25.

²⁶ Luis Antonio de Villena, prólogo a *El jardín de las caricias*, Madrid, Visor, 1979, *apud*. Luis Alberto de Cuenca: “Sobre jardines y guirnaldas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 358 (abril de 1980), p. 247. *Le jardin des caresses* había sido publicado en traducción francesa de Franz Toussaint en la colección “Ex Oriente Lux” del fondo editorial de Henri J. Piazza en 1911 y, al momento de la redacción de *Madréporas*, existía una versión castellana, hecha

De todas maneras, si vale la pena contar ese cuento, no es para reconstruir aquel ambiente, algo bohemio, sino porque “Fue allí donde ella habló de un hijo” (p. 18). Todavía era un pasado afectado, algo “irreal” y estereotipado, pues

No lo imaginaba como tú eres, sino como un bibelot muy rubio y blanco, vestido de organdí rosado, una especie de ángel que sonriera sobre los tejados del suburbio, entre la miseria de artistas y modelos. Ella quería tener una cuna blanca en una buhardilla triste, colocada entre un caballete con un desnudo a medio terminar y el viejo fonógrafo donde los tangos desgranaban su inútil lamento (p. 18).

Por eso el sueño aún carecía de identidad:

Era aquel sueño un anónimo camino en busca de la belleza. Algo todavía difuso y sin formas precisas, pero que conducía fatalmente a lo que Rilke llamara “la esclavitud humilde y profunda de la maternidad”, o sea hacia el equilibrio de las cosas físicas. Para llegar a él era necesario pasar por el proceso de los sueños y los anhelos, del romance y la ilusión, y llegar al angustioso signo de la realidad (pp. 18-19).

El hiato entre aquel sueño y la realidad queda subrayado por la fórmula de inicio del relato tradicional (“Éranse dos amantes...”) y por la consiguiente tercera persona. En el final, la distancia se confirma –los amantes siguen siendo “ellos”–, y sólo la atenúa el recuerdo de lo que conecta el sueño de un hijo con la presencia actual de una hija: “Ha pasado mucho tiempo; sin embargo, aquellos amantes aún sonríen cuando recuerdan el gozo de un amor que no conoció crepúsculos, porque quedó partido en dos antes de que lo convirtiera en una dalia negra el aroma que mata la alegría y la juventud” (p. 19).

por Pedro Laínez Varela, y editada en 1939 por Guillermo Kraft en Buenos Aires, con xilografías de Julia E. Vigil. “Les larmes ne ressuscitent pas ce qui est mort, mais, si leur rosée t’apaise, cache-toi pour pleurer”, decía el texto francés. “Je n’ai rien laissé paraître”, en Franz Toussaint, *Le jardin des caresses*, 1921, pp. 39-40.

Un aroma; eso es todo lo que hay en la primera sección de reminiscencia a la vida social de entonces. En el tercer fragmento, en el que irrumpe la figura del padre (“Tu papá me dijo...”, p. 21) aparece uno de los escasos pasajes del libro que pueden leerse como una referencia a la guerra: “Éramos dos seres unidos al azar en un terreno desconocido. No sabíamos de dónde veníamos ni a dónde íbamos. Habíamos olvidado el pasado y no teníamos ninguna idea sobre el porvenir. Todo eran presagios de ruina y de muerte en derredor. Había casas destruidas y niños heridos. Las lágrimas trenzaban su cadena de penas. Y, como paradoja, allí estábamos los dos, un hombre y una mujer, hablando de amor” (pp. 22-23). La ruina y la muerte, las casas destruidas y los niños heridos son la vaga, casi abstracta inscripción de un pasado que, con su imprecisa mención, se clausura: el último texto del “Primer tiempo” será el único fragmento en el que la hija no es la interlocutora: el discurso, aquí, está dirigido a la madre, a la madre ya ausente, que se invoca para confesarse:

Tengo un temor, madre, un temor que hasta ahora no osé contarte. Tu voz lejana me llama a la confidencia, me invita a decirte algo que no diría a nadie que no fueras tú, algo muy íntimo, ya de mi alma o ya de mi sangre. [...] No fue nada más que un ramalazo de miedo el que me invadió. Fugaz como relámpago, cruzó por mi seno hasta el cerebro y estremeció todas mis arterias con un pánico primitivo. Entonces brincó a mi mente un recuerdo de mi adolescencia: el de una palma decapitada a quien el ciclón tropical había cercenado su orgullosa cabeza verde. No sé qué oscuros sentimientos se revolcaron dentro de mi corazón [...] Me vi como aquella palma: descarnada, crispada sobre el frágil tronco de mi cuerpo, vencida en una lucha terrible por un sangriento dolor, el más rabioso de todos: el dolor sin pensamientos.

Mis ojos te buscaron, como cuando era niña, y me angustiaba un imaginario temor: la sombra de un arbusto proyectándose sobre el gris oscuro de la noche o el deslizarse cauto de un insecto en el césped. Entonces me asía de tu mano trigueña –mano de criolla– y buscaba tus ojos. [...] Tú, ahora, madre, no estás aquí y, como nunca, siento el vacío

de tu vida ausente. [...] Tengo miedo, madre, miedo de que nosotras – mi hija y yo– no podamos cantar para ti una doble canción filial.

¡Oh, que no se me vaya la vida por el vientre, madre! (pp. 25-27).

La segunda sección, sin embargo, desde su título, “Flauta salvaje”, anuncia que esa doble canción podrá cantarse y privilegia el tiempo presente. El primer texto describe el embarazo: “Estoy gozosa de mi propia figura, que refleja, en el espejo de mi alma, una figura más” (p. 33). A pesar de ser “dos en una”, la subjetividad de la narradora ahora puede formularse, encuentra el predicado que completa la expresión “yo soy”:

Aunque muchos se imaginan que soy una, yo bien sé que soy dos en una. Puedo llevar esa carga alegremente, pues por esa vida que canta dentro de mí yo soy cauta y serena, y aunque llevo como una espina clavada en la espalda que me hace vibrar toda en una angustia increíble, deja de ser espina cuando llega a mis ojos para convertirse en flor. Yo la voy alimentando y dándole forma con habilidad, y también con poesía (pp. 33-34).²⁷

Siempre, aún ahora, le habla a un “tú”. En este caso, es implícito. El hecho de que el fragmento anterior haya sido dirigido a la madre, el que ahora se hable de las “dos existencias” que hay en ella (y no, por ejemplo, de “nuestras existencias”), el que incluso aparezca la palabra “niño”, en masculino, anticipan la probable suspensión de aquella conversación y abren alguna incertidumbre, que se resuelve de modo tácito en el final del pasaje; el sentido de los imperativos, allí, apunta lógicamente a su pareja:

²⁷ En la segunda sección, la predicación del yo “se estabiliza” y el sujeto es explícito con frecuencia: “Yo puedo ser tu sepulcro y ser tu cuna, vivo regazo donde tu cuerpecito encuentre calor. Puedo darte la vida y también la muerte. Pero no tengas miedo; puedo, todavía, hacer un milagro mayor: darte la vida a cambio de mi muerte. Y éste es el trato que tú y yo tenemos en secreto, por si la suerte quiere jugar al escondite con nosotras”, “Sin embargo, tengo una fe absoluta en nuestro destino. Por ti, por esa vida que llevo dentro de mí misma, yo llevo los sentidos y las pupilas bien abiertas” (pp. 36-37).

Yo soy la vestal de este fuego interior que me agita y reverbera. Extraña sacerdotisa de azuladas ojeras y abultado vientre. Pero no tengo vergüenza de danzar en la noche, cubriendo el fuego con mi capa blanca.

Mírame. No creas en lo que la superstición te diga. Bésame. ¿Cuándo una caricia ha hecho daño a un niño? Estréchame entre tus brazos.

Yo necesito para mi hoguera una llama más; la de tu mano sobre mi carne (p. 34).

El siguiente fragmento retoma el diálogo con su hija y, más allá del uso del presente, le habla de nuevo a ella, que aún no ha nacido: “No te veo, pero sé muy bien, lo siento, que estás aquí: revoloteando dentro de mí. Y no como mariposa que volara al azar o como pluma dominada por el viento. Vas segura a tu destino: nacer” (p. 35);²⁸ pero la sección segunda es la más irregular en cuanto a los destinatarios del discurso, pues en el siguiente fragmento encontramos una inesperada segunda persona del plural: “Aquella mujer que conocíais era una que se parecía a mí. Esta que veis aquí, soy yo. Uso zapato bajo y falda transformable. Siento alegría por una victoria insospechada: ya no puedo transformar mi alma como mi falda” (p. 39). Poco antes del nacimiento de su hija, la narradora ajusta cuentas con el pasado:

Aquél fue un tiempo que se abolió a sí mismo, vencido, aplastado por un triunfo natural. Triunfo y júbilo. Un júbilo que lo domina todo, el norte y el sur, el este y el oeste. Toda aquella vida que creíais era mi ambiente de siempre, mi forma eterna, fue solamente una vida de ensayo, de entretelones. Una obra con apuntador que se quebró como frágil cristal y se deshizo en mil pedazos al primer soplo de la sinceridad (p. 39).

²⁸ Parece innecesario decirlo, pero en 1944 (y hasta hace muy poco) era imposible saber antes del parto si el bebé por nacer sería una niña: el hecho de que la narradora le hable *a ella* antes del nacimiento –y apenas después de haberse referido “a un niño”– no sólo subraya el diálogo entre mujeres, sino que es uno de los modos de entrecruzamiento de los tiempos que contribuye a producir el efecto de prosa lírica.

Ese tiempo, ya lejano, era entonces “falso”, y fue destruido por la sinceridad: la adjetivación se recarga; el pasado queda señalado como “inútil”, “ficticio”, “falta de responsabilidad”, ni siquiera capaz de “una vida simpática”, e incluso “inhumano”. Al contrario, la vida nueva es “alegría sana”, “ansia de espíritu” y “deber”:

Llegó el instante de la derrota para la vida inútil. Para ese ambiente ficticio, falta de responsabilidad, que esconde la carencia de inteligencia en un chiste aprendido y la falta de conciencia en una burla.

Si aquello hubiera sido una vida simpática, aun con sus ficciones, yo me hubiera enorgullecido de pertenecer a ella y seguir siendo una más entre sus adeptos. Pero no era humana, ni siquiera por sus equivocaciones.

Yo prefiero esta alegría sana que me domina, alegría por la integridad de nuestro cuerpo, por el ansia de mi espíritu y por nuestro deber (p. 40).

Esta suerte de “naturalidad”, de reivindicación de una “alegría sana” que se opone a la *ficción*, a la *falsedad*, a lo *infructuoso*, es lo que Benjamín Jarnés, al reseñarlo, reivindica del libro. Resulta en algún sentido comprensible: la oposición se vincula con prejuicios sociales de la época en torno a la maternidad y la mujer. A Jarnés no se le escapa que el libro es, sin embargo, una construcción artística y, por lo tanto, también porta el rasgo de la ficción y del “engaño”, pero busca resolver esa incongruencia por medio de una trillada axiología: según él, la “hazaña” de *Madréporas* consiste en haber podido *eleva*r una “calidad humana” desde el prosaísmo de la “vida corriente” a la “zona alada del arte”:

Entre todas las más valiosas calidades que nutren este cuento, convertido en canto, subrayamos la “maternal” virtud de la “ternura”. Calidad humana, no artística. Pues la hazaña de este libro es haber sabido transportarla del terreno de la vida corriente a la zona alada del arte. A la zona poética, despegada de la tierra. ¿Despegada? No del todo. Esa es, precisamente, la hazaña. La autora supo hacer invisibles sus alas. Aunque parezca libre, no lo está. La tierra –este poco de tierra que es

un hijo— está siempre atrayéndola como si él, en efecto, fuese una excepcional —¡y única!— maravilla.²⁹

De esta manera, Jarnés logra que el libro de Mistral sea, al mismo tiempo, una inscripción de lo “natural” y una construcción cultural, “no del todo despegada”, gracias a la “maravilla” de la maternidad. La superposición de metáforas, en el escrito de Jarnés, da cuenta de la complejidad, de la enorme dificultad que tiene la operación conceptual —una verdadera “pirueta” lógica— que pretende realizar.

Un pasaje donde se percibe bien hasta qué grado los procedimientos literarios —los artificios de la ficción— buscan producir el efecto de representación de una “naturaleza”, es la escena que narra el parto, en tiempo presente. En ese texto, que cierra la segunda sección, la narradora todavía habla a su hija: “No sé si volveré; por eso no te despido con un “hasta luego”. Eso es morir cinco o seis horas: ir a la muerte sin rezar a Dios” (p. 41).³⁰ Discursivamente, lo interesante es que el parto ocurre bajo —“bajo”, más que “ante”— la mirada de tres hombres:

Distingo varios rostros inclinados sobre mí. El comadrón es fiero e inhumano y tiene los labios morados de tanto pronunciar una palabra:

²⁹ Benjamín Jarnés, “Cantos y cuentos...”, s. p.

³⁰ Desconcierta un poco que Clemente López Trujillo —quien en su reseña, llena de lugares comunes, elogia el “delicioso libro” de Mistral—, lea en el relato los tradicionales tópicos sobre la maternidad y en particular, en esta escena, encuentre una suerte de actitud religiosa: “Dejando a un lado algunas plumadas de sentimentalismo, tan natural, como se ha dicho del énfasis respecto de las naturalezas enfáticas (Stendhal), vemos esta maternidad profunda, desentrañada en su más hondo sentido poético de la realidad en el dolor y en la angustia en el sentimiento de la mujer, cómo se va desenvolviendo y agrandando grácilmente la imagen innarrable del fruto de las entrañas estremecidas. La carga preciosa es llevada alegremente. [...] Hay un momento en que la madre ofrece a quien no ha llegado todavía, el milagro mayor de darle la vida a cambio de su propia muerte. Pero esto no sucedería, porque la Naturaleza procede normalmente. Y el dolor se ha tornado, como la autora dice, tan suave como aquel de la piedra cuando la araña el agua. / Y ese volver de la muerte, que es la maternidad; ese retornar a la vida, con la carga en los brazos, se ha efectuado, en esta mujer, ‘sin haber rezado a Dios’. / Pero la maternidad es el retorno con el objeto de Dios en las manos. Y esta actitud es religiosa; porque teniéndose a Dios —claro está, cuando se le tiene— es estar en constante, perfecta oración. La madre es la oración perfecta, constante, ante su hijo, que es su fruto”. Clemente López Trujillo: “Silvia Mistral. *Madréporas...*”, p. 10.

“Cobarde”. El padre tiene una mueca extraña que no sé si es de ternura o de llanto. Más allá hay rostros difusos, pero que conozco bien: son la religión, la filosofía, el hábito, la superstición y el destino. Hay también un poeta viejo, de luenga barba blanca. Sus poemas me los sé de memoria: hablan del viento, del cochero y “del empujón oscuro de la vida por romper la cáscara del huevo” (p. 42).

No son miradas agresivas –e incluso la del comadrón, que parece serlo, nacida la niña, cambiará de semblante: “Veo humanizarse y sonreír al comadrón, llorar al padre y cantar al poeta” (p. 43)–, aunque sin duda dan un curioso, algo inquietante, marco de rostros masculinos a la madre que da a luz y a la niña que nace. Llama también la atención la referencia a “el padre”, que en sus pocas apariciones era llamado “tu papá” o “tu padre”. Desplazado de la relación filial, es aquí un padre, en tercera persona. Refuerza la idea de la mirada paternal (y paternalista) sobre la madre y la niña la presencia del poeta, que –la cita lo confirma– no es otro que León Felipe: el verso entrecomillado pertenece al poema “Lloro como un guerrero”, del libro *Ganarás la luz* (México, Cuadernos Americanos, 1943). La figura de León Felipe tiene algo de tutelar en la obra de Silvia Mistral: su libro *Éxodo* había sido publicado con una carta del poeta a modo de prólogo y aquí, en *Madréporas*, aparece cantando como preludeo de la vida de la hija.³¹

³¹ En esa carta, dirigida a la autora y no al lector, que prologa *Éxodo*, León Felipe le atribuía a Silvia Mistral la habilidad de “contar bien”, “sin artificio”, “con sencillez”, con “voz inocente y maternal”, con una “naturalidad”, en fin, que sería propia de “las mujeres”. Escribe León Felipe, tomándose la atribución de aconsejar a la escritora, que hay que contar “el cuento, nuestro cuento, el cuento de la Buena Pipa otra vez” y que “Usted lo cuenta bien, porque, ahora sí, no hay razón para afinar el artificio. Cuando no hay tema –decía ya Cervantes– hay que usar del estilo y del ingenio, pero cuando el argumento es rico, basta con ir contando. Las mujeres saben ustedes contar bien y con sencillez. Usted tiene una voz inocente y maternal para contar cuentos. Cuente usted, amiga Silvia, cuéntenos usted otra vez el cuento español de la Buena Pipa para que no se nos olvide nuestra historia. El cuento es viejo y la tragedia también, pero nadie la tachará a usted de anacrónica. El dolor gana con la reiteración como la primera plegaria del hombre. La congoja puede más que el tiempo y una lágrima es más dura que un diamante. Cuente usted... , cuéntenos usted otra vez sin miedo, el cuento de la Buena Pipa... ese cuento español, viejo, actual, interminable”. Silvia Mistral: *Éxodo*..., pp. 10-11.

Tras el parto –laico, secular, sin rezos–, en la tercera sección, “Regazo vivo”, junto con la presencia de su hija, las referencias espaciales comienzan a precisarse. En el primero de los textos, el único de la sección que no le habla explícitamente a la hija (“Cuando tuve la niña [sic] recién nacida en mis brazos”, dice casi al principio), la narradora se pregunta “¿Cómo fue que aprendí a arrullar?” No sabe hacerlo y, en busca de una experiencia que la ayude, recuerda a Caridad, “vieja negra que arrullaba al niño blanco en el jardín de mi vieja casona habanera”, a su madre y a una anciana que contaba “antiguos cuentos de *meigas*” en Galicia (y con ella, la letra de un cantar gallego),³² hasta que, por fin, se le aparece como heterodoxa salida una “canción de guerra que aprendí en los fangosos caminos de la vieja Huesca”. La primera imagen de una madre arrullando a su hijo, sin embargo, proviene del cine, del cine ruso, aunque – como si se tratara de la escena de un film del periodo silente– no logra recomponer el sonido de aquel canto:

Una imagen muy fugaz, cinematográfica, revivió en mi pensamiento: era una campesina rusa durmiendo a su hijo con un viejo canto ucraniano, tan dulce como un campo de trigo dorándose al sol. ¡Si yo

³² Estos dos recuerdos componen un hermoso pasaje del libro: “Mis recuerdos de infancia me llevaron a Caridad, la vieja negra que arrullaba al niño blanco en el jardín de mi vieja casona habanera. Era un canto lento, dormilón; cuando ella lo entonaba se dormían hasta las lagartijas que se deslizaban entre la hiedra. ¡Cómo me hubiera gustado repetir aquella canción de cuna negra! Pero mi oído era mucho más torpe que mis recuerdos y no respondió a mis deseos. Inquieta, me hice esta pregunta –igual que la abeja en la sinfonía tonta–: ‘¿Cómo puede una madre novata aprender el primer arrullo?’ Posiblemente algún duendecillo burlón se movía a mi lado y me decía: ‘–¿Habrá que hacer una cátedra de arrullos...?’ // Apelé nuevamente, terca y obtusa, a mi infancia. La recorrí desde los linderos más lejanos de mi memoria. Galicia surgió ante mí como fondo a mis días más felices, cuando yo andaba de correcorre por los vados, adornándome la cabeza con racimos de cerezas. Mi madre cantaba a su último hijo junto a la lumbré y nunca faltaba alguna anciana que nos contara sus antiguos cuentos de *meigas*. Mi madre era entonces muy bella y solía dormir al pequeñuelo con guajiras de su tierra natal. Alguna vez cantaba en gallego, dulcemente, un cantar cuya letra jamás olvidaré: ¡Ay!, *miña nai, no me mande / collel-a herba a Coimbra, / que me din os portuxexes / ¡ay!, que meniña mais linda.* // La música del cantar había huido de mi voz. Sólo quedaba un rumor dulce como el de las ramas de los manzanos al rozarse unas con otras o el de la nieve al caer lentamente sobre el tejado” (pp. 50-51).

recordara la tonadilla quizá pudiera aprender a dormir mi niña! Pero no pude completar la imagen con el sonido (p. 50).

Después de rememorar la infancia –en Cuba, en Galicia–, también “silente” en su memoria, de pronto, “suavemente, sin torturas ni forcejeos con el pasado, mi voz entonó una monótona canción de guerra que aprendí en los fangosos caminos de la vieja Huesca: *Carrascal, Carrascal, que bonita serenata...*” (p. 51). A pesar del origen de la canción, como si la vida en la nueva tierra donde nació lograra mitigar antiguos horrores, el arrullo es eficaz: “la niña se durmió...” (p. 51). Su pasado y su presente, a través de la voz de la madre, la inscriben en la cultura. En el mismo sentido, el segundo texto de la sección no podía tener un inicio más contundente: “Yo te he llamado Silvia”. Como si se tratara de un bautismo “en el nombre de la madre”, el padre resulta soslayado, aunque luego puede comprobarse que está presente: “Muchas lecturas habían influido mi vida y dejado sus nombres en mi cerebro, pero Silvia estaba muy oculto en mi corazón, recostado en el haz de trigo maduro de mis anhelos, esperando dulcemente el instante en que tu padre y yo, enlazando nuestras manos sobre tu débil cabeza, dimos un nombre exacto a nuestro amor vivo” (p. 54). Son las lecturas, pues, las que le sugieren a la madre, el nombre de su hija: “Leopardi me ofreció ese nombre en su copa de poeta”. Las alusiones literarias abundan: “Podrías llamarte Fuensanta o Nenúfar, como yo podría ser Démeter, Artemisa o Niobe. Te pude llamar Ambrosía, manjar de los dioses, fiesta de enero, algo inmortal y divino. Pero, ya ves, te llamé Silvia. Pude haberte bautizado con el nombre de Estela, Raquel o Paulina; pero ya ningún nombre importa, porque te llamas Silvia” (pp. 53-54).

La hija ha tomado nombre –y ha tomado cuerpo– y es entonces cuando el espacio que habita asoma en el libro, cada vez más definido. El tercer fragmento es el desarrollo de un epígrafe (es el único texto con epígrafe, que además ostenta su atribución: “Tú reposas en ti sin más cimiento. / Unamuno”):³³ la voz enunciativa desarrolla

³³ Se trata de un verso del poema “Hermosura”, que al autor incluyó en la sección “Castilla” de su primer libro de *Poesías*, de 1907. Miguel de Unamuno, *Poesía completa*, 1, pp. 76-78.

una suerte de monólogo interno mientras la hija duerme “en la hora mansa del atardecer”. Pese a la reminiscencia, tan española, del autor del epígrafe, algún dato anuncia ya el fragmento siguiente: “Los jazmines han abierto sus perfumadas hojas, ansiosas de rocío. Por eso, aquí, en el trópico, les llaman ‘caballeros de la noche’” (p. 57). “Ellos” les llaman; no “yo”. Sin embargo, en tanto cae la llovizna, piensa:

Ahora tengo un ayer y un hoy bien definidos. Antes sólo tenía el presente, la hora, el minuto en que vivía. Un instante y nada más. Me atraía lo externo y necesitaba tocar para creer. Ahora no tengo otro cimientito que yo misma, y en él reposo. Me fijo y pienso en seres y cosas que antes resbalaban indiferentes y extraños sobre mí. Yo no tenía ningún mensaje que enviar y nadie me traducía su dolor, su alegría o su ternura.

¿No era, entonces, el mundo como ahora? ¿No cantaba igual el ruiseñor, no había agua en la fuente, no era pródiga la tierra con sus frutos, no mugía la yunta en el sembradío, no era el cielo azul y verde la hierba? Indudablemente todo está como yo lo dejé, cuando partí, deforme y torpe como una bola de nieve. Pero cambié la piel y con ella se me fueron las líneas tensas que daban rigidez de cuero a mis sentimientos. Los rostros me traducen su interior, sin nubes de engaño: veo la resignación, el orgullo, la ambición, la belleza y el talento. Comprendo al ciego y hablo al mudo. No tengo otra base en que apoyarme que yo misma: mi cuerpo, mis sentimientos y mi cerebro (pp. 58-59).

Esta suerte de comunión fue posible gracias a la hija. Es suya la tierra en las que están las cosas y en la que habitan los seres que antes le resultaban indiferentes, con los que no tenían nada que comunicar. Por eso puede, en el siguiente fragmento, tomar de allí una creencia popular: “Dicen en México, tu tierra, que la noche roba a la madre desvelada junto a la cuna de su hijo enfermo sesenta gotas de sangre” (p. 61). En este cuarto texto de la última sección, la narradora cuenta su padecimiento junto a la cuna de la hija (“Cuatro noches llevo inclinada sobre tu cuna, hija mía, vigilando tu respiración, tu sueño o tu despertar, la luz de tus ojos, un gesto o un movimiento. Cuatro noches calmando tu llanto doloroso entre mis brazos del-

gados cantando para ti una canción alegre que inventé, mientras tu cuerpo y tu frente ardiente llenan de lágrimas mis ojos”, p. 61) y el texto muestra toda la potencia del *pathos* de linaje romántico.

Acompañando a la hija, la narradora misma se transforma: “El espejo me dice que es cierto lo que cuentan los labios indígenas. Mi piel se ha tornado morena como las flores del cerezo, y mis ojos, hundidos en un violáceo círculo de ojeras, se han vuelto mates. Si la noche me ha robado gotas de sangre yo no le quiero pedir cuentas. Sólo deseo que sanes” (pp. 61-62).³⁴

Pasada la enfermedad, como si la convalecencia fuera posible gracias a la tierra que las cobija, madre e hija observan el pueblo. El pasaje, verdadera écfrasis, se recarga de referencias locales:

Ahora los pétalos de dolor se han serenado y tienen el perfume sano del campo. Aquí estamos, tú y yo, en la feria del pueblo, llenándonos los ojos de colores y de música el corazón. ¿Ves? Allí están los mariachis cantando *Mariquita Linda*; más allá las mujeres de Oaxaca con sus enaguas almidonadas y sus trenzas de colores. También los indios de la montaña, recelosos, con sus hatos de yerbas curativas, y las comadres habladoras pregonando sus *peneques*. Todo es tímido y bello, porque lo miramos con ojos de convaleciente. A nuestros pies tenemos los sarapes chillones y los oscuros, bailando una danza de colores: negro y rojo, blanco y verde, azul y castaño. Estos niños que te miran al pasar son tus hermanos, aun cuando tengan la piel oscura y los ojos negros. Han nacido, como tú, en esta tierra oscura de México, amasada con muchos sufrimientos y esperanzas.

La diferencia, entonces, se reconoce pero se rechaza, en pos de la construcción de una sociedad de iguales. Los dichos de los “labios

³⁴ En la intimidad doméstica, próximas a la cuna, están presentes figuras de la cultura popular, clásicos personajes del cine de Hollywood: “Yo hacía bailar ante tus ojos cascabeles, pero tu mano languidecía sobre el azul pálido de la frazada. Allí tenías a *Bambi*, con sus ojos luminosos y sus piernas temblonas; a *Dumbo*, con sus grandes orejas; a *Pluto*, con su largo cuerpo, y a *Blanca Nieves* y sus siete enanitos. Aquel desfile de figuras juguetonas y alegres no arrancaban de tus ojos ni de tus labios el júbilo que es mi orgullo y mi dicha” (p. 62).

indígenas”, en fin, podrían tener razón; el cielo tropical ha tomado sesenta gotas de sangre de la madre y ella, ahora, agotada y serena, ya forma parte de la noche mexicana: “Cae la noche sobre el pueblo y los plátanos de la plazuela parecen cubiertos de una luz amarilla. Tú duermes ya tranquila y feliz, y yo pienso, mirando una estrella solitaria en el cielo tropical, que acaso mi sangre haya servido para alimentar su brillantez (pp. 61-63).

La reconciliación con el espacio es factible, es posible construir un lugar habitable, y por ello en el siguiente fragmento, mientras la niña aprende a caminar, mientras da “esos primeros pasos, tan leves y alados que parecen roces de mariposas sobre pétalos de flores” (p. 65), ella le enseña “un mundo maravilloso” donde

hay montañas, ríos, pájaros, peces, caballos y venados. Donde hay hombres y mujeres altos y rubios como los trigales, pequeños y morenos como arbustos; donde hay nidos y estrellas, lluvia y viento, palomas y espigas reventando de pasión sobre la tierra. Hay millones de niños que cantan a coro en las viejas plazuelas provincianas y en los suburbios de las ciudades. Hay mujeres subidas a las ramas de los árboles, recogiendo naranjas. Hay hombres encorvados sobre los surcos arrancándole a la tierra sus frutos. Hay bebés, como tú, fijando sus límpidos ojos en el rayito de sol que se filtra a través de los cristales; hay senderos cubiertos de azahares y donceles que cantan a la aurora (p. 66).

El acuerdo con ese mundo es tal, es tan pleno, que ni las costumbres y las leyes –antiguas, consuetudinarias y, aparentemente, *indiscutibles*– son capaces de empañar el tránsito de la niña:

En este mundo hay muchas costumbres y leyes que los hombres hicieron hace miles de años, cuando éramos polvo en el polvo. Existen muchas cosas que el tiempo ha endurecido más que a las piedras, pero no temas y sigue tu camino. Encontrarás desiertos, tan áridos y secos que hasta los lagartos se mueren de sed; verás erizos, cactus, polvo en las veredas y murciélagos en la noche, pero el paisaje será como tus ojos lo pinten y el mundo que tú pienses como tu corazón lo sienta (p. 66).

La pequeña, sin duda, como le dice la madre, “andando” irá formando su propio mundo, pero el que ella le presenta “es como un viejo amigo: lo traigo de la mano y es amable y condescendiente. Es sabio por viejo y misterioso por temperamento” (p. 67). Todo conflicto ha quedado borrado y la satisfacción ante lo que hay –el “contento de vivir” del que le hablaba Don Manuel Bueno a Lázaro y Ángela Carballino en el famoso relato de Unamuno– parece completa.

El último texto del libro le pondrá nombre a esa suerte de utopía. No deja de existir alguna turbación, pero de todas formas es en “la montaña cercana” donde está la “esencia” de la hija:

Ven conmigo, hija, hacia la montaña cercana, verde matriz de donde surge el agua y la tierra: he ahí tu esencia.

Yo hubiera deseado que nacieras bajo la espesa sombra perfumada de las ceibas, allí donde el sol es como una ráfaga de fuego y el gorjeo de los pájaros cual una inacabable sonata de primavera. Mi corazón pedía para ti la espuma, la flor y el ave. Pero tú naciste aquí, en el valle, entre la roca y el volcán, como en un intermedio entre el barro y la plata. Mi espíritu hubiera deseado que la vida tomara forma en tus ojos –pensamientos de tu edad– a través de las olas viniendo a morir sobre la arena, en la pícara altivez de un cocotero o en las mimosas, tapizando de amarillo los patios criollos (p. 69).

A la hora de recordar aquel sueño que era “un anónimo camino en busca de la belleza”, ese sueño “difuso y sin formas precisas” que tenía en su juventud, la comparación con la actualidad la aleja, la distancia de lo que ve; anhela la cercanía, pero es incapaz de interpretar la esfinge *pétre*a del indio y busca otro símbolo natural en el que pensar el futuro de su hija:

Este es un mundo muy lejano del mío, mucho más fuerte y fabuloso, pero también más rígido e inflexible. Mira aquel indio en la cima del monte. Está sentado en cuclillas; es decir: ni sentado ni derecho ni activo ni perezoso, ni nervioso ni contemplativo. Su horizonte real, físico,

es bien limitado: no llega más allá de la próxima montaña. Sus pupilas permanecen bajo la sombra de su ancho sombrero inclinado sobre la frente e ignoro si en ellas hay algún destello de vida interior, alguna ilusión o esperanza. ¿Ilumina su espíritu la luz de Quetzalcóatl, el feroz coraje de Huitzilopochtli o la casta sencillez de San Francisco? Su calidad pétrea me da la sensación de una misteriosa interrogación que hablara de la pena, de la pobreza, de la incomprensión, quizá del odio. ¡Quién sabe!...

De ese indio en lo alto de la montaña guardaré la impresión de una piedra en su forma más débil, aunque no más frágil. Cuando miro la tierra en que naciste, prefiero ver tu vida simbolizada en uno de esos volcanes, majestuosos y fantásticos, coronados por la nieve y la leyenda. Obsérvalo y fórjate en él: antes fuego que roca, antes nieve en la cumbre que piedra en la meseta (p. 70).

Se impone en ella, a pesar de todo, el afán de acceder a esa sociedad. Se trata de amarla. Hay una suerte de demanda sentimental, más que ética. La narradora, que llega de “otros cielos inhóspitos”, le pide a su hija que trascienda el resquemor —¿el suyo propio?— y se reconozca en el nuevo mundo en el que nació:

Dame la mano y ven conmigo, pisando la tierra en que naciste. Yo te llevaré, por entre los senderos rocosos, hacia donde el indio mira el horizonte con desgana de su destino. Quiero que conozcas el país donde se abrió la corola de tu vida y que lo ames, con el amor agradecido con que lo amo yo, desde que —viajera de otros cielos inhóspitos— pisé el valle del Anáhuac. A veces mi entendimiento es sordo al sentimiento y se deja dominar por el misterio amenazador de la inquietud y se agita ante un gesto hosco e impenetrable, como de máscara, o del grito aterrador del indio atormentado por el licor azteca (pp. 70-71).

El proyecto, pues, consiste en encontrar una sociedad donde “ser una más”, donde ser parte de un todo, reconociéndose en el otro —quizás por ello el pasaje hace recordar las *Cartas a un español emigrado* de Paulino Masip—. El libro termina con el nombre de ese

lugar, de ese país, donde esa aspiración puede ser realizable: “Tú no serás aquí un elemento ajeno y desde ahora aprenderás a distinguir las voces auténticas entre el falso barullo de las palabras, lo que existe verdaderamente sólido y real tras de las pasiones disfrazadas de complejos; amándolo y comprendiéndolo, siendo tú una más entre todos, tendrás la conciencia exacta de tu país: México” (p. 71).

El pronombre con el que se menciona a la hija (junto al predicado, de carga deóntica) y el nombre propio con el que concluye el discurso son el reverso del inicio, en que una insegura primera persona reconstruía un pasado difuso. La serie de estampas que transita el recorrido entre uno y otro extremo narra la construcción de un arraigo. México se imagina como un sitio hospitalario no tanto para la madre, cuya única verdadera casa es el suelo que pisa su hija, sino, justamente, para su hija. Su propio lugar, entonces, está mediado por la hija a quien le habla, aunque ella también –aun cuando en los entresijos del discurso la dificultad sea legible– quiere ser mexicana.

Madréporas, en ese sentido, muestra un intento de construir, por la fuerza del discurso, un espacio, una patria –una “matria”, si se prefiere–,³⁵ y presenta un intento de pensarse como sujeto que “ya no tiene regreso”. La existencia de una hija propone una suerte de nueva nacionalidad, en la que la voz narrativa busca también identificarse. Si, para ella, queda claro, el objetivo no es sencillo, la demanda para la hija, en cambio, es apremiante. Ella podrá ser *de* y ser *en* un sitio. El reclamo, creo, excede con mucho el solo agradecimiento por un país en el que se pudo establecer refugio; el nacimiento de la hija reconfigura la identidad personal y también el modo de verse en el mundo. Si la representación de su lugar social como madre no siempre rompe con los dictados sociales de la época, la representación de su carácter de ciudadana, por el contrario, abandona la marca ibérica para proponerle otro mundo, alejado del

³⁵ Y, por cierto, lo hace muy tempranamente, ya que el libro es de mediados de 1944, cuando el próximo final de la Segunda Guerra Mundial permitía suponer un inminente regreso a España.

pasado. Es claro, en la lógica del libro –quede ahora pendiente saber si para la autora, o para más compañeros de exilio, ocurre otro tanto fuera de la literatura– que ese nuevo mundo es decididamente mejor: en este nuevo país, en gran medida imaginario, vive su verdadero arraigo, su metafórica raíz y su tangible trascendencia, su auténtico hogar, su hija.

Bibliografía

- AMIN, Samina. *Gendered Representations of The Spanish Civil War: the Self, the Journey and the Other in Silvia Mistral's Éxodo. Diario de una refugiada española*, tesis doctoral, University of Birmingham, October 2012.
- ANÓNIMO. “Libros sobre mi mesa”, *Jueves de Excelsior*, 28 de diciembre de 1944, s. n. p.
- AZNAR SOLER, Manuel y José Ramón López García (eds.). *Diccionario bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2016, vol. 3.
- CADMAN, Jennifer. *The Displaced I. A Poetics of Exile in Spanish Autobiographical Writing by Women*, tesis doctoral, University of St. Andrews, September 2012.
- CATE-ARRIES, Francie. “Conquering Myths: The Construction of “Mexico” in the Spanish Republican Imaginary of Exile”, *Hispanic Review*, vol. 68, núm. 3, 2000, pp. 223-242.
- . *Culturas del exilio español entre las alambradas. Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945*, trad. de Jaime Fatás Cabeza, Barcelona, Anthropos, 2012 [ed. orig. *Spanish Culture behind Barbed Wire. Memory and Representation of the French Concentration Camps, 1939-1945*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004].
- COLMEIRO, José. “Introducción”, en Silvia Mistral, *Éxodo. Diario de una refugiada española*, Barcelona, Icaria, 2009, pp. 7-49.
- . “Éxodo tras éxodo: el doble exilio de Silvia Mistral”, en Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez (eds.), *Mujer, creación y exilio. España, 1939-1975*, Barcelona, Icaria, 2009, pp. 249-274.

- DE CUENCA, Luis Alberto. "Sobre jardines y guirnaldas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 358, abril de 1980, pp. 246-250
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. "La epopeya de la clausura. Paul de Saint-Victor", *Revista de la Universidad de México*, nueva época, núm. 75, mayo de 2010, pp. 97-99.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar. "Silvia Mistral, Constanca de la Mora y Dolores Martí: Relatos y memorias del exilio de 1939", *Revista de Indias*, vol. LXXII, núm. 256, 2012, pp. 799-824.
- FÉRRIZ ROURE, Teresa. "Nómina complementaria de sellos editoriales catalanes", en *La edición catalana en México*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 1998, ed. digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, s. n. p., recuperado de internet: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-edicion-catalana-en-mexico--0/html/.
- GALLEGO ROCA, Miguel. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1996.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*, ed. de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2000.
- JARNÉS, Benjamín. "Libros. Cantos y cuentos", *Mañana. La revista de México*, núm. 25, 2 de diciembre de 1944, s. n. p.
- LARRAZ, Fernando. "El lugar de la narrativa del exilio en la literatura española", *Iberoamericana*, vol. XII, núm. 47, 2012, pp. 101-113.
- LÓPEZ GONZÁLEZ DE ORDUÑA, Helena. "¿Para quién escribimos nosotras? Estructuras de producción y recepción de textos autobiográficos de exiliadas republicanas españolas en México. El caso de *Éxodo* (1940) de Silvia Mistral", en Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández (eds.), *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*, Biblioteca Virtual Cervantes, 2012, pp. 314-345.
- LÓPEZ GONZÁLEZ DE ORDUÑA, Helena. *El clamor de las ruinas. Una interpretación cultural de narrativas personales de exiliadas españolas en México*, Caracas, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2012.
- LÓPEZ TRUJILLO, Clemente. "Silvia Mistral. *Madréporas*. Ediciones Mínera. México, 1944", *Letras de México*, año VIII, vol. IV, núm. 24, 1 de diciembre de 1944, p. 10.

- MARISTANY, Fernando. *Antología general de poetas líricos franceses*, Barcelona, Cervantes, 1922.
- MARTÍNEZ, Josebe. *Escritoras españolas en el exilio. México 1939-1995*, tesis doctoral, University of California, San Diego, 1995
- . *Exiliadas. Escritoras, Guerra Civil y memoria*, Barcelona, Montesinos, 2007.
- MILLARES, Selena. *Neruda: el fuego y la fragua. Ensayo de Literatura Comparada*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008
- MISTRAL, Silvia. *Éxodo. Diario de una refugiada española*, prólogo de León Felipe, portada de [Francisco] Carmona, México, Ediciones Minerva, 1940.
- . *Madréporas*, dibujos y viñetas de Ramón Gaya, México, Ediciones Minerva, 1944.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María. “Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria”, en Alicia Altred Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, AEMIC-GEXEL, 1998, pp. 307-325.
- OCAMPO, Aurora M. (dir.). *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, t. V.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. “La mula y el buey”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2003, t. VII, pp. 46-53.
- PLAZA AGUDO, Inmaculada. “El largo viaje a México: memoria, identidad femenina y exilio en Silvia Mistral”, en Eugenia Helena Houvenaghel (coord.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano. Estrategias para la construcción de una identidad femenina*, Gante-México, Ghent University-Miguel Ángel Porrúa, 2016, pp. 189-206.
- RIMBAUD, Arthur. *Obra poética completa*, Barcelona, DVD, 2007.
- SAINT-VICTOR, Paul de. *Las dos carátulas. Los antiguos (Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Calidasa)*, trad. de M. R. Blanco-Belmonte, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorff, s. f.
- SAMBLANCAT MIRANDA, Neus. “Éxodo. Diario de una refugiada española de Silvia Mistral”, en Roger González Martell (ed.), *La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del II Coloquio*

Internacional, La Habana, Casa del Escritor Habanero-GEXEL-AE-MIC, 2000, pp. 157-167.

TOUSSAINT, Franz. *Le jardin des caresses*, 73^a ed., édition définitive, Paris, L'Édition d'Art H. Pizza, 1921.

UNAMUNO, Miguel de. *Poesía completa*, 1, prólogo de Ana Suárez Miramón, Madrid, Alianza, 1987.

El lugar de Ramón Gómez de la Serna en *Segrel*. Notas acerca de una revista de la Segunda Generación del Exilio

Pablo Muñoz Covarrubias

*Lo que ocurre al llegar a América es muy peregrino.
Uno sale de emigrante, se cree profundamente emigrante –nadie
cree en los turistas– y cuando llega aquí se es inmigrante.*
Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*

Introducción

Después de la muerte de la revista *Clavileño* (1948), casi el mismo equipo que la fundó y la dirigió se embarcó en una nueva aventura con *Segrel* (1951); sin embargo, ésta corrió con la misma suerte: murió con el segundo número. Gracias a la publicación reciente de los facsimilares de *Segrel*, hoy podremos estudiar otra vez sus contenidos y apreciar el trabajo de una porción del grupo de los llamados escritores hispanomexicanos. Se trata de una revista en que varios de los jóvenes escritores de la Segunda Generación del Exilio hallaron un espacio y un rumbo; entre ellos, Luis Rius (1930-1984), Arturo Souto Alabarce (1930-2013), Alberto Gironella (1929-1999), etc. Tanto el título de *Clavileño* como el de *Segrel* nos indican un deseo explícito de pertenencia a la tradición española.¹ En sus páginas, ha-

¹ De entre los estudios que se han hecho de la revista *Segrel*, rescato algunas nociones que pueden servir para orientarnos en su lectura. En particular, aquellas opiniones según las cuales la revista se insertó dentro de la tradición española. Acerca de esto, escribió Lilia Solorzano Esqueda: “Surgida en mayo de 1951 por iniciativa de José Alberto Gironella, Arturo Souto Alabarce y Luis Rius, *Segrel* pretendió constituirse como un espacio donde se librasen batallas literarias. No de una manera agresiva ni rompiendo los moldes de la tradición hispanoamericana a dentelladas y mordiscos, sino un poco calladamente y asumiendo como suyo,

llamos poemas, cuentos, ensayos, reseñas y dibujos. En ocasiones, incluso un cordial diálogo entre los jóvenes escritores (por ejemplo, cuando Souto Alabarce reseña las *Canciones de vela* de su gran amigo Rius). Indudablemente, se trata de un espacio en que intentaron darse a conocer ante un público más bien inexistente y en que experimentaron con la escritura y la dirección editorial. Después de explicar en la primera página la tarea de los segreles –“eran hidalgos pobres [...] ejercían funciones ajugaradas y trovadorescas”–, declararon una disposición abierta: “Una revista suele anquilosarse siempre en el cauce de un sentido fijo estricto, llámese filosófico, artístico o político. *Segrel* no presentará indudablemente esa rigidez ortodoxa” (núm. 1: p. 1). Precisamente, acerca de ese espíritu abierto se ahondará en este ensayo de investigación: reflexionaremos acerca de la muy llamativa presencia de Ramón Gómez de la Serna en las páginas suyas.

en varias ocasiones, un tono de nostalgia y desesperanza, como si un reino –el reino–, estuviera perdido, aun cuando apenas comenzaba a vislumbrarse” (p. 16). Recientemente, Luis Rius Caso, en el prólogo de la edición facsimilar, ha observado que a los autores de *Segrel* “más que el exilio, les interesa vivificar la expresión de la cultura de la lengua española –la genealogía–, desde la libertad que les ofrece México” (p. 14). Esto lo lleva a observar que “los editores de *Segrel*, entonces, no eran monotemáticos. No fueron españoles del ‘éxodo y del llanto’, ya no. Profesaban interés y pasión por temas propios de su edad, circunstancia y entorno” (p. 18). Francisco Caudet en 2006 ofreció un resumen y una contextualización del contenido de *Segrel* en su libro *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Véanse las páginas 624-637. Ana González Neira estudió algunos aspectos materiales, comerciales y editoriales de las revistas de los hispanomexicanos en “Análisis periodístico de las primeras cabeceras de la segunda generación del exilio republicano: *Clavileño*, *Presencia*, *Hoja* y *Segrel*”. Enrique López Aguilar en *Los poetas hispanomexicanos* resume de este modo, de forma general, algunas de las diferencias entre las revistas del momento: “[...] puede apreciarse que tres revistas [de los hispanomexicanos] se preocuparon exclusivamente por el canto y por ‘segrear’, mientras que *Presencia* insistió en una posición comprometida –en lo político– y culta –en lo literario–, e *Ideas de México*, en una integración de ‘lo mexicano’ con ‘lo español’” (p. 77).

Por desgracia, no me ha sido posible revisar todos los estudios acerca de la publicación; por motivos imputables a la pandemia no pude revisar el artículo de Rosa María Grillo, “Revistas mexicanas de la segunda generación”, *El último exilio español en América: grandeza y miseria de una formidable aventura*, ed. Luis de Llera Esteban, Madrid, MAPRFE, 1996, pp. 465- 471. Tampoco me ha sido viable consultar la tesis de Sara Escobar Galofre, *La generación hispanomexicana del 50. Estudio e índices de las revistas Clavileño, Presencia, Segrel, Ideas de México y Hoja*, Tesis de licenciatura, UNAM, 1974.

Como es sabido, Ramón escogió exiliarse en Buenos Aires (salió de Madrid en 1936); lo hizo buscando alejarse de la violencia y del caos de los años treinta, y postulando que el artista debía dedicarse al arte y no a los asuntos políticos.² Según lo escribe Ioana Zlotescu Simatu, Gómez de la Serna buscó aparentar una dificultosa neutralidad durante su estancia porteña; la investigadora asegura que así se lo compartieron: “En este sentido, me comentaron en Buenos Aires que cuando Ramón salía a pasear por la calle de la Florida, tan española ella, iba por el medio de la calzada, para evitar así a los españoles, que sentados frente a frente en los cafés de las dos aceras, se interpeaban en nombre de las dos Españas... Sin embargo, en 1949 Ramón visita a Franco...” (p. 278). Desde allí, desde Argentina, Gómez de la Serna continuó escribiendo y publicando sin descanso en periódicos y revistas. Sin embargo, el contexto social y político lo colocó un poco al margen por lo menos de las actividades ejecutadas por muchos de los escritores del exilio. Esto queda más o menos claro si hacemos un rápido análisis de las principales publicaciones preparadas por los escritores españoles avecindados en México tras el desastre de la Guerra Civil. Ramón es una voz que notablemente falta en ellas. Por ejemplo, se enlistó como parte del grupo de colaboradores de *Romance* (1940-1941), pero nada publicó allí. En *Las Españas* (1943-1963), su nombre aparece en poquísimas ocasiones; entre ellas, en 1949 para escuetamente dar noticia de su viaje a España, viaje en que por cierto visitó al dictador y del que nada más se agregó en otra nota de la redacción, es decir, se impuso la indiferencia.³ En las páginas de *España Peregrina* (1940), según parece, también se ausentó.

² En su *Automoribundia* de 1948, Ramón escribió: “La rebeldía del escritor a la política es la rebeldía última a lo que de tirano hay en toda política, sea conservadora o comunista” (p. 494). En las páginas de este libro, Gómez de la Serna insistió en el papel apolítico del artista: “Quizás el literato pueda ser buen juez de políticos, pero mal político, porque al ser político se enturbiaría su condición de literato” (p. 497).

³ En una columna de la redacción que llevó por título el de “En la España franquista”, se da aviso del viaje que realizó Ramón. Véase *Las Españas* (1949), 12, p. 2. Ramón supuso que durante su estancia en España sería recibido como miembro de la RAE y que una calle sería bautizada con su nombre; el viaje no tuvo ese impacto. Acerca de su estancia en la península, véase Carlos García y Martín Greco, *Escritores y naufragos*, pp. 349-353.

Para entender de mejor manera la situación de Ramón dentro del panorama mexicano, valdrá la pena retomar una investigación reciente. En *Genaro Estrada y los intelectuales del exilio español*, James Valender ha rastreado los vínculos de Gómez de la Serna con el gobierno mexicano y su trato con algunos de sus funcionarios más destacados: Genaro Estrada y Alfonso Reyes. Por medio de una revisión de las cartas que intercambiaron los tres a partir de 1937, se nos esclarecen los esfuerzos que en nombre de México hicieron Estrada y Reyes para convencer a Ramón de que se estableciera o visitara el país; este se negó, entre otras razones, porque probablemente veía en el gobierno mexicano (el del general Lázaro Cárdenas) una tendencia *comunistoide*—esa es la hipótesis de Valender—. Quedó claro desde el comienzo del conflicto armado el rechazo de Ramón por la violencia desatada y su desdén por aquella república que se instauró en su país. En su *Automoribundia*, escribió: “La revolución es lo que más se parece a la muerte. Es mucho más crimen que la guerra” (p. 698). Según lo indica Valender en el libro antes citado, “[Ramón] en agosto de 1937 sí seguía considerándose partidario de una república, pero no por ello partidista de la República española, que había permitido los desmanes de los primeros días de la guerra civil. Al contrario, no sólo rechazaba la República como ‘el gobierno de los peores’, sino que además sospechaba que la mexicana, al reivindicar la española tan unánimemente, corría el peligro de caer en lo mismo” (p. 45). Si bien se negó a visitar México por lo antes expuesto, Gómez de la Serna intentó que Estrada le ayudara a publicar en *El Universal*: “Necesito más que nunca entrar en el engranaje de la nueva España, del movimiento intelectual mexicano” (Gómez de la Serna cit. por Valender, 2018: p. 37). Este proyecto fracasó. Reyes sí consiguió, en cambio, que Gómez de la Serna participara en una publicación mexicana de nombre *Hoy*, en la cual hubo la presencia de colaboradores de diversas ideologías. Estos serían los antecedentes de su más bien limitada participación en las publicaciones y editoriales mexicanas.

En las siguientes páginas, investigo el lugar que ocupa Gómez de la Serna en la revista de los entonces muy jóvenes escritores

hispanomexicanos: *Segrel*. Propondré primero una revisión del proceso que permitió que publicara su cuento “El santo de piedra”. En un momento posterior, analizaré el texto de ficción: sus componentes y su estilo; en las conclusiones propondré una arriesgada lectura simbólica del relato: su posible interpretación como un símbolo de la literatura del exilio. Es importante advertir que de forma reiterada hemos de recordar la participación del escritor Simón Otaola (1907-1980) por su cercanía con los muchachos de *Segrel* y por sus contactos ramonianos.

Contexto de la publicación

Todo empieza con una carta. Gómez de la Serna dirigió una misiva a Alberto Gironella desde Buenos Aires; esta se publicó en *Segrel* (núm. 2) junto a una foto del escritor madrileño y a una dedicatoria en que califica al pintor como “nuevo trovador” (la frase es un juego, claro está, con el título medievalizante de la revista de los jóvenes y por la poética profesión del personaje creado por Gironella en su inacabada novela). Por lo que podemos colegir, previamente le enviaron el número 1 de *Segrel* con la intención de que el inventor y difusor de las greguerías conociera el tipo de publicación que habían creado y quizás con el propósito adicional de animarlo a participar en ella: buscaron así una figura valiosa y reconocida internacionalmente. Por supuesto, incluirlo en aquel momento dentro de las páginas del proyecto significó dejar de lado las muy delicadas cuestiones políticas —la posición ambigua y conflictiva del polígrafo—. Podremos detectar en esta decisión una suerte de apartamiento de las convicciones de quienes se tomaban muy en serio la resistencia antifranquista en el exilio y a quienes no debió de agradar, bajo ningún concepto, la entrevista y el encuentro con el dictador Francisco Franco. Ramón no era un escritor de segunda línea; al contrario: era una de las cartas más fuertes de la literatura de España de la primera mitad del siglo XX. A muchos debió doler su equívoca actitud por todo lo que él representaba: la libertad, la rebelión, el ingenio.

Las palabras de Ramón en la carta para Gironella son pocas (dice casi no tener tiempo para nada), pero muy amables y extremadamente empáticas y animosas. La primera línea de la carta así nos lo deja entrever: “Mi renovador amigo: muy bien su revista” (*Segrel*, p. 16). Desde su condición de escritor reconocido dentro y fuera de España, Gómez de la Serna no pierde la oportunidad de expresar su gentil comprensión; sabría bien que se trataba de un grupo de jóvenes escritores que apenas comenzaban sus carreras en el mundo literario (la mayoría no pasaba de los 25 años de edad), que se enfrentaban con las dificultades que se derivaban de su ambigua condición de exiliados o transterrados; eran, como lo anotó Luis Rius varias veces en sus ensayos, escritores fronterizos o “mestizos espirituales”: estaban entre México y España. Con estas palabras, Ramón les daba aliento para sus tareas recién emprendidas: “Ya han hecho el milagro de la fundación –un verdadero milagro en estos tiempos– y ahora fuera los clásicos y a decir cosas nunca dichas” (*Segrel*, p. 16). “Estos tiempos” son, con toda seguridad, los del exilio: él en Buenos Aires, ellos en México. Son los *tiempos* de la distancia, de la soledad y de la incertidumbre en que se busca con heroica fe un grupo de lectores. Son los *tiempos* en que la literatura tiene que exigir la atención de los dispersos en quién sabe cuántos países tras la diáspora republicana, misión casi imposible.⁴

De la revista, como ya antes quedó apuntado, sólo aparecieron dos números; así que la fundación no fue, en definitiva, lo más importante sino la imposible resistencia y la permanencia. Es sa-

⁴ En un muy revelador ensayo que trata acerca de la revista *Presencia*, otra juvenil revista del exilio, pero en que en realidad se habla más bien del limbo en que terminan siendo ubicados los autores hispanomexicanos, Carlos Blanco Aguinaga señala que centralmente los jóvenes intelectuales pensaron que sus lectores serían sus mayores: sus padres, sus tíos, sus maestros, sus abuelos. Otro dato que vale la pena recoger de dicho ensayo –y que viene a cuento en el contexto de estas páginas– es la distancia que mantuvieron con los autores de renombre y de cierta edad; no pensaron convocarlos para que publicaran en las revistas que fueron planeando, editando y presentando. De tal modo, no deja de ser llamativo, en el caso de *Segrel*, que sí se haya convocado a Ramón, quien ni siquiera vivía en México. Escribió, pues, Blanco Aguinaga acerca de este punto: “Sólo que manteníamos una muy importante distancia con ellos; jamás nos pasó por la cabeza pedir un texto cualquiera a Prados, a Altolaguirre, a Bartra o a Max Aub, pongamos por caso; o dibujos a Ramón Gaya y Elvira Gascón, todos más o menos conocidos nuestros y, en el caso de Prados, incluso ya muy buenos amigos” (p. 189).

bido cuán difícil resultaba –y todavía resulta– mantener con vida las revistas literarias (*Clavileño* sólo duró también dos números); en un contexto como el que vivieron la dificultad era todavía mayor: ¿quiénes iban a constituir su fiel público? ¿Los lectores mexicanos o los españoles exiliados? ¿Los viejos o los jóvenes? Ramón los invita a “dejar fuera los clásicos y a decir cosas nunca dichas” (p. 16); de haber puesto atención en la lectura del primer número de *Segrel*, el autor de *La mujer de ámbar* habría podido identificar de inmediato que ésa no era para nada su búsqueda ni tampoco su vocación: en el volumen inicial, por ejemplo, los jóvenes escritores publicaron –entre otras muchas cosas– los versos medievales de *El libro de los tres reyes magos* e incluyeron una viñeta sacra, con un delineado previsiblemente antiguo, para ilustrar y acompañar dicho texto poético.⁵ Considérense, por otro lado, los versos tan clásicos, tan castizos, tan correctos y tan líricos a la vez de Luis Rius que se incluyen en la revista: sus esmeradísimas *Canciones de vela*.

Deja que llegue...

Deja que llegue, abierto ya al esquivo
cancel de tu misterio,
adonde oculta fluye
la milagrosa linfa del recuerdo.
Y, como un dios, regalaré a tu alma
con el rumor sencillo de mi acento:
de mi vida haré música,
palabras de mi sueño;
para que tú la cantes,
yo sabré hacer canciones de mi silencio. (p. 11)

¿Hay algún rastro en *Segrel* que nos remita al mundo de la vanguardia y la experimentación en el arte? Acaso algo de eso podríamos

⁵ Francisco Caudet vio en la selección de este poema “[...] una muestra más de la mescolanza –un tanto *kitsch*– de medievalismo y españolismo [...]” (p. 630).

identificarlo en el más bien fallido cuento (o relato) “Ceres y Vulcano” de Arturo Souto Alabarce, texto que palidece todavía más si lo comparamos con el espléndido “El candil”, también de su autoría y que apareció en el inaugural número de *Segrel*, mucho más cercano a los registros típicos del cuento tradicional. No por nada “El candil” permanece en las diversas ediciones de sus textos narrativos hasta llegar a la edición de *Cuentos a deshora* (2012), su última y más completa recopilación cuentística; “Ceres y Vulcano”, en cambio, quedará en el olvido; y si acaso merece aquí una mención es por la voluntad experimental que refleja –el intento de contar dos historias de forma paralela– y por haber sido incluido en el segundo y funesto último número de *Segrel*. Para la investigadora Lilia Solórzano, la inconclusa novela de Gironella –*Tiburcio Esquirla-Episodios de la vida de un juglar*– también posee rasgos vanguardistas.

Ramón fue el escritor infaltable de la vanguardia, el incuestionable renovador de la prosa española y, como bien lo señaló con tino Luis Cernuda en un lúcido ensayo, una importante influencia en la poesía de los años veinte por su concepción de la metáfora como elemento principalísimo del lenguaje literario. Ramón todavía en los cincuenta hace un llamado que puede parecernos un poco extraño –estamos en 1951– si no se considera que él nunca abandonó la aventura estilística que emprendió en las primeras décadas del siglo: estos jóvenes escritores no intentaron, en realidad, propiamente “decir cosas nuevas”; tampoco estuvo en ellos alejarse de los clásicos ni mucho menos *inventar* algo; tampoco se sumaron a las corrientes existencialistas –por lo que se observa en *Segrel*– tan en boga en Europa; distante les resultó entonces el *arte comprometido*. Su actitud para nada fue iconoclasta: si algo quisieron fue más bien reclamar, más allá de la nostalgia y de la amargura, la corriente hispánica a la cual creían pertenecer y que podía serles cuestionada bajo la consigna de que así como eran españoles también eran, desde luego, mexicanos (“mestizos espirituales”); podríamos pensar que esa fue una de las razones para consciente o inconscientemente convocar al inventor de la greguería: su probadísima hispanidad. Ramón era el escritor de Madrid incluso si lo separaba todo un mar

de su ciudad de origen, un mar de nostalgia y política. Ramón era el mejor heredero del arte verbal quevedesco en una de sus principales vertientes: la del ingenio. Probablemente, Ramón escribió aquellas líneas –las de la carta– sin pensar demasiado: les habrá dicho lo que solía decir y repetir a tantos y tantos escritores primerizos.

Seguramente, Gómez de la Serna no habría estado al tanto del severo diagnóstico que acerca de todos ellos hizo Max Aub, el cual tuvo que parecer injusto a los jóvenes escritores, pero que no carecía de su punto de razón. Estas fueron, entre otras, las palabras con que Aub los describió y fustigó en 1950, casi un año antes de la aparición de *Segrel*: “Veo a estos mozos contentarse con poco, con ir tirando, influenciados en esto por sus familiares, que todavía sueñan con una calle de Alcalá que, a estos muchachos, seguramente habría de parecerles angosta y provinciana. Es una generación terriblemente respetuosa, que se conforma con que el mundo los vaya royendo. Les falta empuje, o como lo dicen mejor los catalanes: *empenta*” (p. 95). Muy lejos estaban estos mozos de las intenciones iconoclastas recomendadas por Gómez de la Serna en su breve y cumplidora carta; tampoco poseían la *empenta* que les demandó Aub: no buscaban apartarse de los clásicos y de la tradición, sino más bien se hallaban demasiado apegados a sus *mayores* y a sus modelos literarios. En una nota de su diario, Aub insistió en el mismo razonamiento: si esta generación de autores no lograba desligarse de sus padres, poco lograrían: “El drama de los hijos de los refugiados: españoles en casa, mexicanos fuera de ella. ¿Qué hacen? O desprecian a sus padres o no son nada. La mayoría se deciden por lo segundo. Si volvieran a España sería peor” (Aub cit. por Juan Rodríguez, 2013, p. 302). Las afirmaciones nos pueden parecer hoy demasiado severas e injustas e incluso propensas a lo freudiano (Edipo debe de matar a su padre); en todo caso era un llamado para que vivieran con originalidad y con tesón.⁶ Quizás un pequeño acto de

⁶ Juan Rodríguez apunta lo siguiente en un artículo en que estudió las relaciones entre los autores de la Segunda Generación del Exilio y Max Aub: “En buena medida, Max parece proyectar sus propias frustraciones sobre la segunda generación, sobre todo cuando comprueba que ya no son lo que él había deseado que fueran: herederos de la cultura republicana

rebeldía –si consideramos el crispado ambiente en que sobrevivían los exiliados– consistió en invitar a Ramón a publicar en las páginas de *Segrel* –en otras publicaciones mexicanas del exilio estaba ausente por completo, lo mismo que en las editoriales del país. Por cierto, una de las justificaciones para esta actitud que hizo que los jóvenes no hayan buscado el conflicto con sus mayores nos la ofreció Carlos Blanco-Aguinaga: “¿Quiénes, si no ellos, habían luchado por nosotros? ¿Quiénes, con gran dolor y nostalgia suya, habían intentado educarnos como no se educaba a nadie en la España de Franco? Así, por lo que respecta a la tradicional guerra de generaciones, ni afirmábamos nada contra nuestros mayores del exilio, ni luchábamos en su contra” (p. 190).⁷ Esa buena educación se corresponde con la que recibieron en el Luis Vives y en la Academia Hispano-mexicana, instituciones que supieron heredar la inteligencia, la cultura y la sensibilidad de la Institución Libre de Enseñanza.

Acerca de las preferencias políticas de los escritores de la Segunda Generación del Exilio, asunto que nos importa por la ambivalente posición política de Ramón, Aub escribió también en 1950: “El comunismo los repele por lo que de dictado moral contiene, el capi-

en una futura España liberada; ése fue, de hecho, uno de los elementos de desencuentro entre las dos generaciones del exilio” (p. 301). En *La librería de Arana*, libro de 1952, podemos encontrar algunos comentarios de Simón Otaola que parecieran saldar las cuentas con Aub; se comenta allí, entre otros asuntos graciosos, su prolijidad: recibir todas las mañanas el periódico *Excelsior* y también un nuevo volumen aubiano.

⁷ Por su parte, Tomás Segovia escribió lo siguiente en un ensayo dedicado a la revisión de la figura y de la obra de Emilio Prados: “Como en toda sociedad exiliada, estábamos muy unidos a nuestros padres, a nuestros mayores, a nuestros maestros. Esos antecesores nuestros eran luchadores y militantes que acababan de perder una guerra, pero no la esperanza de ver caído al enemigo y de poder proseguir su lucha o su tarea. En la pequeña sociedad compacta que formábamos en estas condiciones, nuestros mayores nos ponían mucha atención y nos seguían muy de cerca. Ahora, cuando lo miro a la distancia, me parece asombroso que nunca los escritores, los maestros, los lectores de la generación anterior nos hicieran el menor reproche por nuestra falta de compromiso visible o nos sugirieran mínimamente que siguiéramos un camino más acorde con el que había sido el suyo y en gran parte seguía siéndolo. He acabado por ver en esta actitud una ejemplar nobleza. Lo que descifro en ella es que de un modo o de otro nuestros padres sabían, y nos lo daban así a entender, que no habían luchado por la lucha misma, sino justamente por liberar a sus hijos de ella; que el sacrificio en nombre de la vida humana no tiene sentido si después el valor de esta vida no está en ella misma sino en el sacrificio; que militar por la liberación de nuestro prójimo es una falacia si sólo lo liberamos para que milite en nuestras filas y casi siempre bajo nuestra guía” (p. 229).

talismo no es hermoso y los liberales, hacia quienes sin duda van mis simpatías, se empeñan en hacerse los muertos. Tampoco tienen idioma propio; a veces, en lo más castizo, asoman, como es natural, los americanismos” (p. 95). Es verdad que, como lo dejan ver las líneas aubianas, este grupo de escritores careció entonces de un compromiso político explícito más allá de su fidelidad a la República, elemento que, por otro lado, permitió que aceptaran los textos provenientes de los diversos escritores sin que la ideología supusiera un impedimento o un prejuicio.⁸ La literatura para ellos estaba por encima de la política, tal y como se puede sentir al leer las páginas de *Segrel* y de *Clavileño*, publicaciones que, a diferencia de *Las Españas*, por ejemplo, omiten la discusión de los asuntos de la actualidad que no rocen con los temas propios del arte.⁹

Al diagnóstico de Aub, debemos sumar el esgrimido por Simón Otaola (1907-1980) en *La librería de Arana* (1952); allí elabora un muy divertido recuento de las actividades, costumbres y hábitos de los intelectuales refugiados; Otaola dedica, por cierto, un capítulo entero a hablar acerca de los escritores de *Clavileño* —los futuros autores de *Segrel*; lo que los distingue es, según el autor de *La librería*, su seriedad: eran demasiado jóvenes y demasiado serios. A diferencia de lo postulado por Aub, no se trata propiamente de una crítica, sino más bien de una descripción de sus talentos y de sus personalidades. Otaola era un humorista consumado y declarado: un especialista en la elaboración de cuadros de costumbres y caricaturas verbales.¹⁰

⁸ Bernard Sicot, en su antología *Ecós del exilio*, trata las diferencias entre el grupo nuclear de la revista *Presencia* y los autores de *Clavileño* y *Segrel*; una de las notas discordantes entre los unos y los otros es el lugar que dieron a los asuntos políticos en las publicaciones (pp. 35-48).

⁹ José Pascual Buxó en 1957 registra que la revista reflejó una buena disposición para los estudios literarios “y una tibieza de ánimo que hasta en el siglo XIX hubieran rehusado llamar ‘liberal’” (cit. por Caudet, 2006, p. 637). Y agrega además: “Esto venía a cuento para señalar lo sorprendente de que unos hombres que fueron echados de su patria con violencia, en las horas de las declaraciones se conformaran con manifestar su vocación por la cultura” (p. 637).

¹⁰ Acerca del primer encuentro que sostuvo Otaola con Luis Rius, anota en *La librería de Arana*: “Aquel serio muchacho que acababa de entrar era Luis Rius. Estuvo hablando de la revista *Clavileño* que él dirigía. Muy seriamente, ya digo” (p. 206). Para hablar de Gironella, trae Otaola a colación una greguería: “así como vemos escandalosos tullidos sometidos a la tortura del aparato ortopédico que como dice el gran Ramón: ‘parece que se han tragado un

Una información que tendremos que atender proveniente de la carta –y que quizá nos sirva para el posterior comentario del texto ramoniano– se contiene en esta línea: “Yo no tengo tiempo para nada ya, pero mi querido Otaola sabe de cosas mías casi inéditas y él puede darles algo” (*Segrel*, p. 16). Es sabido que Otaola mantuvo vínculos epistolares con Gómez de la Serna (otro humorista) y que su admiración por él lo llevó en más de una ocasión a imitarlo. Así lo afirman, entre otros, Fernando Larraz y Javier Sánchez Zapatero en su antología de textos narrativos del exilio (*Los restos del naufragio*) al hablar precisamente acerca de sus trabajos como escritor, los trabajos de Otaola; según los editores “todos ellos [sus textos y sus libros] se caracterizan por su humorismo y una cierta tendencia al surrealismo, herencia de la admiración confesada que sintió por Ramón Gómez de la Serna” (p. 149). En *La librería de Arana* incluso se presenta a sí mismo como “el mejor archivo *ramonista*” (p. 48).¹¹ Pues bien, de acuerdo con las palabras de Ramón fue Otaola el encargado de decidir cuál sería el texto que definitivamente se publicaría en *Segrel*. Otaola nada publicó en los dos números de la revista; su voz sí estuvo presente, en cambio, en *Las Españas*. Esto puede explicarse por la diferencia en las edades, la distancia generacional entre él y los autores de la Segunda Generación del Exilio. Podemos imaginar a Otaola, en este contexto, como una suerte de asesor literario: un amigo o compañero. Nuevamente, vamos a citar un pasaje de *La librería de Arana*; en esta ocasión, un soneto en que claramente se manifiestan las preferencias literarias de Otaola:

sillón de peluquería’, Gironella parece que se ha tragado un ataúd y por eso se le ve tan frío y tan estirado como un muerto” (p. 209). El autor de *La librería de Arana* además afirmará que Gironella “es de esos que no saben reír” (p. 209). De Arturo Souto Alabarce, apuntó esto: “En lo único que se parece Souto a sus compañeros de afanes literarios es en la seriedad. Pero, ¿qué sucede a esos muchachos para que tomen la vida tan por lo trágico? ¿Será que han acumulado demasiada sabiduría, que es lo que produce el dolor?” (p. 212).

¹¹ José de la Colina apuntó lo siguiente en “Del aquelarre” acerca de una curiosa preferencia de Otaola: “Siempre quiso que se le llamara con el solo apellido, pues abominaba de su nombre de pila: Simón, que a todos nos parecía tan redondo y humano como el de Ramón (Gómez de la Serna), su dios literario” (p. 51).

Hay un Ramón sin don, Ramón a secas,
 padre de las deliciosas greguerías,
 del cual, quieras que no, todos los días
 has de tragar ración, o si no... ¡ahuecas!
 Pues tiene un Simón Pedro ante quien pecas
 si por Ramón, a ciegas, no te guías
 y no juras con él que es el Mesías
 venido a fecundar cabezas huecas.
 Por este apóstol férvido y sectario
 “La Nardo”, “Senos” y “Automoribundia”
 y de Madrid un cierto Elucidario
 sabemos de memoria íntegramente:
 quien las reza y se empapa en su enjundia
 se salva –según Ota– de la Muerte (p. 294).

Acerca de las lecturas ramonianas ejecutadas por los jóvenes de la época, y en el ambiente del exilio, contamos con un interesante testimonio de José de la Colina. En su artículo “Del Aquelarre” –que formará parte de su libro de ensayos *Zigzag* (2005)–, de la Colina recuerda las reuniones festivas en que participó junto con otros jóvenes –y en las que estuvo presente precisamente Otaola. Allí estaba también, en cierto modo, el escritor matritense entre los convidados de honor: “El padre, o *sine qua non* del grupo, un polvorín de pasión por la amistad, las anécdotas, los juegos de palabras, la literatura, la obra de Ramón Gómez de la Serna (con quien se carteaba), y por Madrid y San Felipe Torresmochas (Guanajuato), era el rubio, pequeño (sólo de cuerpo) Otaola, de quien Rivero Gil, cambiando admirablemente el plumín por la pluma, hizo una admirable caricatura lírica” (p. 51). Al prologar en 1999 *La librería de Arana*, de la Colina también remarcó la presencia de Ramón y escribió una caricatura de Otaola con estos graciosos términos:

Era un hombre pequeño, menudo, rubio, ojiazul, de nariz respingada, aficionado al fútbol, a todo lo madrileño, al cante andaluz, a la música de Bach, a vestir trajes y calcetines tweed, a recoger y difundir y pro-

tagonizar anécdotas, a leer, releer y citar la obra de Ramón Gómez de la Serna (con quien se escribía), y enemigo de la solemnidad y de la cebolla, y, sobre todo, intenso y celoso de la amistad: un fanático del convivio” (p. 20).

En el capítulo de *La librería de Arana* en que Otaola rememora, por su lado, la inauguración del Aquelarre, fiesta y convivio que nos hará recordar las reuniones de la Sagrada Cripta del Pombo, el autor apostrofa a Gómez de la Serna en un revelador paréntesis: “(Nació, Ramón, como la greguería: un día de escepticismo y cansancio en que alguien mezcló extraños ingredientes y de su precipitado salió *El Aquelarre*, este grupo romántico y fraternal que es la flor de nuestro optimismo, de nuestras ilusiones en unas lindas vaquitas gordas –haciendo época– que sean gentiles en el rumiar y con el decorar los profundos jardines del sueño)” (p. 16). Me parece que todas las anteriores citas, y todas las referencias expuestas, nos pueden servir para confirmar el lugar que Ramón tenía no solamente en la biblioteca personal de Otaola, sino también entre sus amigos y compañeros.¹² Además, en las páginas de *La librería de Arana*, hay un muy hermoso dibujo de Juan Renau en que están algunos de los escritores exiliados en México (Arana, Renau, Manuel Bonilla, Moreno Villa, de la Colina, Otaola, etc.) junto con figuras consagra-

¹² En 1967, es decir, 16 años después de la publicación del texto ramoniano que aquí estudiaremos, y tres años después del fallecimiento del autor de *El hombre del hongo gris*, Otaola admitió las dificultades que supone leer a su admirado Ramón por el gran número de volúmenes y textos dispersos de su pluma infatigable: “¿Hasta qué punto he llegado en el conocimiento de la obra de Ramón Gómez de la Serna –esa tremenda constelación de cerca de cien libros sin contar los ensayos, los artículos, greguerías, etc.?” (p. 60). Otaola estaba consciente, pues, del reto que supone para cualquier lector el enfrentar la infinita cantidad de textos ramonianos. Las palabras antes citadas provienen de un homenaje realizado en la Ciudad de México en los años sesenta; en ellas, por cierto, Otaola cuestiona si la noción de *escribir bien* supondría la posibilidad de crear buena literatura –es sabido que a Ramón se le acusó en más de una ocasión de escribir muy mal. Por cierto, Otaola señalará que entre los herederos del momento de la impronta ramoniana estaría el joven Carlos Monsiváis, quien por aquella época dictaba “conferencias-show”; de García Márquez llegó a apuntar Otaola que éste le compartió la inspiración que obtuvo de la lectura de los libros de Ramón para la escritura de algunos capítulos de *Cien años de soledad* y para el encuentro con una de sus imágenes más memorables: un galeón español sorprendentemente hallado en medio de la selva.

das del arte de España (Picasso, León Felipe, Fray Luis de León, García Lorca, Cervantes, Unamuno, El Greco, Santa Teresa, Valle Inclán, etc.); la figura de Ramón ocupa la posición central en la parte inferior del dibujo (y es la más grande). Claramente, a Otaola le importaba que nadie olvidara la obra y la persona de su admirado Ramón; Renau supo interpretar esto gráficamente. No pocas críticas habrá suscitado el emblema en la parte superior del dibujo, así como también las presencias y las ausencias en la ilustración.

Finalmente, acerca de todo esto, habría que insistir en que, según se indica en la carta, no fue Ramón el responsable de escoger “El santo de piedra” para que apareciera en *Segrel*, ¿acaso por desidia o desinterés? Habrá que especular que Gómez de la Serna sencillamente extrajo varios textos de su archivo —¿podremos vislumbrar por un instante la copiosa e inmanejable cantidad de materiales que allí albergaba?— y los envió por correo. Lo que propongo a continuación es un rápido análisis del citado relato y una muy arriesgada hipótesis que servirá para imaginar por qué lo seleccionó Otaola; o bien, el modo en que podríamos leerlo en su muy especial contexto. No sobra insistir en que Otaola, en su calidad de hombre ya maduro, debió sugerir e influir para que Ramón fuera convocado y también recibido en los espacios de *Segrel*, acaso para dotar a la revista de tan serios muchachos con un texto humorístico; sin embargo, y como ya lo veremos, el relato de Ramón es más bien melancólico y triste, y no va a carecer, según lo pienso, de una dimensión simbólica o alegórica.

Claves para la lectura del cuento

“El santo de piedra” es un cuento —por supuesto, si es que aceptamos la posibilidad de que las etiquetas genéricas típicas puedan servirnos para calificar los textos ramonianos. Es un cuento, decíamos, y es también un ramonismo y aparenta ser además una amplia greguería. De forma muy general, podríamos decir que en él se nos presenta la historia según la cual un mendigo apostado en las afue-

ras de una catedral se convirtió en una escultura más del templo; es decir, somos los testigos de una lenta metamorfosis que ocurrirá no por un cristiano milagro, sino por una santa insistencia en la inmovilidad. Años antes de publicar y de escribir este *cuento* Ramón ya había puesto su atención en los mendigos y en las figuras más menesterosas de los espacios urbanos. En *El Rastro* podemos hallar un capítulo que lleva por título precisamente el de “Los mendigos”.¹³ En su momento, recuperaré algunas de las imágenes y de los pasajes de este otro texto, pues hay un diálogo intratextual entre el capítulo de *El rastro* y la narración insertada en *Segrel*. “El santo de piedra” está dividido en cuatro partes. La primera sección es una morosa descripción del mendigo. Varias informaciones relevantes para la construcción del relato y también del personaje se pueden distinguir en las primeras líneas: su ceguera, los cincuenta años que ha consumido hasta entonces pidiendo limosna en la puerta de la catedral y su inquebrantable hieratismo. En el texto incluido en *El Rastro* ya estaban presentes estos elementos como ha de verse: “Son pobres, solemnes, resignados, pacíficos, que parecen vivir del aire y de esas reservas desconocidas y pródigas, casi inagotables, que hay en la vida personal de cada ser. Su éxtasis es casi el éxtasis de un árbol, de un olivo, o quizás más el de un sequerizo matorral por lo asentados sobre la tierra que están. ¡Éxtasis arborescente de los ciegos!...” (p. 224). La descripción del físico del mendigo de “El santo de piedra” oscila entre el esperpento y la greguería, y parece entresacado de una página de Valle Inclán:

Su nariz era arremolachada, grande y caída, caída con tristeza lacrimosa. Sus ojos ciegos no tenían niña ninguna. Estaban vueltos y retorcidos de tal manera, que eran como unos ojos blancos sin mirada. No había en ellos el más leve deseo de ver ni tenían la más rudimentaria idea de la vista. Afrontaban la luz como la afrontan las cosas, resignados,

¹³ Acerca de las ediciones diversas de *El Rastro*, anotan los editores del tomo tercero de las *Obras completas*: “El libro conoce cuatro ediciones en vida del autor, la de 1914, la de 1931, la de 1956 (en el primer tomo de sus *Obras completas*) y la de 1961” (p. 811).

serenos, parados. Su pelo ciego crecía hirsuto, como un barbecho abandonado, como una hierba de tejado todo torcido, despeinado, rijoso, como yendo a invadir toda la cara, aprovechándose de la ceguera de su padre. La barba, sobre todo, era una barba fiera, intonsa, apretada, espesa, compacta; se había cerrado al no ser ni acariciada ni peinada por el pobre inmóvil, de tal modo, que no la movía el viento de vorágine que a veces se levantaba fuera y dentro de la catedral, envolviendo y brutalizando al mendigo (p. 17).

Un aspecto fundamental en la descripción del personaje es la forma en que se hallan sus manos y sus dedos: en una posición rígida y siempre dispuestos para recibir las limosnas. Nuevamente, al momento de describir Ramón recurrirá a las greguerías y a su plasticidad: “Parecen las manos de un ser más tremendo, por como son de duras, de rígidas, de monstruosas. Parecen unas manoplas o unas bandejas. Parecen, por su actitud inanimada, inerte y fija, como si fuesen de esos cepillos para la limosna empotrados en la piedra de la catedral, esos cepillos para la Santa Cruzada, que aún quedan” (p. 18). De un modo bastante clásico, Ramón empieza con la cabeza del mendigo, sigue con su tronco y sus brazos y termina la descripción con las piernas y con los pies.

En el segundo apartado del cuento, mucho más breve y conciso, apreciaremos el paso del tiempo y la evolución del personaje: cada vez más callado, cada vez más solitario y cada vez más inmóvil:

¡Sesenta años de estar día tras día a la puerta de la catedral! Ya, a veces, se cerraba la puerta sobre él, y se quedaba dentro de la catedral toda la noche. Ya dejó de hablar. Su voz, aquella voz de chirimía con algo de la queja aguda, inarticulada e inimitable de un gozne de puerta, se perdió definitivamente. Le bastaba un gesto para implorar. Su breve salmodia de antes era aún lo superfluo.

Tan callado estaba, que cuando murieron las que tenían la costumbre de darle limosna, las nuevas beatas no se atrevían a poner una limosna en sus manos. Les daba cierto pánico perturbarle, despertarle, sacarle de su inmovilidad. Quizá les daba miedo ver moverse la mano

hierática y disforme, guardándose la pequeña moneda. Entraban raudas y de puntillas, procurando que no las sintiese. Sentían demasiado que no eran vistas ni pedidas para tener que dar una limosna.

Así, los otros pobres pedigüños, que invocaban el santo del día eran los que robaban la limosna al pobre inmóvil y solemne; sobre todo, los cojos que abren las puertas al que entra, que corren y más y mejor que los que tienen las piernas sanas, y que hacen tan bajas y torcidas reverencias sobre sus muletas (p. 19).

El penúltimo fragmento –la tercera sección de “El santo de piedra”– el narrador nos avisa acerca de la evolución de la ciudad y de la catedral; por motivos urbanos, la puerta en que se apostaba el mendigo ha quedado prácticamente cancelada. Nadie, por tanto, lo visita y nadie le da una moneda. Adicionalmente, las piedras catedralicias se irán acomodando en ese mismo lugar: “Los pedazos de catedral que se desprendían, que desgajaba el rayo, que castiga tanto las agujas de piedra, allí se iban almacenando, y allí llevaron las verjas y las columnas rematadas por un león, en que se engañaba la verja que cerraba el atrio, cuando las quitaron para que se ensanchase más la nueva Gran Vía” (p. 20). Es entonces cuando ocurre la metamorfosis definitiva:

El pobre ciego, más rígido, más fósil, más tieso y más inmóvil que nunca, osciló un día un poco, osciló hacia detrás y se quedó pegado a la pared, inclinado sobre ella, como un santo de esos que se descuelgan de las hornacinas que hay en los arcos exteriores de las catedrales y se ponen de pie junto a las paredes. En aquel patizuelo, especie de almacén de antigüedades desprendidas de la catedral, no se notó la presencia invariable e inaudita de aquella nueva estatua como de un puro y primitivo arte gótico (p. 20).

La última sección del cuento –es decir, el cierre del relato– sirve para avanzar aún más en el tiempo y para conocer el destino –entre trágico y glorioso– del mendigo, una fortuna que para nada dependerá de la participación divina, sino que se alcanzará por otros medios, si se quiere, mucho más humanos y también fortuitos y *lógicos*:

Sólo un día, a los cien años, cuando se fue a restaurar la vieja catedral, dieron toda su importancia los restauradores, a una estatua de piedra, de la misma piedra dura y tostada de la catedral, que estaba echada sobre la pared, a la intemperie, junto a la puerta de la sacristía. La llamaron la estatua de Job, y la exaltaron elevándola sobre la puerta principal, en una de las hornacinas vacías del arco florido. Nadie sospechó que aquel santo gótico y primitivo de piedra era el mendigo metamorfoseado, porque no por arte de milagrería, sino por la lógica más profunda, los más perennes mendigos de las puertas de las catedrales acaban así (p. 20).

Es notable que el capítulo más extenso se corresponda con la descripción del protagonista; podemos recordar lo que en los años veinte José Ortega y Gasset dejó apuntado acerca del arte vanguardista y, específicamente, acerca del arte de Ramón. De acuerdo con Ortega, uno de los más especiales procedimientos ramonianos consistía en “hacer protagonistas los barrios bajos de la atención, lo que de ordinario desatendemos” (p. 71). O, en otras palabras, sobredimensionar ciertos detalles y ciertos aspectos de la realidad; y también lo contrario: minimizar lo que debería ser atendido retóricamente con mayor fuerza y solemnidad. La figura y la anatomía del mendigo es muy relevante en el contexto de la historia porque se transforma en una estatua. No fue la primera ocasión en que Ramón asoció la figura de un menesteroso con la de una escultura. Nuevamente, convendrá regresar a las páginas de *El Rastro* y leer el siguiente pasaje:

En este sitio y ante esos pobres se evoca a todos los otros, cuya vivienda y cuya república parece ser esta. Así al viejo de la ocarina le vemos retirarse de aquí, y sobre todo es casi una seguridad en uno que es pobre ciego y manco de los dos brazos que sobre sus piernas largas e inmóviles parece el busto del Ecce-Homo de Montañés, y que sostiene una gran hucha de madera como esas en que piden limosna “para el Cristo de la Sangre” o “para el Cristo del Dolor” en las catedrales, es casi una seguridad que es aquí donde le trae a encerrar el patrono que le explota

y será aquí donde un día quede definitivamente puesto a la venta como una talla cualquiera (p. 227).

En una greguería, por cierto, Ramón también infirió la posibilidad inversa; es decir, que de la escultura pudiera transitarse hacia la vida: “Las estatuas no vuelven la cabeza, porque saben que si la volvieran se convertirían en efímeros seres mortales” (1979: p. 145).

Hay otro aspecto que, según pienso, es fundamental para la escritura y para el arte ramoniano y que estaría centralmente presente en “El santo de piedra”. Me refiero a los mecanismos literarios por medio de los cuales Ramón solía modificar nuestra percepción del mundo gracias al arte verbal de su casi infinito ingenio. En esta ocasión, la figura humana —la del mendigo— va a abandonar su naturaleza primera y se va a convertir en un objeto más de la catedral, va a *deshumanizarse*. Es mi impresión que uno de los recursos que fundamentan las greguerías es precisamente ese: en el muy acotado espacio de una greguería observaremos cómo un objeto o un ser —gracias a la participación de lo metafórico y a la capacidad intelectual del lector— continuará siendo lo que es, pero además sumará una naturaleza adicional: la identidad unitaria de los seres así se resquebraja. En las greguerías, no detectaremos un poderío mágico que actúe sobre la materia y la realidad —el hombre del relato se convirtió en estatua no por la participación de Dios, sino por una voluntaria fijeza; esto anula la posibilidad de leer el texto, según lo pienso, como un texto fantástico o como uno maravilloso.¹⁴ En todo caso, el creador provoca ese *milagro* por medio de su capaci-

¹⁴ Escribió lo siguiente César Nicolás en su artículo “Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna”: “El arte verbal de Gómez de la Serna es un exponente característico del fenómeno de las vanguardias. Por el carácter mismo de su ruptura, el autor se lanza a la recuperación de lo fantástico en sus más diversas formas. Pero no a la manera romántica o decimonónica. La metáfora que servía de base a la concepción tradicional de lo fantástico (REAL = IRREAL) se invierte radicalmente (IRREAL = REAL), transformando tanto el enfoque como las formas de expresión y el lenguaje utilizados. Al tiempo, se acentúa la oscilación entre los términos de la equivalencia, generando una ambigüedad aún más acusada, que incrementa la semiosis del texto. Nace así la modalidad de lo *insólito*: la realidad más trivial, familiar y cotidiana, es contemplada desde otro ángulo, y esa percepción nos llena de estupor, de incertidumbre, de extrañamiento” (p. 296).

dad para asociar los objetos, las ideas, las cosas, etc. De entre las miles de greguerías imaginadas por Ramón, citaré una que servirá para ejemplificar esto: “La escoba baila vals en la mañana” (1979, p. 103). La escoba, al final de la greguería, se transforma en una bailarina. Podemos decir entonces que ha ocurrido una espectacular metamorfosis: el objeto doméstico ha alcanzado una personalidad humana.¹⁵ Algo similar ocurre en este *capricho* de Ramón; sin embargo, aquí sí hay la presencia, digámoslo así, de lo fantástico:

No era brusco Gazel, pero decía cosas violentas e inesperadas en el idilio silencioso con Esperanza.

Aquella tarde había trabajado mucho y estaba nervioso, deseoso de decir alguna gran frase que cubriese a su mujer asustándola un poco. Gazel, sin levantar la vista de su trabajo, le dijo de pronto:

¡Te voy a clavar con una alfiler como a una mariposa!

Esperanza no contestó nada, pero cuando Gazel volvió la cabeza vio cómo por la ventana abierta desaparecía una mariposa que se achicaba a lo lejos, mientras se agrandaba la sombra en el fondo de la habitación (Gómez de la Serna cit. por César Nicolás, 1984: p. 296).

Conclusiones

Ahora bien, toda vez que hemos leído y analizado “El Santo de Piedra”, y que hemos detectado algunos de los componentes que lo convierten en un buen ejemplo del arte ramoniano, únicamente nos faltaría redondear el análisis con algunas consideraciones acerca de su lugar dentro de la revista *Segrel* y su posible sentido o significado en este contexto. Ha quedado establecido que Ramón es el único escritor de gran fama que publicó en esta revista juvenil de muy corta duración; y hemos ya revisado la ausencia de Ramón, por otro

¹⁵ Acerca de la greguería, ha escrito César Nicolás: “El objeto familiar cobra un valor inusitado. Se subraya por contraste: es transferido a una nueva esfera de percepción y descrito como si fuese visto por vez primera. Con algo muy *naïf*: son aseveraciones propias de un *enfant terrible*. Y somos presa de una emoción inquietante” (p. 288).

lado, en las principales publicaciones del exilio en México. Todo nos indica que Simón Otaola no solamente hizo los trámites para incorporarlo, sino que también debe haber recomendado su presencia. Por el contexto político, no deja de asombrar que los jóvenes escritores hayan aceptado la participación de un autor de indudable talento, pero que había cometido un error político imperdonable: su frívolo e irresponsable acercamiento al dictador español. Como lo apuntó, sin embargo, Ioana Zlotescu, “[...] podemos afirmar que Ramón Gómez de la Serna ha sido una víctima más de la Guerra Civil española. Muy pocos le defienden en España” (p. 279). Es mi impresión que *Segrel* quiso ser —solo tuvo dos números para intentar serlo— una revista eminentemente literaria en que las cuestiones ideológicas y políticas quedaran fuera de sus páginas. Entrevemos que esa era la vocación de la revista; y también filiarse, claro está, con el quehacer artístico de España por los temas y por el estilo de las contribuciones seleccionadas. Esto explica parcialmente la invitación girada a Gómez de la Serna.

¿Por qué escogió Otaola “El santo de piedra” entre los diversos textos del abundante archivo ramoniano? La respuesta que voy a ofrecer será eminentemente especulativa. Si el autor de *La librería de Arana* quiso contrarrestar la *seriedad* de sus jóvenes amigos con un texto del famoso humorista de Madrid, se equivocó, sin duda, en su selección: “El santo de piedra” es un cuento triste, tal y como pueden también serlo “El príncipe feliz” de Oscar Wilde; o bien, “El rey burgués” de Rubén Darío. En estos dos cuentos que cito, por cierto, también contamos con la presencia de *esculturas*. En el caso del cuento de Wilde, una estatua que quiere remediar la pobreza y las miserias de los hombres a costa de su propio sacrificio; en el caso de Darío, un poeta que es convertido en adorno de jardín y que simbolizará la falta de comprensión social del artista y su obra (deja de ser un ser humano para convertirse en un banal adorno). En los tres casos, la sociedad y los hombres no acababan de comprender bien las trascendencias de los sujetos ni de los objetos. Tenemos en “El santo de piedra” un muy pobre hombre que vive de la limosna que buenamente recibe de los feligreses has-

ta que, por su inmovilidad, termina por ser olvidado y arrumbado sin más. El paisaje termina por absorberlo: su figura será la de una imagen más dentro de la catedral. ¿Hay aquí algo que nos pueda llevar hacia una interpretación simbólica? No sabemos, claro está, en qué estaba pensando Ramón; ni tampoco podemos del todo intuir cuál fue la lectura realizada por Otaola de este cuento. Pero me parece que hay en la imagen algo que nos podría remitir a la situación de los exiliados, particularmente, de los artistas en el exilio (o, por lo menos, así lo puede intuir el lector contemporáneo). Todavía tardarían algunos años los jóvenes escritores en reflexionar ensayísticamente acerca de su peculiar situación (Tomás Segovia, Luis Rius, Angelina Muñiz Huberman, Arturo Souto Alabarce, Carlos Blanco Aguinaga, etc.), pero debieron por entonces empezar a sentir el desconuelo y la extrañeza de sus circunstancias: su peculiar destierro. Quedaba la esperanza y la fe, como sucede hacia el final del relato, de ser apreciados y comprendidos con el paso de los años, tal y como ocurre con la imagen petrificada del mendigo. ¿Podría ser reconocida esa imagen como un símbolo del artista? Para terminar, valdría la pena recordar que la figura de Ramón ha suscitado, por desgracia, inexplicables indiferencias. De ello, dio cuenta uno de los escritores hispanomexicanos más talentosos. José de la Colina apuntó todavía en 1998 en la revista *Vuelta* lo siguiente: “Los años 30, y particularmente la guerra “civil” española marcaron el descenso de la fama de Ramón, ni de su literatura ni de la fidelidad de sus lectores. La casi total ocultación de su figura es, hasta cierto punto, comprensible: son los tiempos de la literatura *engageé* y Ramón podría ser el prototipo del escritor no comprometido, dedicado a una escritura puramente lúcida, al margen de la vida política” (De la Colina, 1998: en línea). Ha sido el propósito de estas páginas delinear un episodio de esa incompreensión y de esos contactos res-tablecidos con la obra ramoniana. Si *Segrel* fue un espacio para que los jóvenes autores se dieran a conocer, fue también un ámbito para recordar la conflictiva figura y la siempre intrigante obra de Gómez de la Serna, para darle entonces un lugar.

Bibliografía

- AUB, Max. “Una nueva generación”, *Sala de Espera*, 21 (1950), pp. 12-15.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos. “Presencia: breve nota personal sobre una revista juvenil del exilio”, *Ensayos sobre la literatura del exilio español*, México, El Colegio de México, 2006, pp. 183-196.
- CAUDET, Francisco. *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
- CERNUDA, Luis. “Gómez de la Serna y la generación poética de 1925”, *Obra completa. Prosa I*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, pp. 172-180.
- CLAVILEÑO, pról. María Luisa Capella, edición facsimilar, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Ateneo Español de México, 2019.
- COLINA, José de la. “El ‘caso’ de Ramón Gómez de la Serna”, *Vuelta*, 261 (1998), pp. 135-137. <https://www.letraslibres.com/vuelta/el-caso-ramon-gomez-la-serna> Fecha de consulta: 29 de diciembre del 2020.
- . “Del *aquelarre*”, *Zigzag*, México, Aldus, 2005, pp. 48-54.
- GARCÍA, Carlos y Martín Greco. *Escribidores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna / Guillermo de Torre 1916-1963*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Greguerías*, ed. Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1979.
- . *Obras completas III. Ramonismo. El Rastro. El circo. Senos (1914-1917)*, eds. Ioana Zlotescu, Juan Pedro Gabino, Pura Fernández, José-Carlos Mainer, pról. César Nicolás, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998.
- . *Obras completas XX. Escritos autobiográficos I. Automoribundia*, eds. Ioana Zlotescu, Juan Pedro Gabino, Pura Fernández, José-Carlos Mainer, pról. Ioana Zlotescu, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998.
- . “Carta de Ramón Gómez de la Serna”, *Segrel* [edición facsimilar], pról. Luis Rius Caso, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Ateneo Español de México, II, 2019, p. 16.

- . “El santo de piedra”, *Segrel* [edición facsimilar], pról. Luis Rius Caso, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Ateneo Español de México, II, 2019, pp., 17-19.
- GONZÁLEZ NEIRA, Ana. “Análisis periodístico de las primeras cabeceras de la segunda generación del exilio republicano: *Clavileño, Presencia, Hoja y Segrel*”, *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, eds. Manuel Aznar Soler y José Ramón López García, Sevilla, GEXEL-Renacimiento, 2011, pp. 433-441.
- LARRAZ, Fernando y Javier Sánchez Zapatero. *Los restos del naufragio. Relatos del exilio republicano español*, Madrid, Salto de Página, 2016.
- LÓPEZ AGUILAR, Enrique. *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*, México, UAM, 2012. [Consultado en versión Kindle]
- NICOLÁS, César. “Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 1984, pp. 281-297.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Austral, 2008.
- OTAOLA, Simón. “Ramón Gómez de la Serna”, *Revista de Bellas Artes*, 16, 1967, pp. 58-63.
- . *La librería de Arana. Historia y fantasía*, pról. José de la Colina, Madrid, Ediciones del Imán, 1999.
- RODRÍGUEZ, Juan. “‘Españoles en Casa. Mexicanos fuera de ella’. Max Aub y la Segunda Generación del Exilio”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 38, 2013, pp. 293-326
- RIUS, Luis. “Tres canciones de vela”, *Segrel* [edición facsimilar], pról. Luis Rius Caso, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Ateneo Español de México, I, 2019, pp. 7-11.
- SEGREL [edición facsimilar], 2 vols., pról. Luis Rius Caso, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Ateneo Español de México, 2019.
- SICOT, Bernard (ed.). *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos*, A Coruña, Edicions do Castro, 2003.
- SEGOVIA, Tomás. “Volviendo a Emilio Prados”, *Sobre exilios*, pról. José María Espinasa, México, El Colegio de México, 2007, pp. 221-244.
- SOLÓRZANO ESQUEDA, Lilia. “*Segrel*. Una curiosidad de españoles e hijos de españoles en México”, *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 3, 2018, pp. 16-27.

- SOUTO ALABARCE, Arturo. *Cuentos a deshora*, México, Bonilla Artigas Editores, 2011. VALENDER, James. *Genaro Estrada y los intelectuales del exilio español. Datos nuevos sobre los orígenes de La Casa de España en México*, México, El Colegio de México, 2018.
- VALENDER, James y Gabriel Rojo Leyva (eds.). *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1943-1963)*, México, El Colegio de México, 1999.
- ZLOTESCU SIMATU, Ioana. “La literatura personal de Ramón Gómez de la Serna o la resistencia al poder establecido”, *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Juan Villegas, vol. 5, Irvine, Universidad de California, 1991, pp. 272-279.

**Fina García Marruz,
una crítica incondicionada a la controversia:
“si es para vivir tan poco/
¿de qué sirve saber tanto?”**

Claudia Maribel Domínguez Miranda

Los movimientos feministas de manera directa o indirecta han conducido a las academias a preguntarse por la producción literaria de autoras que pese a su innegable calidad artística no cobraron una amplia notoriedad en los campos culturales de sus respectivas épocas. En esta perspectiva, resulta inevitable hablar acerca del silencio en el que se mantuvo la obra de Fina García Marruz (1923), poeta, ensayista y crítica literaria cubana, quien tuvo que esperar hasta el final de ese mismo siglo para comenzar a recibir reconocimientos como el Premio de la Crítica (*Hablar de poesía*, 1987 y *Créditos de Charlot*, 1991), el Premio Nacional de Literatura (1990), la Orden Alejo Carpentier, la Medalla Fernando Ortiz, el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2007) y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2011). En 1990 se publicó *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* (UNEAC) de Jorge Luis Arcos, en ese entonces investigador del Instituto de Literatura y Lingüística.

El presente trabajo se propone explorar aspectos generales de la recepción de su obra poética y ensayística para luego, tomando de ejemplo representativo su ensayo “Sor Juana Inés de la Cruz”, exponer las estrategias interpretativas que puedan haber afectado la recepción de su obra crítica a pesar de su gran valor literario. En ese orden de ideas, la interpretación de Fina García Marruz sobre la *Carta atenagórica* funge como uno de los ejemplos en los que el

tratamiento que le dio a un tema tan polémico como es el religioso, interfirió en su reconocimiento.

Jorge Luis Arcos, en su artículo “Obra y pensamiento de Fina García Marruz”, publicado en *Revista Iberoamericana* el mismo año en que aparece el libro sobre la poesía de Fina, se ocupa de ponderar la trayectoria de esta invaluable ensayista. Así, comienza por hablar de la admirable capacidad poética que la distinguió desde la adolescencia. Recuerda que a los trece años entendía y disfrutaba los poemas de Juan Ramón Jiménez; que en 1944 logró que su ensayo “Sobre la rima” se publicara en la revista *El Hijo Pródigo*, fundada por un joven pero muy selectivo grupo poético mexicano, y que a partir de su incorporación al grupo *Orígenes* su producción literaria se volviera cada vez más notable.¹ En esa línea, Arcos esgrime que en sus ensayos “Lo exterior en la poesía” (1947), “Notas para un libro de Cervantes” (1949) y “José Martí” (1952), Fina definió y se lanzó a la compleja tarea de expresar su “poética de lo cubano”.²

Los datos proporcionados por Arcos vuelven aún más intrigante el que nuestra ensayista no haya cobrado una amplia visibilidad si se toma en cuenta que, al igual que otros escritores latinoamericanos, se preocupó por otorgarle a la expresión nacional una dimensión universal.³ Quizás este hecho fue atenuado por otro muy significativo: durante años la Revolución cubana acaparó la atención del mundo, con ello dejó de lado la poesía católica desarrollada por el grupo *Orígenes*:

[La] ascendencia católica del pensamiento poético de Fina García Marruz, semejante en perspectiva estética a otros poetas católicos del grupo *Orígenes* (Lezama, Vitier, Diego y Gaztelu) condujo a Roberto Fernández Retamar a denominar como “trascendentalista” a la línea poética “origineista”, con el sentido preciso que Heidegger confiere al término: “aquello que realiza el traspaso, aquello que traspasando

¹ Véase José María Espinasa, *La literatura mexicana del siglo XX*, pp. 80-81.

² Jorge Luis Arcos, “Obra y pensamiento poético en Fina García Marruz”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 152-153, 1990, p. 1197.

³ Guillermo Sucre, “La nueva crítica”, en *América Latina en su literatura*, p. 273.

permanece”, por donde se resuelve la aparente contradicción entre lo immanente y lo trascendente, y se reconoce el valor de lo particular, aunque como anuncio de lo trascendente, salvaguardando la noción de poesía como encarnación, propia de una zona esencial del pensamiento poético origineísta.⁴

Más adelante, retomaré este aspecto que avista que si García Marruz fue tan afín a su grupo, la recepción de su obra corrió la misma suerte que la de sus coetáneos. Por ahora, interesa revisar los más recientes acercamientos en la línea de rescate de la escritura de las mujeres para indagar en qué medida incidió el género en la ausencia de reconocimiento literario de la escritora cubana.

Según Catherine Davis, la limitada recepción de Fina García Marruz se debe a las restricciones que implicaba el estar casada con un poeta, Cintio Vitier,⁵ acerca de esto Mónica Ruiz-Bañuls afirma: “Recordemos, por ejemplo, que su primer poemario fue editado sin su conocimiento como regalo de cumpleaños de sus padres y su marido, y que *Visitaciones* (1970), su libro más extenso, fue compilado por su esposo y Eliseo Diego sin su participación”.⁶ Tampoco hay que olvidar la gran cercanía profesional que la unió a su esposo. Ambos fueron investigadores en la Biblioteca Nacional “José Martí”, El Centro de Estudios Martianos, y juntos publicaron *Estudios críticos* (1964), *Temas martianos* (1ra serie, 1969; 2ª serie, 1982 y 3ra serie, 1993), así como otros estudios y recopilaciones.

Por su parte, Laura Maccioni señala que Fina incumplía con una de las cualidades propias de su grupo literario: “Y, en este punto, destaca la impronta masculina, blanca, letrada y católica que ha caracterizado históricamente el proceso de construcción nacional, regulado ‘por un dispositivo de violencia contra sujetos no hegemón-

⁴ Arcos, p. 1199.

⁵ Véase Katherine Hedeon, “La cubana en la poesía: género y nación en *Visitaciones* y *Habana del centro* de Fina García Marruz”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 226, 2008, p. 171.

⁶ Mónica Ruiz-Bañuls, “Sacralización de los revolucionarios en la poesía de Fina García Marruz”, *La Colmena*, núm. 89, 2016, pp. 24.

nicos', sean éstos mujeres, negros, mulatos u homosexuales".⁷ Visto en estos términos, parecería que independientemente de todos los atributos que García Marruz compartió con su grupo, quedó al margen del campo literario por el simple hecho de ser mujer. Sin embargo, es inevitable preguntarse a qué clase de discriminación se refiere Maccioni, si ya se ha demostrado que los origineístas no sólo la aceptaron, también la impulsaron a publicar. Según esta investigadora, el reconocimiento de la poeta se ha visto comprometido por su supuesta conformidad con el conservadurismo patriarcal:

Hay una primera línea interpretativa que no duda en calificar la posición de Fina García Marruz como conservadora y decididamente antimoderna. Tales son los rasgos que, según apunta Duanel Díaz Infante en *Límites del origenismo* (2005) se destilan en su poética; rasgos que si bien comparte de modo general con el resto de la formación que se nuclea con Lezama Lima, asumen en el caso de García Marruz un matiz específico, puesto que ese conservadurismo, trasladado al modo en que la poeta entiende la diferencia entre los sexos, es el que la lleva a aceptar sin cuestionamientos y a contramano de las luchas por la igualdad el lugar que históricamente la sociedad patriarcal les ha asignado a las mujeres.⁸

Pero al referirse a esa primera línea interpretativa, Maccioni –apoyándose en las ideas de Katherine Hedeem– le concede importancia a otra tendencia que no juzga a García Marruz como reaccionaria: la de ofrecer una perspectiva divergente que afirma la capacidad de la poeta para definir lo cubano y también lo femenino logrando con ello la visibilidad de todos los miembros de la nación:

[En su artículo] destaca la singularidad que aportan los versos de Marruz en el marco de un proyecto como el de los poetas de Orígenes,

⁷ Laura Maccioni, "Lo extraordinario del lugar común: reformulaciones de lo femenino en la poesía de Fina García Marruz", en *Letral*, núm. 20, 2018, p. 141. Énfasis mío.

⁸ *Ibid.*, pp. 141-142.

abocado a encontrar a través de la palabra poética un destino para la isla. La “teleología insular” de este proyecto –y aquí el ejemplo que ofrece Hedeem es, obviamente, el ensayo de 1958 de Cintio Vitier “Lo cubano en la poesía”– se apoyó en un borramiento de las diferencias existentes entre los diversos sujetos de la nación, postulando en cambio una versión de lo patriótico en la que los protagonistas quedan reducidos a un puñado de hombres que supieron encarar los valores esenciales de la cubanidad. Por el contrario, afirma Hedeem, la poesía de García Marruz hace “énfasis en las pequeñas historias y el heroísmo de lo cotidiano, que abre la posibilidad de una Historia de la nación cubana más inclusiva” (182). Y agrega: “Al destacar lo cotidiano y lo pequeño como su patria, la voz poética replantea su ubicación fuera de los acontecimientos extraordinarios y grandiosos en que se ha fundamentado tradicionalmente la nación cubana, denuncia la exclusión de la que han sido víctima las mujeres y otros sujetos sociales.”⁹

Sin lugar a dudas, la explicación de Hedeem niega la subordinación de García Marruz, pues delimita la intención artística que la hace coincidir con su generación literaria y, a su vez, da a entender que nuestra poeta desarrolló un proyecto literario propio en el que su visión personal de lo cotidiano le dio visibilidad a todos los sujetos que integraban su nación. Pese a todo, Maccioni no se inclina a creer que existe una intención reivindicativa de parte de García Marruz; más bien, con un estilo decidido pero vago, propone que otra intención guía su perspectiva autoral femenina:

Esa otra cosa desarma los lugares predecibles para lo femenino y habilita otro modo de pensarlo: por eso en los poemas de Fina lo femenino remite a una actividad intensa y profunda, a una experiencia que en el fragor de los cacharros y las brasas del fogón, abre una vía hacia lo otro, hacia lo que desborda el lenguaje, hacia el origen olvidado.¹⁰

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 163. Énfasis en el original.

El gesto de matiz y ponderación de Maccioni conduce a entender que la recepción de la crítica especializada ha encarnado un compromiso sociopolítico y cuando una de sus tendencias no se ha visto satisfecha, no ha promovido el valor artístico de una obra. Si esa es la suerte que ha corrido la poesía, género más estimado por la forma que por el fondo, entonces, ¿cómo se ha valorado el pensamiento ensayístico de Fina García Marruz?

Respecto a este género, Mayuli Morales Faedo explica con detalle las razones por las que las ideas de Fina no fueron apreciadas por el campo intelectual en plena madurez de su obra. En primera instancia, confirma que el ensayo en Hispanoamérica se centró principalmente en “el debate político y en la afirmación de la identidad nacional y continental masculina”.¹¹ Y no sólo continental, sino nacional:

[...] no es necesario decir que la línea de la política cultural cubana de los 70 se ubicaba en la tradición canónica de la identidad nacional y continental complementada con los paradigmas heroicos y radicales del realismo socialista. De modo que, si en el ámbito sincrónico no puede ignorarse el contexto político y cultural cubano, en el diacrónico debería tenerse en cuenta esa tradición oculta y desconocida en la que se inscribe la ensayística de Fina García Marruz: el ensayo que podríamos llamar “femenino”.¹²

Con lo anterior, Morales Faedo no desconoce que las ensayistas reflexionaron en torno a la situación continental de su tiempo;¹³ más bien, aclara que construyeron un universo simbólico que les permitió concebir una escritura integradora tanto de lo estético como de lo social. Por lo mismo, se interesa en interpretar “Hablar de poe-

¹¹ Mayuli Morales Faedo, “‘Hablar de poesía’: una poética en el vórtice de la polémica y el desconocimiento”, en César A. Núñez (coord.), *Figuraciones de la escritura en la literatura hispanoamericana*, p. 110.

¹² *Ibid.*, p. 111.

¹³ Véase Mayuli Morales, “Para llegar al fin de la espera: las ensayistas hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XX y los problemas de su recepción”, *Signos Literarios*, núm. 15, 2012, pp. 119-140.

sía”, texto clave para entender el pensamiento de García Marruz y el tipo de recepción predominante en el campo intelectual cubano. Considero esencial recuperar su análisis para poder entender el contexto en el que se desarrolló el ejercicio crítico de nuestra ensayista. En primer lugar, la investigadora observa que si bien ese ensayo se publicó en 1970 –década especialmente polémica y compleja– no se le ha concedido especial atención ni a las circunstancias políticas en las que se gestó, ni a su índole estética:

De ahí que llame la atención que [Adolfo] Castañón le haya señalado un carácter de manifiesto, género asociado a la juventud y a la insurgencia, y en el campo literario a la vanguardia. Ninguno de estos términos pueden ser asociados a la Fina de 1970, intelectual madura de 47 años, católica y vinculada a un grupo y a una estética, la de Orígenes, fuera de la discusión eje del campo literario de aquellos años, que giraba en torno al papel del escritor en la Revolución, así como a la función de la literatura en la nueva sociedad y el problema de la representación del proceso revolucionario.¹⁴

El análisis de Morales Faedo permite constatar que mientras más próxima se encontraba la ensayista a la estética de Orígenes, más alejada parecía estar de la discusión en boga. ¿Quién le atribuiría cualidades vanguardistas a una escritora que, en definitiva, parecía encarnar el conservadurismo? Nadie, sin embargo su actitud aparentemente no comprometida podía interpretarse desde distintas aristas: el deseo de serle fiel sólo al arte o la intención de no manifestar una posición política definida frente a un régimen revolucionario que no toleraba ningún tipo de crítica.¹⁵ Dentro de ese

¹⁴ Mayuli Morales, “Hablar de poesía...”, *op. cit.*, p. 113.

¹⁵ Para comprender las posibles razones que impulsaron a García Marruz a no pronunciarse en torno al tema del escritor y la revolución, véase Morales Faedo, *op. cit.* 2016. Sobre este mismo asunto también se puede considerar que Fina García se reservó su punto de vista como un gesto de prudencia. Debía conocer la reacción del régimen hacia José Lezama Lima después de que, por encima de las presiones del Estado, recalcó el valor literario de la obra de Heberto Padilla: “Lezama Lima [...] no pudo volver a publicar en Cuba por el resto de sus días” Véase Carlos Tello Díaz, “Cultura y política en los primeros años de la Revolución

ambiente de ruptura, polémico y represivo, Fina recreó en su escritura temas como la memoria, el silencio y los pequeños detalles de la vida cotidiana; sin embargo, si se revisa a fondo, se puede descubrir que abarca un conjunto de elementos disímiles integrados por un pensamiento complejo en diálogo con sus circunstancias:

En realidad, Fina está rodeada de discursos filosóficos, políticos e ideológicos que minimizan el valor de estos espacios, junto con el arte y, específicamente, la poesía.

En Fina se activa una poética atravesada por un sentido cósmico y ético, en la que forma es sentido. No pretende, sin embargo, establecer una normativa estética en oposición a otras, sino proponer un campo literario inclusivo (“No se debería tener una poética. En la poética personal deberían entrar todas las otras poéticas posibles”).¹⁶

La poeta se aleja de la normatividad estética e ideológica que se impuso en 1971, después del acto represivo en contra del escritor Heberto Padilla. Fina integra disciplinas y comprende diversas corrientes estéticas. Nada es ajeno a su escritura, todo es asimilado por su mirada. Su arte consiste en dotar de poesía cada hecho, cosa, persona u obra. Con base en su capacidad de crear y recrear, Morales Faedo retoma una declaración significativa de nuestra ensayista: “la poesía no es el reino del ‘deber ser’ sino del ser”,¹⁷ afirmación que le permite entender las singulares representaciones de Fina. Recuerda que habla de Wilde sin aludir siquiera al tema de la homosexualidad

Cubana: el caso Padilla”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 156, 2016, pp. 181-182 y 186. Es posible que el silencio que pesó sobre Lezama explique el desconocimiento que, según María Zambrano, recayó sobre los originistas: “Es de subrayar lo desconocido de este movimiento poético fuera y aun dentro de Cuba. [...] Lezama y los que forman con él la unidad de aliento, más que grupo, apenas han sido anotados en los libros de los que escuchan poesía. ¿Por qué? Ahí están las revistas: *Espuela de Plata*, *Verbum*, *Nadie Parecía*, *Clavileño*, *Poeta*, *Orígenes*, los libros de Lezama, de Baquero, de Piñera, de Cintio Vitier y de casi todos los que integran la antología. Y sin embargo, el ‘movimiento’ sigue su curso casi desapercibido”. Véase *Orígenes*, México, Ediciones el equilibrista, 1987, pp. 48 y 49.

¹⁶ Mayuli Morales Faedo, *op. cit.*, 2016, p. 121. También Jorge Luis Arcos invita a no limitar el pensamiento de García Marruz a unos cuantos temas: “esa generalización no suple en ningún modo la riqueza de contenidos de su universo poético”, véase, *op. cit.*, p. 1198.

¹⁷ *Ibid.* p. 131.

y que dota de espiritualidad a Ernesto Che Guevara. Por lo tanto, mediante el ensayo lleva a cabo un tipo de crítica literaria que se distingue de la crítica académica en que se permite expresar su visión personal. Acerca de esto Adolfo Castañón apunta:

La crítica y el ensayo de Fina García Marruz son, qué duda cabe, rigurosos y no están exentos de severidad filológica, pero su quehacer crítico y ensayístico no es universitario, en el sentido en que, en el ámbito de la lección académica, el candidato o estudiante ha de presentar y defender una tesis para que le juzguen y critiquen maestros y autoridades. A Fina no le interesa “defender una tesis” para de ahí afirmarse como autoridad. Viene de otra orilla y le interesa salvar otras cosas, restituir el sentido y la discusión sobre el sentido de un modo distinto, pero siempre desde un ángulo crítico del pensamiento en lengua española –que es el horizonte en el cual han de inscribirse estos oficios reflexivos.¹⁸

En la mayor parte de sus ensayos literarios, Fina García manifiesta la severidad filológica de sus estudios; no se limita a una interpretación de rigor expositivo. A este respecto, cabe recordar lo que Antonio Alatorre consideraba una gran crítica; según él, era aquella que decodificaba un mensaje poético manifestando una apreciación personal. El genio del intérprete literario no podía faltar, pues un crítico real es una persona real; alguien que “participa necesariamente de los ideales estéticos, sociales, filosóficos de su tiempo: de las infinitas dimensiones de la obra literaria toma sobre todo aquellas que concuerdan con su siglo”.¹⁹ El tipo de crítica literaria que lleva a cabo García Marruz, precisamente, se relaciona con *su* forma de ver la vida y de entender el fenómeno literario. De acuerdo con Guillermo Sucre, en América Latina, los autores de la generación de José Enrique Rodó ya habían entendido que la valoración de una obra no gravitaba principalmente en su aprobación o desaprobación, sino en la singular lectura que un individuo hacía de ella:

¹⁸ Adolfo Castañón, “Prólogo”, en *Como el que dice siempre. Antología de ensayos*, p. 14.

¹⁹ Antonio Alatorre, “La crítica literaria” en *Ensayos sobre crítica literaria*, p. 21.

Rodó tiende a liberar a la crítica de esa empobrecedora disyuntiva de afirmar o negar los valores de una obra, y la hace más bien participar en ellos. Si la obra –nos recuerda, aunque todavía con cierta reminiscencia naturalista– es el mundo visto a través de un temperamento, lo importante es que concibe que la obra a su vez tiene que pasar por la contemplación de otro temperamento para revelar su íntima naturaleza. Por ello, para él la crítica lleva en sí “un germen de actividad y originalidad creadora que sólo en grado difiere de las que constituyen el genio del artista”.²⁰

En esa perspectiva, puede afirmarse que la crítica de García Marruz está mediada por el temperamento de la escritora y, a su vez, alcanza una rigurosidad crítica que dista de caer en los juicios clasificados por Alatorre como *neo-académicos*: “Lo que el crítico neo-académico va a decir no es qué tanto le gusta el poemita, ni siquiera si le gusta, ni mucho menos qué sensaciones experimenta al leerlo, qué cuerdas hace resonar en él. Él va a decir *qué es* ese texto, en qué consiste desde el punto de vista científico”.²¹ Ahora bien, si Alatorre defiende el valor de la experiencia personal y la impresión que provoca un texto, se debe a que entiende que ambos se ligan a los lazos que una persona tiende con su bagaje literario: “El verdadero crítico habla desde su experiencia; y, como es natural, la experiencia de las obras literarias (a semejanza de la experiencia de vida) no tiene límite”.²² En el caso de García Marruz, sus lecturas se singularizan porque al analizar una obra recrean el texto literario mediante la expresión poética y, de esa manera, provocan que su interpretación no se circunscriba al ámbito investigativo. A lo anterior habría que aducir otra de las importantes observaciones de Alatorre: las capacidades de la experiencia crítica se conforman a partir de la discusión que un lector experto entabla con otros críticos literarios. Con base en lo anterior, conviene reiterar que el grupo

²⁰ Guillermo Sucre, *op. cit.*, p. 260.

²¹ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 70.

²² *Ibid.*, p. 49.

Orígenes le concedió tanta importancia a la creación como a la crítica literaria. Guillermo Sucre, recordando a Lezama Lima y a Cintio Vitier, señala que en libros como *Analecta del reloj* (1953) y *Lo cubano en la poesía* (1958) manifestaron su deseo de “saber situar lo latinoamericano en una dimensión universal”.²³ Esto quiere decir, exponer los aportes de los escritores cubanos a la literatura mundial.

Llegados a este punto importa recordar que las revistas literarias tenían, precisamente, la función de comunicarse con escritores de otras latitudes para dialogar acerca de la literatura. Por eso hay que insistir en que desde muy joven, Fina participó en *Clavileño* y *Orígenes*, y que en su madurez trabajó en la edición crítica de las *Obras Completas* de José Martí.²⁴ Actualmente se sabe que es una de las más “finas conocedoras del siglo XIX cubano y [que] ha aportado interpretaciones decisivas a figuras y obras como las de Julián del Casal y Juana Borrero”.²⁵ Sin contar con sus deslumbrantes estudios acerca de Quevedo:

Esta obra, una de las más ambiciosas y significativas entre las producidas por el *ensayo crítico* hispanoamericano a fines del siglo XX, no es sólo una lectura histórica y cultural de Francisco de Quevedo, sino una plástica y rotunda creación de sus adentros, sus *íntimas conjunciones* y *viscerales disyunciones*, como se ha de desprender de los tramos que aquí se presentan. En esta obra, Fina García Marruz sabe acercarse a Quevedo y a su paisaje —es decir a Góngora y a Cervantes a Gracián y a Lope— con un dominio y una familiaridad singularísima, como si Fina García Marruz estuviese salvando a Quevedo y a su Siglo de Oro por dentro y comprendiéndolos plenamente, es decir abrazándolos con el pensamiento.²⁶

²³ Guillermo Sucre, *op. cit.*, p. 273.

²⁴ Véase Morales Faedo, “Hablar de la poesía: una poética en el vórtice de la polémica y el desconocimiento”, *op. cit.*, p. 110.

²⁵ Mayuli Morales Faedo, *Latinoamérica pensada por mujeres. Trece escritoras irrumpen en el canon del siglo XX*, p. 339.

²⁶ Castañón, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 14.

La amplitud de obras tratadas por García Marruz da cuenta de las aportaciones que los poetas cubanos le han dado a la literatura universal. En definitiva, estos aportes son críticos y poéticos a la vez. En fragmentos anteriores, valiéndome de las palabras de Adolfo Castañón, mencioné que si bien Fina se distancia de la crítica académica, no pierde por ello el rigor filológico. Por mi parte remarcaría que el estilo que emplea para redactar su obra crítica tiene la calidad de prosa poética,²⁷ por lo que coincido con Castañón en que su obra acerca de Quevedo es una de las más significativas entre las creadas por el *ensayo crítico*, pues la labor interpretativa es un acto literario. Ahora bien, ese acto artístico trasciende al estilo; incluye una forma plástica en la que cabe *imaginar íntimas conjunciones y viscerales disyunciones*.

La necesidad de destacar a una crítica y escritora tan valiosa que no cede a las polémicas de su tiempo es el principal objeto de este estudio, que en lo siguiente se dedicará a entender la perspectiva y el acto creativo-interpretativo de Fina García en la obra de sor Juana Inés de la Cruz, la autora mexicana que más discusiones ha generado a lo largo de los siglos.²⁸

²⁷ Existe un concierto común entre los investigadores de la obra de Fina García Marruz referente a la preciosa construcción de todas sus letras. Jorge Luis Arcos declara: “sus prosas y versos, sea cual sea su inmediata función, [acogen] siempre una cualidad y una calidad poéticas” Arcos, *Art. cit.*, p. 1198. Günther Shütz, con miras a no escatimar la valía de sus interpretaciones literarias, ha dicho que: “son más que puros estudios filológicos: se elevan muchas veces al ensayo artístico” (Véase “Reseña de libros. Cintio Vitier y Fina García Marruz” en *Thesaurus*, Tomo XXV, núm. 1, 1970, pp. 101-113. Disponible en https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/25/TH_25_001_101_0.pdf, fecha de consulta 1 de marzo de 2021).

²⁸ En México, la prolijidad de la crítica en torno a la monja jerónima impulsó a Antonio Alatorre a publicar *Sor Juana a través de los siglos*, México, El Colegio de México, 2007; y, en Cuba, Fina García Marruz no fue la única crítica de Juana Inés, también Mirta Aguirre escribió *Del encausto a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz* (1975), ensayo con el que ganó el “Premio Nacional e Internacional ‘Sor Juana Inés de la Cruz: su vida y su obra’”.

Finá Marruz, defensora de la feminidad y espiritualidad sincera de sor Juana

La gente que conoció a la “Fénix de América” quedó pasmada ante su inteligencia y belleza, pues –ya lo decía Rosario Castellanos– sus contemporáneos no contaron con referencias para entenderla. El paso del tiempo no ha sepultado el interés que generó; al contrario, lo multiplicó, pues su figura no ha dejado de ser cautivadora. Pareciera que su muerte la convirtió en una leyenda cuya escritura no termina. Los misterios que la rodean no la oscurecen, antes bien, agregan nuevos matices a los enigmas que la envuelven. ¿Cuáles enigmas? Octavio Paz afirmaba:

El enigma de sor Juana Inés de la Cruz es muchos enigmas: los de la vida y los de la obra. Es claro que hay una relación entre la vida y la obra de un escritor pero esa relación nunca es simple. La vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendedura. Hay algo que está en la obra y que no está en la vida del autor; ese algo es lo que se llama creación o invención artística y literaria. El poeta, el escritor, es el olmo que sí da peras.²⁹

Gracias a los teóricos de la recepción, puede pensarse que la hendedura corresponde a un espacio de indeterminación. Y gracias a ese “vacío”, el receptor deja de ser un agente pasivo y se convierte en un escritor que concreta la obra.³⁰ Aun cuando esta labor se lleva a cabo tomando en cuenta el contexto histórico y el código estético-

²⁹ Véase *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, p. 13. En el prólogo a este libro Octavio Paz comenta los antecedentes de su obra. Afirma que la presencia de Sor Juana se volvió recurrente en su vida: en 1950 escribió sobre ella porque se unió a la conmemoración que la revista *Sur* organizó para conmemorar el tercer centenario de su nacimiento; en 1971, le dedicó un curso en la Universidad de Harvard, y en 1974, dictó un ciclo de conferencias en torno a ella en El Colegio Nacional; finalmente, durante esa misma década decidió ampliar sus investigaciones y reunir las en un libro, el cual concluyó en 1981.

³⁰ Véase Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a la estética de la participación*, 2005.

co en el que sor Juana Inés de la Cruz la gestó, los escritores tienden a *recrear* a una Juana Inés apegada a su visión de mundo. Rosario Castellanos, por ejemplo, la envuelve en un humor irónico e implacable con los tabúes sexuales renuentes a considerar una identidad de género neutra:

¿Pero Sor Juana? El enigma inicial que nos propone no es el de su genio (lo cual ya bastaría para desvelar a muchos doctores), sino como de una hipótesis que tal vez no se puede comprobar. Dice, por ejemplo, en un romance:

*Yo no entiendo de esas cosas;
Sólo sé que aquí me vine
Por qué, si es que soy mujer,
Ninguno lo verifique.*

Confesión tan explícita, propósito tan evidente, constituyen la piedra de escándalo para los admiradores de Sor Juana. O pasan ante ella sin verla y prefieren hacer caso omiso de un testimonio que, en el último de los casos, tiene el valor de ser de primera mano y prefieren seguir construyéndola a su gusto.³¹

En México, las opiniones de Rosario Castellanos son muy apreciadas, sobre todo, en lo que a estudios de género respecta, ya que su discurso se encamina a cuestionar los estereotipos sociales que preservan la opresión de unos y el poder de otros.³² En contraste, la visión de mundo de Fina García Marruz no alberga un mensaje contestatario en el que los lectores encuentren la expresión de una mujer en contra del autoritarismo patriarcal; pero, como ha quedado dicho, su exploración literaria posee una riqueza ética y estética digna de ser destacada.

³¹ Rosario Castellanos, "Otra vez Sor Juana", en *Juicios sumarios I*, p. 24.

³² Véase Martha Lamas, "Rosario Castellanos, feminista a partir de sus propias palabras", en *Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. XV, núm. 2, 2017, pp. 35-47.

En 1973, Fina García escribió el ensayo “Sor Juana Inés de la Cruz”;³³ a primera vista, el título no revela el posicionamiento crítico de Fina sobre una figura estimada como precursora del feminismo en México. Ahora bien, la ausencia de calificativos u otras leyendas no dejan de revelar la postura ideológica de la intérprete, pues el apelativo religioso conduce al nombre que la escritora áurea eligió para consagrarse a Dios. Nombre significativo si se advierte que se relaciona con la condición que la ahogó los últimos años de su vida.

El ensayo es extenso, está dividido en siete apartados: 1) “El verde embeleso”, 2) “El convento”, 3) “La mayor fineza”, 4) “La voz del Eclesiastés”, 5) “Mejicanía de sor Juana”, 6) “El sueño”, y 7) “La fuente de Aretusa”. Los dos primeros recapitulan la encantadora genialidad de sor Juana frente a su vida seglar y religiosa. El tercero y el cuarto manifiestan la mirada compasiva de Fina hacia las autoridades eclesiásticas involucradas en el silencio definitivo de la “Fénix de la América”. El quinto, sexto y séptimo definen el estilo mexicano de sor Juana, interpretan su entendimiento sobre los alcances del conocimiento humano y celebran los villancicos en los que se ilumina a los desposeídos. En estos tres últimos apartados resalta una especie de catolicismo contestatario de parte de Fina, pues ahí condena el ejercicio despiadado de la religión:

El acierto cordial hubiera sido más que ‘imponer’ a Cristo a los vencidos, haber sabido descubrirlo en ellos. [...] Tan sobrados de fe como faltos de caridad, no solamente aplastaron la religión indígena sino aún

³³ La edición que consulté para analizar este artículo corresponde a la antología elaborada por Adolfo Castañón. Véase Fina García Marruz, “Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Como el que dice siempre. Antología de ensayos*, pp. 135-224. Cabe mencionar que al final de este ensayo aparece la fecha de 1973, no es fácil saber si ésta corresponde a su creación o publicación. El editor no lo menciona en el prólogo, porque hasta ahora no existe una investigación que dé cuenta de toda la obra crítica de García Marruz y, mucho menos, que la sitúe dentro del campo intelectual cubano. Dicho en palabras del estudioso: “La obra ensayística de Fina García Marruz anda dispersa en diversas publicaciones de Cuba, México y otros países de América Hispánica. Por el momento, no es fácil calcular la extensión de dicho trabajo ensayístico. Por eso mismo esta selección aspira a llamar la atención del lector sobre una obra crítica que se ha ido disimulando en una pudorosa dispersión, aunque no por ello deja de tener una profunda unidad conceptual y de ser necesaria para la plena gnosis hispanoamericana” (p. 15).

la propia. Pues la verdad, para que vuelva a ser Pan, para que vuelva a ser Todo, tiene que ser encontrada, y reconocida por todos.³⁴

Con esta mirada más justa que compasiva, García Marruz interpreta la vida y la obra de sor Juana siempre apegada a la espiritualidad que, según ella, nunca la abandonó. Conviene seguir paso a paso su análisis, porque incluso cuando su lectura se opone al enfoque feminista, es fiel a la conflictividad de una mujer que afirmó su identidad a la luz del papel y la tinta. Observemos su interpretación sobre la autenticidad de la lírica amorosa de la monja:

Se ha dudado si los poemas amorosos de Sor Juana fueron inspirados por un personaje real o —“si te labra prisión mi fantasía” — o sea, fingidos, lo que de todos modos no equivaldría a falsos, que nada puede ser más íntimo para un poeta que su fantasía misma. Aunque siempre ha sido arte de poetas y autores de comedias conmovernos con afectos que no sintieron nunca, y no necesitó Virgilio ser mujer ni desdeñada para escribir lamentación de Dido, creemos que tiene razón Menéndez Pelayo cuando presupone que una joven de su talento y belleza debió amar y ser amada (p. 139).

Las conjeturas de García Marruz crecen en su atrevimiento. Entiende que para la escritora el plano de la fantasía lejos de ocultar su intimidad la manifiesta y, al hacerlo, revela su capacidad de amar. La verosimilitud, propia de las obras maestras, no altera su certeza de que los atributos personales de Juana debieron bastar para vivir el amor como amante y amada. Más de una vez vuelve sobre la misma idea; sobre todo, cuando se opone a la afirmación de que la “Musa Décima” desarrolló un comportamiento varonil. Su renuencia a juzgarla como masculina es importante si se considera que es propio del discurso patriarcal canónico calificar como viril a una mujer creadora, ya que a lo femenino no se le reconoce esa capaci-

³⁴ Las citas de este ensayo remitirán siempre a la edición de Castañón, en adelante sólo se anotará el número de página.

dad. “De veras hay que ser insensible al aire sereno como de altura y a la cautivadora femineidad de su espíritu, [...] para no sentir esa ‘risa’ de muchacha que se siente casi latir en estos versos” (p. 140). Ante fragmentos como éste, no cabe duda de que su valoración crítica depende de la reconstrucción de la subjetividad de sor Juana, de su capacidad de imaginar la poesía de una dama enamorada, una joven autora que supo reconstruir la subjetividad del amor.

La lectura detenida de los versos de Juana Inés permite que Fina reflexione en torno a los planteamientos de otros críticos que cuestionaron los amores sagrados y profanos de la monja jerónima:³⁵ “Lo que sí es cierto es que hay para ella algo en el amor humano de pura prolongación de sí y necesitaba una entrega más absoluta y definitiva. No corresponde al que halaga, sino al que le huye, ‘esquivo’, como si en realidad se preservase para su verdadera pasión que fue el conocimiento” (p. 140). Octavio Paz también considera que la joven debió amar pero su infortunada posición social le negó la posibilidad de entablar una unión provechosa en todos los términos.³⁶

A diferencia de la explicación de Paz, basada en el interés y la razón, Fina propone y entiende que la vida de sor Juana adquiría sentido pleno al imaginar la cristalización de sus pasiones en el plano de la escritura. Hecho que explica por qué la vida conventual no la alejó de sus fantasías, al contrario, acarrió el bullicio comunitario y más... Su tan conocida habilidad de escribir continuó satisfaciendo los caudales del capricho y el poder, pues no hubo quien no se beneficiara de sus dones. Fina la recuerda escribiendo a ultranza: “la solicitan por igual, no sólo para encargarle versos o comedias, sino para oírle el consejo inteligente en delicadas cuestiones de gobierno” (p. 145). Gracias a la visión de nuestra poeta, deducimos que la monja jerónima debió ser generosa con sus conocimientos. No evi-

³⁵ García Marruz no se interesa en discutir con los sorjuanistas de manera directa, quizá por eso evita nombrarlos. Prefiere discutir las afirmaciones con las que no concuerda antes que con las personas. Para ello se vale de expresiones como las siguientes: “No ha faltado el crítico que...”, “Los que exageran la influencia que...”, “No conjeturemos, entonces. Hay que respetar su muerte”. *Ibid.*, pp. 140, 168 y 172.

³⁶ Véase Octavio Paz. *op. cit.*, p. 149.

tó a la gente escudándose en sus obligaciones espirituales, tal como respondieron otras fieles: “La vida religiosa no es para ella ese camino que conduce al castillo interior teresiano no es una ascesis sino una participación. [...] Prefiere a adoctrinar, comprender; ‘convertir’, integrar. Es así como se acercó a sus amistades de la corte, a los indios, los negros: antes preferirá hacerse eco de su lenguaje que imponerles el suyo, y no en balde” (p. 144). Como puede apreciarse, ni el comportamiento de sor Juana ni la mirada crítica de García Marruz son atribuibles a una catolicidad rígida.

Desde que Fina empieza a discurrir sobre la defensa de Juana Inés, indica cuán paradójico fue el comportamiento del Obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. Expone que su forma de proceder no correspondió a la de un hombre cristiano, primero porque recuerda que fue enemigo de la compañía de Jesús y, luego, porque insinúa que era voluble. Así entendió el que le recomendara, a sor Juana, olvidarse de las letras humanas, aun cuando él mismo optó por darle un nombre profano a la *Carta atenagórica*: “Que no la haya llamado ‘salomónica’ por ejemplo, o algo semejante, prueba que también él estaba picado por el ‘áspid’ gongorino de la sabiduría greco-latina, más que por ‘las divinas letras’ del Santo Libro” (p. 150). Ahora bien, el que Fina admita la actitud veleidosa del Obispo no la lleva a señalarlo como autor de la persecución en contra de sor Juana. Incluso, aduce que ése es un aspecto polémico que desde siempre ha polarizado a los sorjuanistas. Al hacer estas aclaraciones asume que su postura es controvertida, por ello entretiene argumentos en los que si bien acepta las faltas de la Iglesia sostiene que no existen documentos probatorios de acosamiento clerical:

[...] *de lo que se trata es de precisar, con algo más que conjeturas*, si esa persecución existió o no en el caso particular de Sor Juana. “Nada [dice Méndez Plancarte, por cuyos ojos ha pasado toda la información documental necesaria] de persecuciones de la autoridad eclesiástica, la Compañía de Jesús y la Inquisición en conjurada brigada de choque para aplastar a Sor Juana por sus *Crisis del Sermón del Mandato*.” “Ni un solo jesuita [precisa Alfonso Junco] impugnó la *Crisis*, y además

muchos prelados y eclesiásticos —de que da entera noticia— la alabaron en extremo (p. 151. Énfasis mío).

El juicio de Méndez Plancarte le basta para sostener que la Iglesia no fue la responsable del silencio de sor Juana. Esta idea es importante porque, en adelante, cada vez que señala una actitud pertinaz de los párrocos no se la atribuye a un afán inquisitorial, sino a los defectos de carácter propios de cada uno de ellos. En ese contexto, destaca dos circunstancias probatorias de que las amonestaciones de la madre sor Filotea más que desprenderse de los justos criterios católicos provenían de otras instancias: “de lo que se defiende no es de la argumentación del obispo sino de impugnadores que no procedían del *alto seno de la Iglesia*, lo dice ella misma” (p. 153, énfasis mío). La expresión *alto seno* pareciera ser indulgente con la autoridad; sin embargo, vale considerar que si el prelado odiaba a la monja, pudo amonestarla desde antes.

Con lo anterior, Fina desea insistir en que a nadie perturbó la dedicación de la poeta áurea a las letras humanas mientras no se atrevió a contradecir el juicio de un hombre. Por ello reconocerá que las críticas que envolvieron *La respuesta a Sor Filotea* tuvieron que ver con el hecho de que sor Juana era mujer: “el puntillo de escándalo residió [...] en el hecho molesto para la vanidad de algunos, de proceder la impugnación de una mujer” (p. 153). A esa actitud discriminatoria no le concede mucho tiempo, porque, en definitiva, no le interesa argüir que sor Juana fue precursora del feminismo.³⁷ Sin concederle ninguna importancia a los juicios que su interpretación merecería,³⁸ se encaminó a incluir a Juana Inés en una expresión humanística de mayor envergadura: “Más que defender derechos, se

³⁷ Rosa Perelmuter afirma que la *Respuesta a Sor Filotea* tuvo una mayor acogida crítica en la década de 1970, cuando se le consideró “uno de los primeros documentos feministas de las letras americanas”. Véase “La estructura retórica de la Respuesta a Sor Filotea”, en *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 25. El hecho de que Fina García Marruz no se asuma feminista no quiere decir que no reflexione en torno a las mujeres y su lugar en el espacio doméstico como un sitio importante.

³⁸ Mónica Ruiz-Bañuls, igual que Mayuli Morales, cree que las convicciones religiosas de Fina influyen en el escaso conocimiento y estudio concedidos a su obra. Véase, *op. cit.*, p. 30.

había sometido voluntariamente a deberes. [...] No había por qué seguir recitando las redondillas de ‘Hombres necios...’, o insistir en la desafinada defensa de considerarla ‘honra de nuestro sexo’ cuando ella tuvo la mayor de serlo de la inteligencia y el espíritu humanos” (p. 213). Lo que interesa a Fina es exponer la valentía con la que la monja se defendió ya fuera diciendo que prefería el título de hija que de docta, pidiendo que se rieran de ella o invitando a la confrontación. Desde su perspectiva, la interpelación de sor Juana distaba de manifestar miedo; entonces, sin desestimar las discusiones existentes,³⁹ elabora su propia explicación en torno a la dimisión de la “Fénix Latinoamericana”:

Ante la pluralidad de conjeturas, ante el misterio de la dolorosa decisión que toma en sus últimos años de apartarse del trato de sus libros y de toda escritura ¿no podemos interrogar a su estilo mismo, a ver si él tiene algo también que decirnos acerca de las presiones internas que pudieron acompañar a las externas y hacerla plegarse a ellas sin comprometer esa libertad de entendimiento que creía don de Dios mismo? (p. 156)

Como se ha explicado, Fina no dio crédito a la versión de las presiones externas que acallaron la escritura incesante de sor Juana. Quizá su forma de pensar se pueda atribuir a un afán de defender su propia fe. Por mi parte, dudo que deliberadamente torciera sus apreciaciones en torno a toda una obra que estudió a detalle. En realidad, su poesía, expresión de la intimidad, el silencio y la delicadeza, permeó la visión que emitió de sor Juana.⁴⁰ Gracias a ello, se

³⁹ Líneas atrás mencioné que no puede saberse con exactitud a quiénes interpela nuestra crítica porque en vez de refutarlos por nombre y apellido recurre a fórmulas generales. Aquí usa la expresión: “ante la pluralidad de conjeturas” para expresar su vasto conocimiento sobre la discusión.

⁴⁰ En relación con esta idea, Laura Maccioni hace un comentario sobre la poesía de Fina que bien puede extrapolarse a su crítica: “Los poemas de Fina García Marruz vuelven, digo, sobre estos lugares comunes de lo femenino que quiero examinar aquí –el silencio, la receptividad, la domesticidad– pero para decir algo nada común: sus versos ensalzan el valor intrínseco de estas dimensiones y ponen de relieve su propia trascendencia, no tributaria de algún otro orden –histórico, social– donde proviniera, en última instancia, su valor”. *op. cit.*, pp. 144-145.

fija en un conjunto de expresiones que la llevan a entender que ese impulso social de callar a las mujeres terminó por gobernarla.⁴¹ Pero los precedentes de su sumisión se aprecian desde que se ordenó:

[...] “sepultar con mi nombre mi entendimiento” [...] contrariar “las impertencillas de mi genio, que eran querer vivir sola, no tener ocupación obligatoria” por lo que se obliga a vivir en comunidad y someterse a sus deberes, para los que llegó a pedir heroicamente “que apague la luz de mi entendimiento dejando sólo lo que baste para seguir su Ley”. Ése y “no otro motivo me entró en religión” (p. 157).

Detrás de cada motivo hay una renunciación: a la fama, a la soledad y a la inteligencia –los dones que le eran muy preciados–. Y detrás de esa decisión que no apaga inmediatamente la luminosidad de Juana Inés aparece su confesor, el padre Antonio Núñez de Miranda. En cuanto a él, Fina se permite diferir de otros estudiosos que lo acusan de persuadirla de tomar el hábito sin importarle que careciera de vocación para profesar.⁴² Asegura que no manipuló a la joven hasta el punto de convertirla en esposa de Dios. Simplemente, al tener que aconsejar a su hija espiritual la guió hacia el camino del Señor:

[...] y su consejo, sólo al parecer contradictorio, de que era mucha ganancia “esconder los talentos”, con lo que más que establecer una antinomia, pretendió señalar una jerarquía entre dos órdenes de valores, intentando dirigirla al que creía superior; a la orden de la caridad. [...] Ni podía su confesor velar más por su gloria literaria que por

⁴¹ Rosario Castellanos, quien puso en tela de juicio la vocación monástica de Sor Juana, también creyó que la monja dudó de sus más hondas convicciones hasta llegar al punto de anularlas: “¿No es todo un desvarío de su orgullo? ¿No se está dejando engañar por los halagos, por las alabanzas mentirosas? Y aunque así no fuese y Dios la hubiera señalado con un destino, ¿vale la pena cumplirlo? Si parece un sueño. Un sueño el conocimiento, un sueño el hambre de conocimiento, las elaboraciones mentales, los silogismos, las ideas desenvolviéndose en espiral barroca. [...] Tampoco iba recurrir Sor Juana a su corazón, tan efusivo y vulnerable”. Véase “Asedio a Sor Juana”, en *Juicios sumarios I*, p. 19.

⁴² Octavio Paz elabora una explicación muy detenida acerca de la costumbre de Núñez de Miranda de convencer a las jovencitas de entrar en religión. Véase Paz, *op. cit.*, pp. 154-156.

la que estaba a su cuidado, que era la dirección de su alma, que acaso no comprendió nunca –también es cierto– cabalmente. (p. 158)

Es significativo que Fina Gracia Marruz haya mencionado al padre Núñez de Miranda para referirse a las causas internas que rindieron a la poeta. Al hacerlo vuelve a negar que el poder clerical coartó las libertades de sor Juana. Incluso, evoca los momentos en que establecieron un vínculo de complicidad cuando le aconsejó que no abandonara las letras humanas. Al fin y al cabo, el deber que movió al padre a corregir a Juana Inés fue el mismo que la motivó a abandonar las letras humanas. De acuerdo con García Marruz, si la *Respuesta a Sor Filotea* de la Cruz es tan importante, lo es porque el texto autobiográfico denota un conflicto prevaleciente en su vida:

¿No se reprocha, sin embargo, más de una vez: “por cuidar de lo curioso/ olvido lo necesario”? ¿Allá en sus adentros, no sabe que en realidad no ha dejado a las puertas del convento el mundo, no ya a la sabiduría humana, que creyó preámbulo de la divina, sino el sentido humano de la sabiduría, y que a pesar del hábito y la cruz, ni por un momento ha seguido esto que llama “lo necesario”, el renunciamiento, y entrega total de sí a los otros, de Cristo? ¿No estaba en la vía del retiro aquello que había llamado “la mayor fineza” en la propia *Carta atena-górica*? ¿No la habían llevado los propios libros, su propia experiencia del conocimiento humano, a considerar; más que la legitimidad del conocimiento, de la que nunca dudó sus internos límites? (p. 159).

Si son ciertas las observaciones de Fina, los valores más esenciales de sor Juana la hicieron entrar en crisis: el amor y el conocimiento. Pero ¿cómo entender esas virtudes por separado en una persona de su naturaleza? ¿Acaso no se empeñó en brindarles sus conocimientos a todos? Sí; sin embargo, García Marruz explica que la mayor fineza de Cristo consistía en *el retiro*, ése era el grado más acendrado del amor demostrado por sor Juana. Ella siempre lo tuvo presente, Fina lo destaca al recordar que las letras humanas fueron una parte “muy inferior a la que dedicó a las letras divinas” (p. 159). Puede

pensarse lo contrario, según nuestra crítica, debido a que su poesía amorosa es “de lo más indeleble que nos dejó” (p. 159). Entonces, no hay que confundir el contenido real de una obra con su recepción.

Además, García Marruz realiza un planteamiento discutible para la crítica: afirma que sor Juana tardó en responder a sor Filotea movida por un verdadero sentimiento de gratitud. Pero, ya que advierte lo controvertido de su respuesta, recuerda el fragmento donde la religiosa afirma que Dios la corrige colmándola de beneficios. A Fina le parece verosímil la inocencia de los prelados, lo que le resulta increíble es que los mismos que se sintieron orgullosos de ella fueran los autores de su ruina. En su opinión, si la *Carta atenagórica* marcó un antes y un después en su vida se debió a que su conocimiento sobre las finezas de Cristo obró en su ánimo. No por casualidad, la llama “la sutil intérprete de los beneficios negativos” y anticipa una conclusión: “ella debió obrar más secretamente en su ánimo que todas las reconvenciones” (p. 161).

No es fácil explicar el final de los días de sor Juana desde un enfoque de lo íntimo. En una época como la nuestra es más sencillo afirmar que por ser mujer sufrió la misoginia de los sacerdotes que la rodearon; no obstante, no hay que olvidar que aun las versiones fundadas en la objetividad se refieren a los temores que traicionaron a Juana Inés y la llevaron a renunciar al conocimiento y a las letras (como si eso fuera posible).⁴³ Entonces, revisemos con detenimiento las apreciaciones de García Marruz.

Formas del silencio

La armonía se apagó de repente en la vida de sor Juana. Fina no niega que a raíz de la *Carta atenagórica*, Juana Inés se tuvo que defender de los ataques que se promovieron en su contra; sin embargo, relaciona su silencio final con las circunstancias que afectaron a toda Nueva España. Así emite una idea a manera de símil: “El eclipse total de

⁴³ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 582-608.

sol que se produce en agosto de 1691 parece prelude el eclipse de aquella vida de ilustración y animación cortesanas” (p. 162). Se dan una serie de inundaciones, la gente es afectada por una epidemia, la escasez de alimentos precipita las sublevaciones de indios. Llega un nuevo virrey, el conde Galve quien, a diferencia de sus antecesores, no mostró una especial preferencia por sor Juana.

En este caso, Fina acepta el abandono que empieza a sufrir nuestra Juana Inés, pero lo justifica dentro de un sistema de relaciones filiales conflictivas. Del retiro de su confesor dice: “el padre Núñez Miranda, que la quiere como a hija y como a hija, no la entiende, la quiere más olvidada del saber y el trato del mundo, y en señal de desaprobación le ha retirado dos años de su trato, lamentando el desperdicio de sus talentos y haciendo ruegos por la salvación de su alma” (p. 163). Su opinión no es muy distinta a la de otros críticos que, a semejanza de ella, consideran que el deber espiritual del padre era –primero que nada– velar por la vida eterna de Juana Inés.⁴⁴ Esa ausencia que la condena al desamparo se ve agravada por la de uno de sus mejores amigos, Carlos de Sigüenza y Góngora, quien se encontraba en Pensacola mientras ella sorteaba la censura.

Y si lo anterior no bastara, los bienes de la Iglesia, a la cual pertenecía sor Juana también comenzaron a verse afectados. Según nuestra estudiosa, Inés hizo lo que se creía imposible: “vendió, en provecho de los pobres, su biblioteca. Su celda quedó vacía” (p. 163). Cuesta trabajo entender este acto como una muestra de caridad y no como lo que fue: una penitencia. “Hace una confesión que dura algunos días, escribe una petición impetrando el perdón de sus culpas y una protesta que rubrica con su propia sangre, de amor a Dios y *propósito* de abandonar ‘los estudios humanos’, para seguir ‘el camino de la perfección’ ¿qué

⁴⁴ En opinión de Marié-Cécile y Ben Assy-Berling, “Don Antonio era un hombre austero. Pudo pensar que la vida mitad piadosa y mitad mundana de Sor Juana no le permitía progresar de verdad en la virtud y que por tanto estaba perdiendo su tiempo con ella y hasta su “imagen de prestigio” de confesor”. De hecho, indica que difícilmente se puede sostener que la renuncia a su cargo espiritual haya sucedido después de la publicación de la *Carta atenagórica*. Es más, cree que se dio en el apogeo literario de la poeta áurea. Véase *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 169 y 170.

cuál podía ser sino del más activo amor?” (p. 164). En este fragmento, la explicación de García Marruz no se detiene a describir el dolor que debió experimentar sor Juana durante su confesión y penitencia. Desde su visión religiosa, se trató de un verdadero acto de contrición que sólo podía ser liberador. Con todo, es inevitable preguntarse qué le sucedió directamente a la religiosa para inculparse ante Dios. Fina recalca que la carestía y enfermedad llegó hasta el convento:

Noches y días pasa incansablemente cuidando, sin temor a contagio, sus hermanas invadidas por la peste. ¿Cuándo la inminencia de la muerte no hizo revisar la propia vida? Ha de ganar en poco tiempo los años perdidos en excesiva plática y comercio de libros. [...] Su propio confesor dice que ahora Sor Juana “no corre en la virtud, sino que vuela”, la frase es significativa, pues no da idea de sujeción forzada sino de impulso propio (p. 164).

La inminencia de la muerte encendió la abnegación de Juana Inés hasta un punto tan extremo que, según nuestra crítica, excedió la caridad del arzobispo Francisco Aguiar y Seixas. Por cierto, ¿qué dice García Marruz del hombre al que se suele responsabilizar de las desgracias de sor Juana? Al igual que de Fernández de Santa Cruz y de Núñez de Miranda, no afirma que fue un juez implacable de sor Juana; pero, a diferencia de ellos lo representa como a un religioso cuyas virtudes —por ser ejercitadas con tanta exageración— lo tornaban vicioso. Quizá por eso prefiere referirse a él valiéndose de preguntas retóricas: “¿Qué tenía que ver este que tenía el fanatismo de la caridad pero no su omnicompreensiva dulzura? [...] ¿Qué tenía que ver el enjuto arzobispo que había dictado en 1688 un ‘Edicto sobre días festivos’ aboliendo muchos de ellos con aquella alma de Sor Juana que [...] siempre estaba de fiesta?” (p. 165). No responde tajantemente a sus preguntas, porque sólo se interesa en destacar una insufrible severidad. Tampoco hace mención a la misoginia del sacerdote. ¿Por qué? Porque quiere hacernos entender la incapacidad de una época para asimilar la existencia de una mente extraordinaria. Por ello, al imaginar su derrota la pinta con una metáfora:

“Destruye a una roca fuerte el trabajo innúmero de mil goticas de agua, las bacterias a un organismo, el comején a un roble” (p. 165).

En conclusión, la crítica de García Marruz si bien se funda en investigaciones sólidas en las que se da a la tarea de estudiar y discutir con otros estudios, prefiere guiarse por una visión personal que le permite interpretar la vida íntima de un personaje y su contexto. Entonces, al interpretar la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* su lectura está permeada por su visión religiosa. Así antepone los deberes espirituales a su derecho a saber. Por ello, en esta época en la que el feminismo empieza a ganar batallas, se corre el riesgo de menospreciar la interpretación de Fina García Marruz. No descalifiquemos esta mirada comprensiva que opta por *el ser, no por el deber ser* hasta dotarlo de una belleza que lo enaltece.

Bibliografía

- ALATORRE, Antonio. “La crítica literaria”, en *Ensayos sobre crítica literaria*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp. 17-24.
- ARCOS, Jorge Luis. “Obra y pensamiento poético en Fina García Marruz”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 152-153, 1990, pp. 1195-1202.
- CASTAÑÓN, Adolfo. “Prólogo”, en *Como el que dice siempre. Antología de ensayos*, Ciudad de México, DGE Ediciones/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 9-29.
- CASTELLANOS, Rosario. “Asedio a Sor Juana”, en *Juicios sumarios I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 15-21.
- . “Otra vez Sor Juana”, en *Juicios sumarios I*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 22-26.
- GARCÍA MARRUZ, Fina. *Como el que dice siempre. Antología de ensayos*, Ciudad de México, DGE Ediciones/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 473 pp.
- ESPINASA, José María. *La literatura mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de México, 2015, 378 pp.

- HEDEEN, Katherin. “La cubana en la poesía: género y nación en *Visitaciones y Habana del centro* de Fina García Marruz”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 226, 2008, pp. 167-189.
- MACCIONI, Laura. “Lo extraordinario del lugar común: reformulaciones de lo femenino en la poesía de Fina García Marruz”, en *Letral*, núm. 20, 2018, pp. 140-155.
- MORALES FAEDO, Mayuli. “‘Hablar de poesía’: una poética en el vórtice de la polémica y el desconocimiento”, en César A. Núñez (coord.), *Figuraciones de la escritura en la literatura hispanoamericana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2016, pp. 109-138.
- (coord., sel. e introd.). *Latinoamérica pensada por mujeres. Trece escritoras irrumpen en el canon del siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Editorial Biblioteca Nueva, 2015, 398 pp.
- . “Para llegar al fin de la espera: ensayistas hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XX y los problemas de su recepción”, *Signos Literarios*, núm. 15, 2012, pp. 119-140.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, 673 pp.
- PERELMUTER, Rosa. “La estructura retórica de la *Respuesta a Sor Filotea*”, en *Sor Juana Inés de la Cruz*, México, 2004, pp. 25-41.
- RUIZ-BAÑULS, Mónica. “Sacralización de los revolucionarios en la poesía de Fina García Marruz”, *La Colmena*, núm. 89, 2016, pp. 23-30.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *De la estética de la recepción a la estética de la participación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 122 pp.
- SHÜTZ, Günther. “Reseña de libros. Cintio Vitier y Fina García Marruz”, en *Thesaurus*, Tomo XXV, núm. 1, 1970, pp. 101-113. Disponible en https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/25/TH_25_001_101_0.pdf, fecha de consulta 1 de marzo de 2021.
- SUCRE, Guillermo. “La nueva crítica”, en César Fernández Moreno (coord. e introd.), *América Latina en su literatura*, México, 1988, pp. 259-275.
- TELLO DÍAZ, Carlos. “Cultura y política en los primeros años de la Revolución Cubana: el caso Padilla”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 156, 2016, pp. 177-194.

Tradición y renovación del ensayo hispanoamericano: poéticas de ruptura

Alfonso Macedo Rodríguez

*La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no
es un cuento, aunque inventemos muchas cosas;
no es un poema, aunque soñemos muchas cosas.
El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento
perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.*
Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo*

El epígrafe abre uno de los libros más raros de la literatura mexicana del siglo XX; publicado por primera vez en 1972, sugiere el cruce de tres géneros literarios predilectos: el ensayo, el cuento y la poesía; si bien del último sólo fue un lector atento, en los primeros fue un maestro consumado. No es mi propósito señalar exhaustivamente la cantidad de géneros cultivados por Monterroso, sólo deseo hacer énfasis en su condición proteica: la novela (fragmentaria y paródica) en *Lo demás es silencio*, la entrevista en *Viaje al centro de la fábula*, la autobiografía en *Los buscadores de oro*, el diario en *La letra e. Movimiento perpetuo* pertenece al selecto grupo de libros extraños que escapan de los géneros convencionales: puede ser leído dentro de la genealogía creada con *El hacedor* (1960) de Borges y renovada en *El arte de la fuga* (1996) de Sergio Pitol y *Formas breves* (1999) de Ricardo Piglia. Este raro ejemplar, nuevo “centauro de los géneros”,¹ rompe las clasificaciones canónicas: tanto se ha escrito sobre este

¹ Alfonso Reyes, “Las nuevas artes”, *Obras completas*, t. IX, p. 403.

tipo de “prosa no ficcional”,² “género degenerado”,³ “literatura de ideas”,⁴ ese carácter proteico e incluso prometeico, de rebeldía,⁵ que desde sus orígenes combina reflexión y ficción, *argumentatio* y *fabula*; la literatura contemporánea propuso nuevas formas que mantienen la levedad, la subjetividad y la intuición, pero también propuso la interdisciplinariedad y la incorporación de las tecnologías recientes.

Es en el fin del siglo XX cuando se pone en evidencia la desaparición de las fronteras de los géneros. Desde la década de los treinta en Hispanoamérica, puede rastrearse una serie de cambios temáticos y formales que anticipa sus rumbos. Las vanguardias de principios del siglo XX, tanto en Europa como en América, marcan la ruta: la publicación de artículos para revistas culturales y la transcripción de algunos discursos célebres, leídos ahora como ensayos, catapultan a Alfonso Reyes como un autor de gran actualidad, sobre todo en aquellos textos breves y fragmentarios, no en los tratados extensos y solemnes –como *El deslinde* y un poco menos en *La experiencia literaria*–: me refiero a “Notas sobre la inteligencia americana” (1936) y “Las nuevas artes” (1944).

En un acercamiento a la ruta tradicional del género, Gustavo Guerrero parte del “ensayo de tierra firme” para llegar al “ensayo de mar abierto”, “sin orillas”, dentro de la tradición hispanoamericana; el recorrido incluye escalas ineludibles en su historia, desde José Enrique Rodó pasando por Mariano Picón-Salas, Ezequiel Martínez Estrada, Fernando Ortiz, Octavio Paz, hasta el impreciso mar donde los géneros se confunden: “la lección del cuentista Jorge Luis Borges, bien asimilada por la generación de Alejandro Rossi y de

² Pierre Glaudes y Jean-François, *Louette citados en Liliana Weinberg, “Introducción: los motivos de Prometeo”, Pensar el ensayo*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 18. Etiqueta sin atribución a algún autor específico debido a que, según Weinberg, son muchos los que hablan del carácter abierto, híbrido, mestizo, excéntrico del ensayo.

⁴ José Luis Martínez, *El ensayo mexicano moderno*, FCE, Ciudad de México, 2001, p. 9.

⁵ En su “Introducción: los motivos de Prometeo”, Weinberg propone la transición del ensayo proteico que viene desde José Enrique Rodó para darle una interpretación de rebeldía a “Prometeo en los infiernos” de Albert Camus y el tema del hombre rebelde (*op. cit.*, pp. 9-10).

Sergio Pitol, ha ido adquiriendo unas dimensiones insospechadas dentro de nuestra prosa contemporánea, hasta el punto que, en la actualidad, mucha de nuestra mejor prosa ensayística y, en particular, la de la crítica literaria, corre infusa en la ficción narrativa o se presenta como tal”.⁶

Las poéticas ensayísticas hispanoamericanas del siglo xx tienen un despegue fundamental en los años treinta: por un lado, se revela la intención de nuestros escritores por situarse en un terreno neutral en el que se mantenga un diálogo entre iguales con sus pares europeos; por otro, el estado de emergencia política de América Latina no impidió que se experimentara con nuevos procedimientos y formas: es lo que Borges se propone en sus cuentos y ensayos que publicó en *Sur*: sus reseñas de obras apócrifas contribuyeron al cuestionamiento de la realidad y el realismo; sus cruces entre lo ensayístico y lo narrativo marcaron la ruta de los futuros escritores, quienes encontraron en *Ficciones* un sendero para anular la noción de autor, generar relatos pseudoautobiográficos y sentar las bases de la autoficción tan celebrada desde los noventa en Sergio Pitol, Ricardo Piglia, Enrique Vila-Matas y, en este siglo, en Cristina Rivera Garza, Guadalupe Nettel y Verónica Gerber Bicecci.

Esa línea que cruza lo real y lo imaginario y que permite el diálogo del ensayo con el cuento, la poesía, la autobiografía, el diario, la novela y las artes plásticas, es la parte medular de este texto: desde Alfonso Reyes hasta las nuevas ensayistas mexicanas, principalmente Valeria Luiselli y Verónica Gerber Bicecci, se rompen las convenciones genéricas y se toma una ruta en que, en el contexto de los medios de comunicación globales, el tema de lo latinoamericano ha perdido fuerza; así, el ensayo actual se piensa y ejecuta desde lo interdisciplinario y lo desbordado.⁷

⁶ Gustavo Guerrero, “Algunos modos del ensayo contemporáneo”, en Liliana Weinberg (coord.), *El ensayo en diálogo*, v. 1, pp. 38-39. Guerrero también se refiere a *El último lector* de Ricardo Piglia, colección de ensayos sobre la lectura que abre con un prólogo-cuento sobre el sentido de la lectura; el volumen, como se ha señalado en numerosas ocasiones, fue publicado en 2005 en la colección Narrativas hispánicas de Anagrama y no en Argumentos, la colección de ensayo de la editorial catalana.

⁷ *Ibid.*, pp. 51-52.

En general, las poéticas del ensayo, a partir de la década de los treinta, intentan construir la tradición de lo latinoamericano que, debido a la globalización económica, los virajes de la industria cultural y la anulación de los géneros, se disuelve en formas cada vez menos tangibles: la aparición de los blogs y la desaparición de las ediciones impresas locales de los grandes diarios internacionales. Aquí no intento una historia del ensayo sino el estudio de algunos momentos en los que se acerca a otros géneros y disciplinas para mantener el diálogo con la tradición y generar nuevos momentos de ruptura estética y social⁸.

Gabriela Mistral: entre el ensayo y la lírica

Aunque la poesía de Gabriela Mistral ha sido más estudiada que el resto de su producción literaria, sus ensayos poseen un aspecto fundamental cuando se abordan a la luz de la tradición del género, sus procedimientos artísticos y su contexto de recepción. Para Mayuli Morales, los ensayos de Mistral se encuentran atravesados por un tipo de género discursivo que no corresponde del todo al ensayo canónico: en lugar del término convencional de ensayo, algunas escritoras de la primera mitad del siglo XX emplearon palabras con un sentido más lateral: “Testimonios” en el caso de Victoria Ocampo y “Recados” en el de Mistral.⁹

En esa línea, podemos analizar los textos ensayísticos recopilados por John Skirius en su antología sobre el ensayo del siglo XX y que tomó directamente de *Lecturas para mujeres*, la antología que la poeta chilena preparó y publicó para un tipo de lectora en particular. En el volumen de Skirius, pueden leerse algunas siluetas –para

⁸ La última edición del volumen clásico de Skirius sobre el ensayo sigue siendo un referente; su *corpus* llega hasta Héctor Libertella, Beatriz Sarlo y Néstor García Canclini, lo que sugiere la capacidad permanente del género para adaptarse a lo imaginario, lo político y lo académico, respectivamente (cfr. John Skirius [comp.], *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*).

⁹ Mayuli Morales Faedo, “Para llegar al fin de la espera: las ensayistas hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XX y los problemas de su recepción”, *Signos literarios*, v. 8, núm. 15, enero-junio de 2012, p. 124.

continuar con un término evasivo, fuera del canon patriarcal, como Morales señala— que destacan por el empleo de sus abundantes figuras poéticas y sus descripciones que tienden a una representación más cercana a las artes plásticas.

La incorporación de los textos de Mistral no se limita a “Silueta de la india mexicana” y “Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz”; también aparece un fragmento del texto “Chile”, otro fragmento que tiende a una forma más tradicional del ensayo titulado “Poesía infantil y folklore” y dos ensayos publicados en recopilaciones posteriores: “Houssay” y “La palabra maldita”. En este apartado, analizaré únicamente las dos siluetas, por lo que dejaré de lado el resto de los ensayos mencionados y otros que pertenecen a la serie “Recados”.¹⁰

Leídas como variantes del género ensayístico, las siluetas de Mistral parten de un punto común en la tradición literaria de raíz popular para proponer una ruptura estética en la que se cruzan la poesía y la prosa, lo que sugiere un tipo de ensayo que combina elementos propios de la lírica y los perfiles más cercanos a la prosa de no ficción. En esta línea, las dos siluetas podrían ser leídas como una variante precursora de lo que Liliana Weinberg estudia bajo el concepto de “fronteras del ensayo” en los textos en prosa de Octavio Paz: en el apartado introductorio a su análisis de la obra del autor de *El arco y la lira*, se pregunta: “¿Hasta qué punto el ensayo, al que muchos definen como prosa no ficcional, pertenece estrictamente al ámbito de la prosa o hasta qué punto se encuentra colocado entre prosa y poesía, como un estadio intermedio entre la una y la otra, especie de rizo que vincula ambos polos? Más aún: ¿hasta qué punto es posible pensar en esos ámbitos como dos hemisferios perfectamente recortables y establecer tan franca división entre prosa y poesía?”.¹¹

¹⁰ Gabriela Mistral, “Recados I” y “Recados II”, *Poesía y prosa*. Las secciones que conforman este conjunto de ensayos abordan la obra y vida de Teresa de la Parra, Pablo Neruda, Rubén Darío, Alfonso Reyes, José Martí, Simón Bolívar y Augusto César Sandino.

¹¹ Liliana Weinberg, “Fronteras del ensayo”, *Pensar el ensayo*, pp. 172-173.

Aunque Weinberg hace estas reflexiones como un punto previo a su análisis del género en Paz, la cita anterior puede sugerir que, algunas décadas antes de la aparición de los textos ensayísticos de éste, Mistral ya había explorado esos cruces entre el retrato (perfil), la poesía y el ensayo; de este modo, la presencia de numerosas figuras poéticas –la metáfora sobre todo– anticipa una forma de experimentar con dos géneros aparentemente inconciliables.

En “Silueta de la india mexicana”, la escritora chilena ofrece un retrato cuyo punto de vista parte de lo que podríamos llamar –en términos cinematográficos– un plano general para aterrizar, en el primer párrafo, a un acercamiento de la piel de la india: “su carne [...] tiene la quemadura de la espiga bien lamida de sol”. El ojo de la escritora, cuyo punto de vista mantiene el control en todo momento, comenzó con una mirada desde lejos, como la de una silueta femenina en su ruta cotidiana, recortada por el paisaje; después, viene el acercamiento que hemos mencionado y que también sugiere una descripción exhaustiva de formas que remite a las artes plásticas: hay color, luz y movimiento en la representación de la india.

Tanto en esta silueta como en la siguiente, “Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz”, la representación del movimiento de las figuras femeninas está asociada a aquellos atributos propios de la juventud: la gracia –sor Juana y la india son “llenas de gracia”–,¹² la delicadeza, la flexibilidad de las formas del cuerpo: en la descripción, el empleo de adjetivos y metáforas relacionadas con el agua asocia a las dos mujeres con los atributos sugeridos; sobre el rebozo, señala: “Angosto, no le abulta el talle con gruesos pliegues, y baja como agua tranquila por la espalda y las rodillas”,¹³ como una forma de oposición a lo rígido y estancado representado como la ausencia de gracia y ligereza.

En “Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz” vuelve a las metáforas en las que el agua, elemento de renovación, movimiento y vitalidad,

¹² Gabriela Mistral, “Silueta de la india mexicana”, en John Skirius, p. 114 y p. 116.

¹³ *Ibid.*, p. 114.

siempre se asocia con los movimientos y el cuerpo de las mujeres. En la descripción de sor Juana también existe una asociación con el agua como un elemento en movimiento perpetuo: “El cuello delgado, parecido al largo jazmín; por él no subía una sangre espesa; la respiración se sentía muy delicada a su través”.¹⁴

Además de estas semejanzas en cuanto al empleo de la metáfora en ambos ensayos, la “Silueta de Sor Juana...” posee una estructura que se divide en siete apartados que marca los momentos decisivos de su existencia. Esta diferencia con respecto a la silueta anterior es menor ya que, desde el primer apartado, Mistral vuelve a las imágenes plásticas y cinematográficas al partir de un paisaje lejano que incluye los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl (“de depurados perfiles”)¹⁵ para llegar a la descripción física de su escritora admirada: “Muy delicada la nariz, y sin sensualidad. La boca, ni triste ni dichosa: segura”.¹⁶ El resto de los apartados sigue la misma ruta plástica: las descripciones funcionan para marcar esas asociaciones con el cuerpo femenino que se opone de manera contundente al cuerpo masculino; en esta analogía donde aquél representa los atributos de la gracia, el movimiento, la agilidad y la flexibilidad de sus formas, el cuerpo masculino sugiere todo lo rígido y estático, lo que no permite el avance físico e intelectual: “Tuvo que soportar ser el dorado entretenimiento del hastío docto de los letrados. Seguramente a ellos les interesaba menos sus conceptos que su belleza; pero allí estaba Juana, respondiendo a sus retorcidas galanterías”.¹⁷ Los adjetivos sugieren un sentido que abarca dos polos: por un lado, los colores sobrios y la ausencia de movimiento y dinamismo, asociados a las figuras masculinas que representan la autoridad eclesiástica y terrenal; por otro, su empleo funciona en abierta oposición a lo estancado: si el color dorado representa el poder colonial y las formas suntuosas del barroco de la Contrarreforma, los colores de los paisajes del campo mexicano y

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 117.

la circulación de la sangre en el cuerpo de Sor Juana como si fuera agua que siempre corre, limpiando todo a su paso y deshaciendo “retorcidas galanterías”, funcionan como una forma de oponerse al poder masculino anquilosado. Así, los ensayos de Mistral poseen una dimensión lírica que tiende a la descripción y la plasticidad; en “Silueta de la india mexicana”, el tiempo parece suspendido en el presente, en una escena casi bucólica, idealizada a través de la écfrasis en el contexto de los primeros años del muralismo mexicano; en “Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz”, la vida de la escritora colonial adquiere una dimensión ética que, cuando la monja abandona el mundo de las letras profanas para auxiliar a sus hermanas en la epidemia que asoló la Ciudad de México, también trasciende lo estético en el párrafo final que resume cada etapa de su vida y recupera la gracia y el movimiento incesante sugerida en la silueta anterior mediante el empleo del polisíndeton: “y sobre la cara de los pestosos recoge el soplo de muerte y muere vuelta a su Cristo como a la suma belleza y a la apaciguadora Verdad”.¹⁸

Alfonso Reyes: entre lo monumental y lo cotidiano

Las rutas del ensayo hispanoamericano y mexicano se cruzan y confunden en la prosa de Reyes: el autor de “Visión de Anáhuac” contribuyó a su instauración como un género central a partir de la década de los treinta; no me refiero a sus tratados dedicados a la literatura alemana, la preceptiva literaria en *El deslinde*, los estudios de los siglos de oro ni a sus volúmenes enciclopédicos sobre la religión y los mitos griegos, sino a los textos que, en muchos casos, antes de publicarse en un libro aparecieron en algunas revistas. La labor titánica de ordenar y editar los primeros tomos de sus *Obras completas* lo contradicen un poco: la monumentalidad de las primeras obras se inscribe en esos soberbios tomos —que Octavio Paz emulará en sus obras editadas por él mismo cuarenta años

¹⁸ *Ibid.*, p. 119.

después—, pero sus textos breves sobreviven por su agudeza y su composición precisa y breve: tales son los casos de los cuentos fantásticos “La cena” y “La mano del comandante Arana”, del relato de filiación realista “Silueta del indio Jesús”, las “Notas sobre la inteligencia americana”, el artículo “Las nuevas artes” y los ensayos de *Tren de ondas* (1932), donde permite la divagación, la exégesis ligera y la digresión: ahí se acerca a los ensayos y cuentos de Julio Torri —precursor de Borges y Monterroso— y se aleja del discurso aletargado de sus tratados.¹⁹

El paso de las “Notas sobre la inteligencia americana” a “Las nuevas artes” sugiere el cambio en la percepción del ensayo que Reyes estaba creando entre los años treinta y cuarenta: si en el primero, fechado en septiembre de 1936, a propósito de un encuentro internacional de escritores en Argentina, el autor mexicano numera sus párrafos para ordenar las ideas, siguiendo una estructura tradicional que también emplea la filosofía de su tiempo, en “Las nuevas artes” —publicado en la revista *Tricolor* en septiembre de 1944— anuncia una renovación formal y una capacidad para comprender los medios de comunicación que ya habían empezado a dislocar a la literatura: junto al museo, la escuela y el teatro, surgen la prensa escrita, la radio y el cine, lo que conforma y moldea la educación de los ciudadanos del México posrevolucionario y el resto de los países latinoamericanos en los que la indagación sobre sus orígenes y su identidad se producía en medio de golpes de Estado y guerras civiles.

En 1936, como embajador de México en Argentina, Reyes es una de las máximas autoridades intelectuales a nivel gubernamental.²⁰ El discurso que pronuncia adelanta casi quince años el

¹⁹ Jorge Myers reconoce el predominio del ensayo sobre el resto de los géneros: “Reyes produjo una obra monumental y fragmentaria a la vez. Correcto y mesuradamente elegante en su poesía, de imaginación sosegada en sus obras de ficción, fue en el ensayo —el género que ocupa la mayor parte de sus *Obras completas*— donde su talento literario halló mejor expresión”. (“El intelectual-diplomático: Alfonso Reyes, sustantivo”, en Carlos Altamirano [dir.], *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*, p. 82.

²⁰ En su columna del diario *Milenio*, el ensayista Heriberto Yépez hizo una apología del género chisme gracias al ensayo de Hugo Hiriart sobre Reyes y Borges en *El arte de perdurar*: Hiriart recuperó la anécdota entre Reyes y Lázaro Cárdenas cuando aquél era embajador en Argentina y este era presidente. Por razones de espacio, no puedo transcribir los dos párra-

anhelo de Paz al final de *El laberinto de la soledad*, a propósito de la igualdad de condiciones de los escritores mexicanos después de la Revolución Mexicana, en pleno sexenio alemanista.²¹ Abarca todos los pueblos americanos en una sola inteligencia: el retraso de América para llegar a tiempo al banquete de la civilización,²² frase que correrá paralela a la historia del ensayo y a la consideración de la vida latinoamericana “en sangría abierta y generosa”, lo que colocará a este texto en el centro de la tradición del género.²³

Aunque el orden de las ideas que Reyes busca bastan para integrarlo al canon, lo que realmente sostiene las “Notas...” son los modos en que aborda la problemática latinoamericana: más allá de la enumeración de los párrafos para ordenar las ideas, las metáforas y demás figuras literarias funcionan como un dispositivo político: si “hemos tenido que ir a buscar nuestros instrumentos culturales en los grandes centros europeos”²⁴ lo hacemos porque eso permitirá ubicar la razón americana a la altura de la europea. La ausencia de Edad Media en nuestra historia y la certeza de que el camino del escritor americano es mucho más lento y siempre estará amenazado por las circunstancias sociales son trabajadas desde la creación literaria sin que la mentalidad colonialista que persiste sea un obstáculo. Las referencias directas al pensamiento de Victo-

fos del chisme, pero resumo: Reyes estaba relacionado con una famosa actriz argentina, y la Secretaría de Relaciones Exteriores le recomendó suspender la amistad. Reyes reincidió, por lo que el presidente envió un telegrama: “La embajada o la puta. Cárdenas”. Cito la fuente escrita original, del *Nuevo museo del chisme* de Edgardo Cozarinsky, p. 62. La fuente oral del transmisor del relato es su amiga Victoria Ocampo, lo que nos permite imaginar el placer de ella al narrar la humillación del “notorio *ladies man*” (*Ibidem.*). De manera tangencial y marginal en esta nota a pie de página, debo señalar que el género chisme, tan poco sostenible en la academia, es validado por Cozarinsky porque mantiene la tradición oral y los registros del habla de las clases populares, lo que lo remite, inevitablemente, a Walter Benjamin y su ensayo “El narrador”.

²¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004 (C. P., 471), p. 102.

²² Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana”, *Obras completas*, t. XI, p. 82.

²³ *Ibid.*, p. 85. Por otro lado, Aralia López, en sus clases sobre el ensayo hispanoamericano, sugería que, probablemente, Eduardo Galeano había tomado de esta frase el título de su ensayo más leído.

²⁴ *Ibid.*, p. 87.

ria Ocampo en las “Notas...”²⁵ y la alusión a Borges en “Las nuevas artes” (“un poeta contemporáneo preocupado por filosofía”)²⁶ sugieren esa transición ya cumplida ocho años después: si en el primer texto notifica a sus pares europeos que ya es tiempo de ver a los intelectuales americanos al mismo nivel,²⁷ en el segundo, además de cumplir “una tarea prometeica por antonomasia: arrebatar a la cultura de élite los saberes y competencias necesarios para construir una cultura democrática dirigida a las mayorías”,²⁸ la preocupación consiste en revisar los modos de incorporar los medios masivos a la alta cultura: la curva abierta, el proceso en marcha, el etcétera²⁹ que le atribuye a Borges es reflejo de un pensamiento cosmopolita que tendrá en Octavio Paz y Carlos Fuentes a sus intelectuales más representativos,³⁰ pero los medios masivos, “nuevas artes” para Reyes, llegaron para quedarse, por lo que sus recursos deben asimilarse y adaptarse para crear nuevas significaciones.³¹

²⁵ *Ibid.*, p. 89.

²⁶ *Obras completas*, t. IX, p. 403.

²⁷ En una de las entradas de su *Diario (1911-1930)*, Reyes anuncia su pensamiento americanista: “la obra del hombre ante el obstáculo geográfico es la *nivelación*” (Myers, *op. cit.*, p. 84), frase que será ampliada magistralmente: “Nace el escritor europeo en el piso más alto de la Torre Eiffel. Un esfuerzo de pocos metros y ya campea sobre las cimas mentales. Nace el escritor americano como en la región del fuego central. Después de un colosal esfuerzo, en que muchas veces le ayuda una mentalidad exacerbada que casi se parece al genio, apenas logra asomarse a la sobrehaz de la tierra”. “Notas...”, *op. cit.*, p. 86.

²⁸ Liliana Weinberg, *op. cit.*, p. 85.

²⁹ “Las nuevas artes”, *op. cit.*, p. 403.

³⁰ En “Conversación en Princeton”, en 1998 —año de la muerte del autor de *Libertad bajo palabra*—, Ricardo Piglia habla de Paz como el último intelectual latinoamericano que supo tejer relaciones entre política exterior, poder y cultura: su muerte “podría entenderse como la muerte del último que intentó conservar una función que la sociedad había perdido y la conservó a cambio de perderlo todo, a cambio de excluir la literatura para conservar la figura pública del escritor como ideólogo”. *Crítica y ficción*, p. 173. Quizá después de ese desplazamiento del poeta y del intelectual frente a los líderes de opinión de los *mass media* y los *social media*, “se pueda, por fin, escribir”. *Ibidem*.

³¹ En mi acercamiento al ensayo y otras formas en Reyes y Piglia, una de las bisagras teóricas es Walter Benjamin, estudioso del ensayo y sublime representante. Otro punto de contacto entre Reyes y Piglia vía Benjamin: la descalificación de las opiniones clasistas de Georges Duhamel en “Las nuevas artes” y en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Cfr. Alfonso Macedo Rodríguez, “Ensayo, autobiografía y *nuevas artes*: de Alfonso Reyes a Ricardo Piglia”, en Liliana Weinberg, *El ensayo en diálogo*, v. II, pp. 431-447.

“Literatura de ideas”: las revistas literarias como espacio germinal del ensayo

En el pie de página sobre la primera comunicación de las “Notas sobre la inteligencia americana” se lee: “*Sur*, Buenos Aires, septiembre de 1936”.³² Esta referencia permite entrever dos aspectos significativos: la enorme influencia intelectual de la revista *Sur* no sólo en la Argentina, sino en el resto de América Latina, cinco años después de la aparición del primer número;³³ y el lugar central de las revistas culturales y literarias para que los escritores dieran a conocer fragmentos importantes de una obra mayor y valoraran la recepción de críticos y colegas. En el primero, *Sur* cumplió la misión de las revistas culturales creadas en los años veinte (*Amauta*, *Martín Fierro*, *Contemporáneos*), lo que contribuyó a que esos manifiestos vanguardistas colectivos también se multiplicaran en los proyectos individuales: las revistas funcionaron como soporte cultural de mejor y mayor distribución editorial que los libros; su condición de miscelánea y secciones fijas permitió que la transmisión de ideas y géneros (cuentos, ensayos, poemas, fragmentos de novelas) llegara a una mayor cantidad de lectores, lo que reprodujo las ideas de la mentalidad dominante. Paralelamente, la vigencia de *Sur* se extendió del campo artístico al ideológico, lo que fue empleado por Victoria Ocampo y sus compañeros para promover ciertas ideas que, según Gramuglio, fueron de oposición hasta 1955, o sea hasta la caída del general Juan Domingo Perón; en cuanto al segundo aspecto, la recepción parcial de una obra fragmentaria que anuncia un proyecto más completo y ambicioso.

La publicación del ensayo de Reyes en *Sur* sugiere las tentativas de ciertos escritores e intelectuales latinoamericanos por colocarse en un campo cultural prestigioso:³⁴ “Revistas y grupos

³² Alfonso Reyes, “Notas...”, *op. cit.*, p. 82.

³³ María Teresa Gramuglio, “*Sur*. Una minoría cosmopolita en la periferia cultural”, en Carlos Altamirano, *op. cit.*, p. 192. La crítica recuerda que Reyes fue integrante del Consejo Extranjero. *Ibid.*, p. 193.

³⁴ Al respecto, cfr. Jorge Myers, sobre todo las páginas en que aborda los modos en que Reyes aprovechó su cargo diplomático para impulsar su carrera de escritor. *Op. cit.*, pp. 90-94.

culturales son formaciones características y significativas de la vida intelectual en las sociedades modernas. Revelan el pulso de los tiempos en que se desarrollan, ponen en escena las novedades, recogen o protagonizan los debates de la época, definen posiciones en el campo intelectual”;³⁵ sin embargo, *Sur* representó y ejerció cierto poder que desplazó a los escritores que no correspondían con sus ideas o que provenían de contextos culturales marginales, como Roberto Arlt.³⁶

En los periódicos y revistas, el carácter proteico no sólo se produce por el convivio entre géneros sino por la experimentación de cada texto, sea lírico, narrativo o reflexivo. Otra publicación periódica fundamental, *Marcha*, proveniente del Uruguay y dirigida en su sección literaria por Emir Rodríguez Monegal y después por Ángel Rama³⁷, contribuyó a fijar un canon hispanoamericano con énfasis en la narrativa, pero también dio cabida a otras propuestas ensayísticas como la de Juan José Saer, quien publicó “Atridas y Labdacidas”, una obra a caballo entre el ensayo y la narración en la que analiza personajes mitológicos divididos en dos grupos y en donde lo trágico adquiere un matiz terrenal y cotidiano; la interpretación que hace de la cultura y la mitología griegas son la base de un pensamiento desestabilizador que funciona como un dispositivo contra las ideas impuestas por la tradición cultural occidental: guiándose a través de sus lecturas psicoanalíticas, el escritor santafesino propone otras miradas a los viejos mitos para reinterpretarlos a la luz de la época actual. Así, encontró en las páginas de *Marcha* un medio para plantear algunas ideas que exploró con profundidad en sus novelas: el deseo, la violencia y los resortes del inconsciente en la vida cotidiana. El texto no es una narración y no figura en

³⁵ María Teresa Gramuglio, *op. cit.*, p. 193.

³⁶ Esta exclusión no se debe solamente a criterios clasistas sino también a criterios estéticos, ya que Arlt era cercano a la estética del realismo ruso y a representar el mundo de lo bajo en sus novelas. Gramuglio menciona que *Sur* tampoco incluyó a “los consagrados herederos del modernismo latinoamericano, como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Alfonsina Storni”. *Ibid.*, p. 207; lo que sugiere una apuesta estética y cosmopolita de renovación.

³⁷ Ximena Espeche, “*Marcha* del Uruguay: hacia América Latina por el Río de la Plata”, en Carlos Altamirano, *op. cit.*, p. 214.

los índices de sus libros, tampoco aparece en sus libros de textos teóricos, críticos y ensayísticos *El concepto de ficción* (1997) y *La narración-objeto* (1999); Julio Premat recuerda cómo fue que Saer resolvió este problema:

por su formato atípico, por no haber sido escritos en el marco de una estructura orgánica más amplia, no encontraron un lugar natural en un libro. Recuérdese que fue necesaria la propuesta de organizar una antología en 1984 (*Juan José Saer por Juan José Saer*), para que textos como “Atridas y Labdacidas”, “Filocles” y “Las instrucciones familiares del letrado Koei”, ya escritos, se publicaran: la antología permitió la heterogeneidad.³⁸

Justamente, “Atridas y Labdacidas” y “Filocles” son los textos que aparecen en 1974 en *Marcha*; su publicación supuso nuevas estrategias para intervenir en una revista que dio acogida a los escritores del Boom y sirvió de catapulta a los más jóvenes. Ángel Rama, especialista en la narrativa de los autores consagrados, analiza la transición de la “nueva novela latinoamericana” a otras formas de expresión fragmentarias, intertextuales y autoficcionales creadas por los autores de las siguientes generaciones; de este modo, se refiere, entre otros, a la “original lectura intertextual de la cultura y de la literatura argentina en su novela *Respiración artificial*”³⁹ de Ricardo Piglia o a “los componentes alienantes que acarrea toda

³⁸ Julio Premat, “Anexo I. El Fondo Saer: preservación, organización, edición. Informe y reflexiones”, *Cuadernos LIRICO*, núm. 6, 2011, p. 194. <https://journals.openedition.org/lirico/230>, página consultada el 25 de enero de 2020; Juan José Saer, “Atridas y Labdacidas” y “Filocles”, en Ángel Rama, *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964-1980*, pp. 77-93.

³⁹ Ángel Rama, “Los contestatarios del poder”, *Novísimos narradores...*, p. 20. La antología es una apuesta –editada desde el exilio, en el contexto de las dictaduras militares del Cono Sur– para rememorar los años de *Marcha* (1939-1974) y proponer el estudio de aquellos escritores de los setenta, la “década del reflujo” (*ibid.*, p. 18). En el volumen figuran textos de Reinaldo Arenas, Jorge Ibarguengoitia, Fernando del Paso, Gustavo Sáinz, José Agustín, Sergio Ramírez, Rosario Ferré, Eduardo Galeano y Cristina Peri Rossi. El orden alfabético establece las categorías por países (de Argentina a Venezuela); en cuanto a los géneros, sobresale la narrativa con cuentos y fragmentos de novela. Saer es de los pocos escritores que envió ensayos.

transculturación”⁴⁰ en las representaciones del cine y la música en las novelas de Manuel Puig y Andrés Caicedo.

Finalmente, debo resaltar la importancia que dos publicaciones tuvieron en los años setenta y ochenta; me refiero a *Punto de Vista* y *Vuelta*. La primera apareció en 1978 en la Argentina, en los años más violentos de la dictadura militar; la segunda, en 1976, después del golpe del Estado mexicano contra Julio Scherer y el periódico *Excélsior*: Octavio Paz, quien dirigía *Plural*, publicación cultural suplementaria de aquélla, renunció en solidaridad y creó *Vuelta* con sus amigos y colaboradores. La historia de ambas revistas es antagónica y refleja las nuevas tendencias político-económicas: *Punto de vista* surgió como un contrapeso intelectual contra la barbarie sistemática del Estado; *Vuelta* nació de un golpe de autoritarismo contra uno de los periodistas más importantes de los sexenios del priismo de los setenta, pero tomó la ruta del pensamiento neoliberal que se manifestó abiertamente en *Letras libres* a finales de los noventa con Enrique Krauze a la cabeza del nuevo proyecto.

Punto de vista fue dirigida por Beatriz Sarlo; los primeros números tuvieron a un director con pseudónimo debido a las condiciones de inseguridad de los opositores políticos al régimen; Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y María Teresa Gramuglio –quien escribió una serie de ensayos dedicados a *Sur* en que muestra el elitismo de sus directores, pero también hace un balance de su importancia por haber traducido al español a autores extranjeros y por su cosmopolitismo en medio del aislamiento de la ciudad porteña– integraron el consejo: Piglia duró ahí el tiempo en que se publicaron los primeros quince números; Altamirano y Gramuglio fueron mucho más constantes. Se publicó durante treinta años, hasta 2008. La teoría literaria, la autocrítica sobre la izquierda, las novedades del pensamiento y la literatura reflejan su importancia como medio independiente, formador de nuevos críticos literarios e investigadores sociales.

A diferencia de la publicación porteña, *Vuelta* dio un giro a la derecha: este proyecto de origen marginal y subversivo se convirtió

⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

en la revista oficial, con publicidad estatal —obligatoria por ley— y en portavoz de las nuevas ideas del liberalismo económico. Al amparo del poder priista, Paz desarrolló un proyecto anacrónico en materia política-económica pero moderadamente innovador en el campo estético: pagaba por poemas y cuentos de escritores internacionales y ensayos de pensadores influyentes; sin embargo, esa separación entre literatura y política, o la insistencia entre una posición en la que la literatura debería mantenerse de manera independiente a las cuestiones políticas, es lo que la llevó a su anacronismo: los ensayos de Daniel Bell, Eliot Weinberger, Isaiah Berlin y otros pensadores liberales fueron parte del ideario de Paz, Gabriel Zaid y Krauze; al sur del continente, en contraste, *Punto de vista* analizó el debate postestructuralista, redescubrió a Walter Benjamin y, a veces, proyectó la ruta hacia la filosofía de la negatividad de la Escuela de Frankfurt sin renunciar a formas de expresión de los *mass media* y la cultura de masas como la ciencia ficción, las historietas y la música de John Cage.

El ensayo fue fundamental para comprender los problemas de aquellos años pero también para la experimentación: en el caso mexicano, los ensayistas analizaban la realidad del país (Zaid, Bartra) y mostraban las contradicciones del sistema autoritario —que años después también servirían para reciclar sus críticas contra la izquierda mexicana, en parte porque ésta también había salido del priismo—; en el caso argentino, el ideario de Benjamin permitió la innovación estética y la revolución política desde las ideas y las acciones del campo intelectual y artístico. Así, *Punto de vista* fue una publicación de vanguardia en casi todos los sentidos y *Vuelta* una revista cultural que defendió la ideología del liberalismo económico.⁴¹

⁴¹ Para un balance de *Punto de vista* desde la perspectiva de su directora, cfr. Beatriz Sarlo, “Final”, *Punto de vista*, núm. 90, abril de 2008, pp. 1-2; sobre la ideología neoliberal de *Vuelta*, cfr. Rafael Lemus, “Octavio Paz o las trampas del liberalismo”, *Confabulario*, sup. cult. de *El Universal*, 29 de marzo de 2014, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/octavio-paz-o-las-trampas-del-liberalismo/>, y “Editando neoliberalismo: *Vuelta* en los ochenta”, *Horizontal*, 14 de abril de 2015, <https://horizontal.mx/editando-neoliberalismo-vuelta-en-los-ochenta-2/>, páginas consultadas el 22 de abril de 2021.

La novela y el cuento como textos ensayísticos:

Macedonio Fernández y Borges

En el siglo xx, la tradición del ensayo latinoamericano se ha detenido en lo que Weinberg y Guerrero llaman, cada uno por su cuenta, las “radiografías” del género –en referencia al ensayo capital de Ezequiel Martínez Estrada– que abarcan la reflexión nacional en Mariano Picón-Salas, Fernando Ortiz, Germán Arciniegas, Roberto Fernández Retamar y otros, pero una línea opuesta a los temas habituales (pampa argentina, conquista española, agricultura caribeña) es la poética de Macedonio Fernández, quien en su *Museo de la novela de la Eterna* se propuso combatir la narrativa de filiación realista mediante una revolución estética que rompiera las convenciones y la inverosimilitud. La obra, que se publicó completa en 1967, años después de la muerte de su autor, presenta una enorme cantidad de prólogos como parte de una operación de retardamiento que cumple la función de hablar de la novela dentro de la novela y de estudiarla no desde el discurso externo de la crítica hecha por terceros sino desde las condiciones de la novela en sí misma; así, los personajes realistas y convencionales no tienen cabida. Son cincuenta y seis prólogos y un postprólogo que anuncian y comentan la novela, presentan a sus personajes, suprimen de último momento a otros y exponen la visión estética de su autor, como el “prólogo que entre prólogos se empina” porque ahora sí ya se ve que viene la novela.⁴²

En un breve ensayo sobre el ensayo, Augusto Monterroso señala que éste existe desde antes de Montaigne, sobre todo en los discursos epistolares y críticos de los autores grecolatinos. Audaz y fuera del discurso de la academia, el escritor guatemalteco señala que el padre del ensayo le dio nombre a un género que se venía produciendo desde la antigüedad. Después de dar un nuevo giro sobre el tema y recordar algunas de sus características frecuentes, se remite a Cer-

⁴² Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. *Obras completas*, v. 6, p. 132.

vantes, a quien considera, insólita pero justificadamente, el “primer ensayista moderno”, por lo que basta con acercarse a los prólogos al *Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* para confirmarlo.⁴³

Desde esa perspectiva, queda de manifiesto que la lectura de cualquier texto depende de la percepción de cada lector: un ensayo puede leerse como ficción y un prólogo a una novela contiene el discurso ensayístico que ofrece la visión de su autor, lo que de antemano determina la recepción. Durante décadas, Fernández pospuso la publicación de su “primera novela buena” en oposición a *Adriana Buenos Aires* (su “última novela mala” por su tendencia realista). Esta operación artística de demorar la aparición de *Museo...* es un gesto vanguardista y una forma de resistir ante la producción industrial: “*Nadie muere en ella [...] pues ha comprendido que, de fantasía los personajes, perece toda junta al concluir el relato*”.⁴⁴

En cierto sentido, Macedonio Fernández es el gran precursor de Borges. Los personajes borgianos que toman conciencia de su condición imaginaria y descubren que viven en un campo que excede lo ficcional –para pasar a lo metaficcional cuando un lector los encuentra en el texto–, tiene algunos de sus antecedentes en la narrativa de aquél. En sus cuentos y ensayos, Borges repite, amplía y supera a su maestro. En los textos de *Otras inquisiciones* (1952) y *El hacedor* se hace visible el diálogo entre ensayo y narración, entre reflexión de prioridad estética y relato cosmopolita: Buenos Aires aparece como una ciudad periférica⁴⁵ en la que se puede hablar de literatura y filosofía de origen europeo sin el sentimiento de culpa por no ser americanista o realista.

Si la historia de la literatura identifica las décadas de los treinta y cuarenta como el inicio de un cambio poético, se debe al esfuerzo de Reyes en el ensayo, pero también a los textos híbridos de Fernández y Borges; en 1935, éste publica *Historia universal de la infamia*, su primer libro de relatos, una colección de biografías apócrifas escritas bajo la influencia de las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob;

⁴³ “Cervantes ensayista”, *La biblioteca del fabulador. Antología de ensayo*, p. 98.

⁴⁴ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁵ Beatriz Sarlo, *Borges. Un escritor de las orillas*, p. 48.

“Etcétera”, la sección que cierra el volumen, se distingue por los ejercicios que imitan el estilo de Don Juan Manuel, *Las mil y una noches* y demás. (Posiblemente, esa miscelánea es aquella a la que Reyes se refirió un año después, en su intervención en el encuentro de intelectuales). A finales de esa década, Borges publica en *Sur* su falsa reseña sobre el libro imaginario *El acercamiento a Almotásim*—que Adolfo Bioy Casares encargó a Inglaterra⁴⁶— y sus primeros cuentos en los que cruza vertiginosamente la realidad con la ficción: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Pierre Menard, autor del Quijote”, que también pueden ser leídos como ensayos imaginarios.

Monterroso, “las moscas” y “los objetos mosca”

En 1932, en una edición brasileña, Alfonso Reyes publica por primera vez *Tren de ondas*, pequeño volumen de ensayos breves y divagaciones que contiene “Los objetos mosca”, un texto inspirado en Montaigne y su noción de levedad: una cita textual, que parece un epígrafe colocado al final, remite al padre del ensayo, concretamente al capítulo XLIII del libro I, “De las leyes suntuarias”, en que el escritor francés arremete contra los excesos materiales de la nobleza. Reyes emplea la cita para hablar de lo cotidiano y lo trivial, pero desde temas aparentemente insignificantes y que son material de cualquier ensayo. Así, los objetos mosca son aquellos imposibles de perder, desaparecer o destruir. Lo insignificante, tal como el sentido común nos ha hecho asociar con la mosca, se convierte en algo sumamente molesto y desagradable: “¿Espantáis la mosca? Ella vuelve”.⁴⁷ Esos objetos mosca pueden ser cuellos desgastados que los empleados domésticos vuelven a poner a disposición del autor o las navajas de afeitar Gillette que no son tan efectivas como prometían, como lamenta un personaje aburguesado de Sinclair Lewis y que nuestro ensayista compara con Bouvard y Pécuchet. Así, Reyes pasa de lo

⁴⁶ Cfr. José de la Colina, “De libros fantasmas”, *Libertades imaginarias*, p. 41.

⁴⁷ Alfonso Reyes, *Obras completas*, v. VIII, p. 373.

lúdico a lo ridículo y de lo falsamente solemne a lo ostentosamente trivial. Sin declararlo abiertamente, Monterroso retoma el texto de su antecesor y da varias vueltas (de mosca obsesiva) sobre el tema. La solemnidad está ausente desde el momento en que declara que “hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas”.⁴⁸ compara la mosca que se para en la nariz de sus lectores con la que se paró en la nariz de Cleopatra o en la del papa y vuelve, una y otra vez, a citar, o sea a hacer literatura y sentirse erudito, inevitablemente.⁴⁹ “Las moscas” es el texto inaugural de *Movimiento perpetuo*: le permite anunciar que en este espécimen híbrido intercalará algunos fragmentos de antología en el que varios escritores se han referido a aquel insecto. No incluyó a Reyes (aunque se trata de un homenaje velado) ni a Borges, quien en “El idioma analítico de John Wilkins” enumera la clasificación de los animales, incluyendo “aquellos que de lejos parecen moscas”.⁵⁰

El ensayo-ciudad y el ensayo-valija: Luiselli y Gerber Bicecci

Con sus novelas, cuentos, poemas y ensayos (*Mujer que sabe latín...*, *El mar y sus pescaditos*), Rosario Castellanos ocupa un lugar central en la literatura mexicana. Su ausencia en la antología *El ensayo hispanoamericano del siglo XX* de Skirius probablemente sea la más injusta y polémica: ahí se encuentran los textos de Gabriela Mistral, Elena Poniatowska, Beatriz Sarlo y Rosario Ferré.⁵¹ El momento que le toca vivir, en la transición de un México provinciano de mentalidad machista a una nación cada vez más cosmopolita y aparentemente más equitativa, no se parece en anda al mundo de las jóvenes autoras que comienzan a publicar en el siglo XXI: Valeria Luiselli y Verónica Gerber Bicecci.

⁴⁸ Augusto Monterroso, *Triptico*, p. 25.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁰ *Ficcionario*, edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal, p. 185.

⁵¹ Ya Mayuli Morales Faedo había señalado la significativa escasez de las escritoras en las antologías de ensayo al poner como ejemplo la antología de Skirius: prevalece la figura tradicional del escritor como representación de la intelectualidad y la reafirmación de un canon. *Op. cit.*, p. 125.

¿Cómo pensar y ejecutar el género ensayo en el siglo XXI? En la literatura contemporánea, que tiende a anular las fronteras de los géneros y pone en duda la separación entre el realismo y lo fantástico, parece lejana la problemática que enfrentaron las ensayistas del siglo XX a propósito de una constante: escribir como una refutación al espacio secundario en que las instituciones literarias las habían colocado. Con Luiselli, Gerber Bicecci y otras que las precedieron, como Margo Glantz, Cristina Rivera Garza y María Moreno —ésta en el campo cultural argentino—, la preocupación principal parece ser, en sus libros de ensayos —y en sus cruces entre ficción y ensayo en el caso de Rivera Garza y entre crónica y ensayo en el caso de Moreno—, de índole estética más que social, lo que sugiere implícitamente la superación de los temas habituales escritos por las autoras del siglo XX sin que las instituciones literarias hayan sido totalmente conscientes y abiertas a los cambios y exigencias de equidad de género de la actualidad. Las problemáticas estructurales que Mistral, Castellanos, Garro o Poniatowska enfrentaron, sin que hayan sido superadas o resueltas, han sido desplazadas por cuestiones estéticas, como queda de manifiesto en *Papeles falsos* y *Mudanza*.

Papeles falsos (2010) es el libro de ensayos de Luiselli cuyo título lo coloca, por lo menos provisionalmente, en la tradición de los ensayos imaginarios y narrativos, pero se trata de una ruta por la Ciudad de México donde la bicicleta, las calles de la colonia Condesa, los edificios de Copilco y los mapas de la capital funcionan como amuleto y brújula en la ruta que une lo físico y lo mental. Luiselli analiza los cambios de la urbe propiciados por la modernidad: así, los relingos, las palmeras en estado de orfandad de los camellones, las siluetas trazadas con gis en el asfalto —sugerencia y representación de la violencia que se pone en evidencia en el microensayo “Cemento”—, los libros a los que vuelve la autora, son las señas de identidad de una generación que reflexiona sobre el paso del tiempo y narra el movimiento de lo inestable y fugaz.⁵²

⁵² Valeria Luiselli, *Papeles falsos*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2015.

Por su parte, Verónica Gerber Bicecci va más allá de los cruces de géneros literarios: se permite el cruce de disciplinas artísticas para hallar nuevas formas de expresión en lo híbrido y lo desmontable. *La compañía* (2019) es un experimento más atrevido: se trata de una obra a caballo entre la novela gráfica, el reportaje sobre las labores de minería en el estado de Zacatecas, la apropiación de la obra gráfica de Manuel Felguérez y la adaptación del cuento “El huésped” de Amparo Dávila a un nuevo relato que transita del género fantástico a la ciencia ficción.⁵³ Con estas operaciones, Gerber anula las fronteras de géneros y subgéneros literarios y produce vínculos explícitos entre las artes plásticas, la literatura y el periodismo. Ya en *Mudanza* (2010) había anunciado una obra que, en parte, aterrizaría en *La compañía*; se propuso una revisión de aquellos artistas plásticos y poetas que, amenazados de ambliopía y otras enfermedades de la vista, siguieron un itinerario estético marcado por su mal. Jugando con la autoficción y lo corporal como materia (l) de su trabajo ensayístico, Gerber recurre a la teoría del arte que disloca el canon y el pensamiento occidentales (Ulises Carrión), a los artistas rebeldes (Vito Acconci) que escriben fuera del margen del papel o de cualquier hoja (“El box de sombra un monólogo inocuo”)⁵⁴ para dedicarse a hacer filmes excéntricos o a los genios de las vanguardias europeas (Duchamp, Magritte) que rompen todos los límites formales. Poco a poco, *Mudanza* abandona el ensayo para instalarse en la narración, la autobiografía –en el primer y el último textos, prólogo y epílogo de raíz personal– y la biografía para aterrizar en la poesía y la lengua privada de los escritores: *Finnegans Wake* de Joyce, *Altazor* de Huidobro, las jitanjáforas de Reyes, las onomatopeyas de Öyvind Fahlström.

Dos libros híbridos de 2010 cierran este acercamiento al género –que se mantiene como viejo centauro– pero abren nuevos horizontes estéticos que, en el fondo, también son políticos: lejos ya de los problemas de la mexicanidad, argentinidad o peruanidad de nuestros

⁵³ Verónica Gerber Bicecci, *La compañía*, Almadía, Oaxaca, 2019.

⁵⁴ Verónica Gerber Bicecci, *Mudanza*, Almadía, Oaxaca, 2017, p. 25.

pueblos, los ensayistas de los últimos treinta años han enriquecido la tradición con la aparición ruidosa (a veces sólo mediática) de aquellas propuestas que cruzan los géneros como un signo contemporáneo y de renovación.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis. *Ficcionario*, edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal, Ciudad de México, FCE, 1992.
- COLINA, José de la. *Libertades imaginarias*, Ciudad de México, Aldus, 2011.
- COZARINSKY, Edgardo. *Nuevo museo del chisme*, Buenos Aires, La Bestia Equilátera, 2013.
- ESPECHE, Ximena. “Marcha del Uruguay: hacia América Latina por el Río de la Plata”, en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz Editores, 2013, pp. 211-234.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. *Obras completas*, v. 6, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2010.
- GERBER BICECCI, Verónica. *La compañía*, Almadía, Oaxaca, 2019.
- . *Mudanza*, Oaxaca, Almadía, 2017.
- GRAMUGLIO, María Teresa. “Sur. Una minoría cosmopolita en la periferia cultural”, en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz Editores, 2013, pp. 192-210.
- GUERRERO, Gustavo. “Algunos modos del ensayo contemporáneo”, en Liliana Weinberg (coord.), *El ensayo en diálogo*, v. I, Ciudad de México, CIALC/UNAM, 2017, pp. 29-54.
- LEMUS, Rafael. “Editando neoliberalismo: Vuelta en los ochenta”, *Horizontal*, 14 de abril de 2015, <https://horizontal.mx/editando-neoliberalismo-vuelta-en-los-ochenta-2/>, página consultada el 22 de abril de 2021.

- . “Octavio Paz o las trampas del liberalismo”, *Confabulario*, sup. cult. de *El Universal*, 29 de marzo de 2014, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/octavio-paz-o-las-trampas-del-liberalismo/>, página consultada el 22 de abril de 2021.
- LUISELLI, Valeria. *Papeles falsos*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2015.
- MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso. “Ensayo, autobiografía y nuevas artes: de Alfonso Reyes a Ricardo Piglia”, en Liliana Weinberg (coord.), *El ensayo en diálogo*, v. II, Ciudad de México, CIALC/UNAM, 2017, pp. 431-447.
- MISTRAL, Gabriela. “Silueta de la india mexicana”, en John Skirius (comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 114-115.
- . “Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz”, en John Skirius (comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 115-119.
- . *Poesía y prosa*, selección, prólogo, cronología y bibliografía de Jaime Quezada, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1993.
- MONTERROSO, Augusto. *La biblioteca del fabulador. Antología de ensayo*, selección y prólogo de Juan Antonio Masoliver Ródenas, Ciudad de México, UNAM, 2014.
- . *Tríptico*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MORALES FAEDO, Mayuli. “Para llegar al fin de la espera: las ensayistas hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XX y los problemas de su recepción”, *Signos literarios*, v. 8, núm. 15, enero-junio de 2012, pp. 119-140.
- MYERS, Jorge. “El intelectual-diplomático: Alfonso Reyes, sustantivo”, en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz Editores, 2013, pp. 82-97.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001 (Argumentos 267).
- RAMA, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964-1980*, Ciudad de México, Marcha Editores, 1981.
- REYES, Alfonso. *Obras completas*, t. VIII, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

- . *Obras completas*, t. IX, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . *Obras completas*, t. XI, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- SARLO, Beatriz. “Final”, *Punto de vista*, núm. 90, abril de 2008, pp. 1-2.
- . *Borges. Un escritor de las orillas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.
- SAER, Juan José. “Atridas y Labdacidas”, en Ángel Rama, *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964-1980*, Ciudad de México, Marcha Editores, 1981, pp. 77-92.
- . “Filocles”, en Ángel Rama, *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964-1980*, Ciudad de México, Marcha Editores, 1981, p. 93.
- SKIRIUS, John (comp.). *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, Ciudad de México, FCE, 2004.
- WEINBERG, Liliana. *Pensar el ensayo*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2009.

El sistema literario de Antonio Candido: fundamento teórico de la crítica literaria latinoamericana

Carlos González Muñiz

El presente trabajo forma parte de una investigación en marcha sobre la historia intelectual de la crítica literaria latinoamericana. Esta reflexión en torno a los presupuestos epistemológicos y metodológicos de nuestra disciplina comenzó, en 2010, con otro trabajo que abordaba la crítica literaria a partir de algunos conceptos de la filosofía de la ciencia. La generosidad, la incisiva inteligencia y el enorme conocimiento del tema que la Dra. Aralia López compartió conmigo fue crucial en el desarrollo de aquel trabajo. Compartí con ella la idea de que el estudio y la reflexión sobre la propia disciplina debía ser un presupuesto obligado antes de emprender cualquier estudio literario. Y, aún más, que en la formación de los nuevos estudiantes de letras era crucial la comprensión de los arduos y complejos caminos que la crítica literaria ha tomado en Latinoamérica desde mediados del siglo pasado. Las conversaciones con Aralia López siguen siendo para mí un punto de quiebre en mi posicionamiento disciplinario. A su memoria y a su enorme contribución a la crítica latinoamericana, le dedico las siguientes líneas.

Durante la década de los ochenta, la Crítica Literaria Latinoamericana (CLL) sufrió una serie de retrocesos en el ambicioso programa teórico que había perseguido durante las tres décadas anteriores, a lo largo de tres etapas más o menos bien identificadas: 1) las primeras bases de renovación conceptual a mediados de los años cincuenta del siglo XX; 2) una intensa etapa de consolidación institucional de la

mano del estructuralismo, en los sesenta; y 3) la plenitud teórica de los setenta, conocida como la “década prodigiosa”¹ por la cantidad y el alcance de los trabajos críticos publicados en la región. Durante estos tres periodos previos a los ochenta, un grupo más o menos compacto de intelectuales desarrolló una agenda teórica masiva, de alcance continental, abarcadora y pretendidamente *propia* de Latinoamérica. Es decir, estaban seguros de que se estaba en camino a conseguir una autonomía teórica con respecto a Europa y Estados Unidos y, por lo tanto, de construir lo *específico latinoamericano* como un objeto de estudio y como lugar de enunciación.

Esta agenda teórica construyó, en una espiral impetuosa, revisiones y reformulaciones del canon literario de la región, creación de conceptos capaces de explicar la estética derivada de la dependencia colonial, una nueva forma de construir la historia literaria, una crítica al academicismo y a los sistemas infructíferos –según ellos– de la estilística tradicional, así como una búsqueda incesante de un científicismo humanista capaz de explicar la densa realidad literaria del continente. Sin embargo, a inicios de los años ochenta esta revolución teórica y crítica se ralentizó y derivó en proyectos aislados, lejos de la unidad teórica latinoamericana que se había buscado con ahínco.

La mayoría de los autores que serán fundamentales para la CLL –Ángel Rama, Cornejo Polar, Alejandro Losada, Carlos Rincón, Ana María Barrenechea– comienzan su formación intelectual a principios de los años cincuenta. En términos generales, la primera formación intelectual de estos críticos proviene de la estilística académica traída a América por Amado Alonso; en segundo lugar, de la heterogénea tradición ensayística latinoamericana de los precursores Martí, Reyes, Mariátegui y Henríquez Ureña; y, en tercer lugar, de la teoría internacional, marcadamente el existencialismo, el primer estructuralismo de base antropológica, el *New Criticism* y la fenomenología.

¹ Así llama Ambrosio Fornet a la década de los sesenta en Latinoamérica (citado por Barra, *El tiempo nos escribe*, p. 74).

La obra de los precursores o los “clásicos” privilegió la dimensión diacrónica de los textos y la perspectiva humanista. En particular, durante la primera mitad del siglo XX fue frecuente el uso de cierta fenomenología para descifrar, por ejemplo, qué era la literatura o cómo la “experimenta el sujeto” (*La experiencia literaria*, en Alfonso Reyes, por ejemplo); el uso del marxismo para entender cuál era la relación de la expresión literaria con los procesos sociales y económicos (como ocurre en Mariátegui); o la filosofía del lenguaje de raigambre herderiana en la idea de un nacionalismo lingüístico idealizado (en Henríquez Ureña).

La influencia de estos maestros encontrará, después de los años cincuenta, la resistencia de la ebullición teórica francesa. Ésta no tardará mucho en transformar la estilística o el marxismo-leninismo en otra cosa: un grupo de teorías que se presentan como la mayor novedad intelectual del siglo. La historia de la CLL de la segunda mitad del siglo XX está irremediabilmente atada a la compleja aventura del estructuralismo francés.

Desde mediados de los sesentas y durante la mayor parte de los setentas, la influencia del estructuralismo y sus vertientes se hará sentir en todo el continente y transformará radicalmente la relación de los críticos con su objeto de estudio. La razón: el surgimiento de la teoría. Como afirma Hidalgo Nácher, “puede decirse que la teoría literaria y, tras ella, la teoría en tanto que discurso, surgió en Francia en algún momento de los años sesenta en torno al núcleo duro del estructuralismo” (Hidalgo, p. 105). La teoría va a llegar a América con fuerza y va a desmoronar los cimientos de la disciplina para refundar otra, pretendidamente científica, con base en los dos momentos estructuralistas: el primero, fiel a los planteamientos de la lingüística y la antropología estructurales, la teoría literaria de Todorov y la gramática de Greimas; el segundo: del marxismo renovado de Althusser, la narratología de Genette, la hermenéutica filosófica de Ricouer, la crítica semiótica de Barthes, la sociología de las prácticas de Bourdieu, la historia paradigmática de Foucault.

En este trabajo trataré un fragmento de esta historia, uno fundamental, y plantearé que existió una lógica de continuidad intelectual

entre dos momentos de la crítica: 1) El de los fundadores de la disciplina literaria, con resabios de las prácticas analíticas del siglo XIX, y cuyo momento de mayor esplendor fueron los años treinta y cuarenta del siglo XX; y 2) El de los renovadores, que surgieron en los tempranos sesentas ya con la impronta de las nuevas teorías francesas y norteamericanas. La lógica de continuidad entre ambos periodos fue posible —propongo— gracias al trabajo de Antonio Candido, que actuó entre ambos como puente metodológico, como un enlace teórico que nos permite comprender la historia de la crítica como la historia de un proceso intelectual ininterrumpido.

Un punto de partida: los años cincuenta

En *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1870-2006)* (2012), el crítico chileno Grínor Rojo propone una cronología para la historia de la CLL dividida en cuatro etapas. La primera, *Los comienzos* (a partir de 1870), caracterizada por una búsqueda de la autonomía intelectual de su campo y cuyos representantes más visibles son Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Rubén Darío y José Enrique Rodó. *Los clásicos* (1920-1950), etapa de profesionalización de la disciplina en la que destacan Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui y Alfonso Reyes. *Los renovadores* (1950-1980), Antonio Candido, Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, quienes tuvieron que reconfigurar la disciplina y articularla con las coyunturas políticas de la posguerra. Y por último, *el periodo transicional* (1980-2012), que el autor no define con ninguna característica relevante más que en relación con las “pérdidas y ganancias” del periodo anterior. Son Beatriz Sarlo y Roberto Schwartz los críticos elegidos para representar esta etapa. Partiendo de esta cronología, ubicaremos en 1950 el inicio de la renovación crítica en Latinoamérica. A partir de esta marca temporal trazaremos la línea de tradiciones intelectuales que en ese momento convergen en la región y que determinarán la configuración intelectual de las décadas por venir.

El panorama de la crítica literaria institucionalizada en los años cincuenta latinoamericanos está dominado por el paradigma de la estilística. En palabras de Hidalgo Nácher, “pensar la literatura entre 1940 y 1980 en Argentina era –y aquí hablamos de los discursos hegemónicos de la época– pensar en términos de una inmanencia autosuficiente o de una determinante trascendencia” (Hidalgo, p. 107). El modelo es evidente en la escuela estilística española, basada en los trabajos de Karl Vossler y Leo Spitzer. Amado Alonso y Dámaso Alonso serán los encargados de instaurar los modelos de la estilística genética: el texto literario considerado como el resultado directo de las elecciones estilísticas de un autor. Tales decisiones estarían ligadas estrechamente con el espíritu de un autor capaz, a su vez, de traslucir en su obra el espíritu de su época. El crítico debe utilizar su intuición para captar esos sutiles movimientos en las obras y procurar traducirlos, objetivarlos, para mediar una comprensión entre el autor y el lector.

El otro polo de interés de los estudios literarios anteriores a los años cincuenta será el estudio del lenguaje. Tal es el caso de Amado Alonso y su breve estancia al frente del Instituto de Filología de Buenos Aires, que comenzó en 1927: su influencia en los estudios literarios latinoamericanos es fundamental. Será él quien instaure la filología como un campo de estudio legítimo, capaz de desembarazarse de la herencia castiza y conservadora que le imprimió su antecesor en el puesto, Américo Castro. En manos de Alonso y rodeado de la estimulante presencia de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en la embajada mexicana en Argentina durante aquellos años, la filología sabrá adaptarse a las complejidades de las variantes idiomáticas latinoamericanas e incidirá en la configuración de los estudios críticos a partir de los años treinta.² De este modo, estilística y filología se consolidaron, junto con las perspectivas historicistas de la crítica neoclásica y decimonónica, como las

² En “Una lengua nacional aluvial para la Argentina. Jorge Luis Borges, Américo Castro y Amado Alonso en torno al idioma de los argentinos” (2012), Miranda Lida hace un detallado recuento de las discusiones y la agenda pública de los estudios filológicos en el Buenos Aires de las décadas de los veinte y los treinta.

metodologías dominantes de la época clásica de la crítica latinoamericana, la época de los fundadores de la disciplina literaria moderna de nuestra región.

Los fundadores

Existe consenso³ al considerar que la segunda mitad del siglo XIX es la época formativa de la crítica literaria y que en las primeras décadas del siglo XX –entre los tardíos años veinte y la década del cincuenta– las figuras de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y José Carlos Mariátegui fundan la crítica literaria latinoamericana moderna. Estos y otros autores de su generación establecen las discusiones histórico-filosóficas que el latinoamericanismo enarbolará como bandera ideológica así como las rudimentarias bases teóricas de la disciplina literaria moderna. Ángel Rama llamará a ésta la generación “nacionalista” o “de las clases medias”:

Esta generación [...] hace una considerable aportación al estudio y encuadre de las literaturas latinoamericanas, porque desarrolla niveles más eficientes de la investigación, creando los primeros organismos dedicados a ello, y porque promueve los primeros intentos razonados de pensar la producción literaria del continente con una metodología derivada de sus rasgos históricos específicos (Rama, *Los gauchipolíticos*, p. 8).⁴

Este primer momento fundacional se extiende más allá del medio siglo y en su última parte está determinado por las secuelas del

³ Me refiero a las distintas periodizaciones propuestas, entre otros, por José Guilherme Merquior (2003), Patricia D’Allemand (2000), Guillermo Mariaca (2007), el ya citado Grínor Rojo (2012) o María Cabello Wanguemert (2017). El texto de Rama, citado más adelante, y que data de 1970, es una de las más tempranas periodizaciones de la crítica literaria latinoamericana.

⁴ Es importante señalar que Rama no considera parte de esta generación a Mariátegui, en quien ve un antecedente directo de la crítica culturalista de raigambre antropológica que dominará los presupuestos de la crítica literaria a partir de los años sesenta.

exilio español o por las figuras latinoamericanas que en su paso por el continente transformaron de forma definitiva el medio editorial y académico. El ejemplo paradigmático es Amado Alonso y su periplo americano, que lo lleva desde Argentina hasta Estados Unidos, promoviendo en el camino la comunicación libresca entre América y Europa a través de la editorial Losada, el Instituto de Filología de Buenos Aires o participando en la formación del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios en el Colegio de México—fundamental para el ingreso del pensamiento estructuralista en América.

Aunque es evidente la relevancia intelectual de ciertos personajes del medio siglo latinoamericano (pienso por ejemplo, y sólo en el medio intelectual mexicano, en Arnaldo Orfila, Guillermo de Torre, Francisco Ayala, Edmundo O’Gorman, José Gaos, Leopoldo Zea, José Luis Martínez) no lo es tanto la forma en que, específicamente, la tradición de la crítica literaria recibió y tradujo esta marea cultural en nuevos paradigmas teóricos y disciplinarios. En concreto, la pregunta que aparece para el investigador de la historia intelectual de Latinoamérica es la siguiente: ¿de qué manera los planteamientos teóricos de la época de los fundadores tuvieron continuidad durante la crítica literaria de las décadas de los sesenta y los setenta? Recordemos, en primer lugar, las líneas generales del pensamiento teórico de los fundadores.

A partir de los años treinta, como lo testifica Reyes en “La constelación americana” (1950), se hace evidente que América Latina es culturalmente desconocida para Europa y que los intelectuales latinoamericanos tienen en esa falta su primera misión integradora. Este desconocimiento, como lo señala Beatriz Colombi, es un “tópico del latinoamericanismo” (“Alfonso Reyes y las ‘Notas sobre la inteligencia americana’, p. 6) de aquellos años. A partir de esa consciencia del aislamiento o del desinterés que provoca nuestra región a la cultura hegemónica, Reyes, Henríquez Ureña o Borges aspirarán a trascenderla en pos del reconocimiento de nuestras particularidades socioculturales y del movimiento enfático hacia la construcción de una Latinoamérica universal. En esta medida, los intelectuales de la primera mitad del siglo XX son deu-

dores de la tradición clásica y eurocéntrica, en la que perciben las posibilidades de instaurar un humanismo liberal en beneficio de las nuevas sociedades americanas.

Este impulso latinoamericanista renovador provocará, a partir de los años cincuenta, un intercambio de ideas inédito en nuestra región, en los distintos espacios de discusión pública, dentro y fuera de las universidades, en la prensa, en el diseño de los catálogos editoriales y en los programas universitarios. Con la excepción de Mariátegui, cuya corta vida no alcanzó a ver esta época, las biografías de Alfonso Reyes y Henríquez Ureña viven el auge de las transformaciones teóricas del medio siglo—la fenomenología, el ascenso de la lingüística saussuriana, las propuestas del Círculo de Praga, la nueva antropología estructural—aunque el enfoque de sus estudios literarios ya no alcanza a formularse en esos términos (con la excepción de *El deslinde*, de 1944, un libro problemático y revelador). Sin embargo, la perspectiva universalista de los fundadores ya anuncia una inclinación por la sociocrítica y una consciencia radical de los límites de la crítica esteticista y de los críticos que la ejercen.

Para Reyes, como también para Mariátegui, la crítica latinoamericana tiene una misión transformadora: no puede dedicarse exclusivamente al trato con las obras de una literatura nacional o con una tradición local, si no existe en primer lugar ni la una ni la otra. Una sociedad en formación requiere de una crítica distinta a la de una sociedad madura, tal es la consigna de la época y un antecedente de la marcada inclinación sociológica que la disciplina literaria latinoamericana hará patente en las siguientes décadas. Al entrever los problemas del atraso cultural de las sociedades latinoamericanas y definir el papel del intelectual a partir de un deber civilizador trascendental, los fundadores ya plantean una continuidad temática y filosófica con la nueva crítica de los años sesenta y setenta. Sin embargo, falta la mediación teórica que, de forma muy convencional y siempre alineada con la fenomenología, Martínez Bonati y su ambiciosa *Estructura de la obra literaria* (1960) llevó a la segunda mitad del siglo XX sin producir, con ello, un discurso teórico latinoamericano.

Por supuesto, cierta visión de la autonomía de la obra literaria ya está presente en los fundadores –recuérdese, por ejemplo, el concepto de “literatura ancilar” formulado en *El deslinde* de Reyes– en cuya confección se hace evidente la influencia de T. S. Eliot y el *New Criticism*⁵ o del formalismo ruso, conocido tanto por Reyes como por Eliot.⁶ La visión autonómica del objeto de estudio no proviene, sin embargo, de una concepción liberal de la crítica literaria. El *close reading* no problematiza las relaciones entre obra y sociedad, como lo hará el formalismo más crítico o el estructuralismo de tendencia sociologista. El ámbito de competencia de la crítica será, en el aspecto immanente, *la obra*, y en el aspecto trascendente, *la tradición*. Específicamente la tradición europea, aquella defendida por los herederos del arielismo. Reyes y Henríquez Ureña nunca plantean la posibilidad de cuestionar la tradición occidental. Todo lo contrario, buscan en distintas formas articular y explicar las peculiares expresiones literarias americanas como parte de un proceso civilizatorio del que irremediamente formamos parte y al que hemos llegado tarde.

En este sentido, la discusión sobre las particularidades de la literatura latinoamericana será un tema presente en los fundadores. Mariátegui abordará esta cuestión desde el marxismo, la dialéctica de las clases sociales, el elitismo cultural y la reivindicación de las literaturas indígenas; Henríquez Ureña desde la reflexión idiomática, la originalidad de la “energía nativa” y la integración equilibrada del nacionalismo, el criollismo y el eurocentrismo en la formulación de una tradición propia; Reyes se coloca en una posición similar: defender a la cultura occidental universal como única posición civilizatoria capaz de hacer frente a los fascismos de todo tipo, pero sin

⁵ Ya a mediados del siglo son evidentes las coincidencias metodológicas entre el formalismo ruso y el *New Criticism*. Ver, por ejemplo: “Russian Formalism: In Perspective”, de Victor Erlich (1954).

⁶ Para profundizar en los conceptos teóricos de Alfonso Reyes y las referencias teóricas utilizadas para sus propias elaboraciones conceptuales es imprescindible el trabajo de Víctor Barrera Enderle, en particular *La mudanza incesante. Teoría y crítica literarias en Alfonso Reyes* (2002); remitirse también al profundo análisis teórico al que Grínor Rojo somete a *El deslinde* (2012, cap. IV).

olvidar que en Latinoamérica la cultura occidental debe ser acompañada de reformas sociales, pues las nuestras son sociedades en proceso de construcción. Tanto Reyes como Henríquez Ureña, a decir de Beatriz Colombi, transforman el arielismo elitista del siglo XIX en uno cargado socialmente, un *nuevo humanismo* que no se desentiende del marxismo ni de la historia (Colombi, p. 4). En este sentido, el programa de Mariátegui no les es ajeno.

A mediados del siglo XX, entonces, en Latinoamérica el modelo tradicional del letrado está cambiando. No será posible para los estudios literarios de las décadas siguientes separar los estudios literarios de otros temas fundamentales: la identidad nacional y regional, los conflictos sociales, culturales y económicos de los países coloniales, la relación problemática con las sociedades hegemónicas occidentales. Reyes afirmará, en este sentido, que la “inteligencia americana”, refiriéndose a la intelectualidad de nuestra región, debe involucrarse con los problemas de la sociedad y ejercer sobre ella una “influencia ideológica” (Colombi, p. 5). A diferencia del intelectual europeo, el americano no puede darse el lujo de alejarse de la vida pública porque pertenece a una sociedad en pleno proceso civilizatorio y su misión es lograr una *síntesis* entre tradiciones y herencias con las que lidia una cultura heterogénea como la nuestra. Baste decir que convertir la idea de *síntesis* en una categoría de análisis básica para describir a las sociedades americanas es un claro antecedente de otros conceptos integradores que más adelante trabajarán Cornejo Polar (heterogeneidad), García Canclini (hibridez) o Ángel Rama (transculturación).

Con la llegada del medio siglo, la reacción contra los posicionamientos académicos idealistas en boga los enfrentará, como había ocurrido ya en el siglo XIX, a una corriente abiertamente positivista: la antropología estructural y funcionalista, con fuertes bases en la lingüística de Saussure y de Jakobson, y que sentará las bases del estructuralismo francés en los años cincuenta. Esta movilización epistemológica impactó en todas las disciplinas sociales y, en particular, los estudios literarios en Latinoamérica encontraron su primer giro estructural en la obra de un brasileño por entonces

prácticamente desconocido fuera de la recién creada Universidad de São Paulo: Antonio Candido.

Antonio Candido: el enlace teórico

Como se hace evidente con este breve recuento, el interés de los fundadores trascendía el estudio de obras o de fenómenos literarios particulares y se proyectaba hacia cuestiones más urgentes y abarcadoras. Las reflexiones sobre la identidad latinoamericana o el papel del intelectual en las sociedades coloniales eclipsarán programáticamente los desarrollos estrictamente teóricos. Esta relación jerarquizada de lo ideológico sobre lo inmanente es una característica cardinal de la crítica literaria latinoamericana, que determinará las trayectorias intelectuales de las décadas por venir. Sin embargo, el enlace teórico sigue sin ser explicado. Siempre será posible remitirnos a las propuestas latinoamericanistas que Reyes, Mariátegui, Henríquez Ureña y tantos otros formularon a partir de los años 30 cuando nos encontremos frente a las mismas preguntas, re-articuladas, en la obra de Rama, Cornejo o Fernández Retamar. Es posible decir que este proceso de autodefiniciones identitarias nunca se detuvo en nuestra región. Pero ¿cómo explicamos la continuidad —si es que la hubo— entre, digamos, los postulados de *El deslinde* sobre la autonomía de la obra de arte, la relación entre literatura y sociedad o la dimensión estética de la obra literaria y aquellos de la crítica que aparecen en todo el continente durante el auge del estructuralismo y la sociocrítica en los tempranos años sesenta?

Es posible establecer un eslabón entre la crítica tradicional, humanista y eurocéntrica de los fundadores y la nueva crítica, específicamente en la adaptación de conceptos operativos y metodológicos provenientes de diversas tradiciones a la realidad literaria latinoamericana. Para Rama, serán precisamente las generaciones críticas posteriores a los fundadores “quienes cumplirán una doble tarea: apropiación de las teorías literarias difundidas en los países europeos y ampliación de los conocimientos sobre las letras

del continente” (Rama, *Los gauchipolíticos*, p. 10). En este proceso presumimos, entonces, la existencia de *un agente de transición* cuya formación intelectual ocurrió aún en el entorno de repetidores, o “trasvasadores” como los llamará Rama, de los modelos teóricos europeos, pero que luego pudo transitar a un escenario de apropiación y formulación de teorías y categorías propias.

Antonio Candido es ese agente, ese eslabón.

No lo es, por supuesto, en el vacío. La tradición brasileña de la crítica literaria se ha incorporado a la del resto del continente hace relativamente poco tiempo y en esa medida se ha ido aclarando de dónde provienen sus innovaciones teóricas y cómo estas fueron transmitidas a otros críticos fuera de Brasil. La importancia de Candido en la conformación de la tradición crítica latinoamericana sólo ha resultado evidente en los últimos veinte años. Muestra de ello es la cantidad de estudios sobre el autor que se han publicado fuera de su país en las primeras décadas del siglo XXI.

Para que Antonio Candido pueda ser comprendido como eslabón teórico entre la primera y la segunda mitad del siglo XX es necesario mirar su trayectoria intelectual como una transición entre la posición del intelectual como defensor de los valores hegemónicos civilizatorios de la literatura occidental y aquella otra, matizada, del intelectual latinoamericano como defensor de la originalidad regional y problematizador de las condiciones sociales de los países coloniales. Candido, como Reyes, nunca abandonará del todo la valoración aspiracional con respecto a la tradición occidental eurocéntrica, pero la época que le toca vivir le permitirá matizarla con los conceptos de análisis social que irá involucrando en su teoría literaria.

Es precisamente en este punto en que Candido se distinguirá de los pensadores de la primera mitad del siglo XX. Mientras que éstos se decantarán por obras ensayísticas filosóficamente cargadas, Candido aportará una visión más académica, especializada y avasalladoramente teórica. La ambición de Candido es crear *sistemas de explicación* que permitan analizar obras literarias. Todo lo demás, cualquier otro interés social, ideológico, político, está supeditado a

la construcción de un objeto de estudio que, en un golpe de timón trascendental, no será más la *literatura* sino el *sistema literario*.

El arribo de Candido a esta conceptualización ocurre en 1959, con la publicación de *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. En esta época, Candido no es aún el crítico brasileño más influyente de su país sino un joven doctor que, a punto de cumplir 40 años, responde a su tradición y a sus lecturas con un decidido y revolucionario enfoque teórico. Abordaremos ahora dos preguntas que nos permitan aclarar la tradición crítica en la que Candido formula su explicación. 1) ¿Cómo configura Candido su concepto de *sistema literario* en un momento en que la crítica literaria se halla entrampada entre dos frentes, el formalismo radical y la crítica extraliteraria? 2) ¿De qué manera el concepto de sistema literario y sus desarrollos posteriores implican un eslabón entre la crítica literaria entre la primera mitad y la segunda mitad del siglo XX?

El inicio del *Sistema*

En el dossier dedicado a Antonio Candido, publicado en la *Revista Chilena de Literatura* en 2018, Rebeca Errázuriz Cruz hace un recorrido puntual sobre la formación intelectual del crítico brasileño en “Un crítico en formación: los primeros años de la crítica de Antonio Candido”. Remito a él para profundizar en el tema. Aquí sólo traeré los elementos que me parecen más relevantes.

En cuanto al contexto de la crítica literaria de los años treinta, Errázuriz afirma que existe entre los críticos una “creciente politización”. Esta posición lleva a desatender las cuestiones estéticas en pos de un análisis de las condiciones sociales que refleja la obra literaria. El primer artículo de Candido, publicado en 1941, defiende la idea de que “la literatura es un fenómeno sociocultural que expresa un compromiso político” (Errázuriz, p. 18) y se aleja de la crítica modernista en boga entre los años veinte y los años cincuenta en Brasil, según la cronología propuesta por José Guilherme Merquior en “La crítica brasileña desde 1922” (2013). Los primeros textos

de Candido expresan la firme convicción de que el crítico literario, en tanto intelectual, debe posicionarse políticamente a través de su trabajo y comprometerse con la comprensión de la realidad social circundante. En esta etapa formativa, Candido no ignorará el valor estético de las obras —que da por sentado—, pero lo relegará a un segundo plano. Candido, proclive a la sistematización desde sus primeros trabajos, llamará a este ejercicio “crítica funcional”: una crítica cuyo objetivo es participar activamente en la comprensión de la realidad brasileña, “una crítica útil a las necesidades del momento y que busca entregar claves para esclarecer los fenómenos sociales a través del análisis de la literatura. He aquí el corolario del proyecto crítico de Antonio Candido” (Errázuriz, p. 20).

Las limitaciones de la “crítica funcional” se harán evidentes para Candido a mediados de los cuarenta. En aquel momento Candido abordará la obra —y específicamente la novela— no sólo como un reflejo de la realidad social o una elaboración literaria de la misma, sino también como una “configuración estructural”, una categoría que rompe los límites del análisis estrictamente social. Esta proposición teórica pondrá el acento en la importancia de comprender la novela como un “todo”, es decir, tanto una configuración textual que obedece reglas internas, como también la relación que dicha configuración sostiene con su contexto de producción.⁷ Esta configuración interna de la novela como una organización de elementos sociales será muy relevante para el desarrollo posterior del concepto de sistema literario. Sin embargo, antes de 1945, Candido está más cerca de Lukács que de T. S. Eliot y valora sobre todo el aspecto social del realismo literario que aquel experimental de las vanguardias o, sin ir tan lejos, valora la obra a partir de su capacidad transformativa y no de la tradición literaria a la que pertenece o al uso que hace del lenguaje. Para Errázuriz, “si bien es claro que existen diferencias importantes entre Candido y Lukács en cuestiones como la

⁷ Errázuriz encuentra el inicio de esta postura en el artículo de Candido “Ficção I”, de 1945, en donde, sin embargo, aún son visibles los conflictos entre la crítica estética y la crítica funcional.

concepción de la necesidad social de una obra, en términos esquemáticos hay una convergencia en su visión de las vanguardias y el realismo” (p. 25).

Como ha quedado dicho, el Candido de los cuarenta valora más la función social que la experimentación formal o la tradición. Puede pensarse que esta posición va en sentido contrario a la de la crítica de los fundadores, pero no hay que olvidar que Candido nunca subestima la dimensión estética de la obra: más bien la problematiza y batalla teóricamente para nunca dejarla de lado.

Su foco de interés, entonces, es la articulación de la literatura y la sociedad en que es producida. En esta focalización de sus esfuerzos críticos trabajará los siguientes años y su principal complicación será comprender la dimensión literaria en sí misma —como una estructura autónoma— y a la vez como parte de un proceso social del que es a la vez reflejo, parte y proyección. Este conflicto está presente desde una fecha tan temprana como 1941. Siguiendo todavía a Errázuris, en el artículo “O Romance vendeu a sua alma” Candido defiende a la novela realista de corte stendhaliano (y, por ende, se posiciona contra Flaubert), la importancia de la trama por sobre la experimentación formal, la novela como forma artística de valor universal que logra reconstruir las tramas de lo humano. El más interesante aporte de este artículo es el concepto de “trasposición” el cual, según Errázuris, explica “que la novela no constituye una simple reproducción de la realidad, sino la creación de un mundo independiente, organizado según ciertos criterios estéticos de composición que le dan una forma al relato” (p. 27). Esta posición, recargada de esteticismo, entrará en contradicción con la crítica funcional que deriva del posicionamiento ideológico del crítico. Paradójicamente, será la “trasposición” transformada en otro concepto clave, la “reducción estructural”, la que años más tarde le permitirá a Candido conciliar los opuestos y alcanzar una de las más finas elaboraciones teóricas latinoamericanas.

Es entonces cuando, en 1944, Candido entra en contacto con el *New Criticism*, tal y como lo deja relucir su artículo “Um ano”, en el que demuestra su conocimiento de algunos autores que “despier-

tan su interés y alteran su perspectiva: Rene Wellek, I. A. Richards y Cleanth Brooks” (Errázuris, pp. 28-29). Este contacto con la crítica norteamericana provocará un re-centramiento de la reflexión de *Candido* en la obra como expresión peculiar de ciertas configuraciones sociales. Lo central, gracias a este desplazamiento, no será ya lo que la obra diga sobre la sociedad sino la forma particular en que lo dice. Se trata, entonces, de enfocar el interés crítico en la configuración de la obra como documento artístico que capta, de cierta manera, aristas de lo social más que una obra cuya valía radica exclusivamente en la evidencia de su función social. En este sentido, no son sólo algunas novelas –las mejores, las *stendhalianas*– las que son capaces de decir algo sobre la sociedad y la humanidad universal, sino *todas las novelas*, de diversa factura y calidad, las que son de hecho y por principio construcciones expresivas particulares susceptibles de ser analizadas.

Las fuentes teóricas de *Candido*

A finales de los años cuarenta, *Candido* defiende una crítica literaria que considere como su único objeto de estudio a la obra literaria y que persiga fines distintos –aunque siempre complementarios– que la historia, la sociología o la antropología. Sin dejar de lado la constante búsqueda de lo social en su programa teórico, *Candido* comenzará los años cincuenta sosteniendo la idea de que la literatura es un objeto de estudio autónomo, presupuesto disciplinario de primer orden.

Podríamos decir que con la incorporación de las ideas de *New Criticism*, se completa el programa fundador de *Candido* para la crítica latinoamericana de las siguientes décadas.⁸ En su producción crítica temprana, será evidente que una obra puede ser analizada,

⁸ Los giros en los estudios teóricos de *Candido* son similares a las de Alfonso Reyes, aunque los de este último ya no tuvieron tiempo de prosperar. Según Barrera Enderle, Reyes también abordó el fenómeno literario de forma distinta a sus contemporáneos luego de asimilar la obra de T. S. Eliot.

por un lado, con el ‘método funcional’ para alcanzar ciertas conclusiones de orden ideológico, histórico y social; y, por el otro, con un ‘método estético’ que permita establecer la configuración de la expresión artística en relación con la tradición local y universal.⁹ En su obra de madurez, que comienza con la *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*, este problema se resuelve con el concepto de ‘sistema literario’ –que abarca todos los niveles de la obra– y con él la crítica entra de lleno a las discusiones de la segunda mitad del siglo xx. ¿En qué lugar sitúa a Candido este proceso de formulación metodológica dentro de su tradición crítica?

En 2003, Melquior dedicará un extenso estudio a la historia de la crítica literaria brasileña y a los tres periodos en los que se dividió desde 1922. El primero, corresponde a la Crítica Modernista (1923-1950), aquella altamente influida por el *New Criticism* y el valor de la técnica por sobre el contexto de la obra. Mario de Andrade, Sergio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes son los representantes más visibles de esta época. Como hemos visto ya, Candido no es ajeno a la configuración intelectual de este periodo, aunque no se identifique del todo con ella. La crítica modernista coincide con su etapa de formación por lo que es importante señalar que ya desde entonces Candido ensayaba otra dirección: la de una crítica que aspiraba a ser integradora.

El segundo periodo de la crítica brasileña es el de la Crítica Académica y Neomoderna (1950-1970) caracterizada por el desarrollo de una “consciencia metodológica” que retoma la figura de Silvio Romero (1851-1914) –al estudio de cuya obra Candido dedicará su tesis doctoral– e integrará las influencias de la crítica internacional: Dilthey y Croce en la obra de Otto María Carpeaux, la tradición filológica alemana en la de Franklin de Oliveira, la fenomenología en Anatol Rosenfeld, el uso de la microhistoria en Lucía Miguel-

⁹ Para Errázuris, el enfrentamiento de Candido con la obra de Clarice Lispector, en 1944, será clave para la desestabilización de los fundamentos de su crítica funcional. La obra de Lispector le permite una reflexión más acabada sobre la expresión, la experimentación y la literatura como forma autónoma, capaz de producir un conocimiento particular sobre el mundo.

Pereira o las influencias de la tradición anglosajona en Augusto Meyer. Por las características de su obra de los sesenta y setenta, en alguna medida Candido también forma parte de este periodo y será muy relevante para el tránsito al siguiente.

A este tercer periodo, Merquior lo llama Era contemporánea, de los sesenta al siglo XXI, caracterizada por un “narcisismo lingüístico y onanismo metodológico” (Merquior, p. 935) y un uso extendido de, entre otros, Bajtín, Derrida y Genette. La figura de este periodo es Luiz Costa Lima, principal receptor del estructuralismo y, según Merquior, el último discípulo de Amado Alonso en Brasil.

Candido aparece en este esquema histórico como un mensajero entre periodos, como un autor capaz de transitar –y en gran medida, provocar– los cambios teóricos que ocurren con la dispersión teórica a mediados de siglo XX. La obra de Candido es una suma que vincula el método, la reflexión formal y el conglomerado social; articula las preocupaciones de la crítica modernista, por un lado, y de la funcional, por el otro, utilizando conceptos derivados de la teoría antropológica.

Este punto es relevante. Según Merquior y Errázuris, el pensamiento de Candido deriva de la antropología, sobre todo de Radcliffe-Brown. Por su parte, Grínor Rojo, a partir de una cita del propio Candido, también identifica como una fuente del crítico brasileño al funcionalismo y a la Antropología Social anglosajona. Esta no será la primera vez que el funcionalismo aparezca como base teórica de la crítica literaria latinoamericana. El ejemplo paradigmático es el de Malinowski, el representante más visible del funcionalismo, como prologuista del multicitado libro de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco* (1940), el cual, a su vez, será el texto base de la *transculturación* que Ángel Rama aplicará a los estudios literarios a mediados de los sesenta. Más allá del análisis que se haga de las fuentes específicas, es evidente que la tradición del análisis transcultural es uno de los rasgos definitorios de la práctica de la crítica literaria latinoamericana. Ya sea por la vía de Ortiz o aquella actualizada de Rama, ya sea por la elaboración polisémica de Cornejo Polar o la sincrética de García Canclini, es perceptible en todas

ellas el origen antropológico que, por otro lado, no tuvo la intuición teórica a la que Alfonso Reyes llamó *síntesis*. Candido no es ajeno a esta inclinación generacional por la antropología social y es dicha inclinación la que lo distingue y lo separa definitivamente del abordaje fenomenológico-estilístico de los fundadores.¹⁰

La riqueza teórica de la obra de Candido proviene de una fuerte voluntad organizativa, un deseo persistente de darle sentido pragmático a las ideas que trajo de fuentes tan diversas como Eliot, Welleck o Richards; o del formalismo ruso, específicamente Tinianov y Tomachevski, además de Lukács y Radcliff-Brown. La relevancia de Candido se mide, además, en su propuesta de trascender la teoría para que la crítica literaria sea una actividad participante, que no sea indiferente a las complejidades del medio social y aporte a su comprensión y transformación. Específicamente, y definidas por él mismo (Candido citado por Herrera, 2018), las fases de su trayectoria intelectual muestran cómo se organizaron estas influencias en un recorrido que transparenta las preocupaciones de otros críticos latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX.

Estas tres fases son: a partir de 1945, la marxista-positivista, inscrita en un marco conceptual occidentalizante, representada por su obra sobre Silvio Romero; en 1957-58, la fase funcionalista, influida por Radcliffe-Brown y la antropología, cuyo exponente es *Formación de la Literatura Brasileña*; la fase metaestructural, que ocurre durante el auge del estructuralismo en textos como *Literatura y sociedad* (1962).¹¹ Una cuarta etapa, no reconocida por él mismo, es a la que Herrera Pardo llama la *fase latinoamericanista*, en la que Candido hace eco de las posturas intelectuales poscolo-

¹⁰ De nuevo, es José Carlos Mariátegui quien se queda fuera de esta comparación entre Candido y los críticos de la primera mitad del siglo XX. Aunque no he encontrado evidencia de que Candido haya leído al peruano, la agenda crítica de ambos está estrechamente emparentada. Recientemente Yasmeen Pereira da Cunha ha trazado los puntos de contacto entre ellos en “Antonio Candido e José Carlos Mariátegui: Breve estudio comparativo sobre a questão da literatura nacional” (2020).

¹¹ La reedición de este libro por la UNAM, en 2007, da cuenta del interés renovado en la obra de Candido que es visible en la primera década de los 2000.

niales que ya se dibujaban en el firmamento de la crítica en los años setenta, como es evidente en el conocido “Literatura y subdesarrollo” (1972).

El sistema literario

Entre los años 1957 y 1958, se publica *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. La sacudida conceptual que transformará la historia de la crítica literaria latinoamericana en los años por venir aparece inmediatamente en la clásica *Introducción*: la distinción entre *manifestación literaria* y *literatura*. Conviene aquí recordar la cita clásica:

convén principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aquí um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização (Candido, *Formação...*, p. 23).

De esta definición general se desprenden los componentes específicos del sistema literario: la tradición, los elementos internos (formales), la naturaleza psíquica, la naturaleza social, los productores literarios (los autores), los receptores (el público) y un mecanismo transmisor (un lenguaje y sus estilos). Como es evidente, la obra literaria, al ser parte de un sistema, no es autónoma y un análisis que así la considere estará ignorando una amplia variedad de fenómenos que se desprenden de ella.

Para Candido, en consonancia con las ideas de Elliot, cuando una nueva obra entra en el sistema literario, éste se modifica y se produce una continuidad literaria, es decir, se da un paso en la conformación de una tradición:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literaria— especie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamientos de um todo todo. É una tradição, no sentido completo do termo... (Candido, *Formação...*, p. 24).

La formación de esta tradición depende en gran medida de la “madurez” del medio y para detectar los *momentos* en que se conforma un sistema literario, es preciso “averiguar quando e como se definiu una continuidade ininterrumpida de obras e autores” (Candido, *Formação...*, p. 24). Esto es posible pues la construcción del sistema, al menos desde el punto de los autores, debe ser un *proceso consciente*. Los autores mismos tienen la posibilidad de formar parte de su sistema literario o conformarlo sólo cuando comprenden que lo están haciendo, cuando conocen la tradición, los medios expresivos de que disponen y reflexionan sobre el estado del sistema al que pretenden ingresar. Es por ello por lo que Candido, al explicar el objetivo de *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*, dice que no hará una historia de la literatura de su país sino una “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” (Candido, *Formação...*, p. 25), es decir, de hacer consciente y madurar su sistema literario.

Para Grínor Rojo, *La formación*, y en particular su *Introducción*, es a la vez signo del dilema y una síntesis entre la crítica “no literaria” (psicologista, historicista, biograficista) y el formalismo radical.

El uso de la categoría de *sistema* en Candido es inaugural en Latinoamérica, aunque ya está presente en “Sobre la evolución literaria” (1927), de Tinianov. Al tratar el tema de la tradición literaria como una serie configurada artificialmente, nos dice el formalista ruso: “Para analizar este problema fundamental, es necesario convenir en que la obra literaria constituye un sistema y que otro tanto ocurre con la literatura. Únicamente sobre la base de esta convención se puede construir una ciencia literaria” (Tinianov, p. 91). La noción de sistema es natural también a la tradición de estudios del lenguaje inaugurada por Saussure, continuada por el Círculo

lo Lingüístico de Praga y, más tarde, por Jakobson y Levi-Strauss. Además de los lingüistas y los formalistas, a Grínor Rojo le parece evidente que Candido conoce el “Modelo de Bülher”, un modelo de la comunicación formulado en los años treinta del siglo pasado. Todo ello invita a pensar que Candido entró en contacto, en algún momento de la década del treinta y el cuarenta, con las formulaciones formalistas y lingüísticas que más adelante darán lugar al primer estructuralismo y a las teorías de la comunicación que derivarán en los estudios semióticos.

Entonces, a partir de la idea de *sistema*, Candido propone un análisis de los elementos que, además de los internos, componen el fenómeno. En este momento, a principios de los años cincuenta, a Candido le interesan los procesos por los cuales las obras se articulan a una tradición. Y esa tradición es el canon occidental. En la misma línea que Reyes y Henríquez, la primera pregunta que intenta responder Candido es cómo un sistema literario inmaduro (por su desorientación estética, por su conflicto entre una misión social civilizatoria y una misión individual estética, por los Estados Nacionales incompletos en que se produce) puede vincularse y formar parte del canon occidental.

Es evidente, como le parece a Roberto Schwartz (“Sobre a ‘Formação’”, p. 54), que la posición que adopta Candido es marcadamente positivista en el sentido de que considera que las naciones y los sistemas literarios responden a un proceso de maduración emocional y psíquica similar a la de los individuos (de ahí el uso del concepto evolucionista de “formación”). Esta “inmadurez provinciana”, aunque Candido no la ve mal y no la exenta de ser origen de un “excepcional poder comunicativo”, forma parte de los obstáculos a vencer en el proceso hacia una literatura plena y madura. Es posible ver en esta actitud de Candido la de aquellos críticos que lo precedieron. No sólo se encuentra en la persecución del modelo de los grandes autores de la literatura europea y en la herencia clásica –rasgo que comparte con el *New Criticism*–, sino en la intuición de una grandeza en ciernes, pero aún no realizada (y quién sabe si realizable) dentro de los límites de las incompletas y limitadas sociedades latinoamericanas. Para

Candido es indiscutible que la literatura brasileña “é un ramo da portuguesa” (Candido, *Formação...*, p. 28) y que la necesidad de hallar la “brasilidad” del arte durante el siglo XIX respondía a la construcción de las identidades nacionales “como esses adolescentes mal seguros, que negam a dívida aos país e chegam a mudar de sobrenome” (Candido, *Formação...*, p. 28).

Y aunque en este sentido es clara la filiación occidentalista del Candido de los años cincuenta, también lo es su capacidad para comprender que el valor de la obra literaria no depende sólo de su relación con el canon de la “madre patria” sino de su “carácter representativo” de una historia y una configuración social específica. Esto, al menos en este momento, no representa (no debe representar, según él) un criterio de valoración, pues es erróneo estimar una obra por el sólo hecho de ser brasileña. Lo específicamente brasileño debe considerarse como un “subsidio”, una ayuda para comprender mejor la obra, pero desprendido del carácter ideologizante de la crítica nacionalista.

El pensamiento latinoamericano de Antonio Candido

¿Qué ocurrió con la obra de Candido fuera del ámbito brasileño? ¿De qué forma, específicamente, su propuesta de sistema literario se filtró hacia los ambiciosos proyectos teóricos que estaban por venir? Sin dudarlos, Cornejo Polar, Ángel Rama, Alejandro Losada y Fernández Retamar lo consideraron un maestro y un fundador de la teoría literaria continental. Es indudable que los críticos más relevantes de los sesentas y setentas conocieron y leyeron el trabajo de Candido. Incluso lo conocieron personalmente y lo invitaron a formar parte de su proyecto latinoamericanista. Veamos cómo ocurrió esta transmisión que, a su modo, fue un cambio de batuta generacional.

En 1960, Antonio Candido conoce a Ángel Rama durante una conferencia en Montevideo. Este encuentro será crucial en la obra de ambos críticos, especialmente en la de Rama. Como el resto de su generación —denominada la “generación crítica” por él mismo—,

el uruguayo se perfilaba en las páginas de *Marcha* como un crítico que combatía el nacionalismo y el provincialismo literario confrontándolos con los hallazgos formales de las vanguardias y una idea cosmopolita de la teoría y la profesionalización del literato y el escritor. Lo que Rama encontrará en Candido será la posibilidad de organizar sus indagaciones formalistas de la época a partir de la idea de *sistema* propuesta por el brasileño y de dotar a la crítica con las herramientas de la teoría antropológica. La década de los sesenta representa el viraje de Rama hacia una crítica que trasciende los valores formales del texto y puede desmenuzar la expresión para mostrarla como una forma de ideología, una representación estructurada de ciertas dinámicas sociales. Precisamente es éste el programa de Candido y Rama lo abraza como el gran maestro que hace falta en un medio literario dominado por el esteticismo impresionista.¹²

Por su parte y aunque de forma más modesta, Candido tomará de Rama el impulso latinoamericanista que será la norma en la disciplina durante el auge de la nueva crítica. La muestra más acabada de las reflexiones sociocríticas de Candido ya aparece en *Literatura y Sociedad*, de 1962, y de forma más marcada en “Literatura y subdesarrollo”, de 1972. Aunque Candido pertenecía a la generación previa fue contagiado del entusiasmo continental de Rama y se unió a la proyección colectiva de una crítica y una historia literarias latinoamericanas unificadas. En la correspondencia con Rama aparece “el interés constante de Ángel Rama por embarcar a su amigo brasileño en ese proyecto latinoamericano” (Errázurris, p. 341) así como un cada vez menos reticente Candido a unirse a los jóvenes críticos de la época; de este modo, Rama lograba sacar al menos a un brasileño ilustre del Brasil y unirlo al esfuerzo teórico continental del que aquellos solían quedar excluidos. Por otra parte, Candido representaba para el uruguayo la vía de acceso de la crítica regional a la desconocida tradición literaria brasileña. Son inestimables, en

¹² Una caracterización de la etapa formativa de Rama puede hallarse en “Los primeros ensayos de Ángel Rama: inicios montevideanos de una crítica latinoamericana”, de Facundo Gómez (2017). También Grinor Rojo (2012, Cap. VI) profundiza en la relación teórica entre Candido y Rama.

este sentido, las contribuciones de Candido y la esposa de éste, Gil-da de Melo e Souza, a la Biblioteca Ayacucho.

El punto climático del Candido latinoamericanista ocurrió entre los años 1972 y los tempranos ochentas: en ese periodo participó en los encuentros, las conferencias y las publicaciones más emblemáticas de la nueva crítica latinoamericana. La elección del año 1972 como marca histórica del inicio del diálogo interamericano de Candido no es casual. Precisamente ese año, el emblemático texto del crítico brasileño, “Literatura y subdesarrollo” fue incluido en el primer libro colectivo relevante de la crítica literaria latinoamericana: *América Latina en su literatura*, compilado por César Fernández Moreno. La presencia de Candido en aquel libro, entre algunos nombres principales de la crítica y la literatura de la época dio, fuera de Brasil, visibilidad a ciertos aspectos de su trabajo. Al mismo tiempo lo situó generacionalmente en un momento previo a la explosión de la joven crítica que vendría poco después.

Sin embargo, *América Latina en su literatura*,¹³ al ser un proyecto impulsado desde finales de los sesenta por la Unesco a través de un comité no especializado, careció de la coherencia discursiva y se quedó muy lejos de los potentes objetivos comunes que tendrían las obras colectivas producidas por la nueva crítica en los siguientes años (y paradigmáticamente aquella antología que representa fielmente los procesos de la crítica previa a los ochentas: *La literatura latinoamericana como proceso*, compilado por Ana Pizarro y publicado en 1985, a modo de cierre nostálgico de una época perdida).

Aunque en el volumen de Fernández Moreno se incluyó a unos pocos jóvenes críticos (Fernández Retamar, Merquior, Jitrik, no a Ramani a Cornejo), la mayoría de los autores ahí reunidos no representaban con fidelidad el impulso teórico e integrador que ya se gestaba en la

¹³ Este libro fue duramente criticado en el primer número de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, en 1975. Según el reseñista, identificado como A.L.G, la compilación no pasa de ser “una compilación indiscriminada de materiales de valor despasejo, repetitivos y no elaborados”. Sin embargo, de entre los autores recopilados, afirma el reseñista que “el autor más citado, y cuyo trabajo es simultáneamente el más sugerente, es el de Antonio Candido, aunque su especialidad es la literatura brasileña” (A.L.G., p. 197).

época. Pero aún en este libro inconexo, la presencia de Candido es relevante y aunque forma parte de los “antiguos”, ya para entonces ha sido crucial para impulsar la avalancha de los “modernos”.

No hay que olvidar que el contacto de Candido con Rama data de 1960 y que para 1972, el momento en que se publica la compilación de Fernández Moreno, Rama ya ha trabajado con las ideas del brasileño por más de una década. Para los críticos latinoamericanos más jóvenes, el artículo de 1972 será revelador y se convertirá en una influencia constante en los trabajos más relevantes de la década de los setenta: en 1975, ya es mencionado por Fernández Retamar y en 1978 forma parte del núcleo conceptual del concepto de heterogeneidad de Cornejo Polar. El rigor metodológico de Candido y la operatividad de sus conceptos –crítica funcional, sistema, coherencia transitoria, reducción estructural,¹⁴ sociología de la creación, entre otros– resultarán fundamentales para comprender los ambiciosos desarrollos futuros de Rama, Cornejo o Fernández Retamar.

Para cerrar, revisemos brevemente la impronta de Candido en la obra de dos críticos trascendentales de nuestra tradición: Fernández Retamar y Cornejo Polar.

Como es de esperarse, Fernández Retamar –regionalista radical– rechaza tajantemente la idea temprana candideana de que las literaturas latinoamericanas sean “ramas”, derivaciones, de las literaturas europeas y que fuera expresada en *La formación...*, en 1959. En cambio, los postulados anticolonialistas presentes en “Literatura y subdesarrollo” son firmes puntos de partida de Fernández Retamar en *Para una Teoría de la Literatura Hispanoamericana*. Fernández retoma entonces la clásica distinción de Candido y afirma en aquel texto de 1975: “recientemente, un estructuralista, el crítico brasileño Antonio Candido, ha distinguido entre ‘mani-

¹⁴ Con este concepto, Candido superará la idea de sistema. Para Grínor Rojo, para Candido será más importante el proceso estructurante que la estructura, implícita en la idea de sistema. Esto ya se hace evidente en otro texto clásico “La dialéctica del malandrane”, de 1970: “O que nos interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra – isto é, um fenómeno que se poderia chamar da formalização ou redução estrutural dos dados externos” (Candido, pp. 33-34).

festaciones literarias' y 'literatura propiamente dicha'" (*Para una teoría...*, p. 209) y le saca buen provecho teórico a la distinción.

Sin embargo, Fernández Retamar comete un desliz al utilizar los conceptos de Candido sin contextualizarlos apropiadamente. Las ideas de *La formación* sobre la lateralidad de la literatura brasileña con respecto a la portuguesa ya no están presentes del todo en "Literatura y subdesarrollo" (1972); la idea de *sistema* propuesta por Candido ya ha evolucionado hacia aquella otra de reducción estructural, más compleja y abarcadora. Tampoco podríamos definir al Candido de su primera gran obra como "estructuralista", ni en 1975 (año en que Fernández redacta su libro) los conceptos de Candido eran "recientes". Lo eran, sí, para Latinoamérica pero la obra madura de Rama, sobre todo en *Rubén Darío y el modernismo* (1970) o en *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1976), ya habían sacado enorme provecho al sistema del brasileño y el crítico cubano conocía bien la obra de Rama.

Por otra parte, y por sobre los reclamos lanzados por Fernández Retamar en la primera versión de *Para una teoría...* de 1973 y en una reelaboración del mismo asunto en "Algunos problemas teóricos", de 1975, sobre el uso indiscriminado de la teoría extranjera para explicar fenómenos propios, el mismo autor soslaya la apuesta teórica que Candido hizo en los cincuenta al reorganizar el concepto de sistema literario de Tinianov y aplicarlo al análisis de la literatura brasileña. Fernández Retamar prefiere citar directamente al formalista ruso dando un rodeo a la presencia de Candido quien, 17 años antes, ya había traducido regionalmente el concepto y lo había integrado en una teoría operativa. Precisamente era esta integración teórica a lo que aspiraba Fernández Retamar aunque en su momento no supo ver que ésta ya había comenzado con el brasileño Candido.

De cualquier modo, la lectura fragmentaria de Fernández Retamar evidencia que la influencia de Candido se filtró a cuentagotas en los libros relevantes de la época y que esa filtración operó como un sistemático y fundacional punto de partida. En este sentido, la distinción entre "literatura" y "manifestación literaria" le permite a Fernández Retamar establecer con claridad el objeto de estudio de la disciplina.

El propio Fernández Retamar, en la conferencia inaugural de un curso de Teoría Literaria, en 1961, buscaba ya una definición más amplia del objeto de estudio literario. En ese momento, no se trata para él de estudiar las obras –las manifestaciones literarias– sino las “prácticas” (*Para una teoría...*, p. 311) que la rodean: de lectura, de enseñanza, de creación, retomando sin duda la noción lukacsiana de que la literatura es ante todo una “praxis” social. Dichas prácticas son las que, sumadas, desembocan en el necesario distingo de Candido entre manifestación y sistema literarios. La posibilidad de utilizar la idea de “literatura como sistema”, sugerida por Candido a finales de los cincuenta (y que después, en los ochentas, deventrará en la “literatura como proceso”) le ofrece a Fernández Retamar una clave para sugerir que es posible establecer una teoría literaria particularista pues del mismo modo en que *la literatura* no son las obras sino el conjunto problemático de prácticas sociales que las hacen posibles, una teoría de la literatura hispanoamericana buscaría conceptos abstractos para explicar precisamente ese conjunto, ese sistema peculiar que es la cultura latinoamericana.

Por su parte, Cornejo Polar partirá también de la categoría de *sistema* desarrollada por Candido en la elaboración de sus propias definiciones sobre heterogeneidad en su artículo de 1978 “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”. La idea de sistema literario le permitirá a Cornejo Polar proponer que dentro del sistema literario latinoamericano criollo y dominante –paradigmáticamente, aunque no descarta que el análisis sirva para otras literaturas coloniales– existen otros sistemas literarios superpuestos operando de forma simultánea y problemática. El propio Candido había ya propuesto en la introducción a *La formación...* que una crítica equilibrada debe ser capaz de integrar contradicciones pues “na realidade um universo de fatos que se propõem e logo se contradizem, resolvendo-se na coerência transitória de uma unidade que sublima as duas etapas, em equilíbrio instável” (Candido, *Formação...*, p. 30). Los objetos de la investigación intelectual son, para Candido, múltiples y transitorios.

El desplazamiento de *la obra literaria como unidad civilizatoria* –poseedora de una elaborada coherencia interna– hacia la idea de *la obra como parte de un sistema* con contradicciones estructurales prefigura la desestabilización de varios conceptos regentes en la crítica previa, entre ellos la unidad de la literatura nacional. La relación conceptual con Cornejo es evidente. Débora Cota estudia las aproximaciones entre Cornejo y Candido y asegura que “Antonio Cornejo Polar não explora a categoria de sistema em sua forma original, uma vez que, se tomada ao pé da letra, acabava por não considerar os processos históricos” (Cota, p. 55). Y es verdad que en un primer momento la noción candideana de sistema parece rígida y estrictamente sincrónica. De ahí la confusión de Fernández Retamar al considerarlo “un estructuralista”, pero muy lejos está Candido de pretender que el sistema literario no tenga vínculos con la dimensión histórica cuando uno de los elementos centrales de dicho sistema es la tradición.

La historicidad de un sistema, o la “estructura de un proceso” como la llamará Cornejo, es una de las integraciones teóricas más interesantes que ocurren en la historia intelectual latinoamericana entre los cincuenta y los setenta.¹⁵ La forma original del concepto de “sistema” a la que se refiere Cota es la del formalista de Tinianov y es a la que Candido, primero, y después Cornejo le otorga un sentido histórico pues es precisamente en éste en donde es posible encontrar los rasgos definitorios de una teoría literaria latinoamericana.

Después de estos diálogos teóricos inmensamente productivos, la presencia de Candido, una vez entrados en los años ochenta, se desvaneció. Luego de la muerte de Ángel Rama, Antonio Candido

¹⁵ La noción de “totalidad contradictoria”, que será tan relevante en el proyecto intelectual de Cornejo Polar ya había sido prevista por Rama en la introducción a *Los gauchipolíticos rioplatenses*: “El progreso respecto a estos presupuestos pacientemente elaborados, sólo se ha hecho posible, contemporáneamente, mediante una más rigurosa fundamentación culturalista que, a la luz del desarrollo de la renovada creación literaria, perciba las simultáneas y muy variadas subculturas que se elaboraron en las diferentes áreas de América Latina (y que aún dentro de cada una de ellas admiten construcciones autónomas superpuestas) con lo cual no sólo dispondríamos de un mapa de culturas regionales sino que además, dentro de cada uno de ellas, detectaríamos una serie de estratos culturales distintos que se vinculan notoriamente con los grupos o clases sociales pertinentes” (Rama, p. 12).

perdió a su vocero y principal contacto dentro de la tradición crítica de Latinoamérica. En la segunda mitad de los años ochenta su contacto con el resto del continente se diluyó considerablemente y desapareció en los años noventa, década en la que Candido se retiró de la vida académica. Como consecuencia, la vitalidad de sus textos quedó relegada por la emergencia de nuevas teorías u oculta en los desarrollos que otros hicieron a partir de sus propuestas. La primera relectura relevante de su obra llegaría hasta el siglo XXI, en 2001, con la publicación de un libro colectivo, editado por Raúl Antelo, sobre la relación entre Candido y el latinoamericanismo, *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*,¹⁶ hoy raramente citado y difícil de conseguir aunque prueba que existió, a inicios del siglo XXI, al menos en Argentina, un interés renovado por la literatura y la crítica brasileñas.¹⁷

Sin Candido, el paso de la época de las vacilaciones teóricas de Alfonso Reyes a aquel de evidente relevancia metodológica para el canon regional de la crítica ocurrido en los sesenta y setentas simplemente no hubiera ocurrido. La obra de Candido anticipó y preparó el terreno para que la recepción del estructuralismo —al menos en el Cono Sur— no ocurriera como una irrupción violenta sino como una continuidad productiva. Quienes por entonces conocían la obra de Candido sabían que su abordaje de la obra literaria abrevaba de la teoría antropológica del mismo modo que de la primera fase del estructuralismo. Y tal y como el viaje que Levi-Strauss realizó al Brasil en 1956 transformó por completo su visión de la Antropología, fue también en ese país que la crítica literaria latinoamericana encontró las herramientas teóricas que la llevarían a niveles de conceptualización y sistematización nunca vistos en la región.

¹⁶ Este libro fue publicado en la Universidad de Pittsburgh. Un año antes, en el 2000, publicó un compilado similar en torno a la obra del cubano: *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*. Y tres años antes, en 1997, *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*.

¹⁷ Tal idea se afirma en la introducción al volumen *¿Por qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina*, compilado por Roxana Patiño y Mario Cámara. En el volumen, la obra de Candido es omnipresente y multicitada.

Bibliografía

- AGUILAR, G. “Ángel Rama y Antonio Candido: salidas del modernismo”, en *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, Ed. Raúl Antello, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001, 71-94.
- BARRA, K. *El tiempo nos escribe. Un momento en el sistema de la crítica literaria latinoamericana*, México, Editora Nómada, 2020.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*, Belo horizonte-Rio de Janeiro, Editora Itatiaia Limitada, 9ª edição, 1975.
- . “Dialética da malandragem” en *O discurso e a cidade*, São Paulo, Librería Duas Cidades, 1993 [1970].
- COLOMBI, B. “Alfonso Reyes y las ‘Notas sobre la inteligencia americana’: Una lectura en red”, *Cuadernos Del CILHA*, 12:1 (2011), 106–120.
- COTA, D. “Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar e a constituição de um pensamento latino-americanista”, *Remate de males*, Campinas-SP, 37-1 (2016), pp. 51-64.
- D’ALLEMAND, P. *La crítica latinoamericana en el final de siglo: un Balance*, *Neophilologus*, 84 (2000), 59-74.
- ERLICH, V. “Russian Formalism: In Perspective”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 13, núm.2 (1954), 215–225.
- ERRÁZURIZ, R. “Un crítico en formación: los primeros años de la crítica de Antonio Candido”, *Revista Chilena de Literatura*, 97 (2018), 15-42.
- ESTUPIÑÁN, M. “Antonio Candido y/en “América Latina”, *Revista Chilena de Literatura*, 97 (2018), 43-62.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Primera edición completa. Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- HERRERA, H. “Antonio Candido y Ángel Rama, 1958. Addendum para una amistad intelectual”, *Revista Chilena de Literatura*, 97 (2018), 63-86.
- HIDALGO NÁCHER, M. “Los discursos de la crítica literaria argentina y la teoría literaria francesa (1953-1978)”, *452ºF. Revista De Teoría De La Literatura y Literatura Comparada*, 12 (2015), 102–131.

- L. G. A. [Reseña de America Latina en su literatura, de Fernández Moreno César]. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1 (1), 1975, 193–198. <https://doi.org/10.2307/4529744>
- MARIACA, G. *El poder de la palabra*, Santiago de Chile, Tajamar Ediciones, 1993 [2007].
- MERQUIOR, G. “La crítica brasileña desde 1922” en *América Latina: Palabra, Literatura y Cultura*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- PEREIRA DA CUNHA, Y. “Antonio Candido e José Carlos Mariátegui: Breve estudo comparativo sobre a questão da literatura nacional”, *MIGUI-LIM - Revista eletrônica do netli*, v. 9 (2020), p. 174.
- RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Calicanto, 1976.
- ROJO, G. *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2012.
- SCHWARTZ, Roberto. “Sobre a ‘Formação da literatura brasileira’”, en *Seqüências brasileiras. Ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- TINIANDOV, Y. “Sobre la evolución literaria” en Todorov T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2003.

FUNDACIONES CRÍTICAS

De los trazos de una historia literaria a la configuración teórico-crítica de la escritura de mujeres: apuntes sobre la trayectoria crítica de Aralia López González

Mayuli Morales Faedo

Hace 25 años, cuando era alumna del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer en el Colmex, leí *De la intimidación a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, de Aralia López González, publicado en 1985 por la colección Cuadernos Universitarios de la UAM-I. Ya entonces supe que se trataba de su tesis de Maestría en la Universidad de Puerto Rico, defendida en 1975. Pero mi lectura, a 10 años de publicado y 20 de escrito este libro, no estuvo marcada por una perspectiva histórica, sino por una búsqueda de respuestas inmediatas a una serie de interrogantes y problemas metodológicos que me urgía satisfacer. Ahora, vuelto a leer, se ha impuesto una mirada histórica, que será el eje de reflexión orientador de este trabajo, en función de aquilatar esa obra crítica fundadora de una trayectoria intelectual, la de Aralia López González.

Para trazar los ejes de una historia literaria

De la intimidación a la acción... es un texto breve y sintético, especialmente si se tiene en cuenta la amplitud del panorama que abarca (1924-1975) y su propósito tan ambicioso (13 obras y autoras), intensificado con las diversas líneas de reflexión que parecen confluir en su objeto y emanar de él. En su muy breve introducción,

la autora justifica la pertinencia de su publicación en 1985, a la vez que la historiza: se trata de un tema sin antecedentes, apenas tratado y fuera de la historia literaria. En sus propias palabras, su libro es uno de los primeros en aproximarse al tema de la escritura de las mujeres latinoamericanas, además de que “tiene el valor de plantear una organización y una incipiente metodología para el manejo de un estudio de este tipo, así como la agrupación de una serie de nombres y títulos casi desconocidos inmerecidamente”.¹ Y, en efecto, estos aportes hasta hoy se sostienen, especialmente por la voluntad sistematizadora que los sustenta.² Y sorprenden, si se les aprecia en su contexto, por la cantidad de factores e hilos de análisis que la investigadora se propone integrar.

Para comprender esos aportes y las características específicas de su propuesta, hay que pensar ese trabajo no solo en el momento de su publicación, sino también en el de su producción y defensa como tesis de maestría: 1975. *De la intimidad a la acción...* es un primer intento de sistematizar la narrativa femenina del siglo XX, en un contexto marcado por varias intersecciones que se aprecian en la bibliografía.

¹ Cf., Aralia López González, *De la intimidad a la acción*, p. 11. Las citas del libro remitirán siempre a esta edición y aparecerán con el número de página al final.

² El libro de Helena Araújo, *La Scherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989), aparece después y se compone de un conjunto de ensayos diversos. La bibliografía de carácter crítico, histórico y teórico-literaria publicada entre los 60's y los 70's, apunta a diversos procesos de sistematización del corpus latinoamericano, en historias nacionales, de géneros literarios, o la revisión crítica de corrientes literarias, autores, temas, etc. En 1965, Antonio Candido publica *Literatura y sociedad*, y Jorge Zalamea, *La poesía ignorada y olvidada*; en 1969, Jaime Mejía Duque, *Literatura y realidad*. En el ámbito de las revistas especializadas, en 1975 se funda la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, cuyo primer número inicia con dos textos representativos de estos intereses: “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana” de Fernández Retamar, y “Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina”, de Alejandro Losada. Los procesos histórico-críticos, el rescate bibliográfico y de documentos serán los ejes más importantes de la revista, como principios constructores de cualquier historia o sistema literario, lo que con una perspectiva histórica de mayor amplitud puede apreciarse también en *Revista Iberoamericana*. En este contexto se realiza la tesis de maestría *De la intimidad a la acción...* de Aralia López González, cuando la crítica sobre las obras de escritoras aparecía ocasionalmente en las revistas y nunca sistematizadas en libros. En 1985, la *Revista Iberoamericana* publica el núm. 132-133 (jul.-dic.) dedicado a Escritoras de la América Hispánica, coordinado por Rose Minc.

En primer lugar, una conciencia latinoamericanista que jamás abandonó, muy marcada por la Revolución Cubana, por la efervescencia política de los años sesenta, el ascenso de las dictaduras en América Latina, la masacre del 68 en Tlatelolco (tema que ella misma abordó críticamente en la narrativa), las guerrillas, la experiencia de los exiliados latinoamericanos en México, ese fenómeno editorial llamado el boom que visibilizó la literatura del continente más allá de sus fronteras, así como los intentos críticos de sistematizar e historiar ese corpus leyéndolo desde una recuperación de nuestras vanguardias. Este es un eje de irradiación que se va concatenando desde la instancia política a la instancia creativa, y de ahí a los procesos críticos, vinculados siempre a la afirmación y reconocimiento de una identidad histórica continental.

En segundo lugar, la experiencia y la conciencia de ser mujer en el contexto (social, histórico y cultural) anteriormente mencionado. Esa experiencia se revela en la auscultación de una ausencia en los nuevos procesos de sistematización y como conciencia política. La impronta latinoamericanista marca esta búsqueda vinculada al compromiso y a la idea de la literatura en su función transformadora del mundo. Su articulación metodológica y la perspectiva se orientan desde una concepción historicista y materialista del arte, que concibe la literatura como “un trabajo productivo y, como tal se inscribe en el todo de la producción social” (p. 11), situando en el centro del análisis a la mujer creadora, ser considerado por su género un problema social y humano. Si uno revisa la bibliografía de este libro, advierte enseguida la voluntad totalizadora, cuyo deseo es abarcar y aunar diversas líneas de pensamiento para dar cuenta de todas las aristas de lo social que atraviesan y construyen el hecho literario.

Esa lectura, marcada por la historicidad, se distingue de las preocupaciones de la crítica norteamericana, donde prevalecía el enfoque del *new criticism*. Y también se distingue de las búsquedas, por demás diversas, de las críticas feministas norteamericanas. Lo que hoy conocemos como un corpus crítico, con toda probabilidad tenía, en aquel momento, un alcance limitado, de modo que, incluso en Puerto Rico donde realizaba su maestría, la autora no debe

haber tenido acceso a esos textos. Ni siquiera Woolf se encuentra en la bibliografía, aunque el título del capítulo IV “Una literatura del ser íntimo” pareciera jugar con *A Room of One’s Own*, como lo hiciera E. Showalter al darle nombre a su libro: *A Literature of Their Own*.³ Claro, una bibliografía sobre todo si académica, no es la medida de lo leído, sino de lo citado. En muchos sentidos, las reflexiones de Aralia corren paralelas a la gestación de esa crítica. En cambio, cita en diversas ocasiones *La situación de la mujer* (1971), de la psicoanalista, feminista y marxista Juliet Mitchell, libro centrado en el problema de la opresión de la mujer y sus consecuencias.

El estudio de Aralia se divide en dos partes fundamentales: la primera, dedicada a articular los planteamientos, la metodología, el contexto literario, el estado de la cuestión; y la otra, dedicada al análisis de trece novelas agrupadas como representativas de tres períodos, en los que se revelan temas, tratamientos y estrategias diferentes, que van evolucionando. A primera vista se aprecia cierto desbalance, debido a lo ambicioso del proyecto que abarca novelas publicadas desde 1924 a 1975, imposibles de ser analizadas con algún detenimiento en el tiempo-espacio tan limitado de una tesis de maestría. Aun así, esas trece novelas revelan un corpus, un universo desconocido. Lo interesante y lo que proyecta muy bien el momento histórico desde el que se construye es la percepción de los textos en una dialéctica de intercambio y crecimiento hacia su intervención transformadora en lo social, propuesta fuera de la lógica del individualismo en la medida que importa el sujeto dentro de otra lógica, la del colectivo. Es decir, el afuera del *yo* no es la instancia de *los otros*

³ *A Literature of Their Own* (1977) de Elaine Showalter, es posterior a la tesis de Aralia López. De los textos importantes de la crítica feminista anteriores a *De la intimidad a la acción*, pueden referirse *Thinking about Women* (1968) de Mary Ellmann, *Política sexual* (1969) de Kate Millet, que analiza las imágenes de la mujer en la literatura masculina. Esta es, como ha señalado Toril Moi, la primera etapa de los estudios feministas en EU, que será renovada por la propuesta de Showalter de estudiar la literatura de las mujeres como una serie. Los textos de la crítica feminista son paralelos al trabajo de Aralia: *Espéculo de la otra mujer*, de Luce Irigaray y *La revolución del lenguaje poético*, de Kristeva son de 1974; y *La joven nacida y La risa de la Medusa* de H. Cixous de 1975. Después vendrán otros textos clásicos como *La imaginación femenina* (1976) de Patricia Spacks y *La loca en el ático* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar.

como espacio de diferenciación, sino el lugar de pertenencia a donde debe reintegrarse. Dicha percepción del funcionamiento de la literatura y del sujeto tiene la impronta del utopismo de los años sesenta.

Si revisamos la obra crítica de esos años, de la que la investigación de Aralia es dialogante y deudora, y a la que lee de manera creativa, la ausencia de las escritoras se hará evidente. Con mayor razón hay que comprender el esfuerzo intelectual de fondo que supone una articulación creativa de ese corpus bajo supuestos creados expresamente para leerlo.

La hipótesis de la investigación –que la literatura latinoamericana escrita por hombres y mujeres tenía que ser diferente en motivos, contenidos (universo temático) y evolución– apunta a un problema de poética. Lo primero que construye Aralia es un contexto literario, es decir, un universo de referencialidad, imprescindible para cualquier acto de conocimiento. Su marco referencial es la literatura escrita por hombres, en específico las corrientes literarias influyentes. Aclara, además, que su perspectiva se orienta a la relación literatura-sociedad, sin desconocer la importancia del análisis textual, insuficiente sin el contexto. Parte así de una escisión que está en el centro de la discusión crítica en esos años: una literatura social dirigida abiertamente a un público mayor *versus* una literatura del yo, volcada a lo interior ¿del sujeto?, ¿de la serie literaria?, ¿de sí misma? Tensión que se vincula con el problema del compromiso del escritor y el intelectual que generó tantas polémicas en ese entonces. Estas dos líneas las encarnan el realismo social y las vanguardias. Tomando como referente a David Viñas, y su ubicación de las vanguardias como una literatura “cerca del cuerpo”,⁴ construye una analogía en la que la literatura de mujeres es a la literatura latinoamericana lo que la vanguardia al realismo social. La vanguardia y la literatura de mujeres se ubican cerca del cuerpo, y durante décadas compartirán un lugar marginal en la historia literaria. Alrededor de esos años inician los trabajos críticos, de sistematización y de

⁴ David Viñas *et al.* *Actual narrativa latinoamericana*, pp. 154-160. Citado por Aralia López González, *op. cit.* p. 14.

rescate de la vanguardia hispanoamericana, lejos todavía de la recuperación de documentos que hicieran Verani, Osorio y Schwartz.⁵ En cambio, la escritura de mujeres continuó siendo percibida como excepción en el cuerpo de la literatura continental.

Aralia López González establece una interesante diferenciación entre ambas series literarias: la primera, la vanguardia, descende de la literatura europea; la segunda, la escritura de mujeres, de una experiencia propia del ser. Así la define: “creación del ser más auténtica y propia, más de sí misma, y por sus mismas circunstancias existenciales y psicológicas [...] Producto auténtico y original, sin ligas con la vanguardia europea” (p. 24). El señalamiento es relevante y está ligado a la noción de originalidad, de estirpe romántica, pues la autenticidad marca su sino propio, diferencia, distingue. Al remitir a las vanguardias como una literatura del ser con filiaciones europeas, destaca por contraste en la narrativa de escritoras la importancia de una literatura de lo propio, que no imita a las metrópolis culturales, cuya realización corre paralela a la idea de una expresión autóctona latinoamericana, en una búsqueda y cuestionamiento de la propia identidad. Hay que recordar que la serie que articula la investigadora corre de 1924, época de las vanguardias, a 1975, momento del auge de la crítica y los procesos de sistematización histórico-literaria en nuestro continente.

No me parece casual, si tenemos en cuenta las concepciones del hecho literario que se sintetizan aquí, que se inicie el capítulo 2, titulado “Hacia un nuevo tipo de mujer y hacia una nueva literatura”, con una cita de Sábato: “un gran escritor no es un artífice de la palabra sino un gran hombre que escribe” (p. 29), porque centra la mirada en el autor en tanto productor de la obra y figura pública, comprometida, que utiliza la literatura para ‘accionar’ –palabra eje de esta propuesta– sobre el mundo. Postura que él mismo represen-

⁵ Me refiero a la publicación de tres antologías de documentos de las vanguardias: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)* (Bulzoni, Roma, 1986) de Hugo Verani; *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, (Ayacucho, Caracas, 1988) de Nelson Osorio; y *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (Cátedra, Madrid, 1991) de Jorge Schwartz.

ta y que se desplaza aquí hacia la mujer autora, entonces, como gran mujer que escribe. Y esa grandeza es parte de la autenticidad —alejada de la recurrencia de tópicos que identifican las vanguardias—, pero también de la soledad de la mujer escritora, de la soledad y exclusión de su obra. Ambas se reflejan como en un espejo. Aralia llama la atención sobre el problema de la lectura y cómo las escritoras deben conmover y convencer para “modificar, rechazar total o parcialmente la *Weltanschauung*” (p. 37) —de la que los mismos escritores y escritoras son prisioneros—, para formar un nuevo tipo de público.

Además de la vinculación mujer/ autora, se destaca la relación de la problemática de las mujeres con el ámbito temático en su narrativa, al punto que, nos dice Aralia, para “comprender [...] la evolución temática y estructural de la literatura de ficción escrita por mujeres en América Latina [...] es importante hacer una revisión de la forma en que las mujeres han estado sometidas, a qué nivel se ha operado este sometimiento y de qué manera ha cambiado” (p. 43). Es decir, preguntarse qué significa experimentar el mundo desde un determinado lugar/ espacio (el hogar), desde una determinada función impuesta como natural (reproductiva/sexual) y -proyectándolo más allá- en una sociedad de consumo que la hace su objeto de incidencia predilecto.

Finalmente, destaca que la escritura de mujeres, a pesar de buscar una identidad personal, individual y no nacional, no intenta por lo general las innovaciones formales de las vanguardias europeas, ni concibe el hecho literario dentro de los parámetros de la autonomía literaria, lo que tiene que ver con un modo de relacionarse con el campo intelectual y apreciar la función de la literatura y su propia condición de autora.

Tomando como referencia el proceso histórico-social, Aralia articula dos procesos evolutivos: 1) el paso de un discurso del ser (metafórico) a un discurso del estar, del accionar (metonímico), que en el ámbito temático se expresa en el desplazamiento del cuerpo propio al cuerpo público/ político, para el caso de las escritoras; 2) el tránsito de una literatura del estar hacia una literatura del ser o que se enriquece con el ser, en el caso de los escritores. Lo que propone como fin

de ambos procesos es la consecución de una síntesis enriquecedora, en la que el ser y el estar alcanzan un equilibrio en su tratamiento temático y en su experiencia vital. Así, la investigadora percibe en ese equilibrio el resultado de una evolución de la literatura latinoamericana que se expresa en cinco aspectos: 1) mayoritariamente urbana; 2) preocupación por el ser vinculada al accionar; 3) identidad nacional buscada dentro de la trascendencia en el mundo; 4) su carácter y personalidad emerge de su propia realidad histórica, socio-psicológica y política; 5) la crean hombres y mujeres. Dicha evolución deviene, a su juicio, en un robustecimiento de la autonomía textual a través de la apertura temática, la agilización del lenguaje y el acceso a un público, así como su papel de factor de concientización, primero en términos feministas y, luego, en una dimensión humana más integral. Así, al cierre, Aralia López González declara:

En este punto estamos ahora y, como hemos visto, se ha llegado a él tras un camino áspero, doloroso, un camino en el cual las dos mitades perdidas de las que nos hablaba Platón se han buscado, han llegado hasta sí, cada una por su lado, para integrar un mundo expresivo, que es anticipo de un mundo mejor y más natural y, por lo mismo, más satisfactorio. (142)

Conclusión que no pasó de ser utópica, o más utópica que real, como demuestra el propio proceso histórico y crítico literario. *De la intimidad a la acción...* establece un marco metodológico, pero no puede elaborar un análisis crítico a profundidad para trece novelas, sino más bien demostrativo de los aspectos del proceso temático/evolutivo propuesto. La conciencia de la necesidad de un ejercicio crítico de mayor profundidad la dirige, en su siguiente proyecto de gran alcance, a elegir una autora imprescindible, mas no valorada en el ámbito intelectual mexicano: Rosario Castellanos, ahora a propósito de su tesis de doctorado publicada bajo el título *La espiral parece un círculo*.⁶

⁶ Aralia López González, *La espiral parece un círculo. La narrativa de Rosario Castellanos. Análisis de Oficio de tinieblas y Álbum de familia*, Universidad Autónoma Metropolitana,

Un ejercicio crítico sobre la narrativa de Rosario Castellanos

Del intento temprano de trazar las líneas fundamentales de evolución de la narrativa latinoamericana del siglo xx desde la perspectiva de sus escritoras, y contextualizarlas en un *continuum* marcado por diversos intentos de historias continentales, Aralia López González transita, en *La espiral parece un círculo*, a privilegiar la interpretación de los textos de una autora en específico, proceso sincrónico y de mayor profundidad y alcance en el ejercicio crítico literario. Dicho proceso crítico no puede prescindir del aspecto teórico-metodológico que lo estructura de fondo, por lo que en su articulación Aralia renueva su estrategia de poner en diálogo o en función complementaria diversas perspectivas teóricas que puedan dar cuenta de la complejidad de la literatura y del mundo.

Desde la introducción y el capítulo 1 se revela la relación literatura-sociedad como un fundamento esencial de su análisis, en la medida que esta relación también fundamenta su propia concepción de la literatura en tanto hecho social; de ahí el dilema de “la obra como un fin último o la obra como otra cosa” planteado al inicio de ese primer capítulo. En la Introducción, lo primero que destaca es la cita de Nelson Osorio como exergo y, luego, la presentación que hace de Rosario Castellanos. La cita refiere la importancia de la estructura como elemento esencial de la construcción del significado de la obra,⁷ aspecto coherente con la concepción metodológica que sustenta *De la intimidación a la acción...* La presentación de Rosario Castellanos destaca que fue “la primera mujer mexicana reconocida como escritora profesional”, es decir, “la primera en dedicar su

Unidad Iztapalapa, México, 1991, 355 pp. Las citas de este texto remitirán a esta edición y llevarán al final el número de página.

⁷ El texto citado proviene del artículo “Las ideologías y los estudios de la literatura hispanoamericana”, *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 94, año XVI, ene.-feb., 1976, pp. 63-75 (Apareció primero en *Hispanamérica*, vol. 4, 1975, pp. 9-32). El planteamiento viene del formalismo y se desarrolla en el estructuralismo checo y la semiótica. No hay que olvidar que Osorio estudió en Carolina de Praga, y que su postura trata de cerrar la dicotomía contenido/forma, pero con una proyección del significado o el sentido como ideología o visión de mundo proveniente del marxismo.

tiempo y su interés a la literatura como oficio, y en comprometerse con esta tarea como actividad central de su vida”; a la vez que, con esta tarea, “llevó a cabo una lucha personal muy destacable en cuanto a romper esquemas opresivos contra el desarrollo de la mujer en la sociedad patriarcal” (11).

Aquí Aralia destaca y articula dialécticamente varios factores: la autora como ser con una biografía, es decir, una experiencia de vida definitoria de su conciencia de sí y del mundo; y, a la vez, como perteneciente a un campo literario e intelectual “autónomo”, aspecto determinante de su condición de escritora profesional. En esta lucha personal contra los esquemas opresivos, la literatura se convierte en un espacio liberador, no sólo en virtud de su capacidad de creación de mundos posibles, sino por la función cognitiva, de develamiento de la realidad que ha cumplido la literatura, factor fundamental en la concepción del realismo. Este carácter desvelador de las estructuras de funcionamiento social y de poder, incide tanto en la autora que produce la obra, como en sus lectores, de manera individual y colectiva. Por otra parte, en el factor autoría, en tanto principio indisociable de la literatura moderna, resulta imprescindible la constitución y el reconocimiento del sujeto como persona, es decir, la aceptación social de su autonomía. Si Aralia necesita hacer esta especificación es porque la pregunta “¿Qué es un autor?” de Foucault, debe ser reformulada como ¿Qué es una autora?, cuestionamiento que pone en evidencia la aparente validez universal de la primera, porque, a diferencia de un autor, una autora no puede existir, ya que hay una oposición social, legal, económica, filosófica, etc., al reconocimiento de la mujer como persona, como sujeto. “La escritura de Castellanos –nos dice la investigadora- revela este conflicto” (12).

Para su análisis, López González elige los dos ejes que vertebran la narrativa de Castellanos: el indigenista y el feminista, representados por una novela el primero, *Oficio de tinieblas* (1962) –que a su juicio cierra el ciclo indigenista en su narrativa–; y por un libro de cuentos el segundo, *Álbum de familia* (1971). Sobre su elección comenta:

Ambos discursos, el feminista y el indigenista, se inscriben a su vez dentro de una tendencia realista. Los rasgos específicos de estos discursos y de esta tendencia hacen de la narrativa de Rosario Castellanos una producción artística que plantea un interés solidario y activo por su país, y una responsabilidad social consciente en oposición a las tendencias exclusivamente intimistas o experimentales de cierta literatura de la época, así como del subjetivismo de una gran parte del discurso femenino. (13)

La poética narrativa de Castellanos coincide con la postura que sobre la función de la crítica tiene la investigadora, a la vez que la percepción de la escritura femenina en México de ésta última coincidirá con la formulada por la escritora mexicana en un ensayo dado a conocer décadas más tarde: *Declaración de fe* (Alfaguara, 2012). Por otra parte, la elección de estas obras muestra la perspectiva interseccional de la dominación que estructuró la visión de mundo de Castellanos y que se reconoce y se intenta poner de relieve en la articulación crítica propuesta por Aralia. Este afán de visión total se sustenta en la conciencia histórica que rige el planteamiento metodológico:

Así, de acuerdo con la evolución de la temática y de los elementos significativos, tomo *el tiempo* (sustancia de la historia, elemento constitutivo de la existencia y posibilidad de transformación), en un espacio dado: México, como fundamento de la “visión de mundo” que organiza las dos obras elegidas y que opera en ellas a manera de principio de inteligibilidad y coherencia, independientemente de las diversas manifestaciones semánticas que recubren esa noción tempo-espacial y de otros constituyentes narrativos. La concepción histórica del tiempo es la que da su peculiaridad al realismo de Rosario Castellanos y, como expresiones de él, a los temas indigenista y feminista. Es también este principio el que complica y enriquece estas obras insertándolas dentro de la modernidad literaria. (23)

Lo histórico como aspecto esencial de la perspectiva de análisis permite el cierre de las contradicciones o las falsas fracturas en

relación con el funcionamiento social de la literatura. En el capítulo 1, “De la crítica, la teoría y la metodología de análisis”, marco teórico que ella divide en tres aspectos, Aralia dedica la primera parte al dilema: “La crítica literaria: la obra como “fin último” o la obra como “otra cosa”. Para López González estas dos concepciones, tomadas de Todorov,⁸ cubren dos aspectos del proceso crítico: el valorativo, que supone la descripción y evaluación de la obra; y el explicativo, que produce un saber y lo traduce en otro lenguaje, ya que la crítica literaria debe proponer un nuevo saber y explicar su proceso de producción. Es decir, el papel de la crítica es “captar su principio de inteligibilidad”, ya que “saber sobre el texto es hacer ver lo subyacente, lo que no está dicho” (28). Con esta postura se deslinda de “cierto estructuralismo” y advierte el carácter procesual y la doble valencia de ambas posiciones. La referencia a “cierto estructuralismo” remite a algo muy reconocible en el espacio intelectual del momento, al punto que funciona como un guiño, un sobreentendido. Su propuesta, si bien se vale de autores vinculados a esta corriente, está lejos de ofrecerse como parte de un método que abriría las puertas al análisis científico de la literatura, según pareció creerse bajo su impacto tanto en Europa, como luego en América Latina en los años setenta. De ahí, la importancia que tienen los procesos interpretativos en este libro, y que en el siguiente aspecto a tratar en este capítulo: “Bases teóricas y metodológicas: literatura y sociedad”, el primer punto sea: “El hecho literario: la literatura como trabajo”, cuya referencia teórica principal es Julia Kristeva.

De Kristeva toma la idea del texto como una práctica significativa, que produce significación, a la vez que crea un producto que la encarna, crea un objeto a través de una acción; dicha acción es el trabajo en su condición creadora. Tal conclusión la lleva a los *Manuscritos económicos y filosóficos del 44*, con el objetivo de diferenciar entre trabajo enajenado y trabajo creador libre, este último permite la identificación del creador/productor con el objeto y con un público.

⁸ Referidas a *Poétique*, Ed. du Seuil, París, 1966.

Esta relación literatura-trabajo, desde luego, no es original, ha sido articulada con anterioridad por otras escuelas teóricas a propósito de diversos aspectos del texto literario y de la consideración de su función social. Lo que me parece relevante ahí es la relación entre la productividad textual, una recuperación de la *poiesis* sobre la *mímesis*, y el trabajo creador, si se tiene en cuenta que tales discursos acerca de la literatura y el trabajo se insertan en la lógica y en el diálogo con la producción capitalista. Además del sustento antirromántico y, por tanto, desmitificador del acto creador que comporta semejante asociación. Pero todos estos aspectos articulados en un marco teórico a propósito de una escritora, la primera profesional en México, adquieren otro nivel de significación, ya que ni las obras de las escritoras, ni ellas en tanto creadoras se inscribían en el ámbito de la crítica, la historia literaria y la teoría. Es decir, no se les consideraba productoras de sentido, ni su escritura un trabajo que ofreciera un conocimiento del mundo y/o pudiera transformarlo. No me parece casual que la tesis de doctorado de Aralia López González, sea la primera dedicada al estudio de una escritora en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México hasta ese momento.

El segundo punto, “La literatura como un modo particular de conocimiento y placer”, está vinculado a la creación y la producción de sentido; ese placer y conocimiento producido por el trabajo se trasmite a un receptor. Aralia nos recuerda que “toda práctica humana pretende el conocimiento de la realidad, la comprensión del mundo” (31). Entiéndase entonces que la escritura de Castellanos se propone formular y transmitir ese conocimiento. Sin embargo, esa formulación cognitiva característica del arte es diferente a las construcciones de las disciplinas: en ella, la relación con el objeto se realiza a través de la experiencia vital e inmediata, se pone en juego el aspecto sensible del conocimiento. El objeto creado es un producto individual, a la vez que un producto social que, además de revelar un conocimiento sobre el mundo, puede y pretende incidir en él, transformarlo a través del lenguaje en tanto productor de sentido. Aquí resulta inevitable volver a la figura de la escritora, cuya creación no es considerada trabajo, y tampoco será valuada como un conoci-

miento trascendente al interior del campo literario e intelectual. El planteamiento de Aralia logra o intenta cerrar varias brechas al ubicar al autor, en este caso concreto a la autora, como un/a productor/a y un/a comunicador/a del texto, el placer y el conocimiento. Estos tres aspectos reúnen una tríada interesante: trabajo (producción, poiesis), y el par horaciano saber y placer (dulce y útil); el primero, desplazado en el tránsito al concepto moderno de literatura y en la pérdida de su función social; los otros, como consecuencia del mismo proceso, escindidos entre una “concepción autónoma del arte” y el arte en su “función social” y/o como objeto de mercado. Robert Escarpit aprecia esa fractura que divide el objeto en:

[...] un aspecto epistemológico y un aspecto estético que no coinciden forzosamente. Incluye una parte del conjunto de la producción intelectual escrita y, por otro lado, el arte de escribir. Dicho de otro modo, la jerarquía de referencia está fundada bien sobre los valores del espíritu, bien sobre los valores del arte. Los contemporáneos no tienen, por otro lado, mayor conciencia de ese dualismo, y los malentendidos y los *quid pro quo* que se producen entonces entorpecerán en lo sucesivo el estudio de la creación literaria y oscurecerán su comprensión. De ahí nacerá la malhadada distinción de fondo y de forma que es la llaga de los estudios literarios. (266)⁹

Expresión de esa fractura, intensificada por la discusión acerca del compromiso del artista y su arte que pone en primer plano la 2da Guerra Mundial, y especialmente para Latinoamérica el triunfo de la Revolución Cubana y el ascenso de las dictaduras, serán las polémicas de los años sesenta y setenta acerca de la función y el valor del arte, así como del papel del intelectual en la sociedad.¹⁰ Aralia in-

⁹ Robert Escarpit, “Literatura”, *Hacia una sociología del hecho literario*, p. 266.

¹⁰ En el ámbito de la teoría y la crítica latinoamericana hay que revisar las polémicas de esos años, desde el caso Padilla, Arguedas/ Cortázar, etc., así como los dos ejes críticos fundamentales en tensión, sin olvidar el papel de la propia crítica literaria feminista en este dilema autonomía/ heteronomía, placer/ saber, predominio de la función estética/ urgencia de la acción política.

tenta cerrar la escisión integrando ambas instancias como parte de un proceso. Con ello, además de cerrar una aparente contradicción, resuelve la falta de lugar de la escritora y su creación en el ámbito de la autonomía y en el de la función cognitiva y social del arte.

La voluntad de acceder a una visión totalizadora del texto literario se expresa en el punto 3: “Nociones de análisis”, donde el eje de significación, el narrador, las relaciones tempo espaciales, los personajes, la intertextualidad, configuran la visión de mundo como constructora del sentido del universo de la ficción para que la literatura cumpla su función de movilizar y ensanchar la conciencia y revelar la identidad colectiva. La relación de autores que sostienen teóricamente el universo interpretativo (Trías, Freud, Kristeva, Jiménez de Báez, Galeano, Marx, Engels, Goldmann, Sánchez Vázquez, Althusser, etc.) da cuenta de la complejidad metodológica en que se articula la propuesta de la investigadora y permite apreciar el reconocimiento de los procesos críticos en Latinoamérica.

¿Hay un presente?

El capítulo 2 dedicado a *Oficio de tinieblas*, y el 3 dedicado a *Álbum de familia* portan en sus títulos la pregunta “¿Hay un presente?”. Importa señalarlo porque en la pregunta se evidencia la relación del acto crítico con la realidad, como revelación de los resortes de la literatura con su mundo y su función transformadora o potenciadora del mismo. Interesante perspectiva, que se suma a la ya interesante elección de Rosario Castellanos porque tanto un libro como el otro coinciden con la apertura y el cierre de lo más representativo del llamado *Boom* latinoamericano, cuyas estrategias distintivas no fueron precisamente realistas, o al menos no las destacadas por una crítica que ayudaría a canonizarlo.

En *Oficio de tinieblas*, el eje temático configurado por dicotomías que ponen en juego al mundo indígena y a los otros a través de núcleos semánticos (mito/historia, ley/palabra, progresión/regresión, etc.) se redondea con el análisis del narrador como principio

constructor del texto. Justamente se destaca la condición realista del texto con el narrador omnisciente, modelador de un principio de verosimilitud que permite conocer a los personajes en su interioridad, sentimientos, motivos, y apreciar ese universo en la totalidad de sus interacciones mediante el control de las perspectivas. Contada desde un narrador testimoniante, la historia tendría un punto de vista más limitado, subordinado al alcance y los límites de su mirada y su experiencia. Así, se rescata la pertinencia del realismo en tanto mirada total generadora de un entendimiento del mundo, estrategia desplazada por la experimentación de las vanguardias, y que sería también distintiva de varias escritoras.

En el análisis desde esta perspectiva, se focaliza la relación del narrador con los grupos de personajes: indígenas, ladinos/aladinos y mexicanos, y de estos con su presente y su pasado en sus interpretaciones de la historia.¹¹ Además de la relación del narrador con los indígenas y los coletos, Aralia López dedica todo un acápite a la del narrador con las mujeres: la indígena, la provinciana, la de la ciudad, así como a la maternidad y el adulterio, etc., lo que le permite, en el tejido de una red de relaciones, un análisis exhaustivo a la vez que total de la novela desde diversos planos. Tal precisión e intersección sobre/con las mujeres otorga complejidad a la mirada

¹¹ A *Oficio de tinieblas* la investigadora regresó en diversas ocasiones. Entre las últimas, me conmovió profundamente su artículo “Archivos del mal: formación de la nación mexicana en *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos”, (Laura Cázares [coord.], *Escribir la lectura. Representaciones literarias en textos hispanos e hispanoamericanos*), pues a la vez que intentaba resolver un problema interpretativo, nos permitió apreciar la manera en que concebía el conocimiento y el trabajo intelectual: “Si vuelvo a *Oficio de tinieblas* [...] se debe a que en mi análisis anterior de esta novela me quedé con la preocupación de no haber entendido —de no haber sabido leer desde el horizonte de mi “enciclopedia” personal— la ironía trágica supuesta en el culto indígena a las Ordenanzas militares. Dudé incluso de la ideología desde la cual Rosario Castellanos juzgaba la situación de conciencia de los indígenas. [...] No resolví la ambigüedad de este relato. Mi enciclopedia occidental no bastaba para ello. [...] La autora modelo y su lectora modelo no coincidían, no eran compatibles; sucedía lo mismo que se narra en el inicio de la novela: un trastorno semántico, la persistente problemática de incomunicación entre los indígenas y la nueva lengua y religión de los conquistadores. [...] pude darme cuenta de que yo era una lectora incapaz de ponerme en el lugar de la indígena [...]” (223-225). El conocimiento de la literatura, la interpretación de los textos era para Aralia un proceso continuo que la involucraba como persona y en el que, mientras el texto crecía a través de la comprensión, ella aprendía.

total del mundo indígena que devela Castellanos –cuya relevancia la crítica pasaba por alto–, a la vez que prepara al lector para el capítulo dedicado a *Álbum de familia*.

“Y para la mujer: ¿hay un presente?”, precisa Aralia López en su recurso a la posibilidad del presente, ahora de las mujeres, al iniciar el capítulo dedicado a *Álbum de familia*. Los indígenas y las mujeres son los lados débiles de la nación mexicana, por ello están excluidos de *El laberinto de la soledad*, en el que Octavio Paz toma como referente de la identidad a las fuerzas vivas de la nación. Aralia advierte que Rosario lo percibe con agudeza y lo dramatiza, de ahí esos títulos que se preguntan sobre la posibilidad de un presente, una participación en la historia para esas fuerzas, es decir, una posibilidad de convertirse en sujetos, en ciudadanos y que se les reconozca como tal.

Cada cuento de *Álbum...* representa un tipo de mujer, todas del mundo urbano: “Lección de cocina”, una intelectual de clase media; “Domingo”, una pintora aficionada; “Cabecita blanca”, una madre abnegada; y “Álbum de familia”, una poeta laureada. La casa es el espacio micro, frente al mundo exterior. En estos textos destaca el predominio de la personaje intelectual/artista (en tres de los cuatro cuentos). Vale recordar que el tema viene de la dramatización de la figura del artista y la creación que produce la modernidad/modernismo; luego, que dicha dramatización solo contemplaba a las mujeres como musas o símbolos. En ese aspecto, *Álbum...* y su elección como objeto de análisis se sustenta en las características destacadas al inicio de *La espiral parece un círculo*: Rosario Castellanos es la primera escritora profesional y representa en su persona y en su obra una lucha contra la opresión patriarcal.

Cada uno de los cuentos conlleva un reto interpretativo. “Lección de cocina” tiene como protagonista a una intelectual, cuya lección de saber se centra en las reflexiones propiciadas al cocinar un plato, en específico un pedazo de carne, en la cocina, en última instancia su verdadero lugar. El ejercicio crítico se construye sobre dos ejes que dividen al (la) sujeto/ protagonista: el ser y el estar (lugar), la condición y la función, el pensar (plano del discurs-

so) y el hacer (acción de cocinar), la mente y el cuerpo, la persona y el mundo burgués, el saber emancipador y el saber de la tradición, etc. Esta dislocación se revela como la causa de la neurosis del personaje. Aralia López explora diversas posibilidades interpretativas a nivel intertextual, pautadas por las referencias de una narradora intelectual, especie de ‘alter ego’ de la propia autora, que le permite poner en juego y tensión una dialéctica de saberes en relación con la práctica vital y la intelectual, develando sus contradicciones.

En “Lección” queda caracterizado el existencialismo ateo como un discurso privilegiado que se opone al quietismo, a la pasividad y determinismo femeninos, exigiendo el compromiso y la afirmación de la mujer como conciencia, como libertad. Es en este sentido en el que el existencialismo sustenta el discurso feminista. Por el momento NP no puede asumir todavía su independencia de la pareja tradicional y de la sociedad también tradicional. Pero “sabe que” es una conciencia. Y el discurso feminista se hace en “Lección” un discurso que trasciende la queja sobre la opresión femenina o las reivindicaciones superficiales, para hacerse una reflexión sobre la importancia de la convivencia y la cotidianidad como modo de ser de la existencia de todos los seres humanos. Se trata, sin duda, de una aportación feminista que, partiendo de algo tan cotidiano como preparar una comida, asimila a esto una reflexión sobre la mujer y el hombre en la convivencia diaria, que es donde se juegan sus libertades. Y esto supone también otro tipo de “Lección”. (179)

El cuento “Domingo” desplaza a la protagonista al terreno del arte, pero la mantiene en el espacio privado de la casa. Se trata de una pintora aficionada, en el sentido de que su configuración y su acción no parecen salir del espacio privado: ha sido espectadora, modelo, aprendiz y pintora en un espacio personal, que López González destaca como un estudio dependiente de la casa, con una producción personal, ajena al tiempo social, sin inserción en él y sin público, es decir, “se niega como ser social e histórico reclusándose en la fantasía y en la sensorialidad más primaria, para preservarse

de mirar y ver la realidad, lo que la aleja cada vez más de su afirmación como conciencia histórica y crítica, y la transforma en un ser enajenado” (193).

Desde este mundo pequeñoburgués, medio ilustrado, se representa, no el conflicto de la mujer para entrar al campo artístico, sino las relaciones superficiales de ese sector con la cultura, manejable como signo de rango, capital cultural y estatus social; lejos de su función cognitiva, de revelación de los seres y el mundo, y de compromiso. Como deshumanizante, marcada por un escepticismo nihilista e irónico que juega con el discurso existencialista, puede definirse la reunión de salón del domingo, pretexto para un intercambio ligero, para la socialización. Y como elemento caracterizador de los personajes y el conflicto, Aralia resalta justamente los ejes de la conversación (los discursos) que ponen de relieve la tensión entre una vivencia frívola del arte y la materialidad del mundo. Dicha tensión se revela en la relación del personaje Vicente con su padre y con la actriz que aborta a su hijo, a la vez que representa en una obra teatral ese tema. Resulta interesante que se destaque la maternidad en el triángulo representación – tema (aborto)– discurso; es decir, el problema no entra a la historia a través de la experiencia directa de la protagonista, sino a través del comentario de salón el domingo, y antecede al análisis crítico de un cuento sobre la maternidad en otra esfera de la sociedad mexicana: “Cabecita blanca”. El aborto revela el sinsentido de la vida y la deshumanización que aprecia en “el malestar de la maternidad también [...] un espectáculo” (208) como resultado del vacío de ellos mismos y de sus relaciones, expresadas “en el manejo de la sexualidad como un instrumento de consumo, de utilización mutua y cosificación, con lo que queda también despojada, como todas sus relaciones, del carácter comunicativo del erotismo verdadero” (209). De modo que la visión de mundo, así como el análisis intertextual de referencias predominantemente existencialistas, evidencia que Castellanos no construye a sus personajes como víctimas, sino como seres “que opta[n] por borrar la conciencia crítica, social e histórica” (212), para los que la cultura es un medio de consumo, signado por la tecnificación de las emociones.

Finalmente, quisiera destacar, por su acierto, el análisis de Edith como protagonista del cuento, porque Aralia recrea el concepto de estereotipo –a veces recurrente en la crítica literaria feminista–, ajeno a cualquier esquema interpretativo. Vinculado a la tensión entre el ser y el estar, entre el accionar exterior y el interior, introduce dialécticamente el estereotipo como representación tranquilizadora que disimula el ser, es decir, lo hace fluir en una dinámica de conflicto en un contexto determinado. De modo que el estereotipo no es algo inamovible, sino que guarda otro lado, el del ser angustiado y conflictuado en su existencia.

Estereotipo y maternidad reaparecen en “Cabecita blanca” con un desplazamiento hacia la construcción tradicional de la maternidad en una familia de clase media. Desde el narrador y la perspectiva de la madre se construye la ironía situacional que Aralia destaca como puesta en escena del contraste entre apariencia y realidad; integración y desintegración de la familia; pasado y presente; que revelan una dialéctica entre esos polos. La madre abnegada (Cabecita blanca) queda en el eje de la apariencia (estereotipo), la integración y el pasado idealizado que se proyecta de manera centrifuga en la familia provocando la desintegración, al revelar que dicha familia está estructurada en la nulidad de la madre, el rechazo a la sexualidad –que niega, paradójicamente, la posibilidad de la maternidad–, los problemas con la feminidad; y, en consecuencia, el rechazo de las hijas y la sobreprotección, la mutilación y el desplazamiento del lugar del hijo. La familia se vuelve un espacio de perversión, marcado por la dependencia económica y la represión intelectual y sexual femenina, cuya consecuencia es una sexualidad morbosa y destructiva bajo la apariencia estereotipada de la virtud conyugal y filial. Así lo sintetiza la investigadora:

“Cabecita blanca”, al degradar lo femenino, al degradar también al hombre (lo masculino) tomándolo como un factor exclusivo de satisfacción económica y social, ha destruido en las hijas la posibilidad de un encuentro verdaderamente amoroso y el ejercicio pleno de su feme-

neidad. De modo que el lugar del placer y del amor ha sido sustituido en esta familia por la hostilidad y la degradación mutua. (247)

Al situar bajo el foco la ideología tradicional de la maternidad y su realización concreta, López González desplaza la perspectiva del existencialismo al psicoanálisis como medio de comprensión de las conductas y estados síquicos de los personajes, cuyas devaluación y perversión devienen en tipificación de la neurosis. En ese sentido, el ejercicio crítico recupera la mirada realista de Castellanos como reveladora de lo oculto por la ideología social, el aspecto alienador y distorsionador de un orden social represivo, trascendiendo así la denuncia y la victimización de los personajes, para articular un conocimiento y una comprensión de su situación. Pone así al alcance del lector lo que gran parte de la crítica literaria no pudo apreciar en ese momento de la obra y la acción de Castellanos, eso que le hizo decir a José Emilio Pacheco: “Cuando se releen sus libros se verá que nadie en este país tuvo, en su momento, una conciencia tan clara de lo que significa la doble condición de mujer y de mexicana, ni hizo de esta conciencia la materia misma de su obra, la línea central de su trabajo. Naturalmente no supimos leerla”.¹²

Con “Álbum de familia” se regresa al ámbito artístico, siempre dentro de la casa, ahora como salón de tertulia literaria, y de nuevo la maternidad ocupa una posición de conflicto por ausencia. La protagonista, sin embargo, es una figura reconocida en el espacio público, una poeta laureada. Aralia destaca el modelo dramático del cuento, que ha tenido ya presencia en el monólogo de “Lección de cocina” y en la sala banal de “Domingo”, asociado a la idea de espectáculo, propiciadora de un distanciamiento en el lector/ espectador que permite apreciar los aspectos satíricos e ironizantes de la protagonista y sus contradictorias relaciones, en tanto mujer, con el mundo de las instituciones culturales y de los premios. Ro-

¹² José Emilio Pacheco, “La palabra. Nota preliminar”, en *El uso de la palabra*, México, Excelsior, 1974, p. 8. Citado por Claudia Maribel Domínguez Miranda, *Rosario Castellanos, intelectual mexicana*, p. 13.

sario Castellanos mantuvo siempre una perspectiva muy crítica del mundo intelectual y artístico, marcado por rencillas, egocentrismos, celos, deseos de reconocimiento, etc. En su obra de ficción y ensayística, la intelectual o la artista y sus obras aparecen despojadas de cualquier tipo de idealización, dramatizando así las enormes contradicciones de su inserción marginada en un medio masculino. Entre los tópicos que sustentan dicha imagen, la investigadora señala:

1. La concepción de la poesía y de los poetas de Matilde, la protagonista, como seres singulares, genios/ monstruos y visionarios de un tiempo eterno, ajeno a las otras leyes del mundo, revela una raíz romántica reaccionaria, que despoja a la poesía de su carácter productivo y activo (de trabajo, como se destaca en el marco teórico del libro).
2. La tensión entre producción poética y reproducción humana como esferas irreconciliables e incompatibles que afectan e histerizan a la poeta.
3. El espacio institucional de los premios definido por una perspectiva masculina acerca de la poeta, y de su poesía como femenina, clasificación que inscribe su creación en el ámbito de la metafísica.
4. La intelectualización del mundo se expresa como evasión de lo real, una barrera para su contacto y, en consecuencia, la deshumanización y el no enriquecimiento de la conciencia como resultado de la adquisición de saberes y percepciones del mundo.

López González explicita la visión despiadada que del mundo artístico recrea la escritora mexicana, en especial de las escritoras, productoras de un “discurso no liberado, ni liberador” (295) y cómo el recurso característico de Castellanos, que “la ficción da forma a la ficción” (295), devela el carácter también ficcional de la institución literaria:

El uso de la forma teatral subraya en el texto el carácter de ficción de la institución literaria, del cual Matilde es una de máximas expresiones; el

carácter demagógico de los discursos políticos; la inautenticidad de los personajes. Es decir, la ficción da forma a la ficción, recurso característico de Castellanos que ya vimos en otros relatos, y con lo cual apunta hacia la preocupación constante en su obra sobre la apariencia fársica que encubre la realidad y que es, a la vez, parte de la realidad misma. La ficción aparece así no sólo como un elemento textual, sino como parte o aspecto constitutivo de la realidad misma reflejada en el texto. (295-6)

La conciencia histórica entendida en su más amplio sentido, abarcadora de aspectos literarios como la consecución de un punto de vista realista; los problemas del llamado indigenismo; el ámbito de lo biográfico como experiencia y sensibilidad ante el mundo en un contexto histórico dado¹³; así como su expresión en las corrientes críticas del existencialismo, el feminismo y el psicoanálisis; en intersección con la problemática nacional, le permite a la investigadora interpretar la obra literaria de Rosario Castellanos “como una visión crítica de la sociedad y del hombre” (308). Desde esa perspectiva, la obra se reintegra a través del análisis a la totalidad, a la que a su vez representa e intenta transformar.

Sin imágenes falsas, sin falsos espejos:
una justificación teórica para la crítica literaria feminista

En 1995 aparece *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, coordinado por Aralia López González, al que contribuye, además, con una introducción que es sustentación teórica de la crítica literaria feminista y varios análisis críticos¹⁴.

¹³ A propósito de sus experiencias, Aralia concluye: “Ese pasado infantil y juvenil, vivido desde una sensibilidad particular para los seres que sufren el rechazo, el abandono y el desamor individual o socialmente, parece haber determinado las elecciones intelectuales, artísticas y laborales de la persona adulta. Elecciones que se repiten en sus temas literarios” (308).

¹⁴ “Cabecita blanca”: ¿una especie en extinción?” (Rosario Castellanos), “La otra ética: reinterpretación femenina de mujeres míticas” (Esther Seligson y Angelina Muñiz), “La memoria del olvido: ética y estética del indio y del zurcido” (Brianda Domecq), “Ética y estética del fuego” (Laura Esquivel).

“Justificación teórica: Fundamentos feministas para la crítica literaria” propone una reflexión teórico-crítica en diálogo con los textos teóricos del feminismo, con la producción filosófica latinoamericana, y con el medio intelectual en que emite y se inserta su propio discurso, el campo literario e intelectual mexicano de los noventa, que solía negar el valor y la pertinencia a la crítica literaria feminista y sus presupuestos teóricos. Entre otros muchos propósitos, el texto de Aralia se orienta a corregir estos entuertos del pensamiento. A la vez, *Sin imágenes falsas...* se propone como un intento, aún desde diversas perspectivas críticas, de historia de la narrativa femenina mexicana del siglo xx al abordar la obra de 21 escritoras.¹⁵ No es de extrañar, entonces, que en esta introducción se fusionen dialécticamente la teoría, la historia y los presupuestos crítico-metodológicos que abren las puertas a los 33 ejercicios crítico-literarios.

Vale recordar aquí que toda crítica literaria, todo ejercicio teórico-literario se sustenta en las concepciones estéticas y filosóficas de su época y de la tradición, que le construyen un campo epistemológico. Sin embargo, como se sabe, la mujer siempre quedó fuera de ese campo que le negó la condición de sujeto; su tradición es la historia de esa negación. La crítica feminista no sólo no puede recurrir a una tradición establecida, sino que debe tejer su campo epistemológico; es decir, construirse un marco teórico del sujeto paralelo a la disciplina de su interés. Las discusiones que se suscitan desde las primeras propuestas críticas, tanto acerca de lo que aportan como de sus límites, en relación con la búsqueda de la verdad que se propone cualquier conocimiento, indisolublemente ligada a la aspiración política de los sujetos a definirse y reconocerse, evidencian la necesidad de construir la posición de sujeto que sustenta toda la concepción moderna de la literatura.

¹⁵ Las escritoras son: Nellie Campobello, Josefina Vicens, María Elvira Bermúdez, Elena Garro, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo, Amparo Dávila, María Luisa Mendoza, Margo Glantz, Elena Poniatovska, Angelina Muñiz, Aline Pettersson, Esther Seligson, Brianda Domecq, María Luisa Puga, Silvia Molina, Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, Ethel Krauze y Carmen Boullosa.

Aralia López González entra en esa dinámica de tensiones, la recoge y la actualiza en todas sus dimensiones, aportando una perspectiva histórica y latinoamericana que singulariza todos sus análisis críticos. Para esos años se había incrementado considerablemente el corpus crítico-feminista en diversas disciplinas y había trascendido fronteras. No es casual, entonces, que ella inicie su trabajo con el “género”, categoría que había ascendido de manera importante en la metodología de los estudios de las mujeres:

La diferencia biológica-sexual, al pasar por la cultura de la ley del patriarcado, se transforma en asignación del género: masculino o femenino, con diversos atributos para cada uno, que constituyen formas diferentes de estar en el mundo, de organizar la conciencia y las relaciones intersubjetivas, y dan lugar esquemáticamente a lo que se denomina universos o culturas de lo masculino y de lo femenino cuyas características, en el caso del conocimiento vulgar o del conocimiento ideológico sexista, se establecen bajo el supuesto de la existencia de una naturaleza o una esencia de la feminidad –inferior–, o de la masculinidad –superior.¹⁶

Es decir, Aralia parte del género a la existencia del ser en el mundo, y la formación y organización de la conciencia, la identidad y las relaciones intersubjetivas, para construir a la “mujer, entendida como un sujeto plural [...] conformada histórica, social y culturalmente” (13). Destaca, además, varios aspectos en relación con este sujeto convertido en el otro e inferiorizado: 1) la mujer tiene características muy particulares de subordinación, opresión y explotación; 2) el concepto de posicionalidad se constituye como un medio de comprensión de sus particularidades histórico-culturales; 3) su identidad y subjetividad deben entenderse como experiencias historizadas; y 4) tiene derecho a conocer el mundo y el yo propio.

¹⁶ Aralia López González, “Justificación teórica: Fundamentos feministas para la crítica literaria”, en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos...*, El Colegio de México, México, 1995, p. 13. Todas las citas serán referidas siempre a la misma edición y el número de página aparecerá al final de las mismas.

A partir de estos aspectos, Aralia prefigura la expresión literaria de las mujeres como un:

[...] campo discursivo propicio para explorar la proyección de la subjetividad y la identidad femenina. [...] Mediante el análisis textual, podemos describir e interpretar los aportes de la mujer como sujetos con género en la práctica literaria, lo cual permite enriquecer y también problematizar la teoría y la crítica tradicional en esta disciplina. Se trata de caracterizar, comprender y valorar más adecuadamente la producción femenina dentro de la literatura, que no es *una* como se pretende, puesto que si es la elaboración artística de la experiencia de la humanidad, trabaja con diversidades étnicas, raciales, genéricas, generacionales, nacionales, de clase, etc., que, además, jerárquicamente organizadas plantean una gran desigualdad en lo histórico, lo social y lo cultural y, por tanto, esto también determina formas de manifestación específicas en la expresión literaria. (p. 16)

Destaca en esta suma, la diversidad de asedios posibles a la obra literaria desde su condición de memoria histórica, en una mirada integradora que abarca las relaciones entre autoría, subjetividad, lenguaje, textualidad, representación, estrategias y recursos discursivos, así como la perspectiva abierta y expansiva del hecho literario como forma de expresión cultural atravesada por distintas experiencias de organización social e identidades. Este desplazamiento desde la identificación de la “literatura” con el canon hacia la apertura al universo artístico como una totalidad, expresada en la diversidad, supone una reformulación del ejercicio crítico sobre la expresión de las mujeres: “Hacer visible lo invisible para poder pensarlo” (17). A la vez, supone también un replanteamiento del ejercicio crítico, teórico e histórico que ha sido tradicional en los estudios literarios.

Deslindada la problemática teórico-crítica, entramos con Aralia al espacio histórico del discurso sobre la mujer, como factor de comprensión de la configuración del sujeto femenino. Aralia enuncia tres discursos: 1) *el discurso de lo femenino*, la mujer pensada y hablada por los hombres; 2) *el discurso femenino*; y 3) *el discurso fe-*

minista, las mujeres pensadas y habladas por las mujeres mismas, según el grado de autoconciencia genérica. No resulta extraño que el punto de partida de ese bosquejo sea Rousseau, iniciador y representante del discurso de la modernidad que, amparado en el saber y la razón como criterio de verdad, excluye a la mujer decretando su inferioridad y justificando su servidumbre. Pero el discurso de Rousseau no es sólo clasificatorio, sino también normativo, es decir, determina su lugar en el mundo a partir de una ideología que construye la subjetividad de las mujeres y que éstas terminan asumiendo como propia.¹⁷ Para demostrar la proyección de ese discurso, López González ofrece un ejemplo de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. En conclusión, el discurso de lo femenino es la expresión del eterno femenino elaborado por las representaciones patriarcales, esencialista y ahistórico, espacio vacío en el que se proyectan las fantasías, deseos y temores masculinos. Es decir, el “sujeto” moderno femenino es esposa y madre, cuya función es el sexo y la reproducción, resultando negadas como sujetos de deseos, sin un cuerpo propio y sin derecho al discurso, al saber y a la autoridad pública. La estructura de su conciencia se basa en el modelador genérico, lo que significa que la mujer no entra en la construcción del sujeto individual del siglo XIX, definitorio en el ámbito artístico y en la configuración del artista y el autor moderno.

Por su parte, el *discurso femenino* representa, para Aralia, la posibilidad de “filosofar” de las mujeres, que se convertirá en un hecho consistente con el *discurso feminista* a mediados del siglo XX. Posibilidad que supone la construcción de un sujeto colectivo, “[...] en la medida en que conforma un *nosotras*, que es condición de posibilidad y legitimación de un discurso social y cultural desde la perspectiva de un sujeto con género, que al posicionarse como valioso, asume la categoría de género como uno de los ejes de análisis crítico para pensarse y pensar la sociedad y la cultura en su con-

¹⁷ Patrocinio Schweickart llama a este proceso inmasculación. Ver “Leyendo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura”, en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*.

junto, *contradiendo* su supresión histórica” (p. 22). La Revolución Francesa es la coyuntura histórica que permite este discurso ejemplificado, desde el punto de vista político, con la Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana de Olympia de Gouges; y, desde el punto de vista de la reflexión filosófica, por *Vindicación de los derechos de la mujer*, de Mary Wollstonecraft, texto estructurado sobre la discusión y el diálogo con Rousseau. Pero lo que me parece más interesante es el paralelismo que establece entre la *Declaración de Seneca Fall* (1848) de Elizabeth Cady Stanton y Lucrecia Mott, primer movimiento feminista organizado históricamente, y el *Manifiesto Comunista* también de 1848, a partir de la puesta en escena de nuevos actores sociales.¹⁸

Siguiendo el decursar histórico, López González hace una recuperación del pensamiento feminista desde Beauvoir hasta la crítica feminista norteamericana, para retomar, entonces, este mismo proceso discursivo en el México del siglo xx con las figuras de Antonieta Rivas Mercado y Rosario Castellanos. Con ese criterio historicista que marca siempre su reflexión, y ya problematizando un marco socio-histórico que permita comprender los análisis de las narradoras mexicanas del siglo xx reunidos en el libro, caracteriza el proceso de modernización del México de los años cincuenta y sus contradicciones para la mujer. El espectro de dicha caracterización abarca desde la industrialización y la modernización urbana hasta el ámbito de las relaciones sociales, el desarrollo de los medios de comunicación, el voto femenino y la emergencia de nuevos sujetos sociales, entre otros factores que van a modificar sustancialmente la concepción del ser hacia la realización individual y el valor para sí. Este proceso, como señala ella con agudeza, es impuesto por el nuevo proyecto de

¹⁸ Este tipo de estrategia también se aprecia en su artículo sobre el ensayo feminista, donde construye un paralelismo entre el carácter emancipador del ensayo hispanoamericano y el del ensayo femenino: “Ambos pensamientos surgieron marcados por la situación de opresión y bajo la referencia de la racionalidad y de los discursos de los dominadores. En ambos, se expresó la urgencia de sujetos plurales colonizados o subordinados por diferenciarse, auto-definirse, pero valorándose frente a una sistemática degradación histórica; urgencia de la que nació un pensamiento y una acción liberadores” (López González, Aralia, “El ensayo feminista: territorio dialógico”, *El ensayo iberoamericano: perspectivas*, p. 141).

nación masculino, y entra en tensión con los valores tradicionales de la sociedad mexicana, tensión que experimentan las mujeres de manera dramática al intentar acceder a los nuevos deseos de autonomía, de saber y de poder. Todo este nuevo universo y sus tensiones impactan en la literatura tanto en el ámbito temático, al proveer un nuevo universo de asuntos, como en el de las estrategias narrativas. En el caso de las escritoras, nuevos conflictos y focalizaciones revelan otras dimensiones de los sujetos femeninos y su lugar en la sociedad, que se contraponen a la simbolización y la condición de enigma como función de la mujer en el relato, para abrirse hacia un realismo entendido en un sentido amplio. Ese es el marco desde el que Aralia nos invita a leer los análisis compilados en ese libro, ensayo de una historia de la narrativa femenina mexicana en el siglo xx.

Finalmente, tomando como punto de partida a Rosario Castellanos para afirmarla fundadora del discurso literario y teórico feminista en México, se regresa a la crítica literaria feminista para precisar algunos aspectos polémicos. Las autoras con quienes estructura el diálogo son Sigrid Weigel, Gisela Breitling y Silvia Bovenschen, parte de un grupo de críticas alemanas cuyos trabajos aparecieron en el libro *Estética feminista*, coordinado por Gisela Ecker.¹⁹ Me parece interesante que Aralia haya elegido estos textos, sobre otros de las escuelas de crítica literaria feminista norteamericana y francesa; la primera, especialmente, había producido ya un corpus considerable.

De Weigel le importará la problematización de la historia literaria de las mujeres, especialmente porque, a su juicio —el de Aralia—, dicha tradición debe ser reconocida “en el amplio marco de la tradición de la literatura nacional” (p. 34), acción que solo es posible mediante “una crítica de la teoría literaria y la historia existente” (Weigel, p. 71). Y va más allá, a la caracterización de “una estética

¹⁹ Los textos son “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres” de Sigrid Weigel; “Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina” de Gisela Breitling; y “¿Existe una estética feminista?” de Silvia Bovenschen, que forman parte del libro colectivo *Estética feminista*, coord. por Gisela Ecker (Icaria, Barcelona, 1986). Las referencias a este libro van a aparecer con el número de página a fin de cita y remiten a esta edición.

femenina y feminista, justificada también por la *sui generis* humanidad histórica de las mujeres; es decir, producida históricamente a partir de la diferencia biológica sexual convertida culturalmente en género femenino” (p. 35). El planteamiento era polémico, sujeto a discusión, y requería de justificación teórica; apoyo que encuentra en el artículo “Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina” de Gisela Breitling. Su planteamiento fundamental puede resumirse en varios puntos:

la conciencia del propio sexo es [...] inherente al desarrollo de la conciencia humana [...] el reconocimiento del propio sexo [...] es el primer paso cognoscitivo importante que da un ser humano [...] es el patrón básico según el cual se clasifican todas las criaturas y todos los fenómenos naturales, el primer principio ordenador, el primer proceso de abstracción al observar el mundo, la primera experiencia nítida de uno mismo. (Breitling, p. 223)

Y de estos indicadores parte Aralia para destacarlos como condicionantes de la percepción, la sensibilidad, las formas de pensamiento y de aprehensión del mundo que, en las relaciones de poder de “una estructura androcéntrica, hace invisible a las mujeres” (p. 36); así como para sustentar la pertinencia de una crítica literaria feminista que revela como hecho social lo naturalizado, y su alcance en todos los ámbitos sociales, incluyendo la literatura, las artes, y los discursos teórico-críticos. Tales reflexiones apuntan a que el lenguaje, en tanto “modo de organizar nuestra conciencia” y desde el lugar que ocupa en la organización de la conciencia colectiva, “ha omitido la presencia y la universalidad de la mujer, negándola en lo gramatical y en lo social mediante la supresión de sus características discursivas” (p. 36). Dicha omisión, junto con “las reglas sexo-lingüísticas que rigen en las relaciones sociocomunicativas, y que regulan el comportamiento femenino” (p. 36-7) desde su sexo/género, excluyéndolas del ámbito estético, construyen el lenguaje femenino como una particularidad, y, en consecuencia, un tipo de escritura que las representa como lo otro.

Aquí se sustenta la pertinencia de una estética feminista y femenina que amplíe las proyecciones de la crítica y la teoría literaria. El artículo de Silvia Bovenschen, “¿Existe una estética feminista?”, le permite destacar la particularidad de la imaginación femenina en el contexto y características de su desarrollo social, así como el escape de su comportamiento y necesidades de la reificación del capitalismo avanzado. Como consecuencia, la respuesta a si existe una estética feminista se elabora de una forma paradójica entre el ciertamente sí y el ciertamente no, con un sentido histórico de la propia realidad que condiciona dicha elaboración. De modo que las mujeres no solo desarrollan, como apunta Aralia, “una manera particular de simbolizar, expresarse, hablar de acuerdo con formas diferentes de sentir, de pensar, en el contexto sociocultural [...]” que “producen una sensibilidad estética diferente que se manifiesta en el ejercicio literario” (38), sino que su discurso “gira en torno a lo otro, rodeando la concepción masculina de las tradicionales imágenes de la mujer” (39). Implícitamente, hay un diálogo oculto en esta estrategia, hacia el interior y hacia el exterior, diálogo tensionado que dramatizan los propios textos.

La relación entre construcción de subjetividad y lenguaje se redondea en el problema de la identidad, ejemplificado con el análisis del personaje Alicia en *Los limones* de Olga Harmony. La protagonista encarna la tensión y el conflicto entre la realización del yo individual (identidad propia) y lo colectivo, no como construcción ética, sino como sujeción del deseo individual, en función del uso de los otros. El drama deviene de la identidad en movimiento, pues Alicia no logra reconocerse totalmente ni en un lado, ni en el otro, viviendo así en la inestabilidad y la inconformidad del sujeto; su análisis requiere de lo que Aralia denomina una “perspectiva transicional”. Develar el intrínquis de su conflicto, y orientarlo hacia la configuración de una nueva identidad constituye el propósito de esta literatura. La identidad es un eje definitorio de la literatura moderna, y con ella, la autenticidad. No es extraño, entonces, que remita a Castellanos para vincular la identidad con un propósito recurrente de la crítica literaria feminista: la necesidad de producir

una literatura auténtica en tanto búsqueda y expresión de una identidad individual y colectiva; como facturación de la obra misma; en su recepción al develarse como saber y por su capacidad de incidir en la transformación del mundo.

Toda la estructura reflexiva del argumento se asienta en establecer un sistema de relaciones que ponga de relieve esa presencia identitaria desde todos los ángulos: autoras/ protagonistas/ lectoras-críticas, la subjetividad y el lenguaje. Por ello, al cerrar su texto, López González vuelve a la figura de la autora, la identidad, y la creación, para con Gisela Ecker afirmar que, “algo debe andar profundamente mal si cualquier artista (o crítico) siente que debe suprimir su género” (Ecker, 19. Cit. en 42). La revelación del yo creador y del yo crítico rompe el ocultamiento del discurso universalista que deshistoriza y altera el conocimiento que, como espacio de saber y comprensión del mundo, produce y ofrece la literatura. Así, al lector le “resultará muy interesante descubrir la configuración de una modalidad ética y estética femenina que revela también los saberes de mujer y, por lo mismo, otras formas de crear conocimiento y de entender la existencia en el mundo con el fin de humanizar -en el mejor sentido de este irrenunciable anhelo- el privilegio de la vida” (p. 48). Para la teoría y la crítica literaria feminista, la última tesis de Jauss ha sido siempre la primera:

La tarea de la historia de la literatura solamente concluye cuando la producción literaria no es presentada sólo sincrónica y diacrónicamente en la sucesión de sus sistemas, sino considerada también como historia especial incluso en la relación que le es propia respecto a la historia general. [...] *La función social de la literatura se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y repercute de ese modo en sus formas de comportamiento social.* (pp. 199-200)

Desde *De la intimidad a la acción...* hasta la introducción a *Sin imágenes falsas...*, y en toda su obra crítica posterior, Aralia cons-

truye un camino de saberes que son la revelación de un mundo y la posibilidad de su transformación.

Bibliografía

- DOMÍNGUEZ MIRANDA, Claudia Maribel. *Rosario Castellanos, intelectual mexicana*, UAMI-Ed. del Lirio, México, 2019.
- ECKER, Gisela (Ed.). *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- ESCARPIT, Robert. "Literatura", *Hacia una sociología del hecho literario*, Edicusa, Madrid, 1974, pp. 259-272.
- JAUSS, Hans Robert. "La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria", *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, Madrid, Gredos, 2013, pp. 151-207.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, México, 1995.
- . *La espiral parece un círculo. La narrativa de Rosario Castellanos. Análisis de Oficio de tinieblas y Álbum de familia*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 1991, 355 pp.
- . *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, Cuadernos Universitarios de la UAM-I, 1985.
- . "El ensayo feminista hispanoamericano: un territorio dialógico", *El ensayo iberoamericano: perspectivas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. .
- . "Archivos del mal: formación de la nación mexicana en *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos", en *Escribir la lectura. Representaciones literarias en textos hispanos e hispanoamericanos* (coord. Laura Cázares), UAM-I, 2013, pp. .
- SCHWEICKART, Patrocinio. "Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura", en Marina Fe (coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*, F.C.E., México, 1999, pp. 112-151.

El taller Diana Morán y la fundación de la crítica literaria feminista en México: una experiencia de sororidad

Ana Rosa Domenella Amadio

Escribir como mujer es un hecho lleno de consecuencias.

Nicole Brossard

Del Ajusco a Coyoacán (con escalas en Tijuana y la Habana)

Inicio estas reflexiones con el intento de historizar un camino recorrido a lo largo de casi cuatro décadas. Aun con los ecos y discusiones promovidas en torno al Año Internacional de la Mujer en México (1975), tres compañeras vinculadas al Seminario de “Literatura y Sociedad” coordinado por Yvette Jiménez de Báez en el CELL de El Colegio de México, decidimos presentar una ponencia en el marco del Primer Simposio México-Centroamericano de Investigación sobre la Mujer, organizado por El Colegio de México y la Fundación Ford (1977).

A partir de los narradores mexicanos leídos y analizados en el Seminario a la luz de corrientes teóricas marxistas y estructuralistas, escogimos un *corpus* de once escritores nacidos en el siglo XX, de los cuales sólo dos eran mujeres: Rosario Castellanos y Elena Poniatowska. El título elegido para la ponencia ya marcaba una posición crítica: “Imágenes de la mujer en la narrativa mexicana contemporánea”. Lo suscribimos Diana Morán, Edith Negrín y yo, en la línea de trabajar y publicar en grupo.

El artículo fue seleccionado para integrar el volumen titulado *La mujer y la cultura*, compilado por la escritora costarricense Carmen

Naranjo (1981).¹ En la presentación, afirmábamos nuestra certeza en el “valor epistemológico como una dimensión vigente de la literatura” y proponíamos analizar imágenes de mujeres en su cotidianidad “desde criterios histórico-políticos y criterios literarios”. Como marco teórico optamos por el marxismo “de acuerdo a nuestra concepción de literatura y sociedad”, pero matizado por la lectura de Henri Lefebvre en *La vida cotidiana en el mundo moderno* (1972) y *Notas sobre la cultura en México* de Carlos Monsiváis (1976). La mirada feminista la aportaba Giselle Halimi con su libro: *La causa de las mujeres* (Era, 1976). En el contexto internacional, la Revolución cubana hacía resurgir “la conciencia latinoamericana y la exploración de nuevas vías revolucionarias”.

El corte temporal se realizó al final de la década de los años cincuenta del siglo pasado, donde se iniciaba el “desarrollo estabilizador del país” con una mayor industrialización (iniciada en los años cuarenta) en un panorama de “pacificación represiva” de los movimientos obreros, campesinos y de sectores medios, con la “corrupción ya institucionalizada”. La muestra inicia con *La región más transparente* de Carlos Fuentes, novela sobre la Ciudad de México que inaugura, según Carlos Monsiváis, “nuestra modernidad”. En un paréntesis prospectivo resulta pertinente señalar que muchos años y muchas lecturas compartidas más tarde nos llevarán a subrayar en foros académicos y publicaciones que, en ese mismo año 1958, la ganadora del Premio Xavier Villaurrutia fue Josefina Vicens con *El libro vacío* y entre las obras que compitieron por ese galardón tan preciado, por ser de escritores para escritores, estaban la citada novela de Carlos Fuentes y la *nouvelle* de Sergio Galindo, *Polvos de arroz*.

Los apartados o subtítulos del artículo son: “Burguesía”, “Estratos medios” (con ejemplos de imágenes de madres, esposas, solteras y amantes), “La ruptura de valores tradicionales” o “Proletariado” y “Grupos marginales” (donde analizamos al personaje de Jesusa Palancares de *Hasta no verte Jesús mío*, Cástula de

¹ Carmen Naranjo (comp.), *La mujer y el desarrollo. La mujer y la cultura: antología*.

El viudo Román y la madre de El Carajo en *El apando*). En las conclusiones afirmábamos que la opresión femenina permeaba en todas las clases sociales, pero se duplicaba en las clases oprimidas y proponíamos la existencia de “una verdad literaria que coincide con una verdad social”. Incluimos en nuestra bibliografía *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y a la poeta y escritora italiana Dacia Maraini, quien a mediados de los años setenta afirmaba que el problema de la liberación femenina era social y colectivo.

Taller de narrativa femenina mexicana

“El mundo patriarcal no tolera la solidaridad que puede desarrollarse entre mujeres por compartir la condición de género más allá de sus diferencias en su situación de vida”, escribía Marcela Lagarde en un ensayo titulado “Enemistad y sororidad: hacia una nueva cultura feminista” (1989).² Para dialogar con esta afirmación de una feminista tan reconocida en México, me propongo rescatar los orígenes y el desarrollo del grupo de estudiosas de la literatura que se conforma como Taller de Narrativa Femenina Mexicana en 1984, en el marco de El Programa de Estudios de la Mujer en El Colegio de México, y continúa como Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán” desde 1993 en Coyoacán como grupo de estudio y autogestión.

En septiembre de 1984 se inició el taller de Narrativa Femenina Mexicana coordinado por Aralia López González con el apoyo entusiasta de Elena Urrutia, por entonces coordinadora del recién inaugurado Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (1983).³ Egresada del Doctorado en Letras Hispánicas, del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colmex, Aralia

² Marcela Lagarde, “Enemistad y sororidad: hacia una nueva cultura feminista” en *Hacia una nueva cultura feminista*, Memoria, Revista del Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, núm. 28, México, 1989, pp. 24-46.

³ Posteriormente pasó a ser el Programa Interdisciplinario de Estudios de Género, y en el año 2021 se convirtió en el Centro de Estudios de Género de El Colegio de México.

formó parte del ya citado Seminario “Literatura y Sociedad” y fue la única del grupo que eligió como tema de su tesis doctoral a una escritora, muy conocida pero poco estudiada por entonces: Rosario Castellanos. Cuenta Luzelena Gutiérrez de Velasco, compañera de su generación en el doctorado, que juntas planearon la creación de este taller con el propósito inicial de escribir una Historia de la literatura mexicana desde la vertiente de sus escritoras, proyecto que como tal nunca se concretó, pero fructificó en otros estudios y acercamientos.

En lo personal, Aralia López me invitó a colaborar en la coordinación del taller que tendría una reunión quincenal, los días viernes por la mañana, en uno de los salones de El Colegio de México. Quizás medió en la invitación, no solo la amistad y el reconocimiento por nuestros trabajos, sino también mi experiencia de varios años en el estudio y la praxis en grupos de simbolización (derivados de los “grupos operativos”) con raíces teóricas en el psicoanálisis (el interés por este campo del conocimiento lo compartíamos, ella como profesional de la psicología y yo solo desde la crítica literaria).

El Colegio de la Frontera Norte y la Universidad de California

Quiero detenerme en las primeras publicaciones del taller: los dos tomos de *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, resultado de nuestros primeros viajes en grupo a Tijuana, para luego cruzar a San Diego cuando Aralia era profesora en La Jolla. Las organizadoras representaban a la Universidad de California, a El Colegio de la Frontera Norte y por supuesto al PIEM, de El Colegio de México.

El Primer Coloquio fronterizo tuvo lugar en abril de 1987; el segundo, en mayo de 1988 y el tercero en marzo de 1989. En el inicio del primer volumen se lee: “Con el deseo de unir lazos entre las mujeres chicanas y mexicanas”. En la presentación, a cargo de Amelia Malagamba, de El Colegio de la Frontera Norte, se planteaba la necesidad de estudiar los fenómenos culturales en la zona

fronteriza de México desde la perspectiva de las mujeres como “hacedoras silenciosas de la cultura”.⁴ En la introducción, Aralia López González se refiere al “olvido histórico” que ha favorecido a ciertos sectores nacionales dominantes y a la sociedad “patriarcal”; a las marcas distintivas de “sexo, nación, raza y clase” que nos remiten a los estudios culturales iniciados en la escuela de Birmingham (Williams, Hall) y continuados en espacios académicos de EE.UU. como respuesta a la crisis de los estudios literarios basados en el canon (*New Criticism*).

Aralia aclara que no todos los participantes en el Coloquio compartían un enfoque “feminista” sobre el tema de la mujer, pero sí de la literatura vista como parte de la cultura de la resistencia. Añade que el tema del Coloquio identificó a la mujer mexicana y chicana en “términos de dominación genérica” con nexos en la subordinación “tercermundista”, porque, aunque las chicanas tengan un espacio y una nacionalidad de “primer mundo”, padecen de la desigualdad que caracteriza a las minorías étnicas en los Estados Unidos. Como un aspecto metodológico importante, señala que las organizadoras entendieron que “la noción de la mujer no constituye una noción unívoca”, lo que supondría un “esencialismo” negador de las circunstancias y el devenir histórico. Los trabajos presentados en el primer coloquio, de los que se recogen veintiséis, cuestionan la subordinación de la mujer y las leyes del patriarcado vistas como “naturales” y enfocan temas como la “subjetividad” y la/s identidad/es con las dificultades para constituirse como sujetos individualizados e integrarse al devenir histórico. Finalmente, se destaca el trabajo colectivo realizado y se subraya la función de la literatura como forma de conocimiento; haciendo énfasis en el trayecto que va del conocerse al comprenderse para, de ese modo, estrechar lazos que consoliden las fuerzas de resistencia ante cualquier tipo de dominación.⁵

⁴ Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, p. 10.

⁵ Las participantes del taller presentamos ocho ponencias, más dos del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (Yvette Jiménez de Báez y Beatriz Mariscal). Aralia y yo por sepa-

En el volumen que reúne los trabajos del segundo Coloquio de “Culturas en contacto”, el mismo título y diferentes portadas,⁶ la presentación es de Elena Urrutia y la introducción es nuevamente de Aralia López, quien además inicia el volumen con un ensayo titulado: “Dos tendencias en la evolución de la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas”. A diferencia del primer tomo, las cuarenta y un ponencias se dividen en tres partes: 1) las escritoras de la capital mexicana (veintiún trabajos); 2) las escritoras de la frontera norte (cinco) y 3) las escritoras chicanas (quince). En la Introducción del segundo volumen de *Culturas en contacto*, Aralia subraya la necesidad de contextualizar el género como categoría de análisis importante y no como razón única o totalizadora para estudiar hechos históricos, sociales y culturales, sin renunciar a la posible caracterización de “una poética femenina”.⁷ Aralia afirma que “el estudio de la mujer en la literatura requiere de herramientas críticas diferentes a las tradicionales o usuales”, porque éstas remiten “a modelos consagrados predominantemente masculinos” (p. 14); concluye con la apuesta de que el libro permitirá comparar y caracterizar a tres literaturas de “minorías”, por estar escritos por mujeres, a la vez que contribuirá a desmentir “el mutismo de la mujer en la cultura y recuperar su palabra como fuente de reflexión y conocimiento en la literatura” (p. 18).

En el ensayo que inicia el volumen, “Dos tendencias en la evolución de la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas”, Aralia aborda a cuatro autoras con sus particulares novelas: *Hasta no ver-*

rado trabajamos la obra de María Luisa Puga; Gloria Prado presentó una ponencia sobre escritura y cuerpo centrándose en las características de sus personajes femeninos en narraciones de escritoras mexicanas publicadas entre 1950 a 1986.

⁶ El primero, una serigrafía titulada: “*Rosalba, In memoriam*”, que representa a tres mujeres tras un balcón con rejas, en actitud de espera, pertenece a Amelia Malagamba. El segundo, de las mismas coordinadoras, lleva en la portada el número dos y se ilustra con un Autorretrato de Frida Kahlo en la frontera entre México y Estados Unidos, en 1932. La pintora aparece vestida de rosa, elegante y con una banderita de papel de México en la mano; detrás, entre el humo de las fábricas, está la bandera de Estados Unidos y, en otro plano, ruinas prehispánicas.

⁷ Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, t. 2, p. 11.

te *Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska, *Pánico o peligro* (1983) de María Luisa Puga, *De Ausencia* (1974) de María Luisa Mendoza y *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta. Se trata de dos generaciones de escritoras, nacidas entre las décadas de los años treinta y cincuenta y de cuatro novelas exitosas o reconocidas por el público y la crítica. El análisis de las protagonistas se enfoca desde una perspectiva crítica feminista con proyección social. Jesusa Palancares, por mediación literaria de Poniatowska, se ubica en un mundo marginal donde ejerce diferentes oficios, como el de fabricante y soldadera, junto al servicio doméstico, y descubre –según Aralia– “las determinaciones sexistas y clasistas del supuesto “universal–femenino”, de modo que su discurso testimonial opera contradiscursivamente al revelar la diversidad de la supuesta “esencia” femenina (p. 22). El personaje de Susana, “la pasmada” en *Pánico o peligro* de María Luisa Puga, no tiene un referente real como el de Jesusa, y se sitúa como “sujeto y objeto de su discurso literario”; pues al tomar consciencia de su significación temporal y humana se constituye como “sujeto individual y social” que recupera los sentimientos y la importancia de lo cotidiano. Según Aralia, la novela de Puga “destaca la enajenación que conlleva la razón patriarcal” (p. 23). Para analizar las figuras de *Ausencia*, de María Luisa Mendoza y *Catalina*, de Ángeles Mastretta se introduce una perspectiva psicoanalítica, ya que ambas protagonistas “intentan expresarse como subjetividades a partir de lo que puede llamarse un principio de placer” y subraya: “el cuerpo es el único bien de estas mujeres y su placer el único objetivo” (p. 23). El cuerpo, en su variable de género, se convertirá en años posteriores en el centro de múltiples estudios y debates en el campo literario y cultural, en especial dentro de los estudios feministas. En su análisis Aralia sostiene que tanto *Ausencia* como *Catalina*, personajes anclados en su sexualidad y erotismo, se convierten en una especie de caricatura que muestra “el fracaso de la emancipación femenina” (p. 23). A mi parecer, el empleo de las estrategias del humor y la ironía, que reconoce Aralia, funcionan como una crítica al sistema autoritario y patriarcal que les sirve de contexto, incluso *Ausencia asesina*

a su amante cuando éste la abandona y Catalina pretende envenenar a su marido; sin embargo, no logran, según la lectura de Aralia, “rebasar las estructuras histórico sociales e ideológicas dominantes” (p. 24). Concluye su ensayo citando las palabras de la escritora nicaragüense Gioconda Belli: no se trata solo “de nuevas relaciones de producción sino de nuevas relaciones de amor” (p. 24).

A lo largo de los dos primeros coloquios fronterizos, ya que no se llegaron a publicar los del tercero, en especial rescatamos la participación de Yvette Jiménez de Báez, nuestra maestra y responsable del Seminario de Literatura y Sociedad, que nos acompañó en los tres encuentros junto, por supuesto, con Elena Urrutia como co-organizadora. Entre las escritoras que viajaron desde México para alguno de los encuentros, recuerdo a Elena Poniatoska, Aline Pettersson, Luisa Josefina Hernández, Tita Valencia y Marcela del Río; entre los escritores (que también nos acompañaron) a Tito Monterroso y Federico Campbell, el crítico Juan Bruce-Novoa y el lingüista Raúl Ávila. Entre las escritoras chicanas, Sandra Cisneros, y de las críticas, Norma Alarcón y Gloria Anzaldúa. También estuvo presente, con ponencia y actuación, la actriz Yareli Arizmendi, tras el reencuentro con su madre, Aralia López. Sobre las escritoras de la frontera norte hablaron críticos hombres, por ejemplo, Humberto Félix Berumen sobre la poesía y prosa de Rosina Conde. Del Taller presentaron ponencias y participaron con trabajos en el segundo volumen, además de la imprescindible Aralia, Gloria Prado, Edith Negrín, Enid Alvarez, Nora Pasternac y Sara Poot.⁸

En el último de los tres encuentros en Tijuana, el taller presentó una ponencia colectiva, con la inclusión de la bibliografía consultada sobre literatura chicana, entrevistas a personas interesadas en lo chicano como fenómeno cultural y social y el análisis de algunos cuentos de escritoras representativas. El título, gestado en el taller, fue: “Las chilangas leen a las chicanas”. En su redacción participa-

⁸ Contamos con la valiosa participación de la crítica danesa Ana Bundgaard y de Mónica Szurmuk, estudiante de posgrado en California, quien años más tarde se incorporaría al Taller en Coyoacán.

mos once compañeras y tuvo resultados inesperados y polémicos, pues molestó la hipersensibilidad política y afectiva de chicanas y seguidoras de las mismas. El tono no era laudatorio y se nos cuestionó la tradicional incompreensión “centralista” y “burguesa”. Recibimos, sin embargo, algunos reconocimientos por los análisis literarios, pero se crearon resentimientos y malentendidos que duraron por años (aunque la ponencia nunca se publicó). Como Taller contribuimos, además, con tres propuestas teóricas o panorámicas y seis estudios sobre escritoras mexicanas contemporáneas.

En casa de las Américas, La Habana

La primera publicación anexa o externa de nuestros trabajos, corresponde a un número de la *Revista Casa de las Américas* de abril-junio de 1991,⁹ que reproduce algunos de los trabajos presentados en el primer encuentro del Taller con colegas cubanas. La fecha fue abril de 1990 y la convocatoria: “Primer encuentro de escritoras cubanas y mexicanas”, auspiciado por el Programa de Estudios de la Mujer y Casa de las Américas. En la delegación mexicana participamos catorce mujeres con vocación interdisciplinaria, aunque no todas pertenecieran o asistiesen regularmente al Taller. Nosotras intentábamos analizar el discurso femenino en textos literarios, aunque también se abordaron otros discursos: periodísticos, sociológicos o cinematográficos; en las sesiones, muy concurridas, se lanzaban preguntas como: ¿tiene sexo la literatura? o ¿en qué consiste hablar como mujer? La revista *Casa...* recogió once de los trabajos en un primer apartado titulado “Mujeres”, de los cuales sólo uno corresponde a una escritora cubana: Graziella Pogolotti, con el ensayo titulado: “Escritoras, mujeres”, así como el de la investigadora centroamericana Ileana Rodríguez quien por entonces residía en Cuba, con “Micro y macrologías: género, etnia, nación”; las demás representábamos al PIEM y al Taller. Por supuesto, Aralia López vuelve a

⁹ *Revista Casa de las Américas*, año XXXI, núm. 83, La Habana, abril-junio de 1991.

encabezar la lista con un texto titulado: “Nuevas formas de ser mujer en la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas”, en el que retoma las escritoras trabajadas en el Segundo Coloquio en el Colegio de la Frontera Norte, pero con una propuesta inicial enfocada a la operatividad de la categoría género en la crítica literaria feminista “como elaboración histórica y cultural de las diferencias sexuales” que, al articularse con otros factores, “determina y caracteriza una especificidad femenina en los textos escritos por mujeres”. En suma, propone describir y explicar esa especificidad en contraste con el orden “falologocéntrico” como una de las tareas de la crítica feminista en su afán de construir una tradición literaria, y con el aporte de la categoría “diferencia”, utilizarlo para “transformar y perfeccionar la sociedad” (p. 3). Es evidente que se dirige a un público cubano, cuyos parámetros ideológicos fueron también los de su primera formación profesional.

Laura Cázares presentó la obra de Nellie Campobello, única narradora en el canon masculino de la novela de la Revolución Mexicana, que ya había trabajado en uno de los Coloquios fronterizos, así como en otros foros y cátedras universitarias. Luzelena Gutiérrez de Velasco presentó a la controvertida Elena Garro, polémica por avatares biográficos y no por el indiscutible valor literario de su obra, con la ponencia: “Elena Garro, entre la originalidad y la persecución”. Gloria Prado, ya por entonces reconocida como especialista en estudios hermenéuticos y en la Teoría de la Recepción, presentó una ponencia titulada: “Reflexiones sobre hermenéutica literaria y teoría de la recepción desde una perspectiva de mujer”. Partiendo de los fundamentos de ambas corrientes teóricas centradas en el receptor, citando a Jauss y Gadamer, pero también la neo hermenéutica francesa de Paul Ricoeur, lanza, en el final de la exposición, la hipótesis de que “quizás la literatura como modelo de ese discurrir simbólico, multívoco, que articula bios y logos [...] nos ofrezca una posibilidad creativa paradigmática de concebir, gestar, alumbrar [...], una forma original y propia de presencias sólidas, distintivas, como mujeres, lo que no excluiría [...] la especificidad óptica que con el hombre nos iguala y en el lenguaje nos arrai-

ga” (p. 30). En la ponencia, Prado se propone desmentir la supuesta incapacidad creativa de la mujer, sin atreverse aún a afirmar la existencia de una expresión exclusivamente femenina.¹⁰

Por mi parte, presenté en el foro de La Habana un texto, que en su momento tuvo réplicas: “Una doble mirada/ masculina y femenina/ en dos casos de novias devueltas: un acercamiento desde la ginocrítica”. El corpus de análisis fueron dos novelas cortas de grandes escritores pertenecientes a la misma generación, Rosario Castellanos y Gabriel García Márquez: *El viudo Román* y *Crónica de una muerte anunciada*, que abordan una temática similar ambientada, respectivamente, en Chiapas y en el Caribe. El enfoque teórico era parte de los trabajos experimentales del Taller a partir de las lecturas que discutíamos en el Seminario de Teoría y crítica feministas, paralelo al de Narrativa Femenina y coordinado por Luzelena Gutiérrez de Velasco. La ginocrítica, propuesta por Elaine Showalter, centra el análisis de los textos literarios en la mujer como autora, lectora o personaje, desde un enfoque que problematiza el ser mujer en una sociedad que siempre la ha silenciado o ignorado. Este trabajo comparatístico anticipa, también, posteriores libros del Taller donde se abordarán parejas literarias, pero poniendo lo femenino en primer término, como se verá más adelante.

Al siguiente año del encuentro en La Habana, en pleno “período especial” del bloqueo a la isla, tras la cercana caída del muro de Berlín y la desprotección o desamparo en que quedó Cuba sin el apoyo del campo socialista, se realizó un segundo encuentro, en el Ajusco, donde participaron profesoras y colegas que serían entrañables para nosotras, algunas de las cuales ya fallecieron: Nara Araújo †, Luisa Campuzano, Denia García Ronda y Susana Montero †.¹¹

¹⁰ Nuestra querida compañera y anfitriona del espacio del Taller en Coyoacán, recorrerá un largo camino de estudio, reflexión y búsqueda personal y académica para arribar, en 2020, con la creación de una cátedra sobre estudios de género a su nombre –Gloria Prado– en la Universidad Iberoamericana, donde además es profesora emérita.

¹¹ A partir de estos encuentros fraternos en los noventa, comenzará a utilizarse en espacios académicos cubanos la categoría de género como válida y productiva e inician varios proyectos, como el Programa de Estudios de la Mujer en el marco institucional de Casa de las Américas –cuya directora es Luisa Campuzano– y la creación del Premio Literario “Cami-

Lecturas teóricas y etapas de experimentación.

Publicaciones con el Colegio de México

El intento de rescatar y hacer balances parciales del trabajo realizado en el taller se inició en 1987 en el marco del Primer encuentro de talleres del PIEM, en el que se presentaron diez trabajos sobre escritoras. Para ese entonces nos transformamos en Taller “Diana Morán” por iniciativa de Luzelena Gutiérrez de Velasco y habíamos incorporado –siempre a instancia imperiosa de Aralia– un Seminario de Teoría Feminista, coordinado por la propia Luzelena Gutiérrez de Velasco y Nora Pasternac.¹² En el segundo encuentro de Talleres del PIEM (enero 1990), a cinco años de haber iniciado los encuentros quincenales, abiertos e interdisciplinarios sobre narrativa femenina mexicana, presenté un trabajo titulado “Un espacio para pensar y trabajar en libertad”. Los asistentes a estos espacios abiertos y plurales también se duplicaron: de 15 a 30.

Entre el material revisado en el Seminario de Teoría Feminista se leyeron, discutieron y tradujeron textos de la crítica anglosajona y francesa, además de escritoras y críticas latinoamericanas. A partir del aporte de las “madres” y en busca de modelos propios descubrimos o releímos a Virginia Woolf con *Un cuarto propio* (1927) y a Simone de Beauvoir con *El segundo sexo* (1949); tradujimos para el grupo y discutimos la antología *Feminist Literary Theory* compilada por Mary Eagleton (New York, 1986). Leímos *Teoría Literaria Feminista* de la crítica noruega Toril Moi (Cátedra, 1988); también discutimos temas abordados en otros clásicos feministas como *Polí-*

la Henríquez Ureña” (1994); desde entonces se llevan a cabo los Coloquios Internacionales anuales, dedicados a la presencia de la mujer en la literatura, las artes y la cultura en general, en América Latina y el Caribe, organizados por la infatigable Luisa Campuzano y su equipo. En 2020, en el aniversario número treinta del primer encuentro participamos un grupo de compañeras del Taller con una mesa de homenaje en memoria de Aralia López.

¹² Habíamos asumido el nombre de Diana Morán, la entrañable compañera panameña, poeta y exilada, que nos acompañó desde el inicio hasta su muerte en febrero de 1987. A los tres años de su muerte, en febrero de 1990, nuestro taller, junto al Área de Literatura Hispanoamericana de la UAM-I, donde Diana fue profesora-investigadora, organizó un Coloquio –en cuyas Actas colaboramos– y la UAM publicó su poesía completa en un volumen titulado *Soberana presencia de la patria y otros poemas*.

tica sexual (1969) de Kate Millet, *The female imagination* (1975) de Patricia Spacks. Más tarde, leímos a Elaine Showalter con su propuesta de la “ginocrítica” y revisamos *La loca del desván* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar, sobre escritoras inglesas del siglo XIX. Nos detuvimos en algunos textos experimentales de la escuela francesa: Julia Kristeva, (*Historias de amor*), Hélène Cixous (*La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*) y Luce Irigaray (*Yo, tú, nosotras*), junto a la inglesa Juliet Michell con *Psicoanálisis y feminismo*. Leímos y analizamos algunos de los ensayos compilados por la alemana Giselle Ecker en *Estética feminista*. Años más tarde trabajamos de manera grupal e individual la antología coordinada por Marina Fe y publicada por el Fondo de Cultura Económica: *Otramente. Lectura y escritura feministas* (2001). Esta antología, según sus presentadoras, Marina Fe y Marisa Belausteguigoitia, tiene como uno de sus propósitos resaltar los vínculos entre textualidad y sexualidad, entre género y cultura, entre identidad y poder. En los ochenta, se pasa de los estudios de la mujer a los estudios de género y más tarde se incorporarán los estudios lésbicos-gay y la teoría *queer* en sus versiones latinoamericanas.

En el ámbito nacional analizamos la obra ensayística de Rosario Castellanos desde su tesis inaugural *Sobre cultura femenina*, de 1950, cuando aún no leía *El segundo sexo* —traducido por la editorial Sur en Buenos Aires a instancias de otra de las “madres” fundadoras, Victoria Ocampo—; debieron pasar muchos años para que la tesis de maestría de Castellanos se rescatara en México en una edición del Fondo de Cultura Económica. Revisamos también, entre otros ensayos, *Mujer que sabe latín...* (1973) de Castellanos, la antología preparada por Martha Robles: *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional* (1984 y 1986), *Señas particulares. Escritoras* (1987) de Fabienne Bradu. También a críticas y escritoras de otros países latinoamericanos, como Rosario Ferré (Puerto Rico), Helena Araújo (Colombia) y Nelly Richard (Chile).

En *La risa de la Medusa*, Cixous lanza una propuesta que las integrantes del Taller de Teoría y crítica literaria “Diana Morán” hemos practicado, de alguna manera, desde el inicio: “La mujer

debe escribirse a sí misma, escribir sobre mujeres y hacer que las mujeres escriban” y, por supuesto, que también lean a escritoras. A la distancia puede afirmarse que el desarrollo teórico y metodológico de nuestro Taller siguió, en cierta medida, las etapas que Diana Decker señala en su artículo “Hacia una revisión de la crítica literaria feminista”¹³ en diversos países. La primera etapa para Decker, en la década de los setenta, se concentró en revelar la misoginia en la práctica literaria; la búsqueda y exhibición de imágenes estereotipadas de la mujer como ángel o monstruo y el “acosamiento textual” (según Mary Jacobus), junto a la sistemática exclusión de las escritoras de las historias literarias. Fueron los años de múltiples estudios sobre “imágenes de la mujer” y de los trabajos de Kate Millet con *Política sexual*, que según el estudio de Toril Moi, resultó “un potente puñetazo en el plexo solar del machismo”.¹⁴ Por nuestra parte, revisábamos en el Ajusco, una década después que las anglosajonas, los ejemplos en nuestra literatura, y descubrimos las ausencias y los “ninguneos” de una crítica literaria escrita desde los parámetros del canon androcéntrico, que Luzelena Gutiérrez de Velasco denominó –y adoptamos– como “machocrítica”. Descubrimos a escritoras espléndidas no incluidas en los programas de licenciaturas ni de posgrados; datos curiosos como que en los concursos florales novohispanos, las ganadoras recibían como premio costureros o tijeritas de plata; explícitas exclusiones sexistas, como la ausencia de Nellie Campobello en una antología de narradores de la Revolución Mexicana, aunque su antologador, Max Aub, la había reconocido en un artículo anterior como la escritora más interesante del período; o el rechazo visceral a ciertas novelas exitosas de los años 80, como las de Laura Esquivel o Ángeles Mastretta.

En la segunda etapa, según la citada crítica estadounidense, se descubren obras de considerable valor artístico ignoradas por círculos académicos o historias oficiales; la crítica feminista inicia,

¹³ Diana Decker, “Hacia una revisión de la crítica literaria feminista”, *Revista Plural*, núm. 189, Ciudad de México, junio de 1987, pp. 50-52.

¹⁴ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 40.

entonces, una labor de rescate de “madres” y “abuelas” literarias, al tiempo que cobran importancia las obras de grupos marginales, dentro de la ya de por sí relegada cultura de mujeres. En Estados Unidos se comienzan a leer y promover las obras de escritoras afroamericanas y chicanas, así también como a representantes de minorías sexuales, como la escritura lésbica.

En nuestro Taller, luego de revisar la producción literaria escrita por mujeres en el periodo de 1910 a 1980, nos vimos en la necesidad de retroceder al siglo XIX para comprender mejor el proceso de producción literaria de las escritoras contemporáneas. Por azares editoriales, el primer libro publicado por el colectivo del Taller, después de los dos tomos de Tijuana, será *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el XIX*, bajo el sello del PIEM-Colmex, en 1991.¹⁵

La tercera etapa propuesta por Diana Decker es la que presenta los mayores retos: replantearse las bases conceptuales y los presupuestos teóricos que han regido, desde una óptica androcéntrica o “falologocéntrica” (Derrida) el estudio y la crítica de la literatura. Es cuando tratamos no solo de comprender sino también de aplicar o adaptar al análisis de la producción de nuestras escritoras lo leído y aprendido en las discusiones teóricas del Seminario dirigido por Luzelena Gutiérrez de Velasco. Para mostrar esta fase de nuestro trabajo, presentaré las propuestas temáticas, teóricas y experimentales de los libros publicados por el Taller en los siguientes veinticinco años.

En el Tercer encuentro de talleres del PIEM (1998), se organizó un Coloquio, propuesto por Luzelena Gutiérrez de Velasco, por entonces coordinadora del Programa de Estudios de la Mujer, titulado: “A tres lustros de labores en torno a los estudios de la mujer”. Mi contribución, como balance de quince años de trabajo ininterrumpido de nuestro Taller, se llamó: “Cómo leen y cómo leemos a

¹⁵ Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac (eds.), *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. La portada, de corte romántico, fue diseñada por Mónica Diez-Martínez con base en una fotografía de Jorge Contreras Chacel.

nuestras escritoras”. En esta nueva recapitulación a dos décadas de aquel encuentro, me permito rescatar partes de lo expuesto y más tarde publicado.¹⁶

Voces olvidadas y falsas imágenes de escritoras de los siglos XIX y XX

Entre las críticas “constructivas” recibidas en las encuestas realizadas entre nuestras y nuestros asistentes de los primeros años del taller en el Ajusco, que fue abierto y multinacional, fue que no publicábamos nuestros trabajos ni grabábamos las muy intensas y productivas sesiones de trabajo.

Aunque el primer libro debió ser *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, coordinado por Aralia López González,¹⁷ el libro que primero se publicó fue la antología crítica de escritoras nacidas en el siglo XIX. *Sin imágenes falsas...* reunió trabajos monográficos realizados en la primera etapa del Taller (y reescritos por sus autoras) junto a colaboraciones de estudiosas de diversas instituciones y países (Chile, Estados Unidos, Canadá, Dinamarca) convocadas por Aralia, donde se abordan a veinte escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, desde distintas perspectivas teóricas y temáticas.

El sugerente título inspirado en Rosario Castellanos compila una treintena de artículos sobre y desde Nellie Campobello hasta Carmen Boullosa, pasando por Josefina Vicens, Elena Garro, María Luisa Puga, Margo Glantz y Angelina Muñiz, entre otras escritoras, algunas de las cuales nos acompañaron en aquella etapa o después, como son los casos de Brianda Domecq y Aline Pettersson.

¹⁶ Nuestra ponencia está incluida en el V apartado del libro coordinado por Elena Urrutia, *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*. México, pp. 413-443.

¹⁷ Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México/PIEM, 1995. La portada es de Mónica Diez Martínez, y la ilustración es un óleo de Teresa Cito, titulado “Mujer de Arles”, data de 1990.

La introducción, a cargo de la coordinadora y coautora: “Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria” resulta fundamental para comprender “el estado de la cuestión” en el estudio de la literatura escrita por mujeres en México, desde las teorías sobre género sexual, la crítica feminista y la revisión de las “Imágenes de la mujer” desde la época de la Revolución hasta la década de los años ochenta, que fueron los propósitos iniciales del Taller. Aralia suscribe la definición de Linda Alcoff, que toma la subjetividad femenina y la identidad social no como punto de partida o cosa ya determinada sino como una postura o construcción, no arbitraria sino conformada por una matriz de hábitos, prácticas y discursos de la que emerge “una experiencia historizada y no una sustancia de lo femenino”. A su vez, Aralia subraya que la condición femenina constituye una posición “particular y relativa en un contexto histórico y social siempre cambiante” y no un esencialismo. A la par del aporte de las feministas europeas, se reivindica la obra de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir como “madres” nutricias y teóricas. De México rescata el nombre y la obra de Rosario Castellanos, de cuyos escritos toma la propuesta de rechazar “las falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre”.¹⁸ En este libro –que merecería una reimpresión– se reúnen un mayor número de ensayos que de autoras porque algunas de nuestras compañeras del taller participan con más de un trabajo.¹⁹

¹⁸ Rosario Castellanos, “La mujer y su imagen”, *Mujer que sabe latín*, p.20.

¹⁹ Por ejemplo, Aralia no sólo aborda la obra de Rosario Castellanos sino también a Laura Esquivel, Brianda Domecq y Esther Seligson; Gloria Prado incluye varios textos que corresponden a análisis de textos de Angelina Muñoz, Aline Pettersson y Luisa Josefina Hernández; Laura Cázares la novela policial de María Elvira Bermúdez, pero también Aline Pettersson; Luzelena Gutiérrez de Velasco analiza a María Luisa Mendoza; Edith Negrín aborda la primera novela de Silvia Molina; Nora Pasternac la escritura fragmentaria de Margo Glantz; Sara Poot a Elena Poniatowska con su novela *Tinísima*, que también estudia la investigadora cubana Zaida Capote; otros críticos extranjeros que colaboran en este gran trabajo colectivo coordinado por Aralia son: Ana Bungeard, Lucía Guerra, Kemy Oyarzum, Rebeca Biron, Lady Rojas-Trempe, entre otras ensayistas de la academia norteamericana, junto a la única presencia masculina del investigador Bruce Novoa. Por mi parte analizo la segunda novela de Josefina Vicens, *Los años falsos*, desde una perspectiva psicoanalítica y literaria.

En el camino por descubrir lo que somos, pero también de inventarnos, como era la propuesta de Rosario Castellanos en *El eterno femenino*, el siguiente libro colectivo fue sobre un tema propuesto por otra de las integrantes del equipo coordinador y egresada del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: Nora Pasternac. El corte temático fue la infancia porque la advertía como una recurrencia en las escritoras leídas. El proyecto nos permitía una mirada al sesgo —o incursionar sobre esa “mirada bizca” propuesta por Sigrid Weigel—. ²⁰ Nos propusimos investigar hasta qué punto era cierto el apego a la veta confesional y familiar que, según la crítica tradicional androcéntrica, predominaba en las escritoras. Sin embargo, en un país como México, donde el culto a la madre es cívico y mítico encontramos pocos personajes maternos, pero sí muchas hijas que recreaban sus infancias. Años más tarde, sin embargo, los trabajos sobre maternidad y maternaje se multiplicarán desde distintas perspectivas literarias y feministas. El corpus temporal fue el mismo del libro anterior, escritoras nacidas en la primera mitad del siglo xx; desde el punto de vista metodológico, sin suscribir totalmente sus propuestas teóricas, acordamos con Annette Kolodny que “solo empleando una pluralidad de métodos nos protegemos de la tentación de supersimplificar cualquier texto”. ²¹

En la Introducción, escrita entre Luzelena Gutiérrez de Velasco y yo, proponemos analizar el valor de la infancia en los cuentos y novelas seleccionados y encontramos, entrelíneas, una especie de “divina tragicomedia familiar”. Contra las normas patriarcales de seguir una coherencia metodológica, elegimos experimentar un camino “ecléctico” que pone a dialogar los hallazgos de la crítica feminista francesa en su vertiente psicoanalítica y la propuesta del “hablar mujer”, con el pragmatismo y los estudios culturales de las anglosajonas, sin olvidar la proyección social y política latinoamericana.

²⁰ Sigrid Weigel, “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*.

²¹ Annette Kolodny, “Danzando en campo de minas”, *Revista Topodrilo*, núm. 30, Ciudad de México, sept.-oct. de 1993, pp. 40-57.

mericana. Buscamos también las borradas “huellas de la madre” en los textos analizados y esquivamos la tentación esencialista, al tenerlo en cuenta —como propone Gayatri Chakravorty Spivak— tan solo como variable estratégica. El título elegido fue: *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*.²² Decidimos poner al revés el modelo canónico de *La Divina Comedia*, iniciando con “el verde paraíso de los amores infantiles” para cerrar con “una temporada en el infierno”, luego de transitar por el “limbo de la orfandad”.

En la primera parte se estudian narraciones de Campobello, Poniatowska, Garro, Glantz, Jacobs y Castellanos que recrean de modo positivo las *imagos* maternas o parentales en una especie de mito de “el paraíso perdido” o lo que para George Bataille constituía el símbolo de la literatura: “La infancia al fin recuperada”. Otras escritoras rescatan o recrean esa etapa vital como el espacio del vacío, del horror y del abandono; se estudian en la tercera sección del libro titulada “De la educación sentimental al abismo”, con autoras para quienes el retorno al mundo infantil es angustioso, porque el amor — que según el Divino Dante “mueve al sol y a las demás estrellas” — ha abandonado para siempre a estas criaturas de ficción; estos textos pertenecen a Amparo Dávila, Aline Pettersson, Inés Arredondo y Angelina Muñiz. En el interregno de la segunda parte, la orfandad opera como motor nemotécnico para el recuerdo o la rememoración de las *imagos* maternas y paternas. El dolor por la pérdida sirve como génesis de una escritura que explora personajes y escenarios del pasado a través del claroscuro de la memoria y el olvido de la propia escritora. En este limbo se analizan textos de Josefina Vicens, Guadalupe Dueñas, María Luisa Puga, Silvia Molina y Carmen Boullosa. Nora Pasternac contribuye, además de la propuesta temática y la coordinación, con un estudio preliminar sobre

²² Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (comps.), *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, PIEM, 1996. El diseño de la portada es de Mónica Diez-Martínez, la ilustración es de un óleo sobre tela de Rufino Tamayo titulado “La niña bonita” (121 x 90.5 cm.) y pertenece a la colección John Rogers Jr. de Nueva York. Fototeca Museo Rufino Tamayo, 1937.

el concepto de infancia en la historia de la literatura y con el análisis de las *Genealogías* de Margo Glantz.²³

El siguiente proyecto fue propuesto por Luzelena Gutiérrez de Velasco como una reflexión sobre los “pesares” y las “alegrías” en la narrativa de escritoras latinoamericanas y caribeñas y contó con un apoyo económico del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, aunque ya habíamos dejado el espacio del Programa de Estudios de la Mujer porque se habían disuelto los talleres, y nos habíamos constituido en un grupo independiente y de autogestión que continuaba reuniéndose los viernes en Coyoacán. *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*²⁴ inicia con el apartado: “Procesos multiculturales: etnia y nación” sobre un espacio geográfico privilegiado por los mestizajes y la hibridación de las culturas: el Caribe, y en el que se aborda la producción y trayectoria de dos escritoras francófonas nacidas en la isla de Guadalupe: Maryse Condé y Simone Schwartz-Bart, y otra de Puerto Rico: Ana Lydia Vega. La obra de estas creadoras fue analizada por Nara Araújo, Laura López Morales y Enid Alvarez, respectivamente. En las novelas de las escritoras de Guadalupe permanece la marca de la esclavitud de dos siglos, con sus conflictos raciales junto a los movimientos de la “negritud”, la “creolidad” y el utópico regreso a los orígenes africanos cuando se independizan las antiguas colonias europeas. Estas escritoras crean verdaderas sagas femeninas de fuerte raíz rural con personajes femeninos fuertes, plenos de sabiduría vital sin llegar al pintoresquismo

²³ Laura Cázares estudia en la primera parte del volumen, *Las manos de mamá* de Nellie Campobello; Sara Poot, *Lilus Kikus* de Elena Poniatowska; Blanca Ansoleaga dedica su artículo a Bárbara Jacobs; Luzelena Gutiérrez de Velasco a Elena Garro y Luz Elena Zamudio a Rosario Castellanos. En la segunda parte, se incluyen los trabajos de Sandra Lorenzano sobre *Los años falsos* de Josefina Vicens; Graciela Monjes aborda cuentos de Guadalupe Dueñas; Cecilia Olivares, la novela *Antes* de Carmen Boullosa y yo me detengo en dos novelas sobre la orfandad de María Luisa Puga y Silvia Molina. El espacio del Infierno lo abordan: Lady Rojas –Tempre sobre Aline Pettersson, Gloria Prado con Angelina Muñiz, Graciela Martínez –Zalce en Inés Arredondo, Margarita Tapia y Gabriela Díaz de León sobre Olga Harmony y Maricarmen Pitol en Amparo Dávila.

²⁴ Luzelena Gutiérrez de Velasco, Gloria Prado y Ana Rosa Domenella (comps.), *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, UAM/El Colegio de México, México, 1999. La portada se compone de una serigrafía de Joy Laville titulada *Mujer en el espejo*.

o la autovictimización. Los placeres y sinsabores amorosos, junto a la maternidad y el trabajo duro se asumen con entereza, mientras la muerte parece ser para sus protagonistas el tránsito a otra dimensión de la existencia. En respuesta a la interrogante de Spivac pareciera que sí puede tener voz el subalterno o las mujeres subalternas en estas novelas. Los personajes femeninos de Ana Lydia Vega son urbanos y más intelectualizados, con muestras de lecturas feministas y militancia política. La muerte abandona la proyección animista para denunciar la violencia contra las mujeres, en anticipo de lo que años más tarde se catalogará judicialmente como feminicidios. El espacio ficcional se abre desde el Caribe a Francia, a Estados Unidos e incluso a África, en el caso de las francófonas.

El segundo apartado tiene como eje la configuración poético-narrativa de la violencia instaurada por las dictaduras militares con novelistas chilenas como Isabel Allende y Diamela Eltit, nuestra compañera poeta Diana Morán en Panamá y Luisa Valenzuela escribiendo sobre el horror instaurado en Argentina desde Nueva York. En los cuatro textos analizados, respectivamente, por Luzelena Gutiérrez de Velasco, Sandra Lorenzano, Luz Elena Zamudio y Ana Rosa Domenella, se destaca la voluntad de las escritoras por buscar alternativas de expresión para abordar estos procesos políticos y, a la vez, reinventar o resignificar géneros literarios marginales o no canónicos: la novela rosa en Allende, la crónica fotográfica de un manicomio con Eltit, la poesía patriótica y de denuncia en Morán y el policial negro en Valenzuela. Los “pesares” del horror en lo que se llamó “guerra sucia” son heridas que no cicatrizan y los mecanismos de la ironía, el travestismo, la locura y el crimen de la ficción se tiñen de sangre textual como marcas de una violencia que no puede o no debe regresar. Sobre este corpus literario, que remite a cuerpos torturados o desaparecidos, vale preguntarse con Andrés Avellaneda: “cómo se dice, desde el lenguaje de lo real; cómo se semantiza con las estrategias del relato, el cuerpo duro de los hechos”.²⁵

²⁵ Cf. Adriana J. Bergero y Fernando Reati (comps.), *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*.

En el tercer apartado, “La nueva ficcionalización de la historia”, se reelaboran las historias, como si fuera necesario- según afirma Fernando Aínsa –“incorporar el pasado colectivo al imaginario individual”-. En él se abordan textos de Rosario Ferré, de Puerto Rico y Ana Miranda de Brasil, analizados por Laura Cázares y las hermanas Margarita e Irma Tapia, respectivamente. Con el cuarto apartado, “De regreso a la intimidad” se indaga en las escrituras del yo, como la autobiografía, las memorias y los diarios personales: la legendaria fundadora de la revista *Sur*, Victoria Ocampo, trabajada por Nora Pasternac, la anglocaribeña Jean Rhys, con un estudio de Graciela Martínez-Zalce y la centroamericana Rima de Valbona abordada por Edith Negrín-. El último apartado de este recuento de los “pesares” y las “alegrías” en escritoras latinoamericanas y caribeñas se titula: “Erotismo, autorreflexión y concepción estética” con la inclusión de la chilena María Luisa Bombal, estudiada por Teresa de Zubiaurre-Wagner, la poeta puertorriqueña Julia de Burgos, analizada por Blanca Ansoleaga, y la brasileña Clarice Lispector, por Gloria Prado; la escritora más joven de la muestra es la uruguaya-española Cristina Peri-Rossi con un ensayo a cargo de Ute Seydel.

En “la lucha por el poder interpretativo” (Jean Franco) que es el ejercicio de la crítica, presentamos el estudio de novelas, cuentos, autobiografías y poemas donde los cuerpos son la “primera superficie a reconquistar” o a descolonizar mediante” una autoerótica femenina de la letra y de la página” (Nelly Richard). En cuanto a la temática que, cual hilos de Ariadna, han conducido estos ensayos podemos afirmar con Cixous: “se puede aprender todo, hasta tener alegría” y si “escribir es una maldición, es una maldición que salva” como aseguraba Clarice Lispector.

Además de los libros publicados a finales del siglo pasado, el Taller participó en la edición de algunos números de revistas académicas: en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, de la UAM, Laura Cázares coordinó dos números dedicados a escritoras mexicanas y latinoamericanas (números 37, 1995 y 52, 2002) y en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, de la BUAP,

fue editora invitada Graciela Martínez-Zalce para coordinar un número dedicado a Género y teoría (núm. 25, 2002).

Leonas y cronas.

La consolidación del taller Diana Morán

Del Ajusco a Coyoacán, el cambio de sede implicó un nuevo reto: ser consideradas como grupo de investigación, como colectivo independiente, sin respaldo ni financiamiento institucional directo, pero con una trayectoria de trabajo y algunas publicaciones reconocidas en el ámbito académico.

Después del apoyo del Fonca para publicar el libro *De pesares y alegrías*, planeamos un nuevo proyecto y lo presentamos a Conacyt, fue aprobado y nos otorgaron el primero de los financiamientos colectivos en el área de Literatura. El marco teórico propuesto fue los estudios de género acompañado por la recapitulación y resignificación de los trabajos previos sobre escritoras mexicanas y latinoamericanas para ponerlos a dialogar con las producciones de sus colegas varones y de ese modo incursionar en los estudios sobre masculinidades desde la perspectiva de la literatura comparada. El proyecto titulado “*Femenino/ masculino. Escrituras en contraste*”, se propuso, además, apoyar con becas para tesis de nivel de licenciatura, maestría y doctorado a estudiantes de Letras hispánicas de la UAM-Iztapalapa, de la carrera de Letras de la UNAM y de la Universidad Iberoamericana obteniendo buenos resultados. El financiamiento abarcó cinco años y se extendió a dos más: 1998-2004; prometimos, además de la formación de recursos humanos, la publicación de dos volúmenes que se transformaron finalmente en cuatro. La pareja inicial de libros fue nuestra contribución extra y marcó el apodo afectuoso que recibiríamos en el futuro las integrantes del Taller: *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*.²⁶ La propuesta temática y la coordinación,

²⁶ Ana Rosa Domenella (coord.), *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas*

en este caso, estuvieron a mi cargo porque acababa de concluir una investigación sobre la nueva novela histórica de finales de siglo. El título se relaciona con la advertencia, en latín, que se daba a un territorio desconocido y peligroso en los planisferios renacentistas *Hic sunt leoni* (aquí hay leones). La frase, que señalaba zonas inexploradas, había sido ya utilizada por la crítica feminista y por nuestra amiga, la escritora argentina Luisa Valenzuela, como el lenguaje de la mujer, “su cuerpo verbal”. Le dimos el crédito y subrayamos la elección del título con unos versos de Amado Nervo como epígrafe: “Lee los libros esenciales/ bebe leche de leonas/ gusta el vino de los fuertes”. Y comenzaron a llamarnos “leonas”.

El corpus seleccionado fueron nuestras escritoras que publicaron en los noventa, separadas por las décadas de su nacimiento; cabe aclarar que incluimos a Elena Garro en los veinte porque ella, al igual que ocurre con otras escritoras, alteraba la fecha de su nacimiento, que más tarde se fijó en 1916. El último apartado, coordinado por Graciela Martínez –Zalce reúne a escritoras nacidas en las décadas de los años sesenta y setenta—. Trabajamos esos textos para señalar marcas de género y espacio-temporales, con la perspectiva de que la firma tiene “valencia sexuada”, según Nelly Richard, en la búsqueda de “un sistema relativamente autónomo de referencias y valores que le confiere unidad a la suma empírica de obras que agrupa”. Pero como el proyecto proponía un diálogo entre lo femenino y lo masculino –más tarde añadiríamos ejemplos de escrituras que abarcan el campo genérico de lo *queer*–, la investigación tuvo una contraparte en *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*, coordinado por Nora Pasternac.²⁷ De este modo retomamos el interés por la producción narrativa entre el final del xx e inicios del XXI, complementando con el análisis de escritores el pa-

en los noventa, UAM/Casa Juan Pablos, México, 2004. La portada presenta una imagen de Cynthia Martínez titulada *Caja mítica*, de 1998. Su composición es Goache y hoja de oro/caja de puros, 21 x 26 cm., y cuyo diseño pertenece a la imprenta Juan Pablos.

²⁷ Nora Pasternac, *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*, UAM/Casa Juan Pablos, México, 2005. La ilustración de la portada es de Cynthia Martínez, y el diseño pertenece a Freja Cervantes.

norama de estrategias discursivas, temáticas y marcas de género, y preguntándonos si era posible distinguir corrientes literarias en la producción reciente y si surgían nuevas tendencias que pudiesen registrarse como propuestas establecidas que pudiesen convertirse luego en canónicas o eran aún fenómenos que no podían reconocerse como definitivos.

Simultáneamente, se trabajaba en las sesiones del Taller en ensayos de largo aliento para el libro prometido a Conacyt: *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*,²⁸ coordinado por Maricruz Castro, Laura Cázares y Gloria Prado y compuesto por doce capítulos con parejas de escritores coetáneos, pero sin forzar su inclusión en generaciones preestablecidas, vinculándolos por paralelismos en sus vidas, participación en determinados grupos o nexos y afinidades en sus obras. La conformación de estas parejas escriturales, nos permitió realizar lecturas que se alejaron, en muchos casos, de las críticas canónicas (dedicadas en mayor medida a los escritores). Acompaña el corpus un trabajo introductorio sobre el estado del arte con relación a los estudios de género y corrientes teóricas con énfasis en la hermenéutica, el comparatismo, los estudios culturales y de reconfiguración de la ciudad en la narrativa, la historiografía y la crítica temática.²⁹

²⁸ Maricruz Castro, Laura Cázares y Gloria Prado (eds.) *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, UAMI/ Aldus, México, 2004. El diseño de la portada es de Margarita Pizarro Ortega, basado en un cuadro de Remedios Varo.

²⁹ El volumen cuenta con doce ensayos comparativos entre escritoras y escritores mexicanos: lo inicia un estudio sobre dos clásicos de la literatura del siglo XX: *Pedro Paramo* y *Los recuerdos del porvenir*, a cargo de Ute Seydel; Maricruz Castro Ricalde rescata una escritora del estado de México, Carmen Rosenzweig para dialogar con un relato del veracruzano Sergio Galindo; otros dos grandes cuentistas ya desaparecidos, son analizados por Regina Cardozo: Amparo Dávila y Juan José Arreola; de nuestros escritores más exitosos, que a su vez compartieron una amistad; de Elena Poniatowska y Carlos Fuentes, se ocupa Berenice Romano y también Gloria Prado, que aborda “la intimidad poética” de una novela de Aline Pettersson con la “monumentalidad” de Fuentes en uno de sus “grandes relatos”. Otros de los cuentistas canónicos de la generación del Medio Siglo los estudia Laura Cázares, Inés Arredondo y Sergio Pitó; mientras que Luzelena Gutiérrez de Velasco presenta a Julieta Campos y Salvador Elizondo en su veta de ensayistas y Luz Elena Zamudio a dos representantes de la generación hispano mexicana: Angelina Muñiz y Federico Patán. La poesía se hace presente con el ensayo de Nora Pasternac que analiza el “hermetismo” en la obra de Elsa Cross frente a la “transparencia” en la de José Emilio Pacheco. La generación de los nacidos en la década

El segundo volumen comprometido para el proyecto de Conacyt incluyó otras dos innovaciones: la revisión de la narrativa del norte del continente, en francés e inglés, y el discurso cinematográfico: *Femenino/ masculino. Escrituras en contraste en América*, fue coordinado por Graciela Martínez-Zalce y Luzelena Gutiérrez de Velasco, con mi colaboración; se publicó nuevamente con el sello de la UAM y la editorial Aldus.³⁰ El corpus se formó en sentido contrario de las migraciones, del sur al norte, desde el cono sur, en tránsito por el Caribe para arribar a Canadá. La investigación nos llevó a analizar otros fenómenos continentales, como el de la globalización y redundó en el beneficio de difundir las literaturas americanas a lo largo y ancho del continente. Si resultaba difícil por entonces, y lo continúa siendo, conseguir obras de autores y autoras latinoamericanos, la dificultad aumentaba en el caso de traducciones de novelas brasileñas, quebequenses o caribeñas en otras lenguas, cuando no fuesen premiados en las metrópolis culturales por industrias editoriales multinacionales; incluso los reconocidos y exitosos en sus países originarios no siempre llegaban a nuestras librerías. Las amplias geografías textuales revisadas en esos años confirmaron algunas intuiciones que como colectivo teníamos, como el hecho de que las identidades no son fijas, que superan el pensamiento binario y que las especificidades de género son flexibles y no se agotan en la distinción entre femenino y masculino. El leerlas en parejas y en contraste nos permitió ahondar en el reconocimiento de las diferencias y de ese modo, una vez más, reconocernos en la diversidad.³¹

de los cuarenta que comienzan a publicar en los setenta está presente con un trabajo de mi autoría sobre personajes dispares de ancianas, en el final de siglo, creadas por María Luisa Puga y Luis Arturo Ramos; también por los que vivieron la rebelión política y sexual de los sesenta y el posterior desencanto, en sendas novelas de Paloma Villegas y Héctor Manjarrez, abordadas por Enid Alvarez. El libro cierra con un ensayo de Graciela Martínez-Zalce sobre escritores nacidos en los sesenta y que publican novelas sobre una ciudad “que lleva la muerte en el título”: Susana Pagano y Alvaro Enrígue.

³⁰ Graciela Martínez-Zalce, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella (eds.), *Femenino / Masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*, UAMI/Editorial Aldus, México, 2005. El diseño de la portada es de Margarita Pizarro Ortega.

³¹ Son diecinueve ensayos divididos, geográficamente, en tres secciones: “En el Cono Sur”, “Por las rutas de Centroamérica y el Caribe” y la más breve: “Hacia Canadá”. En el primero, “En el cono sur”, se agrupan once estudios que inician con mi propio trabajo sobre dos

Como un modo de subsanar otro de los señalamientos recibidos con relación a nuestras publicaciones y su divulgación, preparamos un volumen con breves ensayos sobre escritoras mexicanas para una editorial francesa, llamada Indigo y Côté-femmes, aún dentro del marco de nuestro proyecto auspiciado por Conacyt. La coordinación y cuidado de edición del libro titulado: *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*, estuvo a cargo de Nora Pasternac; presenta un amplio panorama, ordenado cronológicamente y abarca obras de narradoras, poetas, guionistas y biógrafas, desde Inés Arredondo a Cristina Rivera Garza, para ofrecer, a un público no familiarizado con nuestra literatura, una idea de la diversidad y riqueza de la es-

novelas: *La Tierra del Fuego y Fuegia*, de Silvia Iparraguirre y Eduardo Belgrano Rawson, que abordan el histórico viaje de Charles Darwin por el Estrecho de Magallanes y el destino de los indígenas yámanas llevados a Inglaterra por el capitán Fitz Roy; la segunda pareja de escritores, trabajados por Luzelena Gutiérrez de Velasco, lo fueron en la vida real: Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares con una novela en común de corte fantástico-policial, *Los que aman, odian*; la narrativa de la posdictadura argentina la aborda Mónica Szurmuk con novelas de Reina Roffé y Sergio Chejfee; escritores rioplatenses trasterrados son trabajados por Ute Seydel a través del juego: Julio Cortázar y Cristina Peri-Rossi; Mónica Velásquez estudia las rupturas narrativas en un representante del *Boom latinoamericano*, Roa Bastos puesto en diálogo con la escritora chilena Diamela Eltit; Berenice Romano analiza la amistad literaria entre dos escritores canónicos de Chile: María Luisa Bombal y Pablo Neruda, y Margarita Tapia aborda narraciones de dos *best sellers* chilenos de generaciones más recientes: Marcela Serrano y Luis Sepúlveda; la sección sureña cierra con Bolivia y el trabajo de Cecilia Olivares sobre María Virginia Esenssoro y Oscar Cerruto. Regina Cardoso analiza la obra de los peruanos Carmen Ollé y Alfredo Bryce-Echenique. Colombia está representada por los estudios de Tabea Alexa Linhard sobre las novelas de Laura Restrepo y Fernando Vallejo, y de Gloria Prado sobre las de Fanny Buitrago y Rafael Humberto Moreno-Durán. “Por las rutas de Centroamérica y el Caribe” incluye otros ocho ensayos: Luz María Becerra analiza relatos de Carmen Naranjo y José León Sánchez; Maricruz Castro Ricalde, las identidades de familia y nación en dos escritores nicaragüenses con militancia política: Gioconda Belli y Sergio Ramírez; Elena Madrigal estudia a dos grandes poetas cubanos, Dulce María Loynaz y José Lezama Lima y a otros dos los aborda Luz Elena Zamudio, Nicolás Guillén en diálogo con Nancy Morejón. Puerto Rico está presente con la obra de dos escritores reconocidos por la crítica y el público: Rosario Ferré y Luis Rafael Sánchez, trabajados por Laura Cázares; Blanca Ansoleaga se detiene en la memoria histórica con la dominicana Julia Álvarez y Pedro Vergés; Laura López Morales regresa a escritores francófonos de la Guadalupe, Marisse Condé y Patrick Chamoiseaux, junto a otras novelas caribeñas en lengua francesa abordados por Rose Lema. La tercera sección es la más breve, se titula: “Hacia Canadá”, y trata de escritores migrantes o trasterrados desde el Caribe: Dionné Brend y Austin Clarke analizados por Claudia Lucotti; Nora Pasternac entabla un diálogo entre la muy premiada Nicole Brossard con Michel Trempley; por último Graciela Martínez-Zalce trabaja el discurso cinematográfico homo, hetero y trans sexual desde la multicultural ciudad de Montreal.

critura de mujeres en el siglo xx. Se cumplieron los propósitos, salvo que la académica que sirvió de contacto con la editorial francesa se adjudicó la edición cuando solo había contribuido con establecer el nexo del Taller con la editorial y con las palabras de presentación.³²

Una nueva colección, aniversarios, homenajes y algunos testimonios

La preocupación por ampliar el público lector para nuestras investigaciones nos llevó a participar en diversos congresos nacionales e internacionales y colaborar en la organización de otros. Resultado de uno de estos congresos fue la edición de las memorias del Homenaje a la obra de Inés Arredondo, que se realizó en la UAM-Iztapalapa. Ambos, el homenaje y la memoria titulada *Lo monstruoso es habitar en otro*, fueron coordinados por Luz Elena Zamudio. En dicho volumen se reúnen, por primera vez, varias lecturas sobre una misma autora³³ y se convertirá en el antecedente directo –especie de número 0– de la colección que iniciamos después de concluir con el proyecto de Conacyt, que se llamaría y aún se llama: *Desbordar el canon*. Patrocinada por el Fonca, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Conversiones Culturales en 2005, *Desbordar el canon* constituye una serie de estudios monográficos y a la vez múltiples sobre escritoras mexicanas del siglo xx y xxi. El reto fue grande pero lo cumplimos, al año siguiente se publicaron los primeros cinco volúmenes, correspondientes a escritoras ya fallecidas, coeditados en cuidados diseños editoriales por Bonobos; se incluyó material fotográfico y testimonial, bajo el sello del Centro Nacional para la Cultura y las Artes e instituciones universitarias públicas y privadas, como la UAM, la UAEM del Estado de México, la UIA y el

³² Nora Pasternac (coord.), *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*, París, Indigo&Côté-femmes, 2004.

³³ Luz Elena Zamudio (coord.), *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, UAMI/Casa Juan Pablos, México, 2005. La portada consta de fotografías de Eldorado de Jorge Luis Herrera.

ITESM, campus Toluca, la Universidad Iberoamericana, instituciones en que laboramos las integrantes del Taller. Esa fue la génesis del proyecto en el cual seguimos trabajando con trece títulos publicados y otros tres en curso sobre escritoras muy cercanas al Taller y que nos han acompañado en todos los aniversarios importantes: Margo Glantz, Angelina Muñiz-Hubermann y Aline Pettersson.

El objetivo de la colección es divulgar en ensayos breves y de rigor académico a escritoras olvidadas o no suficientemente estudiadas, o descubrir nuevos derroteros para otras, reconocidas o canónicas pero, desde nuestra perspectiva, no lo suficientemente valoradas. El título de la colección: *Desbordar el canon. Escritoras mexicanas del siglo XX*, discutido y elegido de manera colectiva, se vinculó con nuestra trayectoria de trabajo, desde una perspectiva feminista, que cuestiona los criterios androcéntricos o machistas que han conformado y consolidado el canon literario nacional. Aunque consideremos a las autoras seleccionadas como canónicas y hayan recibido premios y algunas hayan sido objeto de tesis universitarias, consideramos que estaban o están situadas al margen de la política cultural oficial porque sus textos son difíciles de conseguir, no se incluyen sus nombres en programas oficiales, no se reeditan o no se han distribuido ampliamente.³⁴ Cada volumen corresponde a una escritora con una fotografía suya para la portada y lo coordina una o dos compañeras del grupo.³⁵

³⁴ Un ejemplo es la colección olvidada en los sótanos de la UNAM llamada *Vindictas*, salen a luz en 2019, se trata de reivindicar la obra de cinco autoras que nosotras sí habíamos leído y estudiado en sesiones del Taller: Luisa Josefina Hernández, Tita Valencia, María Luisa *La China* Mendoza, Tununa Mercado y Marcela del Río.

³⁵ El número uno de la colección es: Nellie Campobello. *La revolución en clave de mujer*, coordinado por Laura Cázares; Josefina Vicens. *Un vacío siempre lleno*, a cargo de Maricruz Castro y Aline Pettersson; Elena Garro. *Recuerdo y porvenir de una escritura*, cuyas editoras son: Luzelena Gutiérrez de Velasco y Gloria Prado; *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*, editado por Luz Elena Zamudio y Margarita Tapia y *María Luisa Puga. La obsesión por la escritura*, coordinado por Ana Rosa Domenella. Estos fueron los cinco primeros volúmenes que recibieron un apoyo del FONCA y de diferentes universidades para su publicación, no así para la búsqueda de los materiales, testimonios y viajes para recabar datos y fotografías que acompañan cada una de las investigaciones que corrieron a cargo del propio Taller Diana Morán. Luego les siguieron otros ocho volúmenes: *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, coordinado por Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares; *Después del silencio* sobre

En la actualidad se trabaja, con las dificultades de las contingencias que enfrentamos, sobre tres autoras muy cercanas a nuestras investigaciones personales y a nuestros afectos como grupo: Margo Glantz, Angelina Muñiz –Huberman y Aline Petterson. Los equipos de coordinación están conformados por: Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella, Luz Elena Zamudio y Luz María Becerra; Gloria Prado y Laura Cázares, respectivamente. Esta colección merece un espacio detenido de análisis que excede los alcances de este estudio.

Como consecuencia de los trabajos y publicaciones de nuestro Taller participamos con ponencias y avances de investigación en diversas instituciones culturales y foros especializados en universidades del país y del extranjero. Estos viajes contribuyeron al diálogo con estudiosas y estudiosos de estos temas y a configurar otros modos de comunicación afectiva y de sororidad en el grupo, afianzando lazos de horizontalidad intelectual, distintos a los modelos de verticalismo autoritario y competitividad prevalecientes en otras instituciones académicas. Siempre nos consideramos un grupo de pares, reconociendo las diferencias y los múltiples criterios y saberes para ajustar los trabajos en proceso con las observaciones y críticas de las compañeras, pues se han privilegiado las relaciones horizontales, también en el ámbito de la crítica.

En sus trabajos, Hélène Cixous propone dos tipos de economías: la de la propiedad y la del regalo. A grandes rasgos, el primero corresponde al reino de lo masculino –el discurso del opresor clasifica, jerarquiza, divide herencias siempre con el temor de que le quiten o le expropien lo que le pertenece–; por el contrario, lo regalado suele

Guadalupe Dueñas, coordinado por Maricruz Castro Ricalde y Laura López Morales; Enriqueta Ochoa, *En cada latido un monte de zozobra*, coordinado por Gloria Prado y Blanca Ansoleaga; el dedicado a Diana Morán: *Encallar los arrecifes de la espera*, bajo la coordinación de Laura Cázares y Luz Elena Zamudio; el de Luisa Josefina Hernández, *Entre íconos, enigmas y caprichos. Navegaciones múltiples*, coordinado por Gloria Prado y Luzma Becerra; *Concha Urquiza, Entre lo místico y lo mítico*, coordinado por Luz Elena Zamudio y Margarita Tapia; Julieta Campos, *Para rescatar a Eurídice*, coordinado por Luzelena Gutiérrez de Velasco; y el último de esta segunda serie, autofinanciado por el propio Taller, sobre Esther Seligson, con el título: *Fugacidad y permanencia. “Soy un reflejo de sol en las aguas”*, coordinado por Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella.

atribuirse a lo femenino. “El regalo, para la psique de lo masculino, resulta peligroso porque implica descubrirse ante el otro”; desde esa perspectiva libidinal, lo otro debe ser algo que las mujeres darían sin esperar algo a cambio. Esta generosidad se relaciona, según la mirada analítica de Cixous, al hecho de que las mujeres no temen –¿o no tememos?– a la “castración” simbólica. Por supuesto, en nuestros análisis se tienen en cuenta las diferencias de clase, raza y marcas culturales, pero en ocasiones el esencialismo puede jugar como estrategia propositiva. Debemos reconocer que los regalos recibidos y dados en estos años compartidos, han sido múltiples y valiosos.

En cuanto a aniversarios, cuando cumplimos veinte años, en 2004, organizamos el festejo en la Casa del Académico de la UNAM y contamos con la presencia de las escritoras más cercanas y de algunos de los críticos varones que reconocían nuestro trabajo. En esa oportunidad mi intervención se tituló “¿Cronas o leonas?”, propuse añadir ese nombre a nuestro apelativo ya que designa el tercer aspecto de la triple diosa, el invierno, la vejez, la luna menguante, signos que anticipan la resurrección de la naturaleza. Los templos de la antigüedad griega dedicados a Rhea Crona o Diosa del Tiempo eran atendidos por esas mujeres sabias, las que al no derramar “la sabia sangre lunar” y guardarla para sí –posmenopausia –, se convertían en cronas o “diosas de la sabiduría”. La propuesta no fue recibida con entusiasmo por todas las integrantes del Taller, porque preferían seguir siendo “leonas”. De todos modos, esta crónica demuestra que algo de “cronas” tenemos y lo hemos adquirido en colectivo. El texto leído por Luzelena Gutiérrez de Velasco en aquella oportunidad iniciaba con una frase contundente: “los viernes son sagrados”, porque le proporcionaron su “cuarto propio”, a la manera de Virginia Woolf, pero con amigas. Recordaba entonces la génesis del Taller junto a Aralia y luego el viaje al siglo XIX como “polizonas inveteradas”, el descubrimiento de Laura Méndez de Cuenca y el rescate de otras “voces olvidadas” que son el testimonio de “la vocación de arqueólogas que adoptamos”; recordaba, también, la muerte de Diana Morán en 1987 como una línea divisoria en la experiencia del Taller. Aralia López presentó un texto

titulado: “Un ejercicio de solidaridad: la memoria”, en el que renovaba su afirmación de un saber “situado”, entre otras cosas, contra “la afirmación nihilista y antihistórica posmoderna de que no hay hechos sino discursos e interpretaciones”, en oposición a la pérdida de referencias culturales y críticas y a la violencia normalizada de migraciones y soledades múltiples –¿o multiculturales?–. Retoma el concepto de “transparencia del mal” de Baudrillard, y asegura que “este *conversatorio convocado por el Taller Diana Morán a propósito de su cumpleaños número veinte*”, constituye un oasis. Aralia atribuía el “milagro” de supervivencia y vitalidad del grupo a su “des-institucionalización, entre otras cosas, y a la lucidez solidaria que califica de “feminista”; afirmando que nunca una sola categoría puede explicar “la situación de las mujeres”. Luego reconstruye su propia trayectoria en ese proceso y reconoce que las publicaciones del Taller la colman de orgullo y conocimiento por “vínculos de consanguinidad por líneas obviamente matrilineales”. Dentro de lo que denomina como un ejercicio testimonial, asegura que la “memoria sigue siendo la matriz de la historia”, pues sin memoria no existirían las “identidades”, concepto que ella percibe como prácticamente eliminado en el pensamiento posmoderno, salvo en su movilidad o relativismo. Se pregunta, entonces, si no es el momento de reactivar el feminismo como una posición política y lo hace muchos años antes de esta ola de movimientos mundiales de reivindicaciones del feminismo en múltiples modalidades. Aralia afirmaba que no quería renunciar a la pluralidad y a la existencia de otros mundos posibles y tampoco a la dignidad como referencia humana, aunque sonara a anacronismo. Finalizó sus palabras en aquella celebración con algunas certezas, entre ellas la felicidad por el aniversario y la necesidad de “renovar esperanzas gracias al amoroso seno compartido”.

Los festejos por los veinticinco y los treinta años se llevaron a cabo en el auditorio Alfonso Reyes de El Colegio de México, gracias a la gestión y empeño de Luz Elena Gutiérrez de Velasco.

En esa relación de la memoria y la historia, al cumplir nuestras “Bodas de Plata” publicamos un folleto titulado: “Crónica de

una historia intelectual (en territorio de leonas)” a cargo de Graciela Martínez-Zalce con mi colaboración.³⁶ Organizamos una especie de “collage” y “retacería” con recuerdos, fotografías, fragmentos de anteriores crónicas y cartas recibidas en respuesta a una breve encuesta que realizamos entre quiénes, en algún momento, nos acompañaron en esta aventura intelectual y solidaria y lo dedicamos a la memoria de las compañeras que ya no estaban, no solo Diana, sino también Graciela Monges, Susana Montero, Nara Araújo y luego, Margarita Tapia. Incluimos los textos leídos por Luzelena y Aralia en la celebración anterior y material de la página virtual del Taller organizada por Luzma Becerra, junto al escaneo del archivo fotográfico a cargo de Felipe Díaz. El grabado que ilustra la portada y contraportada de esta publicación alude a una mujer y a una leona y pertenece a la artista plástica Cynthia Martínez, quien diseñó las portadas de algunos de nuestros libros. Comenzamos a utilizar, por entonces, un logotipo distintivo basado en el dibujo de Carlos Carrera a partir de una fotografía de Diana Morán. El retrato enmarcado, obsequiado por María Teresa Miaja, acompaña nuestras sesiones en Coyoacán y desde 2019 descansa junto al retrato de Aralia López, donado por su hija Yareli Arizmendi.

Los treinta años de trabajo los conmemoramos en El Colegio de México con el apoyo incondicional de Luzelena Gutiérrez de Velasco, por entonces Directora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios y aún nos acompañó en la inauguración Aralia López González que llegó en silla de ruedas. Nombramos esta celebración “Nuevas y novísimas escritoras mexicanas”, por la publicación que acabábamos de preparar para la Revista *Romance Notes* de la Universidad de North Caroline.³⁷ En esa ocasión titulé mi recuento de libros, viajes y recuerdos: “Los treinta nos caen de perlas...”, porque el aniversario corresponde a perlas que, según el *Diccionario de Símbolos*, es lunar, ligado al agua y a la mujer, representa, el “símbolo

³⁶ Ana Rosa Domenella y Graciela Martínez-Zalce, *Crónica de una historia intelectual (en territorio de leonas)*, México, Taller Diana Morán, 2009.

³⁷ *Romance Notes. Escritoras Mexicanas del siglo XXI. Miradas líquidas fragmentadas*, núm. Especial 54, North Carolina, University of North Carolina, 2014.

esencial de la feminidad creadora”. En Europa las perlas se utilizaron contra el envenenamiento y la melancolía y en Grecia eran emblema del amor y del matrimonio, mientras en Oriente exaltaban sus propiedades afrodisíacas y como talismán. Se dice “ensartar perlas por componer versos”. Por esas y otras razones subrayaba la elección del título. Sara Poot, que siempre nos ha acompañado en las celebraciones, leyó un texto, siempre ingenioso y risueño, titulado: “Talleristas treinta Treinta”. Con un creativo juego de palabras e ideas que inician con la letra T (por lo de Taller de Teoría, de los treinta, *et al*). Rescato algunas frases: “Con T de ti, de tú, de todas, de “true” (¿verdad?), de triunfo, de tradición y de transformación; de tejidos y de textos (leídos, escritos, comentados)” [...] “Treinta han transcurrido, treinta han trenzado, treinta troquelados”.

En 2019, para conmemorar los 35 años, Luzelena Gutiérrez de Velasco eligió el título: “Escritoras mexicanas. Vivir y escribir” y fue el marco propicio para homenajear a nuestra querida Aralia López, fallecida en diciembre de 2018. Nos acompañaron la Presidenta del Colegio de México, la Directora del Centro de Estudios Sociológicos y la coordinadora del Programa Interdisciplinario de Estudios de Género en la mesa inaugural, junto a las fundadoras del Taller. La parte sustantiva la aportaron nuestras escritoras, con la lectura de textos recientes, junto a nuestras amigas de muchos años, como es el caso de Angelina Muñoz-Huberman, Aline Pettersson, Rosa Beltrán, Silvia Molina, Adriana González Mateos; nos acompañaron también Ana García Bergua, Ana Clavel, Guadalupe Nettel, y otra vez las más jóvenes: Lourdes Meraz, Cecilia Pego, Brenda Lozano y Daniela Tarazona; una pléyade de talento y compromiso solidario. Los aniversarios número treinta y cinco se celebran, en las bodas, con una pieza de coral en la antigüedad y de jade en la actualidad.

De regreso al universo simbólico, el coral es “un árbol de las aguas” donde coinciden los reinos vegetal, animal y mineral. Por su parte, el jade es una panacea utilizada en ritos mortuorios de muchas culturas precolombinas. Al unir las perlas con el jade, regresamos a lo femenino y a lo masculino, pero sabedoras de que los sexos y /o géneros son múltiples y performativos. Conocemos y practicamos

un saber situado e histórico –para evitar identidades fijas y esencialismos, aunque sean estratégicos o simbólicos– y compartimos el principio de: “todo modo de existir en el mundo posee su propia cotidianidad”; por tal razón, el mes de septiembre nos trajo y trae recuerdos dolorosos de dos temblores telúricos y de la desaparición forzada de 43 jóvenes normalistas.

Con 39 años cumplidos de trabajo y veinticinco libros publicados, más varios números de revistas y colaboraciones en decenas de memorias de congresos o números monográficos editados por otras instituciones académicas, ratificamos nuestra vocación solidaria de género y la apuesta por la creación colectiva del saber y el conocimiento.

Bibliografía

- BERGERO, Adriana J. y Fernando Reati (comps.). *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín*, México, SEP, 1973.
- CASTRO, Maricruz, Laura Cázares y Gloria Prado (eds.). *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, México, UAMI/ Aldus, 2004.
- DECKER, Diana. “Hacia una revisión de la crítica literaria feminista”, *Revista Plural*, núm. 189, Ciudad de México, junio de 1987, pp. 50-52.
- DOMENELLA, Ana Rosa (coord.). *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, UAM/ Casa Juan Pablos, 2004.
- . “Leonora Carrington en sus ochenta. La creación compartida” en *Debate Feminista*, año 8, vol. 15, abril de 1997, México, pp. 359-363.
- DOMENELLA, Ana Rosa y Graciela Martínez-Zalce. *Crónica de una historia intelectual (en territorio de leonas)*, México, Taller Diana Morán, 2009.
- DOMENELLA, Ana Rosa y Nora Pasternac (eds.). *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México, El Colegio de México, 1991.

- HALIMI, Giselle. *La causa de las mujeres*, México, Era, 1976.
- KOLODNY, Anette. “Danzando en campo de minas”, *Revista Topodrilo*, núm. 30, Ciudad de México, sept.-oct. 1993, pp. 40-57.
- LAGARDE, Marcela. “Enemistad y sororidad: hacia una nueva cultura feminista” en *Memoria. Revista del Centro de Estudios del movimiento obrero y socialista*, vol. IV, núm. 28, sept.-oct. 1989, pp. 24-47.
- LEFEBVRE, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (comps.). *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, México, El Colegio de México/ PIEM/ El Colegio de la Frontera Norte, 1988.
- . *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, t. 2, México, El Colegio de México/ El Colegio de la Frontera Norte, 1990.
- MALAGAMBA, Amelia. “Presentación” en Aralia López González et. al., *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, México, El Colegio de México/ PIEM/ El Colegio de la Frontera Norte, 1988, pp. 9-10.
- MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, Luzelena Gutierrez de Velazco y Ana Rosa Domenella (eds.). *Femenino / Masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*, México, UAMI/ Editorial Aldus, 2005.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*, tr. Amaia Bárcena, Madrid, Cátedra, 1988 [1985].
- MONSIVÁIS, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia general de México*, t. 4, México, El Colegio de México, 1976.
- NARANJO, Carmen (comp.). *La mujer y el desarrollo. La mujer y la cultura: antología*, México, UNICEF/ Diana, 1981 (SepSetentas).
- PASTERNAK, Nora (coord.). *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*, México, UAM/ Casa Juan Pablos, 2005.
- (coord.). *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*, París, Índigo&Coté-femmes, 2004.
- PASTERNAK, Nora, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (comps.). *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, PIEM, 1996.

- URRUTIA, Elena (coord.). *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*. México, El Colegio de México/PIEM, 2002.
- WEIGEL, Sigrid. “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- ZAMUDIO, Luz Elena (coord.). *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, México, UAMI/ Casa Juan Pablos, 2005.

Colección Desbordar el canon

- CARDOSO NELKY, Regina, y Laura Cázares (eds.). *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, Ciudad de México, Tecnológico de Monterrey/ UAM, 2009.
- CASTRO RICALDE, Maricruz, y Laura López Morales (eds.). *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, Ciudad de México, Tecnológico de Monterrey/ FONCA/ Universidad Iberoamericana/ UAMI/ UNAM, 2010.
- CASTRO, Maricruz, y Aline Pettersson (eds.). *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, Ciudad de México, Tecnológico de Monterrey/ FONCA, 2006.
- CÁZARES, Laura, (ed.). *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*, Ciudad de México, Tecnológico de Monterrey/ Universidad Iberoamericana/ FONCA, 2006.
- CÁZARES, Laura, y Luz Elena Zamudio (eds.). *Diana Morán. Encallar los arrecifes de la espera*, México, UAM, 2016.
- DOMENELLA, Ana Rosa (ed.). *María Luisa Puga. La obsesión por la escritura*, Ciudad de México, Tecnológico de Monterrey/ FONCA/ UAMI, 2006.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena (ed.). *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*, Ciudad de México, Tecnológico de Monterrey/ UAM, 2010.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena y Ana Rosa Domenella (eds.). *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia. “Soy un reflejo de sol en las aguas...”*, México, UAM, 2017.

- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena, y Gloria Prado G. (eds.). *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura*, Ciudad de México, Tecnológico de Monterrey/ Universidad Iberoamericana/ FONCA, 2006.
- PRADO, Gloria, y Blanca Ansoleaga (eds.). *Enriqueta Ochoa. En cada latido, un monte de zozobra*, Ciudad de México, Tecnológico de Monterrey/ FONCA/ Universidad Iberoamericana/ UAMI/ UAEM/ UNAM, 2010.
- PRADO, Gloria, y Luzma Becerra (eds.). *Luisa Josefina Hernández. Entre iconos, enigmas y caprichos. Navegaciones múltiples*, Ciudad de México, Tecnológico de Monterrey/ FONCA/ Universidad Iberoamericana/ UAEM/ UNAM, 2010.
- TAPIA ARIZMENDI, Margarita, y Luz Elena Zamudio (eds.). *Concha Urquiza. Entre lo místico y lo mítico*, Ciudad de México, Tecnológico de Monterrey/ FONCA/ Universidad Iberoamericana/ UAEM, 2010.
- ZAMUDIO, Luz Elena, y Margarita Tapia (eds.). *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*, Ciudad de México, UAEM/ Tecnológico de Monterrey/FONCA, 2006.

LECTURAS DE SUS FICCIONES

**Dolor y humor:
de ausencias y rememoraciones
en *Novela para una carta***

Laura Cázares H.

*El olvido, en suma, es la fuerza viva de la memoria y el
recuerdo es el producto de ésta.*

Marc Augé

Todavía es mañana/ pero fue ayer el tiempo.

Aralia López González

Abarcadora de un extenso espectro del conocimiento, Aralia López González fue psicóloga, profesora, investigadora, política, en un amplio sentido de la palabra, y creadora literaria, campo en el cual abarcó muy diversos géneros. Todo esto que la constituyó, le permitió escribir *Novela para una carta* (1975), texto que no se reduce a la expresión sentimental de una dura y terrible experiencia en su vida: la separación, durante muchísimo tiempo, de sus hijos, alejados en la infancia de su lado, sino que involucra en sus redes argumentales relaciones familiares de infancia y juventud, conocimientos psicoanalíticos y literarios, posiciones políticas, actitudes religiosas, actas judiciales, noticias periodísticas, datos curiosos. Todo ello tras la máscara del personaje Nancy, pues en tantos tiempos del tiempo, sólo encuentra máscaras y disfraces.

Ya el título mismo de la novela nos muestra que nos encontramos frente a un texto peculiar. Si paratextualmente se remite a la novela, con toda la amplitud que este género puede abarcar; por otro lado se establece un proceso de reductividad al hacer referencia a una carta, sólo una, que por lo tanto no nos proyecta a las nove-

las epistolares. Aunque en parte el texto mismo acaba desmintiendo esta posición, como veremos más adelante.

Desde ese título se apunta ya el carácter híbrido de esa “novela”, que retrata en su estructura a la autora y todas las ocupaciones y preocupaciones que la conformaron. El texto inicia con una dedicatoria (“A mis hijos ausentes”)¹ acorde con el tema central del mismo. La siguen dos epígrafes: uno tomado del libro de David Cooper, *La muerte de la familia*, referente a la pérdida y la destrucción del amor (lo doloroso); y otro, más bien escatológico, que proviene de Margarito Ledezma [*sic*],² humorista involuntario, (lo humorístico). Lo culto y lo popular contrastan y se fusionan en este pórtico de la novela y nos dan una pista de los espacios entre los que nos desplazaremos: “¿Por qué estoy de duelo, vestido de negro? Duelo por las familias que tuve [...] por la pérdida del amor en el mundo [...]”, dice Cooper en mi versión reducida; en tanto que Ledezma nos lanza un nada sofisticado cuarteto: “Habiéndome tocado la contingencia/ de quebrarse la tabla del excusado,/ de buenas a primeras me vi anegado/ en un mar de bastante pestilencia” (p. 9).

Con una entrada de una página, veinte capitulitos de diversa extensión, nueve apéndices, una bibliografía y notas al pie o insertas en el texto, entre paréntesis, para remitir a los apéndices, la obra se convierte en un compendio de las actividades de la autora, en un retrato de esa académica-creadora que podía moverse como pez en el agua entre el mundo de la ficción y la realidad más dura y cruel, pero siempre analizables ambas. La afirmación del retrato biográfico puede cuestionarse, en tanto que quienes crean siempre dicen que sus experiencias personales son la base de su creación, pero que

¹ Aralia López González, *Novela para una carta*, México, Samo, 1975 (Serie Cuarta Dimensión), p. 7. En las siguientes citas de la novela, sólo se indicará la página respectiva.

² Margarito Ledezma y sus *Poesías* (1950) son creación del abogado y notario guanajuatense Leobino Zavala Camarena (1911-1974); también diputado federal (XXVII Legislatura) y diputado estatal (XXXVI Legislatura de Guanajuato). “En sus poemas se concilian el humor, la comicidad y la caricatura con la mordaz crítica social, que no han perdido vigencia a pesar de más de medio siglo de haber sido escritos”. Aurora M. Ocampo (dir.), *Diccionario de escritores mexicanos*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007, T. IX, p. 461. La estrofa citada por la escritora proviene del poema “Una manda a San Juan de los Lagos”.

las historias no remiten a su vida; además, porque, como ya señalé antes, existe un personaje protagonista y narrador llamado Nancy. Sin embargo, como la autora misma rememoraba los orígenes de esa novela, escrita para comunicarse con los hijos que le habían sido arrebatados, no puede olvidarse la impronta autobiográfica que acaba imponiéndosele al lector cercano a la escritora. Impronta reforzada por los diversos campos del conocimiento en los que ella se movilizaba, presentes en la novela, y por esa intención de hibridez, no sólo entre géneros literarios, sino entre lo académico y lo creativo

Lo poético caracteriza a la que he designado “Entrada”, donde se presenta ambiguamente la separación de la madre y los hijos: ella, de negro, y esos niño y niña que se confunden, se unen, se separan, se funden. Todo esto expresado en relación con la naturaleza: la niebla, que oculta y separa al niño; la ceiba, en su simbolismo taíno, el gran espíritu, el dador de la vida, el origen de toda la creación, el sostén del mundo,³ pero de la que no puede sostenerse la niña. Todos ellos juntos buscando una casa, aunque de repente se pierden, se separan, “tratando de pasar la tupida enredadera de campanas silvestres” (p. 11). La naturaleza hecha eco, prolongación, expresión de un estado anímico, tal como nos enseñaron los románticos.

Si la “Entrada” al texto nos hace pensar en un yo lírico, la narración en primera persona refuerza esta impresión. Sin embargo, en algunos momentos es necesario el distanciamiento y entonces, narrativamente, se recurre a la tercera persona. Tal hecho ocurre, por ejemplo, en la rememoración de la boda de Nancy con José Ignacio, el hombre que la separará de sus hijos. Entonces el personaje femenino no se ve, sino es visto: “Nancy se acicaló ese día para asistir a un sacrificio moderno de luces, flores y sombreros. Su cara, igual de triste que la de los pájaros sin plumas [,] obedecía al silencio [...]” (p. 73). No obstante, podemos considerar que esa tercera persona viene a ser un desdoblamiento de la primera, con esa capacidad de

³ La ceiba es el árbol sagrado de los taínos, tribus indígenas que habitaron el Alto Orinoco y las Antillas, con todos los significados ya señalados en el texto. Pueblosoriginarios.com. Consultado el 15 de enero de 2020.

insertarse en lo más profundo del sentir y el pensar del personaje, más allá de la usual omnisciencia de la tercera persona narrativa: “Aquellas escenas de la vida de Nancy desaparecían en la tiniebla mental que la defendía del grito. Enroscado en sí mismo, replegado en un pequeño lugar, se amontonaba el pensamiento:” (p. 74). Un desdoblamiento que obedece a que el yo del presente se proyecta hacia el yo del pasado y reconstruye vivencias e impresiones con la necesidad de un distanciamiento que nos permita reconocer la presencia de dos tiempos completamente distintos.

Además, en ese capítulo (20) se rompe esta expresión narrativa con la inclusión de pequeños párrafos, en cursivas, que expresan, en primera persona, las agresiones de carácter sexual que ha sufrido el personaje femenino, que tanto caracterizan a la cultura patriarcal y que llevan a la acción límite que es el feminicidio, tan común en esta época, al menos en lo que se refiere a mi país: “*Rafael Vázquez, el más digno maestro de la escuela ... lo admiraba tanto ... le enseñé mis versos y se lanzó furiosamente sobre mis muslos*” (p. 74). En la historia de esa vida que recupera experiencias de infancia, juventud y adultez sin la tiranía cronológica, los personajes masculinos consideran a la protagonista como un cuerpo, para tocar, poseer o dominar; y tampoco se encuentra mucha solidaridad entre los personajes femeninos, que enjuician, acusan, desprecian.

Otras primeras personas presentes en el texto son las emisoras de las cartas con las que en gran medida se construye el capítulo diez, uno de los más extensos de la novela. La carta de cada niño se fecha una el 1° y la otra el 2 de agosto de 1971, en un Guadalupe que posiblemente encubre a la ciudad de México, por aquello de que “todos” somos “guadalupanos”. Cartas de rechazo a la madre, a sus regalos, a sus cuidados, y, como la madre interpreta, dictadas a los niños, aunque las faltas ortográficas sean suyas. Del mismo lugar proviene la carta de la madre, una carta desgarradora que expone su percepción de las características de sus hijos: “Ricardo, con tu carita hosca y desconfiada, con tu figura espigadita, con tu tratar de entender el mundo y creer en él. [...] Claudia [...] preciosa niña que hablabas con los ángeles en forma de flores y mirabas los ojos

brillantes de la luna [...]” (p. 59); y el sentimiento de lo que únicamente le ha quedado con motivo de sus ausencias: “Hijos, hijitos, hijos... sólo tengo la palabra, por eso la repito” (p. 59).

Otra carta, de contenido fuertemente religioso, es la de Nora, fechada el 20 de agosto de 1971 y enviada desde Jauja, la tierra de la prodigalidad, que según Luisa Campuzano sería Puerto Rico. A esta carta responde Nancy, desde algún lugar y con fecha imprecisa, pues se encuentra totalmente descolocada, perdida en un mar de papeles legales, juicios de amparo y jueces corruptos, que conforman un proceso judicial de divorcio y pelea por los hijos, ampliamente reseñado en el Apéndice VII, donde la venalidad de los jueces hombres prevalece sobre la decisión de la juez que legalmente da la razón a la madre, con lo que se expone claramente la cultura patriarcal.

Nancy es el yo que se autoanaliza, se autocritica y, a la vez, proporciona un retrato del avance-retroceso social con la prevalencia, disfrazada de modernidad, de la técnica sobre los sentimientos y la cultura:

Estamos liberados de las tradiciones, de los límites del mito y de la magia, del pasado, de la religión, de la natalidad no deseada, del hombre y de los apetitos sexuales, porque resulta más interesante un último modelo de coche o lavadora que estimular los sentimientos y las zonas que preparan el deleite amoroso; sobre todo son más fáciles de operar que un cuerpo humano con sus complicaciones y atascaderos psicológicos todavía resistentes a la técnica. (p. 40)

Dos *leitmotivos* son importantes en relación con el yo narrativo: primero, la referencia a que no tiene pechos, por la inicial dificultad para amamantar a los hijos y porque simbólicamente esos pechos le son arrancados a la vez que se le arrebató a los hijos; segundo, la constante referencia a la semilla de naranja que colocó, cuando niña, en la estufa de carbón donde su madre cocinaba: una semilla imposibilitada de dar fruto, como se queda el yo narrativo a pesar de haber fructificado, pues se le cortan los hijos-frutos y los pechos, generándole así la imposibilidad de una futura fructificación, unida, además, a la culpa por el propio acto infantil de la destrucción

de la semilla, que puede considerarse, desde una perspectiva adulta, como una anticipación de su tragedia.

El epígrafe de Cooper cobra mucha relevancia, porque para el yo narrativo toda familia está destruida. Aquella en la que nace y que corresponde a su infancia y adolescencia de ninguna manera la satisface. La madre es una *ella* que siempre se presenta en relación con la muerte. Posiblemente sea la esposa de ese personaje llamado Pancho, del que se resalta en su entierro su filosofía machista, por su “excelsa” frase de respeto familiar: “Yo tengo muchas iglesias pero sólo una catedral” (p. 20) Constante visitadora de cementerios, la madre los convierte en lugar de paseo para una Nancy-niña que siempre la acompaña e imagina “la muerte como un vestido nuevo” (p. 49). Una Nancy que sólo vuelve para el entierro de *ella*, y para quien, de ninguna manera, ese pronombre personal, en minúsculas y cursivas, adquiere el carácter laudatorio en su utilización, como sí ocurre, por ejemplo, en las obras de Nellie Campobello. En este caso parece tratarse más bien de un borramiento: no hay nombre ni la palabra madre, porque esa figura es casi inexistente, y el pronombre vacía al personaje de todo sentido positivamente valorativo, lo que se confirma cuando Nancy piensa: “la odié tanto a *ella*” (p. 92).

Julia, la hermana, resulta tan odiada como *ella*. A pesar de ser la rebelde, la fuerte, acaba siendo pura apariencia; de ahí la petición interior del yo narrativo para que no sea débil, que ataque, que muerda, pues “a las fieras que lloran se les desprecia” (p. 91). A pesar de las distintas perspectivas sobre Julia en el pasado: perversa, querida, odiosa, buena, malvada, inocente, sarcástica, hermosa, siniestra; en el presente termina concretándose en una cháchara desquiciante sobre sí misma y sus malestares, en referente de una letanía propia de la virgen, siendo que ella rompió con la exigencia de la virginidad, sin cumplir, por otra parte, con el requerimiento social del amor maternal, pues fue poco efusiva con su hijo, Pablo, al que por la respetabilidad le impuso un padrastro. Por eso finalmente se le designa como: “mujercasadamadre viudacasadamadretorturada...” (p. 86).

El otro personaje relevante de la familia es Pablo, a quien su padre le deja como madre sustituta a Nancy, pues cree que su esposa lo

engaña con el doctor y juntos lo están asesinando. Por eso Alfonso muere iracundo, aunque no es un ejemplo de moralidad, ya que ha tenido avances eróticos con Nancy, su cuñada. Pablo es el epítome de la orfandad: lo abandona su madre, lo abandona Nancy y, ya adulto, la única que lo acompaña es su gata Hortensia. Ni siquiera puede concretar una relación sexual incestuosa con su tía, pues Nancy sólo se acerca a él por el motivo de que le recuerda a sus hijos perdidos.

La relación familiar demuestra, como se afirma en el diálogo en inglés del capítulo quince, que “El mundo se está desmoronando”⁴ y la familia también. Nancy queda sola consigo misma, con esa “mujer delgada y amarilla, con el pelo blanco”, a quien: “Le regalo un cirio y se ríe, y me río, y nos reímos mucho rato, horas y horas, hasta que suave, humildemente le cierro los ojos y me marchó”. (p. 110) Tanto la familia donde nació, como aquella que trató de construir, han muerto. Y como dice la vieja mujer: “*Estoy sola*”.

Con lo expuesto hasta ahora, puede quedar en los lectores la idea de que *Novela para una carta* está saturada de dolor, que es un dramón lacrimógeno apto para una telenovela. Sin embargo, no ocurre tal cosa. Como bien dice Martha Elena Munguía: “en toda forma humorística se traslucen con relativa fidelidad los contornos de la desgracia, sólo que la respuesta al dolor se articula desde el ingenio y la voluntad de liberación”.⁵ Ese ingenio se presenta en la novela cuando no se establecen los límites entre lo que sería el trabajo académico y la producción ficcional, imbricándolos profundamente en una relación que nos remite al ser autorial. Sin decirlo se dice: ese “yo” soy yo, con todos o muchos de los rasgos que me conforman. Entonces puede uno preguntarse: ¿qué hay de humorístico en esto? Podría ser la invitación a entrar en el juego del yo narrativo que sirve de máscara al yo autorial. Además, no puede olvidarse que

⁴ El diálogo se le adjudica al actor estadounidense Johnny Hart (1917-2009); en él se cuestiona el creer todo lo dicho por los periódicos. Para convencer al escéptico se le muestra uno que dice: “THE WORLD IS FALLING APART” (p. 83).

⁵ Martha Elena Munguía, *La risa en la literatura mexicana (Apuntes de poética)*, México, Bonilla Artigas Editores, 2011, p. 130.

La presencia del yo [según Munguía] es condición *sine qua non* del acento humorístico, de ahí que no pueda concebirse su existencia sólo a costa del otro, hay siempre una imbricación del yo que habla; aunque el motivo que desate el humor no sea ese yo, siempre lo roza, lo involucra, [...] (p. 130).

El estudio académico en el primer Apéndice, acerca de la soledad de los monos, no explica la soledad ni, en particular, el aborto de Nora, pasaje del que deriva el apéndice. El sesudo estudio contrasta con la triste realidad de lo cotidiano: a Nora la “chingaron” (la desvirgó el abogado con el que trabajaba) y el problema de la soledad de los monos (que nos lleva a la de los humanos) no resuelve el conflicto de la joven. Las crisis de Julia, que se delatan cuando queda viuda, según Nancy, nos conducen a la interpretación psicoanalítica muchas veces de gran superficialidad o de una supuesta profundidad poco clara para el analizado; así, la pulsión de vida freudiana se convierte en un complejo, como dice el psicólogo en la caricatura del Apéndice VIII: “Su problema salta a la vista Ziggy... tiene el complejo de sobrevivir” (p. 136). ¿Qué puede quedar si se elimina el “complejo”? Sólo la muerte.

La muerte de la madre de Nancy y su miserable vida, qué relación tiene con la cronología del cepillo de dientes (Apéndice IV), texto que nos aporta el conocimiento sobre un objeto de la cotidianidad, sin la grandeza para ligarse con dos temas, la muerte/la vida, que atañen a diversos campos del saber. En el capítulo seis, con divorcio y pérdida de los hijos, el personaje hace hincapié en el feminismo; pero el Apéndice V, derivado del *Time*, muestra que la mujer, por su participación social, puede volverse criminal; al liberarse, las mujeres dan importancia al aborto. Y si ya el apéndice dependía de una nota, al mismo se le inserta otra que expresa lo siguiente: “El texto es un tanto confuso y sentimentaloides, pero de él parece deducirse que en el régimen de discriminación sexual los hombres reclaman el derecho histórico de ejercer el crimen sin competencia, tarea para la cual fueron creados desde los orígenes del mundo. ¡OLE!” (p. 123).

Se anuncian máscaras de la felicidad, se expresan “profundos pensamientos” tomados del *Selecciones* (“No es posible estrecharse las manos con el puño cerrado” [p. 42]), se enumeran métodos para alcanzar la Gracia, que van desde el Control mental hasta el marxismo revisado y el cristianismo (p. 43), se anota un diálogo que muestra la ingenuidad ante el tremendismo de las noticias en el mundo gringo (p. 83). Con todos estos recursos se logra rebasar el drama de la pérdida de los hijos y proyectarse a la problemática de la sociedad en general, cumpliendo así lo que asienta Munguía: “el humor descentra, desvía la mirada del centro ordinario que siempre buscamos enfocar, nos obliga a mirar desde el ángulo de los márgenes, de lo oblicuo; crea nuevas posibilidades para entender el mundo y relacionarse con él”. (p. 131)

A pesar de tanta habla dentro de la novela, no puedo dejar de mencionar la conciencia que tiene la voz narradora acerca de todo lo que el silencio puede expresar mejor, como bien señala Steiner: “El silencio ‘tiene un decir distinto del decir ordinario’, pero de todos modos se trata de un decir significativo”.⁶ De allí que el capítulo trece sea un cuarteto referente a ese tema:

Esta no es una página
 en blanco
 es una página en
 silencio.

Al parecer lo expuesto, hasta ahí y posteriormente, nunca podrá proyectarnos ni sensibilizarnos acerca de todo lo experimentado, lo sufrido, lo observado por esa narradora, para la que, posiblemente, lo mejor sea decir sin decir, decir con el silencio. Pues cualquier conflicto personal acaba siendo un granito de arena en el desierto, pensado simbólicamente, creo yo, como todo lo que sucede en el mundo, tanto relevante como irrelevante, tanto doloroso como humorístico.

⁶ George Steiner. “El silencio y el poeta” en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. Miguel Ultorio, México, Gedisa, 1990, p. 84.

Bibliografía

- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. *Novela para una carta*, México, Samo, 1975.
- MUNGUÍA, Martha Elena. *La risa en la literatura mexicana (Apuntes de poética)*, México, Bonilla Artigas Editores, 2011.
- OCAMPO, Aurora M. (dir.), *Diccionario de escritores mexicanos*, T. IX, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007.
- STEINER, George. “El silencio y el poeta” en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. Miguel Ultorio, México, Gedisa, 1990.

Sema o las voces, búsquedas teóricas de Aralia López González

Luzelena Gutiérrez de Velasco Romo

*La literatura es un trabajo productivo y, como tal,
se inscribe en el todo de la producción social.*

Aralia López González

*...deberíamos remontar la corriente, desandar el camino,
y de expresión figurada en expresión figurada
llegar hasta la raíz, la palabra original,
primordial, de la cual todas las otras son metáforas.*

Octavio Paz, *El mono gramático*

Allá a mediados de los años setenta del siglo xx, Aralia, la cubana profunda, se estableció en la Ciudad de México, entonces el Distrito Federal. Venía de La Habana y de Puerto Rico, había vivido en México y regresaba para estudiar el doctorado en El Colegio de México, en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, fundado por Reyes, Lida y Alatorre, en cierta forma también por Margit Frenk. Desde su llegada a esa institución y a un grupo entrañable, Aralia López destacó como una figura guía por su aplomo, sus conocimientos, su humor y su inquebrantable afán de explorarlo todo. A los estudiantes de literatura nos imponían algunos cursos de lingüística para abrirnos nuevos derroteros y aminorar nuestra ignorancia sobre el lenguaje y el significado. Eran cursos de inmersión en algunos temas de la lingüística y, sobre todo, de la semántica. Ante la exigencia y complejidad de tales asignaturas, pronto nos unimos en grupos de estudio para solventar los problemas que nos planteaban las lecturas para esos cursos. En esas reuniones de discusión fragua-

mos entre nosotros una amistad que no sólo se destinó al estudio, sino a la comprensión de las cosas de la vida y a la creación de proyectos que han abarcado muchos años de nuestra existencia. Ahora, Aralia ya no está con nosotras, pero su presencia y compañía intelectual continúan iluminando nuestros días de estudio y nuestras reflexiones sobre la vida.

Justo es comentarlo, Aralia López llegó al doctorado con un magnífico bagaje intelectual y una curiosidad abierta a múltiples horizontes, además de traer consigo dos misiones, dos tareas que se había autoimpuesto. Por una parte, ella había dedicado su tesis de maestría al estudio de la literatura escrita por las mujeres en Latinoamérica, trabajo concluido en 1975 y publicado en 1985 en la UAM-I en la Colección *Cuadernos Universitarios 23* con el título *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, lo que sembró en la investigadora la necesidad de difundir e impulsar un estudio en profundidad de la producción literaria de las mujeres en nuestro continente. Esa fue la fecunda semilla que daría origen al grupo fundado en 1984 en El Colegio de México, dentro del PIEM, al seminario sobre escritoras mexicanas y latinoamericanas que, a su vez, se convertiría en el “Taller de teoría y crítica literaria Diana Morán”, que aún persiste e insiste en esa urgencia de otorgar a la literatura escrita por mujeres el lugar destacado que le corresponde en el canon latinoamericano, lo que antes se les había escatimado, pero ya es imparable.

El libro, selección de trece escritoras y trece novelas, proponía ya un modelo de análisis desde una perspectiva que consideraba primordialmente la relación entre las mujeres y la sociedad. La lectura de Teresa de la Parra, María Luisa Bombal, Clara Silva, Silvina Bullrich, Clarice Lispector, Rosario Castellanos, Fanny Buitrigo y otras autoras vinculaba la producción literaria con la reproducción, la sexualidad, la maternidad, la opresión, la extorsión y el accionar de las mujeres. De esta manera, se abría un inmenso campo de trabajo sobre la escritura de las mujeres. Y Aralia López se avizoraba como una de las eminentes pioneras latinoamericanas en este campo de investigación. Por otra parte, y como una segunda misión, tal

vez la más importante, Aralia se había propuesto recuperar a sus dos hijos, alejados de ella, debido a un divorcio injusto. Para conseguir llegar a ellos, sabía bien que tenía que descubrir el sentido de la vida y encontrar su lugar en el mundo, como una reconocida profesora e investigadora.

Con estas dos tareas en mente, Aralia se sumergió en el estudio de los cursos de lingüística y, a medida que avanzábamos en las lecturas y las discusiones, ella fraguó la escritura de un libro críptico que, como un bálsamo, equilibraba la exigencia de los cursos, los apremios de la vida interior y los pesares causados por la separación de los hijos y los desencuentros amorosos. Tituló el libro *Sema o las voces* y lo publicó en 1987 en Ediciones El Tucán de Virginia, al cuidado de Alma Sepúlveda. Se imprimieron mil ejemplares.

Antes de la publicación, Aralia solía leernos de vez en cuando a sus compañeras en los años setenta algunos pasajes de esa escritura compleja para comprobar si su texto era, según plantea Roland Barthes, escribible o legible. Nosotras (Sara Poot, Magda Navarrete, Tatiana Bubnova) cercanas al contexto de escritura, aprobábamos los avances sin poder imaginar en qué correlación se incrustarían esos fragmentos. Cuando el libro apareció, en los años ochenta, la dimensión literaria del texto lo situaba en otro nivel de comprensión, más allá de la cercanía con la autora, más allá de las lecturas conjuntas y más allá de la recuperación de los hijos perdidos. De un texto en progreso se había transformado en literatura, en escritura en clave, en texto problemático. Lo leímos y lo guardamos. Estaba allí como testimonio de nuestro pasado conjunto, como historia de una recuperación. Ahora, el libro representa un regreso a Aralia López y a los conflictos que enfrentamos las mujeres en los años setenta, una reconstrucción del azaroso camino hacia el sentido.

Por ello, se impone volver a sus páginas, recorrer sus enigmas y rescatar el mensaje que encubre. *Sema o las voces*, además de ser un libro en clave, se presenta como una novela, no como ensayo ni confesión ni testimonio; es decir, apela a la ficción para contar una historia, que puede lindar con la autobiografía, pero se escabulle por los caminos de la autoficción, muchos años antes de que se teo-

rizará sobre ese concepto, en especial con los trabajos de Manuel Alberca y otros teóricos más. La propia vida de la escritora suministra datos y rasgos que son elaborados en un registro ficticio y que se aparta de la autoficción misma, porque el nombre de la protagonista, Sema, no corresponde con el de la autora. No se establece un pacto autobiográfico ni ambiguo. Sin embargo, la narración transparente los vericuetos de la existencia de la escritora para quienes tienen acceso a la clave. Pero si esto no ocurre, entonces se legitima la inscripción del texto en el género novela por la construcción de un personaje protagonista que se despliega en cuatro tiempos y cuatro y más personas, como una entidad múltiple y polifacética. Sema es una y es también las otras: María Asunción, Agueda, Baronet 4R, Sema, Onfalia. Pero la voz narradora, a veces femenina o masculina, singular o plural, se focaliza en Sema, porque Sema es la partícula mínima de significado en la lingüística: “De pronto, Sema se constituye como una singularidad solitaria y decreta el derecho a una realidad que naciendo y muriendo en ella se denomine Sema, con su mínima partícula de significado” (37). Con la elección de Sema y la *Semántica estructural* se rinde un homenaje a los lingüistas, a Greimas y a Chomsky, pero desde una perspectiva que ironiza sobre el conocimiento lingüístico, porque esa partícula es fluctuante y no se estabiliza en un personaje, sino que se modifica y migra de unas mujeres a otras.

María Asunción y Agueda son las madres que engendran a Sema, quizá son las hermanas, los alter ego de una infancia en La Arcadia, muy probablemente Cuba. La una plena de santidad y modestia, la otra, ejemplo de la mujer que llora y se queja, ambas conllevan la representación de la feminidad convencional y son el producto de una madre rota: “María Asunción y Agueda, martirologio trascendente, la presionaban hasta la náusea visceral que las representaba como angustia en la particular genética de Sema” (39).

A partir de las propuestas lingüísticas, la oposición que plantea la base de las significaciones se cifra en la contraposición entre o/a, y en las relaciones humanas, la oposición fundamental se presenta entre hombres y mujeres, como niveles que se diferencian. Sema

encarna la dificultad para llegar a ser independiente, autónoma y amada en un mundo que contrapone o/a. Es la mujer que puede pasar por los avatares de Baronet 4R, Sema y Onfalia; la primera demasiado comprometida con occidente, con un nombre que remite a los cigarros, y la última con una referencia que vuelve al mito y que juega con la sonoridad del nombre de la escritora: Onfalia/Aralia. Pero Sema se pregunta por su identidad y la voz narradora advierte:

La mujer iba convirtiéndose en un nombre que se transformaba alejándose de sí para asimilarse, multiplicándose, a la cuarta persona, la que no tiene marca cuando retumba el cuerno del carnero, la que no tiene voz. La a moría desalojándose de su cuerpo vivo mientras las consonantes de su nombre se licuaban (68).

Desintegración de la feminidad en favor de una asimilación que lo reúne todo: el pasado, el presente y un incierto futuro, donde la a muere y se escucha el retumbar de otras tradiciones, ¿la judía? Sin embargo, hay en Sema, en esa mínima partícula de significado una convicción: “Y Sema supo entonces que estaba escribiéndose, cumpliendo una sentencia imperativa de su ser, porque quien va a morir quiere representar su propia muerte traduciéndola” (68).

Pero, por ser mujer, Sema se enfrenta con sufrimiento al desamor, al rechazo, al abandono que tienen su origen en la figura de un padre que la niega. Las figuras masculinas: Lino, Álvaro, Desiderato, Hércules, Macrosfilio encarnan la o de la oposición lingüística y condenan a Sema: “Sin representatividad comunal, desahuciada por el primer amor masculino, Sema debía expurgar y purgar su pecado mortal de no haber sido amada por la autoridad, la ley, la ley de los vivos, la ley del Estado...” (66). Pronunciamiento en el que se percibe el diálogo con Lacan y la presencia de la ley del Padre. Por otra parte, todas las figuras masculinas, las representaciones de la o, configuran la manifestación del deseo de Sema, sobre todo por Desiderato, con quien mantiene una comunicación constante, aunque no le ofrece soluciones: “Desiderato, un tanto preocupado, subraya que la lengua es el sistema general que no tiene existencia en la

realidad, sino sólo en la abstracción. Yo quisiera hablar contigo, responde Sema, pues no acierto a decidirme entre tantas posibilidades para definir mi sistema y el efecto de encuentro...” (32). Sema opta por besarlo y dejar de lado el problema de la lengua y la significación.

Ante el abandono, Sema decide comenzar de nuevo cada vez en un ámbito de desolación e incoherencia, pero con la convicción de entrar en una etapa científica, de aprendizaje. Así, Baronet 4R ante el miedo al amor produce el código de la disolución para aplacar “la angustia de contacto y la angustia de separación” (58). En ese decálogo se despliega el humor y se ironiza sobre la pareja, como en el sexto artículo: “La admiración por el Yo garantiza la admiración por el Tú. Por lo tanto, que no se usen calcetines rotos porque eso provocaría un menosprecio del Yo y por lo mismo del Tú...” (59).

En ese proceso de confrontación con el mundo, con el lenguaje y con los otros, Sema se aproxima a Darwin, Nietzsche, Bergson, Ogden y Richards, Hjelmslev para descubrir su fastidio: “al sentir violentada su estructura por la pedantería metafórica de La Gran Teoría” (80). Solo se aleja de esa decepción por la teoría mediante paréntesis, breves excursos, en los que recuerda a sus hijos: “dije ahora y dije hoy, óvulo infalible y, regulado, hijo, linda palabra que está llena de ti, lugar donde se cruzan todos los caminos, hijo tierno y oblicuo que me reuniste para oponérmeme en la historia...” (82).

El hijo se presenta como palabra y como opción para dirigirse al significado, porque Sema quería comprender, pero enfrenta la verdad: “habiendo superado a María Asunción, y a Agueda, también a Baronet 4R alias Onfalia, no tenía modelos que seguir o a los cuales rebelarse. Estaba desnuda, simplemente sola” (78).

Desde el prólogo la intención del libro, del mensaje se esclarece. Es la historia de una mujer frente al mundo, frente al lenguaje, frente al significado, y en la búsqueda de un significado el texto se desarrolla mediante una reflexión a veces seria y otras hilarante sobre el mundo, las relaciones humanas y el conocimiento, ante todo el de la semántica en su afán por encontrar el significado. En la imposibilidad de lograr lo simple, lo obvio: comunicarse con un

hombre y amarlo, Sema elige vivir y preguntarse, para morir como un “imperativo categórico” (92).

Así el texto se torna complejo a medida que se avanza en la lectura y los enigmas se superponen. Al final el mensaje parece diluirse. Su comprensión representa un reto, pero nos otorga el privilegio de ingresar en ese ámbito literario y teórico con las señales que la escritora, Aralia López, preparó para que los lectores fuéramos los cómplices de un relato pleno de significado. Sema vive en esas páginas.

Bibliografía

- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, México, UAM-I (Cuadernos Universitarios 23), 1985.
- . *Sema o las voces*, México, Ediciones El Tucán de Virginia, 1987.

Huellas para encontrar a Aralia

Luz Elena Zamudio Rodríguez

*Caminé la pena de los charcos y descubrimos el celo de las
semillas antes del quebranto de la pólvora. Escuché los
pregones del barrio donde el miedo perdió todos los rumbos.*

Aralia López González

Quiero expresarle a Aralia, mi querida y admirada amiga, agradecimiento por los frecuentes diálogos que tuvimos; a través de ellos reconocí su sinceridad, su cariño y su sabiduría para la vida y en el campo de las humanidades. No obstante, nos hizo falta tiempo para decirnos muchas cosas. De sus múltiples facetas quizá la más desconocida para mí fue la de poeta, por ello me propuse buscarla en sus textos líricos: tres poemarios y un ensayo que califico como poético. Todos fueron publicados en los años noventa, y los abordo en orden cronológico de publicación.

I

Una visita de Aralia López a La Habana, Cuba

*No entiendo por qué percibo la
inmortalidad en esta isla náufraga.*

Aralia López

Comienzo con un acercamiento al ensayo poético: “En Cuba no se ha perdido el fuego”, inspirado en una breve visita de la escritora a la isla, quizá en los años noventa del siglo pasado y publicado por primera vez en el periódico *La Jornada*, en septiembre de 1993; tuve la fortuna de leerla gracias a Alinka Lira, su asistente y colaboradora amorosa, quien me proporcionó una copia del texto.

Aralia en su ensayo hace el recuento de un pequeño recorrido de dos días que llevó a cabo en La Habana, experiencia que la induce a realizar otro viaje interno hacia su pasado, principalmente a la etapa de adolescente, y otro más amplio a través de la historia y de la literatura.

Imagino que el hotel en el que se hospedó fue El Nacional, pues señala que, no obstante haber sido construido en los años treinta, el ingenio y destreza de los trabajadores, que continuamente resuelven problemas técnicos, permiten su funcionamiento en plena crisis económica.

El recorrido físico al que Aralia hace referencia es breve, pero el ubicado en la adolescencia invita a imaginar no sólo sus experiencias personales en la etapa mencionada, sino que nos transporta a otros tiempos y espacios. Su conocimiento de la literatura cubana y de la literatura universal, estimulan la imaginación de los lectores. El ensayo tiene un epígrafe tomado del poeta y revolucionario José Martí que orienta a los lectores: “El viaje humano consiste en llegar al país que llevamos descrito en nuestro interior, y que una voz constante nos promete” (“En Cuba...”, 36). Con esta cita Aralia sugiere de manera indirecta la ampliación de su periplo personal, que se incluye en el del ser humano en general.

La viajera hace su primera parada en El Malecón, donde distingue su “viejo rincón de los 16 años” (36). Se recuerda contemplando el mar con la imaginación desbordada, pero el ruido que hacen los transeúntes la regresa bruscamente al presente; su refugio ha perdido el valor que representó para ella, ahora es un lugar de convivencia al que concurre mucha gente dadas las circunstancias de la ciudad. El cambio la hace sentirse ajena; lamenta reconocerse como turista, ya que ha olvidado la costumbre cubana de acercamiento físico entre la gente. En varias ocasiones Aralia alude a la sensualidad del ambiente habanero, “tan ajeno a la muerte” (36). Interpreta que el brillo de la luz y el colorido de la vida, que en ese momento experimenta, están lejos de la oscuridad del fin.

Su siguiente parada la hace en el Centro histórico, también conocido como La Habana Vieja. La paseante percibe que en ese lugar “se desanda el tiempo”; curiosamente los lectores también lo desanda-

mos con ella al escuchar las campanadas de la catedral estilo barroco que nos transportan a la época colonial; su evocación de la novela romántica costumbrista de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, nos ubica con su trama en ese tiempo doloroso en el que se ejercía la trata de esclavos. Esta parte de la historia la siguen teniendo presente los cubanos; pues recuerdo haber visto hace años en El Gran Teatro de La Habana, acompañada por Jorge, mi marido, la zarzuela *Cecilia Valdés* del maestro Gonzalo Roig, inspirada en la novela de Villaverde.

Aralia no se detiene en ninguno de los recorridos, ni en el físico ni en el retrospectivo de su vida y de la historia. El entorno estimula sus sentidos, a las campanadas de la catedral añade los sonidos “rítmicos [de] los cascos de los caballos [y el de] las ligeras ruedas de los quitrines resonando en los adoquines de madera de La Plaza de Armas” (36-37).

Su imaginación sigue en marcha y vuelve a evocar lo fantasioso de su adolescencia; dice reconciliarse con los ancestros, y como consecuencia con la muerte. Su pensamiento y su sentir continúan situados en la época de la colonia.

Alude al tiempo de la experiencia de su visita a la isla y al de la escritura: “en ese-este domingo, imaginé-imagino en estas calles [...] aventuras amorosas [y] comencé a amar el pasado en cuanto explicación de mí misma” (37). La viajera amplía su vínculo con el pasado, ahora entiende el lazo que la une con la especie humana, se inventa historias y no obstante que previamente se refirió a la novela de Villaverde, prefiere no pensar en el sufrimiento ancestral que padecieron los cubanos en varias etapas de su historia: durante la colonia, en la lucha por la independencia o en las protestas de estudiantes fusilados. Se siente poseída de una sensación extraña, ha vivido una experiencia de lo eterno, “no entiendo por qué percibo la inmortalidad en esta isla náufraga” (37).

Al transitar por las plazas de la zona viene a su mente la imagen de Alejo Carpentier, quien se refirió a La Habana como la Ciudad de las Columnas. Y nuevamente evoca a José Martí, cuyo sueño de libertad estuvo a punto de hacerse realidad; califica al prócer como “el guerrero más cívico, el más poeta” (38), para quien amar es un

modo de crecimiento. Podemos considerar que el sueño de libertad al que se refiere es el mismo que impulsó a la Revolución cubana, pues Aralia reflexiona sobre la ética que lleva implícita esa revolución, símbolo de la energía vital del espacio que ahora transita.

Ya de regreso al hotel pasa nuevamente frente a la catedral y, aunque permanece cerrada, toca tres veces a la puerta como lo indica el ritual dedicado a San Cristóbal, patrono de la Ciudad de La Habana y de los viajeros, venerado en ese templo; a la vez hace suya una plegaria repetida por muchos cubanos: “sálvalos, sálvanos, sálvame, salva nuestro sueño” (38).

Al pasar por Trocadero, Aralia recuerda la pequeña y oscura casa que habitó, oximóricamente, el grande y luminoso autor de *Paradiso*. Así mismo, reconoce que sus ancestros de diferente origen: indios, gallegos, andaluces, canarios y africanos aportaron lo mejor de sí mismos en la construcción del paraíso cubano. Entre todos lograron el capital afectivo que aun los sostiene, no obstante que el capital financiero internacional los amenaza cada vez con mayor fuerza. En la isla, todavía los niños y los ancianos tienen un lugar privilegiado en la sociedad, devociones que se están extinguiendo actualmente en muchas partes del mundo; por eso, al percatarse de esa riqueza y de la posibilidad de perderla, repite la plegaria dirigida a San Cristóbal, pero con algunas variantes: “sálvanos [...] sálvame, salva el culto al amor, al sentimiento” (39).

El ánimo de la viajera decae al percatarse de los momentos difíciles que está pasando su país de origen, que tiene una historia de lucha por la justicia; de manera inexplicable, para ella y para muchos, el sueño de libertad continúa y eso la mantiene esperanzada. La Revolución es el movimiento al que ha estado siempre integrada, el motivo que la ha mantenido con vida durante los mayores dolores que ha padecido, entre ellos, la pérdida temporal de sus hijos.

La viajera destaca dos cualidades más de sus paisanos: la sensibilidad y la confianza en las palabras dichas o escritas: “comparable con la que Don Quijote [tenía] en la letra de las novelas de caballería” (39). También Martí y muchos varones y mujeres cubanos creen en las palabras: “Las palabras son todavía instrumentos de

un culto quizás mágico, quizás religioso, que religan, constituyen y reconstituyen, mantienen el fuego. En Cuba no se ha perdido el fuego” (39). Afirmar Aralia que en su país natal no se ha perdido el amor. Vale la pena recordar que para Gaston Bachelard: “el amor es la primera hipótesis científica para la reproducción objetiva del fuego; antes de ser el hijo de la madera, el fuego es el hijo del hombre” (cit. por Chevalier, 513).

Aralia termina su segundo día de visita por La Habana y, ya en el hotel, nuevamente se percata de la solidaridad vivida entre sus compatriotas; práctica que les permite sobrevivir en la precaria situación económica por la que atraviesan; la enumeración siguiente hace énfasis en las manifestaciones de amor entre los isleños y de ellos con su entorno: “Este país acosado alimenta su fuego de caricias: la del aire, la del abierto horizonte, la del cielo bajito que se toca, la de las palabras verdaderas no reciclables, del contacto de los cuerpos que se sienten vivos entre sí” (López, 1993: 40).

No obstante su deseo de que Cuba siga adelante en la lucha, Aralia se plantea la posibilidad de que los proyectos de liberación no se hagan realidad. Ante esa nefasta perspectiva recuerda, para su consuelo, que la agonía y la muerte de Don Quijote ocupan pocas páginas; no así su sueño en el ejercicio de la justicia que permea toda la novela.

II

Aralia a través de su poesía

*Esta manía de contarles,
contarme;
decir mi ateo nombre
tan lleno de ventanas;
mi abuela Trinidad teje con aire
los colores de otras islas;
y en un bautizo tardío
me nombraron Ángeles...
Aralia López*

Una marca distintiva de la creación literaria de Aralia López González es la alusión frecuente a su historia personal. Como ella misma dice en el poema “Me nombro”, elegido como epígrafe de este ensayo (*Un país...*, 1998), cuando cuenta una historia se trasmina la propia; en especial la de ciertos episodios dolorosos ante los que se sintió indefensa. Tres personajes aparecen de manera recurrente en los poemas a los que haré referencia. El yo autoficcional se muestra conscientemente en la recreación poética de sus recuerdos (“Y yo aquí/ me contemplo en la escritura” dice) (67). Este se identifica en ocasiones de manera indirecta con el nombre propio, el de las tres ventanas abiertas, interpreto que se refiere a la triple “a” de Aralia en el poema que abre este texto. Otro ejemplo: “Podría ser, / seguro, / que las arecas niñas y los setos de aralias/ que ocultan y protegen esta casa [...]” (58). Así mismo los nombres de sus hijos, Yareli y Fidel, los encontramos fuera de un texto poético, en la dedicatoria del poemario *Cicatrices*: “Para Fidel y Yareli, porque nunca/ dudamos del amanecer sobre la/ yerbabuena” (71); también hay alusión a ellos en varios de sus poemarios, como se verá en el presente ensayo dedicado al primer libro de poesía de Aralia López publicado en 1996, con el título de *El agua en estas telas*. El símbolo del agua alude a lo femenino, al yo lírico que cuenta una conmovedora historia dividida en tres tiempos: el del gozo y la pérdida, titulado “De soles y palabras”; el del difícil trayecto vivido por la protagonista que pasa las pruebas necesarias para encontrarse con sus hijos perdidos, identificado como “...Y en el perfil del puente”; y el que cierra el libro, “Cicatrices”, que corresponde al tiempo del triunfo de la heroína, alimentada por la tenacidad de su amor. La portada del libro, realizada por José Luis Corral, alude a la felicidad de la protagonista después de reencontrarse con sus hijos perdidos. El epígrafe está tomado de la poesía de César Vallejo.

“De soles y palabras” consta de quince poemas, el primero sitúa de manera imprecisa, con un adverbio de tiempo, el inicio de la historia: “Entonces/ abriste la dulzura de mi puerta/ [...] Rota la piel/ fluye el río suave de mi cuerpo/ que se inició en la herida” (9). Lo que sí tiene claro la protagonista es el goce de la experiencia eró-

tica; el amado al romper el himen con su entrada al cuerpo de ella profundiza el diálogo que fluye con suavidad. La amada recuerda haberse reconocido a través de la mirada de él: “Luego me diste mi reflejo”. La fuerza y la dulzura del intercambio amoroso tuvo trascendencia, él sembró la semilla en tierra firme y ella expresa el gozo al ser consciente de estar gestando un nuevo ser: “En la perfecta incisión/ la cicatriz de mi vientre crece, /hay un ovillo que construyo/ una y cien noches, /” (10). En el gozo, por esa experiencia que considera “rastros de soles y palabras” que alude al título de la sección inicial del poemario, le pide a él que la ayude a continuar en ese estado placentero: “así de líquida/ encendida, sonora, deslumbrada” (11).

La feliz mujer embarazada pronto se encuentra ante sentimientos encontrados, los que expresa a través del oxímoron: “se le reveló la plenitud y su ausencia” (12). Después de disfrutar la relación de pareja y de descubrir la maternidad, la sorprende la pérdida de sus quereres: “se repatrió el amor” (13), “Y nunca supe cuándo empezó el recuerdo” (14). Nuevamente vemos que tiene grabados sus sentimientos, pero borrado el tiempo en que sucedieron los cambios. El yo lírico se encuentra inmerso en el dolor que le ocasiona la soledad: “Estoy mirando el aire/ [...] Estoy viendo la ausencia/ en este cuarto ajeno, [...] tejedora la rueca de ilegibles silencios” (22). La sensación de abandono la hermana con el dolor sufrido por Penélope. Pero ella no va a quedarse tejiendo su dolor, tiene esperanza: “Podría ser/ que esté caliente algún rincón, / que lloviera sobre los pastos de esta casa, / en los hilos estropeados y resecos, / en el sol abandonado al borde de la cama” (23). Existe para esta mujer la posibilidad de encontrar algo del amor perdido, representado por el calor del sol, y de resanar con el agua los lazos familiares dañados.

La segunda parte del libro tiene un título que comienza con puntos suspensivos y con minúscula, así anuncia de manera gráfica su contenido: “... y en el pretil de un puente” (26). El yo lírico no se pierde en el dolor de la soledad, intuye que ésta es pasajera y por eso debe resistir; imaginamos que se agarra del pretil del puente para

no caer, cruza de manera consciente, sabe lo que implica la decisión tomada: “Y yo aquí/ me contemplo en la escritura” (28); se anima y sigue avanzando, esperanzada: “Se acerca ya la fiesta/ apremia el vuelo su presagio” (28). El final de esta tensión nos lo podemos explicar interpretando el epígrafe del libro, tomado de la poesía de César Vallejo, que le aviva la esperanza de lograr su objetivo: “Doblé la calle por la que raras/ veces se pasa con bien, salida heroica por la herida de aquella/ esquina viva, nada a medias” (5). Las palabras oscuras del poeta peruano dan luz a la protagonista para ver el final del puente. Esta sección a su vez representa un puente entre la primera parte, “De soles y palabras”, en la que se habla de ombligo como cicatriz, como tatuaje, como huella de generación de vida, y la tercera, “Cicatrices”, que alude a la pareja y a los hijos, todos ausentes. La mujer se resigna a la pérdida de la unión marital, por eso en la sección inicial del libro afirma: “Alejaré la ausencia de tu voz/ a media mañana fugitiva del polvo/ sacudiendo los libros desde el relato de un tatuaje/ exangüe ya.../ El eco” (14). En cambio, el esperado reencuentro con los dos hijos, la anima a seguir viviendo. Ellos llevan su marca, su cicatriz, su tatuaje en el ombligo: “Aquí, / en el dibujo de un tatuaje/ persiste el tiempo sin ojeras” (23). La segunda parte corresponde al viaje que emprende la madre para encontrarlos; en el trayecto ella tiene que luchar contra tentaciones en su interior, que podríamos comparar con los peligros que tiene que sortear un héroe para completar su objetivo al emprender su travesía; en este caso estamos ante una heroína que debe pasar muchas pruebas para recuperar a sus hijos. La referencia a las dificultades por vencer la encontramos principalmente en la segunda parte y se concentra en el cruce del puente.

La dedicatoria de “Cicatrices” anuncia el final: “Para Fidel y Yareli, porque nunca dudamos del amanecer sobre la yerbabuena” (35). En esta parte se cierra la historia; la madre les cuenta a sus hijos detalles sobre el proceso mágico-poético que le permitió lograr encontrarlos: “Fui imaginario de gitana andante/ baraja en mano; bailé una jota entre pasos andaluces/ con un mantón de manila: / luego, / en bata de holanes y abanico, / una habanera se hizo danza” (35). La historia tiene un final feliz; la heroína, no obstante

el dolor, pasó las pruebas y logró su objetivo; el reencuentro con sus hijos, con sus Cicatrices de amor.

En 1998 Aralia López publica su poesía completa en el libro *Un país sin invierno*, que incluye seis poemarios; tres de ellos son los que vieron la luz en *El agua en estas telas*, pero presentados de manera independiente y con pocos cambios; el más significativo es el del epígrafe puesto a *De soles y palabras*, cuyo origen es impreciso a decir de la escritora quien indica, entre paréntesis, que se trata de una “(cita recordada)” de un texto de Roland Barthes que transcribo a continuación: “Para quienes me fascinaron/ tan siquiera un instante, porque constituyen la cifra toda del amor”. En esta cifra se incluyen los familiares cercanos a la poeta.

III

El amor y el viaje, dos constantes en la lírica de Aralia López

*Lo que importa es el amor pero sin parpadeos de puertos
ni quebrantadas añoranzas en el dudoso enjambre del papel*
Aralia López González

En los dos textos analizados, el ensayo y el libro de poesía, el amor mueve al yo lírico a la acción y a recuperar las relaciones perdidas. En el primero, con sus ancestros cercanos y con la humanidad en general. En el segundo, representa el motor que conduce a la madre protagonista a recuperar el sentido de su vida.

El viaje en ambos textos representa el medio a través del cual la narradora llega a un encuentro feliz. En el ensayo el viaje a La Habana sensibiliza a Aralia y la transporta a su pasado personal, el de la adolescencia, y a su pasado familiar que la lleva a tiempos inmemoriales de la humanidad. En *El agua en estas telas* el viaje al pasado revive en la mujer que cuenta pasajes de la historia personal como el excitante recuerdo de la relación erótica con su primera pareja, gracias a la cual entró con plenitud a gozar de la maternidad; pero esta experiencia se ve truncada por la traición, pues sus hijos son arrancados de su compañía. Sin embargo, la fuerza del amor

hacia ellos la lleva a emprender el difícil viaje que la conduce finalmente al reencuentro con ellos.

Gracias a estas lecturas pude conocer algo más de la historia personal de Aralia que conmueve con su uso del lenguaje, el de sus referencias literarias e históricas. Aquellas charlas que no tuvimos, aquellas cosas que quedaron por decir, aquellas facetas que, como amigas, mantuvimos desconocidas para la otra, se completan aquí con una exploración afectuosa de su trabajo y una respuesta breve ante toda su generosidad.

Bibliografía

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2ª ed., 1986.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. *El agua en estas telas*, México, Praxis, 1996.

———. “En Cuba no se ha perdido el fuego”, *La Jornada* (México), septiembre 19, p. 36.

———. *Un país sin invierno*, México, Praxis, 1998.

DE MEMORIAS, HOMENAJES
Y FRAGMENTOS DISCURSIVOS

Eternamente, Aralia...

Efrén Ortiz

*Las personas que amamos,
habitarán siempre nuestro corazón...*

Una larga tradición retórica hace del homenaje al difunto un género con reglas precisas, aderezadas para ensalzar las virtudes del ausente, reglas de las que ahora debemos prescindir porque, al menos para mí, Aralia López González sigue siendo una presencia viva, en mi corazón y en mi memoria, y estará conmigo mientras tenga aliento. Hay personas cuyo destino les ha deparado sobrevivir, más allá de las condiciones físicas. Y Aralia es una de ellas, a pesar de que nuestro trato no fue todo lo estrecho y asiduo que hubiese deseado. Quisiera, en tal sentido, compartir con ustedes los muchos recuerdos que nos unen.

Mi primer encuentro con Aralia fue imborrable, y definió en muchos sentidos nuestras relaciones posteriores. La escena tuvo lugar en alguna sesión de los memorables Encuentros de investigadores del cuento mexicano organizados por Alfredo Pavón en la Universidad Autónoma de Tlaxcala, en los que ella colaboró en varias ocasiones. Aralia había leído un ensayo acerca de la literatura tlaltelolca, y proponía que el 68 es una fecha que constituye un punto de partida para una nueva generación de mexicanos. Una pregunta cae en el aire y, con vivacidad, la maestra responde con esa su felina agilidad. La discusión con otro de los ponentes (de cuyo nombre es preferible no acordarse) fue subiendo paulatinamente de tono, y la inexperiencia del moderador, un estudiante de la universidad anfitriona, permitió que la animosidad de los querellantes derivara, excedido el tiempo dedicado a las interrogantes, en una auténtica diatriba. Hubo necesidad de que el organizador, que esta-

ba momentáneamente fuera de la sala, invitara a tomar un descanso, para solventar la acre querella. Los presentes no pudimos más que reconocer el valor de aquella mujer de apariencia frágil que, a través de sus grandes ojazos, echaba chispas de aquella divina cólera de la que hablaba Homero. Descubrí entonces la pasión que Aralia ponía en sus creencias; a pesar de mi experiencia asistiendo a congresos, jamás había sido partícipe de una situación tan incómoda, especialmente para los asistentes. Más tarde, tuve oportunidad de conversar en el pasillo con ella, y al recibir su saludo afectuoso y su tan característica enigmática sonrisa, pude reconocer su capacidad para dominar sus extremas pasiones: en el trato hacia los demás, nuestra querida maestra era un ser de dulzura.

Me había aproximado a ella a instancias de Pavón, para informarme acerca del Doctorado ofrecido por la UAM-Iztapalapa; ella me infundió ánimos para inscribirme en el programa donde, en aquellos momentos, fungía como coordinadora. Deseaba estudiar las relaciones entre poesía y pintura mexicanas en el siglo XIX, e inscribirme en el Doctorado en Historia del Arte, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, pero había fracasado en mi intento luego de dos infructuosas visitas a Ciudad Universitaria. Aralia ponderó el carácter interdisciplinario del posgrado de la UAM y, convencido por el tono ahora apacible de la maestra, acordamos vernos semanas más tarde en la Ciudad de México.

A Iztapalapa, me han ligado siempre nexos especiales: recién egresado de la licenciatura había asistido a un curso de capacitación para docentes en literatura ofrecido por la ANUIES, y coordinado por Helena Beristáin; allí había tenido la oportunidad extraordinaria de recibir clases, entre otros, de Tomás Segovia, Rose Marie Lema y Leticia Villaseñor. Y a ellas en especial les había causado muy buena impresión el hecho de que conociera la gramática generativa y transformacional, de reciente introducción en el mundo académico, curso que había tomado con mi inolvidable mentor académico, el Dr. Renato Prada Oropeza. Gratamente impresionadas, Rose Marie y Leticia me habían sugerido la posibilidad, desde 1979, de cursar un posgrado en este lugar. Pero la vida se me echó encima, me casé

y fui padre, y tuve que diferir el posgrado para ocasiones más propicias. En aquella segunda visita, tuve oportunidad de saludar a María Christen Florencia, quien había dirigido muchos años la Facultad de Letras Españolas de Veracruz, de cuya sapiencia y excelentes dotes como enseñante me había enterado a través de mis tíos, Rene y Edith Ortiz Amezcua. En un cubículo contiguo se hallaba Evodio Escalante, mi maestro de ensayo en la Maestría en literatura mexicana, y a quien me sentía unido por lazos de afecto entrañable. Laura Cázares, por su parte, fungía como plenipotenciaria de Veracruz en esta unidad. La visita no sólo resultó placentera, sino que me brindó el convencimiento de que aquel ambiente, tan familiar y próximo en muchos sentidos, sería propicio para mis planes de estudiar el Doctorado. Debo confesar, no obstante, que no me trajo al programa la decisión de obtener el grado académico, sino más bien la necesidad de contar con la llave mágica que abre las puertas del SNI.

Ya inscrito, las condiciones de libertad con las cuales navegué durante el primer trimestre se vieron recompensadas con visitas regulares a la Biblioteca Nacional. Me proponía realizar un inventario de poetas mexicanos que hubiesen publicado durante la primera mitad del siglo XIX. En aquel momento, eran muy pocos los investigadores dedicados al tema y al periodo: más allá de Fernando Tola de Habich, Marco Antonio Campos y Fernando Curiel y, quizás, José Emilio Pacheco, el terreno era realmente campo virgen. Entre los ensayistas, quizás sólo podría contarse a José Joaquín Blanco y Luis Miguel Aguilar. La disponibilidad de poemarios, periódicos y revistas en el recién inaugurado nuevo espacio físico de la Biblioteca nacional, al lado del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, me permitió hacer acopio de buen material para iniciar mi trabajo. La contigüidad de los institutos me permitió seguir visitando con cierta frecuencia a Helena Beristáin, con quien me unía, sino una amistad formal, al menos una serie de contactos que habían fructificado merced a mi intervención en el Primer coloquio internacional de retórica, en el cual leí uno de mis mejores ensayos, titulado “La guerra de las rosas”, en el cual proponía la proximidad entre rosas estridentistas y contemporáneas. La interrogante con la

cual concluyó mi texto había despertado no solo curiosidad, sino franca simpatía en aquella sabia y simpática maestra. En Bibliográficas, Luis Mario Schneider, siempre tan gentil, había alentado mi trabajo, y si bien viajaba con tanta frecuencia que no había tenido más de una ocasión de saludarlo, había puesto a mi disposición los mecanismos que facilitarían mis consultas.

No obstante, la crisis académica habría de sobrevenir al presentar mi primer informe. Se trataba de un bosquejo de la tesis, y debía ser revisado por mis lectoras, Nara Araujo y Lillian von der Walde Moheno. De Nara solo tengo buenos recuerdos, palabras de aliento. Detrás de su aparente fragilidad, había un volcán; no obstante, la energía con que sabía dirigir a sus estudiantes de la Maestría, tenía un trato afable para mí. Por su parte, Lillian tuvo personalmente un fino y delicado trato, si bien me devolvió el trabajo cubierto literalmente por indicaciones en tinta morada, que conservo hasta la fecha como un documento invaluable de que en mi paso por el posgrado no todo fue miel sobre hojuelas. Entre tantas observaciones, me indicaba: “Hay que hacer más complejo el término (y concepto) Romanticismo –para no caer en tachas y palomas (‘este sí’, ‘este no’; ‘este a veces’)–. Esto es injusto”. O bien: “Yo soy de las que pienso que el Neoclasicismo (ciertas ideas que a éste se incorporaron) dio origen al Romanticismo –este último no sería ruptura (revolución estética)–, sino resultado lógico de una trayectoria precedente. No en balde hay –en España como en México– poetas de los que se dice ‘son neoclásicos’, ‘son románticos’”.

La desazón que me provocaron aquellas notas de tinta morada salpicando materialmente todos mis márgenes, me llevó a suspender mi inscripción al segundo trimestre. Me di cuenta que para obtener el grado en este programa debía no solo confiar en la familiaridad y la deferencia que había recibido como persona: tenía que acompañarlo con un trabajo mucho más estricto y maduro. Aquellas coloridas notas habían arrasado mi susceptibilidad provinciana, acostumbrada a las indirectas, a las referencias oblicuas o al eufemismo, porque nuestro carácter jalapeño ha sido siempre aficionado a la cortesanía. “La necesidad, como suelen decir, tie-

ne cara de perro”; ella me hizo volver con nuevos arrestos. Y debo a Aralia, justamente, las palabras que requería mi maltrecho espíritu para recomenzar con nuevos bríos. Literalmente, me tiró de las orejas. Aquella mujer tan enérgica sabía ser, en los momentos precisos, una gran matrona.

A partir del segundo trimestre asistí a las reuniones mensuales del seminario donde maestrantes y doctorantes exponían sus proyectos y recibían una verdadera tunda de observaciones de las que nadie parecía salir bien librado. Nara, Aralia, Ana Rosa Domenella y, poco después, Sandra Lorenzano hicieron padecer a los estudiantes. El seminario me deparó la convicción de que el trabajo académico debía estar sustentado en una actitud seria y en una gran pulcritud en la escritura. Así, entre vapuleos memorables y visitas al “Clandestino”, transcurrieron mis seis seminarios presenciales. Debo reconocer que las sesiones con Nara Araujo, Ana Rosa Domenella, Lillian von der Walde y la propia Aralia, me resultaron provechosas no sólo en el terreno disciplinario, sino esencialmente en el aspecto humano. Uno aprende con, de y a pesar de los maestros. Y en mi proceso, creo que el “de” y el “con” me reservaron enseñanzas inolvidables. En el periodo de escritura de la tesis, el hecho de contar con la beca del Conacyt fue un apoyo invaluable para mi tránsito por el Doctorado. Habiéndola concluido, me vi en el trance de someter a examen aquellas paradojas del romanticismo.

El 8 de marzo del 2001 escribí un correo a mi querido maestro Evodio Escalante, entonces recién doctorado, informando haber concluido mi texto y solicitando su intervención como lector. Evodio, siempre afable, me respondió: “Hola querido Efrén: oye, pues me das una sorpresa mucho muy agradable. Acepto con mucho gusto ser uno de los lectores de tu trabajo de tesis, y créeme además que agradezco la distinción. De entrada, has agarrado un súper tema. Procede con lo conducente, pues, y por favor si no hay inconveniente hazme llegar tu texto para que yo pueda empezar a verlo” (correo del 8 de marzo de 2001). Con Helena Beristáin me unía también una relación de carácter afectivo. Y aunque mis visitas a su cubículo en CU no fueron ni constantes ni frecuentes, me deparó un trato

siempre afable. Los grandes, sin lugar a dudas, muestran su grandeza en el trato hacia quienes somos pequeñitos. Llegado el instante de dictaminar mi texto, mi entrañable maestra escribió un correo en el siguiente tenor: “Le repito que me gusta mucho su trabajo por muchas razones: excepcionalmente bien escrito (no comete usted los errores que están de moda ahora hasta entre los escritores que antes escribían bien), con ideas originales sobre un siglo difícil para los mexicanos y con una visión, necesaria, relativa a esas dificultades de la vida social y política, que repercutieron enormemente en la producción literaria. Me parece importante su trabajo y lo felicito” (correo del 22 de agosto de 2001).

El 31 de agosto, junto con su voto aprobatorio recibí un anexo de cinco páginas que contenía 270 observaciones de todo tipo, desde precisiones lexicográficas hasta indicaciones muy fuertes, en desacuerdo con mi trabajo. La siguiente (263) es especialmente valiosa para mí, ya que indica: “No estoy de acuerdo en muchas críticas (que usted hace) contra el estructuralismo. No pretendió ser una disciplina o una corriente científica, sino un método de análisis para realizar una lectura profunda. Yo soy ecléctica porque tomo de todas partes lo aplicable al análisis de textos artísticos, con intención didáctica. Los filósofos me critican por ello.”

La última nota (270) indica: “Llega usted a conclusiones semióticas de modo similar a como propone Yuri Lotman en *Estructura del texto artístico*, que es un libro que me gusta mucho”. ¡Cosa más grande, caballero! La última vez que visité a Helena en su cubículo de Filológicas me sorprendió gratamente advertir sobre la pared la fotografía tomada al final de mi examen, con el jurado en pleno, que le había obsequiado a manera de agradecimiento. Confundida, me indicó: “¡Pensé que la habían tomado al final de una conferencia mía!”. La maravillosa memoria de Helena había comenzado a ceder terreno.

El dictamen de Evodio corresponde al 5 de octubre de 2001. Y aunque de principio asegura que “es una tesis muy sustentada y laboriosa que merece ampliamente el título del doctorado por el que se está optando”, anotó nueve observaciones puntuales: a) ser excesivo en mis notas de pie de página; b) incurrir en lo mismo que digo

criticar, o sea, en proponer una definición sinecdótica, una definición que toma la parte por el todo, definición desautorizada según el planteamiento propuesto por mí mismo; c) empleo confuso de términos como metalepsis y reducción al absurdo, entre otras. No obstante, concluye cortésmente: “Ojalá que haya todavía tiempo de que el alumno haga los ajustes que mucho ayudarían a la eficacia de una tesis que, repito, está sumamente documentada y maneja tesis originales” (correo del 5 de octubre de 2001).

Aralia me llamó, preocupada especialmente por las anotaciones de Evodio. No obstante, aquel ciclón caribeño que sabía rugir con excepcional potencia y debatir hasta el extremo, podía también tomar las riendas de manera precisa para imponer paz. El conjunto de observaciones fue justamente ponderado; nos dimos a la tarea de revisar, una por una, cada observación para hallar una respuesta satisfactoria. Fue una sesión que para mí será inolvidable. Aralia puso su hombro junto al mío para desandar aquel embrollo provocado por mi texto. El examen estaba convocado para el día 25 de ese mismo mes, así que había necesidad de corregir con celeridad. El día, finalmente, llegó. Mi examen profesional se llevó a cabo el 25 de octubre de 2001, contando con Helena Beristáin como presidenta; con Evodio Escalante como secretario y con Raúl Dorra, Lillian von der Walde y Aralia López González como vocales. Fue la propia Helena quien me propuso la publicación; con esa generosidad siempre proverbial en ella, me indicó: “Usted ha elegido un tema, un punto de vista, un criterio, que son originales y válidos. Su bibliografía es muy amplia. Está estupendamente bien redactada. Creo que ya debe presentar el examen y publicarla, entre otras cosas, para que a mí me sirva como libro de consulta. Es un libro necesario. Después del examen, y a partir de todos los comentarios que reciba, donde quizá podrá hallar discrepancias, todavía podrá afinarla para enviarla a la imprenta” (correo del 20 de agosto de 2001).

Evoco ahora, a propósito de este acto celebratorio, cada uno de esos acontecimientos. No puedo dejar de lamentar las ausencias: Aralia, Nara, Helena y Raúl no están más aquí corporalmente, pero se han quedado en lo más bello que tiene el hombre: la memoria de

los instantes gratos, de solidaridad y de afecto. Estarán conmigo mientras tenga aliento. Y cuando pienso en ello, no puedo más que evocar, detrás de todo eso que he vivido, un poema de mi maestra, mi asesora, mi amiga, que he hecho mío. Se titula “Declaración teórica”:

Llega el día,
Otra vez a ponerme el alma,
Dar la clase,
Decir mentira,
Significar al Caracol.
Con alguna declaración teórica,
Defenderme.

Llega la tarde,
Está sucia el alma
Con tantas palabras importantes,
Pero no puedo detenerme ni lavarlas.
Horas de pasaporte y deudas,
Pagar el aire
Mientras se van reuniendo las visitas
Y la noche.

Llego a casa,
Me quito el alma;
La lavo
La visto con su camisa de lino.
Curioseo un rato.
Detenerme
Reconocer los pensamientos en la piel,
Las miradas que se hospedan en la luna,
Los susurros de las generaciones del espejo:
Baúl de imágenes donde yo también
Con tantos padres y hermanos
Me canto y me lloro,
Sonrío y los invito a la mesa.

**Aralia ingresa a la academia
de investigación científica (1993)**
*Una larga pasión por el lenguaje
y la investigación*

Ana Rosa Domenella Amadio

[...]

Aralia López González: Sabes que nací en La Habana y desde chica quería ser científica, por eso disecaba pescados. Ya de joven intenté ingresar a la Facultad de Medicina, ese coto cerrado de los hombres, pero nos asustaron, a mi amiga y a mí, echándonos dedos y otras cosas en la bolsa desde las primeras incursiones. ¡Agarré miedo y desistí! Me dije aquí no es mi lugar.

Por otro lado, a mí me ha gustado desde siempre la literatura, pero no había carrera de Letras por entonces, la crearon después de la Revolución, entonces me decidí por la Psicología, que tampoco existía en la Universidad, y entonces la cursé en una privada, Santo Tomás de Villa Nueva.

Ana Rosa Domenella: ¿En qué año fue eso, Aralia?

Aralia López González: ¡Ay no sé! Pero fue antes de la Revolución.

Ana Rosa Domenella: ¿Ejerciste la Psicología?

Aralia López González: Sí, muchos años. Un grupo de compañeros y colegas fundamos la primera clínica de conducta infantil en Cuba, y trabajábamos en el Hospital Infantil.

Ana Rosa Domenella: ¿Cómo llegas a México y en qué año?

Aralia López González: Llego a México en 1959 para estudiar una especialidad en Psicoterapia infantil en el Hospital Infantil de México y con un médico muy reconocido, el Dr. Velasco Alzaga.

Después me caso en México con un psicoanalista y tengo dos hijos: Yareli y Fidel. Por lo tanto fijo mi residencia en la Ciudad de México. Sigo trabajando en clínica, psicología, terapias y crío a los hijos. Empiezo a sospechar que ese no es tampoco mi camino.

Ana Rosa Domenella: Me decías que fuiste afecta a la literatura desde niña...

Aralia López González: Sí, como lectora apasionada comienzo a escribir a los once años. Siempre he tenido un gran amor por la palabra.

Ana Rosa Domenella: Y al empezar a cuestionar tu trabajo como psicoterapeuta decides iniciar una segunda carrera universitaria que será seguida de posgrados, ¿no es verdad?

Aralia López González: En efecto. Curso Letras Hispánicas en la UNAM, luego la maestría en la Universidad de Puerto Rico y finalmente, tú lo sabes porque ahí nos conocimos, el Doctorado en Letras Hispánicas en El Colegio de México.

Ana Rosa Domenella: El grado lo obtienes con una tesis sobre Rosario Castellanos, aunque tu interés por la literatura escrita por mujeres ya lo tenías desde antes...

Aralia López González: Sí, ya mi investigación realizada para la maestría fue sobre escritoras latinoamericanas que luego desembocará en el libro *De la intimidad a la acción*, publicado años más tarde por la UAM-I, al igual que mi libro sobre *Oficio de tinieblas* y *Álbum de familia* de Rosario Castellanos.

Ana Rosa Domenella: Titulado, de modo muy sugerente, *La espiral parece un círculo*, Colección Texto y Contexto de la UAM-I, en 1991.

Aralia López González: Sí, esos son los datos del libro.

Ana Rosa Domenella: ¿Qué significó para ti el estudio de la literatura en forma sistemática?

Aralia López González: Una experiencia muy bella. Venía de trabajar los test proyectivos de Rorschach, con las manchas de tinta que es lo más poético, y también con los escritos de Freud, de quien alguien dijo que fue un poeta.

Ana Rosa Domenella: Poeta en el sentido etimológico de la palabra, un verdadero creador.

Aralia López González: Lo que la literatura tiene de prodigioso es que trabaja con el alma. ¡Claro, si tienes alma...!

Ana Rosa Domenella: ¿Ocurre alguna experiencia en particular en este transitar por la literatura?

Aralia López González: Bueno, yo era una niña que hablaba poco y la literatura fue siempre un refugio.

Pero hay una anécdota que es muy importante para comprender este desarrollo. Una vez, al salir de una clase con el Dr. Luis Rius en la UNAM, una clase sobre poesía, iba pensando en tantas cosas. De pronto pude ligar, digo, e integrar muchas ideas y sentimientos. Había encontrado el mundo de las ideas a través de la poesía. Entendí entonces que la poesía posee una mayor amplitud que la psicología, que mi lugar estaba definitivamente en la literatura.

[...]

Aralia López González: Siempre me gustó escribir crítica literaria, empecé a publicar reseñas por 1968 en el periódico *El Día*, aún sin una metodología precisa. La teoría y el método es lo que luego adquiriría en mi paso por El Colegio de México. Sin embargo, dichas reseñas tenían interesantes intuiciones que luego pude recuperar con una formación más sólida.

Ana Rosa Domenella: ¿Crees, Aralia, que para un buen investigador es tan necesaria la intuición como los conocimientos académicos?

Aralia López González: Sin lugar a dudas, y no sólo en las humanidades, sino también en las llamadas ciencias “duras”. Es lo que en literatura solemos designar como “sensibilidad”. Y la teoría se adquiere por circunstancias históricas o personales; y a veces, por ambas...

[...]

Ana Rosa Domenella: ¿Cuáles serían los fines de la crítica?

Aralia López González: Comprender, explicar, interpretar el texto, y el último paso, valorar; aunque ya estás valorando en los tres pasos anteriores.

Y es a través del estudio riguroso de las obras literarias como comprendes con mayor profundidad otras cosas sobre los seres humanos, sobre la vida y la realidad en que vives. Aunque se les llama a las Ciencias Sociales ciencias “blandas”, a través de ellas puedes alcanzar la “roca” que es la sociedad humana.

[...]

Ana Rosa Domenella: En esta época en que la tecnología nos abruma y se habla tanto de modernización, ¿cómo debe rescatarse el lugar de la literatura, de las humanidades?

Aralia López González: Pienso que al eliminar las humanidades privas a la sociedad de su consciencia histórica y estética. Le quitas, podríamos decir, *las señas de identidad humanas*. Alguna vez le oí decir a un escritor que “La literatura es la conciencia crítica de la humanidad y la crítica la conciencia de la literatura”.

[...]

Aralia en el corazón

Mayuli Morales Faedo

Las relaciones de Aralia López González con la UAM-I comenzaron en 1980, cuando entró a dar clases como profesora por horas en la carrera de Letras Hispánicas. Era una universidad muy nueva entonces y ella traía una Maestría de la Universidad de Puerto Rico cuyo tema de tesis definiría o coincidiría con una de las líneas de investigación más innovadoras que se hayan desarrollado en Letras Hispánicas: el estudio de la literatura escrita por mujeres en México y en Hispanoamérica. A la UAM-I ella se trajo lo que ya había adquirido/producido/creado, y trabajó, como es característico del mundo intelectual, fluyendo, intercambiando ideas y proyectos entre el adentro y el afuera. En 1983 funda y coordina el Seminario de investigación en el PIEM (El Colegio de México), el hoy llamado Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán” que, en el medio intelectual de entonces, era considerado de virtudes críticas dudosas por lo sospechoso de su objeto: la literatura escrita por mujeres. En él, la UAM-I tendría presencia con otras profesoras de la carrera de Letras Hispánicas: Ana Rosa Domenella, Laura Cázares, Luz Elena Zamudio y, de Lingüística, Leticia Villaseñor.

En esos años, también colaboró con Antonio Alatorre en *Mi libro de segundo*, y con Raúl Ávila en los libros *Español Tercer Grado. Lecturas* y *Así escriben los niños de México*, de la Secretaría de Educación Pública de México.

En 1985 publica en la UAM-I un pequeño libro titulado *De la intimidad a la acción: la narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, que fue su tesis de Maestría en la Universidad de Puerto Rico. Todo un esfuerzo por sistematizar una serie literaria al mar-

gen, en diálogo con la serie canónica de la literatura continental. Ese mismo año se trasladaría a La Jolla, California, a impartir clases de literatura mexicana e hispanoamericana, estancia de la que son fruto los dos volúmenes sobre literatura mexicana y chicana que coordinó con Amelia Malagamba y Elena Urrutia publicados en 1991 por El Colegio de México y El Colegio de la Frontera Norte.

En 1989, a su regreso de California, entra a la UAM-I ya como profesora de tiempo completo. Funda el Área de Literatura Hispanoamericana y unos años después, con Lillian von der Walde, el Posgrado en Teoría Literaria, con el objetivo de subsanar una carencia que advertía con preocupación: la ausencia de reflexión y solidez teórica en el ámbito de los estudios hispanoamericanos. Por varios años fue Jefa del Área de Literatura Hispanoamericana y Coordinadora del Posgrado en Teoría Literaria.

Aralia fue miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 1991 e ingresó a la Academia Mexicana de Ciencias en 1993 como primera representante de la Literatura como disciplina. En 2003 recibió el Diploma Laureana Wright para “Mujeres sabias de México” otorgado por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y la Academia Nacional de la Mujer. En 2009 recibió el Premio a la Docencia otorgado por la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-I.

La obra crítico-literaria de Aralia López puede agruparse en:

- El estudio de las escritoras, un corpus fundamental en su preocupación por Hispanoamérica y especialmente por México, no por casualidad el objeto más recurrente de su reflexión crítica;
- La literatura mexicana e hispanoamericana en general,
- Las posturas teóricas continentales y de la crítica literaria feminista en particular.

De todos los autores que estudió, Rosario Castellanos fue la más querida, acaso quien le presentó retos más complejos y con la que se sintió profundamente identificada. La obra de Castellanos fue objeto de su tesis doctoral en el Centro de Estudios Lingüísticos y

Literarios de El Colegio de México, la primera sobre una escritora, publicada luego por la UAM bajo el título *La espiral parece un círculo*. Si uno sigue su bibliografía advierte cuántas veces regresó a la obra de Castellanos. Entre las últimas me conmovió profundamente su artículo “Archivos del mal: formación de la nación mexicana en *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos”, que formó parte del libro *Escribir la lectura. Representaciones literarias en textos hispanos e hispanoamericanos* coordinado por Laura Cázares, pues a la vez que intentaba resolver un problema interpretativo, nos permitía apreciar la manera en que concebía el conocimiento y el trabajo intelectual.

Si vuelvo a *Oficio de tinieblas* [...] se debe a que en mi análisis anterior de esta novela me quedé con la preocupación de no haber entendido –de no haber sabido leer desde el horizonte de mi “enciclopedia” personal- la ironía trágica supuesta en el culto indígena a las Ordenanzas militares. Dudé incluso de la ideología desde la cual Rosario Castellanos juzgaba la situación de conciencia de los indígenas. (223)

No resolví la ambigüedad de este relato. Mi enciclopedia occidental no bastaba para ello. [...] La autora modelo y su lectora modelo no coincidían, no eran compatibles; sucedía lo mismo que se narra en el inicio de la novela: un trastorno semántico, la persistente problemática de incomunicación entre los indígenas y la nueva lengua y religión de los conquistadores. (224)

[...] pude darme cuenta de que yo era una lectora incapaz de ponerme en el lugar de la indígena [...]. (225)

El conocimiento de la literatura, la interpretación de los textos era para ella un proceso continuo que la involucraba como persona y en el que mientras el texto crecía a través de la comprensión, ella aprendía. Creo que su incursión recurrente en la obra de Castellanos y su libro *De la intimidad a la acción* revelan las operaciones definidoras de su ejercicio crítico investigativo: la búsqueda de procesos, la visión de totalidad, la profundidad crítico-interpretativa y la claridad teórica. De modo que en sus incursiones críticas po-

demos hallar títulos como: “Narradoras mexicanas en la década de los noventa”, “La narrativa tlatelolca”, “*Al filo del agua* y la tradición narrativa mexicana”, “Dos tendencias en la evolución de la narrativa contemporánea escrita por mujeres”, “La modernidad y la narrativa mexicana contemporánea: tres novelas de fundación”, “El indigenismo y lo real maravilloso americano: discursos de la consecuencia”, “Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional. Dos décadas de narrativa mexicana (1970-1980)”, que nos remiten a estas búsquedas de relación y sistematización. Dedicó memorables artículos críticos a Fernando del Paso, específicamente a sus novelas *Noticias del Imperio* y *José Trigo*; a su querido José Martí, a Ramón López Velarde, Pablo Palacio, Julieta Campos, Ma. Luisa Puga, Josefina Vicens, Carlos Fuentes, Dulce Ma. Loynaz, Elena Poniatovska, Nicolás Guillén, Sor Juana, Elena Garro, Laura Esquivel, Juan Rulfo, José Joaquín Blanco, Vicente Quirarte, entre otros.

En el aspecto teórico: “Nuestra América y la teoría de fin de siglo”, “Mariátegui en el debate teórico actual sobre literatura latinoamericana de los Andes” y “Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria”, que funciona como introducción al libro *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX* coordinado por ella misma, revelan su posición sin fisuras de feminista y latinoamericanista. En este último Aralia advierte cómo toda la narrativa de escritoras funciona en pos de representar y configurar un sujeto colectivo femenino en oposición a la figuración y funcionamiento simbólico de las mujeres en la otra literatura, canonizada o potencialmente canonizable. Entiende que dicha construcción es un acto político; quizás este planteamiento sea la diferencia entre su libro *De la intimidad a la acción* y *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*. Hija del espíritu de compromiso de las décadas del sesenta y del setenta, para Aralia la literatura es una vía de conocimiento del mundo, de la que es destacable y analizable no sólo su carácter de representación, sino —para decirlo en palabras de Jauss— su carácter formativo y emancipatorio.

Esta preocupación la extendió siempre a un ámbito que no puede verse expuesto como los libros y las revistas: el de la docencia. En ella sus programas de Narrativa mexicana iban actualizándose con la literatura más reciente, aquella que elabora un diálogo más intenso y crítico con el mundo que vivimos. Uno llegaba a su casa, invitados a comer como era usual, pues le gustaba obsequiar el banquete, y comentaba de sus lecturas de Yuri Herrera, Jorge Volpi, Julián Herbert, y otros. Le fascinaba el saber, la conversación; era hondamente comprensiva de lo humano, en sus vertientes clara y oscura.

De la larga lista de trabajos que publicó, la mayoría fueron dedicados a la literatura mexicana: gesto de amor, búsqueda de comprensión del país en que vivió durante 60 años y en el que nacieron sus hijos Yareli y Fidel; pero también expresión de su compromiso como intelectual con su ser y estar en el mundo, con la necesidad de transformarlo. En su discurso crítico prevaleció la ética. Hace muchos años, me dijo: “Cuando yo era joven, lo que más apreciaba era la inteligencia, pero ahora no, lo primero que valoro es a una buena persona; en segundo lugar, entonces, la inteligencia”.

¡Querida Aralia, te extrañamos muchísimo y te necesitamos más! Gracias por todo.

UNOS TEXTOS CRÍTICOS
DE
ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria*

Aralia López González

La diferencia biológica sexual, al pasar por la cultura de la ley del patriarcado, se transforma en asignación de género: masculino o femenino, con diversos atributos para cada uno, que constituyen formas diferentes de estar en el mundo, de organizar la conciencia y las relaciones intersubjetivas, y dan lugar esquemáticamente a lo que se denomina universos o culturas de lo masculino y de lo femenino cuyas características, en el caso del conocimiento vulgar o del condicionamiento ideológico sexista, se establecen bajo el supuesto de la existencia de una naturaleza o una esencia de la feminidad –inferior–, o de la masculinidad –superior–. No por naturaleza, aunque sí por historia y por cultura –casi otra naturaleza–, el *género sexual* es una particularidad en lo individual y en lo social que modela y constituye la experiencia subjetiva y la identidad en ambos sexos. Aquí hablaremos solamente de la mujer, entendida como un sujeto plural en cuanto una realidad objetiva conformada histórica, social y culturalmente, que es la condición de posibilidad para formularla como categoría raíz de la construcción de la teoría feminista:

Parece evidente que si en la construcción de conocimiento incorporamos elementos no teóricos, tales como los ideológicos y valóricos, nos enfrentamos con conceptos más amplios de racionalidad y de realidad; pues se expande el proceso de apropiación a otras realidades que, a pesar de no estar desvinculadas de la razón cognitiva, no necesariamente se subordinan a su lógica. Ello obliga a trabajar el concepto de conoci-

miento en términos no estrictamente cognitivos sino con referencia a exigencias de contornos o de contextos, las cuales generalmente quedan fuera del objeto. Por eso debemos colocar la relación de apropiación en el marco más amplio de la gnoseología; esto quiere decir ubicar el ámbito de lo cognitivo en el interior de un campo donde se puedan dar otras formas de racionalidad. Esto nos lleva a retomar el punto inicial referido a la relación entre conocimiento y conciencia, lo cual recuperado en el plano metodológico, implica que el vínculo que el sujeto establece con la realidad no se agote en una simple atribución de propiedades teóricas.¹

A muchos estudiosos les extraña todavía que el género (femenino o masculino) se transforme en una categoría de análisis y conocimiento, puesto que esto no se subordina, aparentemente, a la lógica tradicional de la razón cognitiva; pero en términos de una ampliación de la racionalidad y de la realidad, “con referencia a exigencias de contextos”, la mujer, definida como un ente histórico-cultural con características muy particulares de subordinación, opresión y explotación, es un objetivo valioso –por lo menos para algunas de nosotras las mujeres– de conocimiento. Las teóricas feministas más recientes, interesadas en el estudio de la subjetividad y la identidad femeninas,² parten del establecimiento de un *sujeto con*

¹ Hugo Zemelman, *Los horizontes de la razón*, t. II, Barcelona, Anthropos - El Colegio de México, 1992, pp. 162-163.

² En este trabajo, entiendo por subjetividad las estructuras de conciencia y la actividad deseante de la persona, conformada por las normas, códigos y discursos de la sociedad y la cultura, así como por la posición que esta ocupa en ellas. Como actividad deseante, me refiero a la concepción psicoanalítica. La subjetividad tiene que ver tanto con los deseos conscientes e inconscientes como con el sexo, el propio cuerpo, las percepciones, la sensibilidad, la inteligencia, la imaginación, la salud, etcétera: de manera esquemática puede hablarse de una especie de arquitectura interior que determina las formas de aprehender la realidad. En cuanto a la identidad, voy a entenderla aquí como los factores externos y concretos que condicionan aspectos de la subjetividad, y que ordenan y clasifican socialmente a los seres humanos, como son la asignación de género sexual, la etnia o raza, la clase social, el país, la lengua, la religión, la edad, el tipo de educación y de trabajo, los grupos de adscripción, el estado civil, etcétera. Existe confusión en el uso de estos términos que, muchas veces, se manejan como intercambiables sin realmente serlo. Las acepciones dependen también del contexto disciplinario en que se utilizan como son la filosofía, el derecho, la psicología o el psicoanálisis, la antropología, etcétera. En cuanto a la reflexión feminista, véase Marcela Lagarde, *Cautiverios de las*

género, en este caso el femenino, para comprender sus particularidades histórico-culturales por medio del concepto de *posicionalidad*. Interpretan el género, entonces, en relación con hábitos, prácticas y discursos concretos que, además, no son fijos, sino que cambian según los contextos sociohistóricos: “El género no es un punto de partida en el sentido de ser una cosa determinada, pero en cambio, es una postura o construcción, formalizable en forma no arbitraria por una matriz de hábitos, prácticas y discursos”.³

Así, la subjetividad femenina y la identidad social emergen de una experiencia historizada y no de una sustancia de lo femenino. La llamada condición femenina es, entonces, una *posición* particular y relativa en un contexto histórico y social siempre cambiante; es decir, en una red de relaciones específicas.

Esta conceptualización de *mujer* evade los peligros del esencialismo o del nominalismo posestructuralista que limitarían o inutilizarían la teoría feminista (en construcción y, como todas las teorías, siempre inconclusa), en su aplicación práctica en cuanto a la política feminista o política de la identidad:

El concepto y la categoría de mujer son el punto de partida necesario para cualquier teoría o política feministas, basadas como están en la transformación de la experiencia vivida por las mujeres en la cultura contemporánea y la revaluación de la teoría y la práctica social desde el punto de vista de las mujeres.⁴

Claro está que la categoría *mujer* es problemática pues se confunde tanto con los seres reales y afectivos, como con el objeto formal de la representación teórica; y esto propicia otra confusión en cuanto a la distinción entre el feminismo como la ideología que

mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas, México, UNAM, 1990; Mabel Burin (ed.), *Estudios sobre la subjetividad femenina: mujeres y salud mental*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987, y Linda Alcoff, “Feminismo cultural *versus* posestructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista”, en *Feminaria*, II, 4, Buenos Aires, 1989.

³ Linda Alcoff, art. cit., p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 1.

informa una práctica política, y el feminismo como la reflexión crítica y teórica que construye conocimiento. Digamos, pues, que la teoría y la práctica feministas mantienen relaciones recíprocas, pero que esto no exige a la teoría de que se construya dentro de las especificaciones de la producción científica de conocimiento en el terreno de las ciencias sociales y de los estudios culturales. Precisamente, en el horizonte de esa reciprocidad y de esa especificidad surge la definición de mujer entendida como *posicionalidad*, ya que esta noción es un concepto ordenador que permite pensar a la mujer como una realidad desde el presente, pero articulada a la dimensión histórica –sus determinaciones como producto histórico–, y a la dimensión política –indeterminaciones en cuanto a su potencialidad para ser construida–. Es decir, como un fenómeno de conocimiento y de práctica social, devenido y deviniendo, dado-dándose.⁵ De ese modo, en el ámbito académico de los estudios de género se evita la objetividad que excluye al sujeto y también a su actividad social. Así, *mujer* como concepto dinámico que informa a la teoría, no pierde tampoco su posibilidad para informar a la práctica política, en cuanto que *mujer* y *mujeres* suponen una realidad en movimiento.

De acuerdo con el esquema anterior, sin duda inacabado y problematizable pero probable –en su doble acepción de posibilidad y de experimentación–, me adhiero a la preocupación teórica de muchas estudiosas, la misma que ha dado lugar a la teoría y a la crítica literaria feminista, suponiendo que la expresión literaria de las mujeres es un campo discursivo propicio para explorar la proyección de la subjetividad y la identidad femeninas. En el terreno de los estudios de la mujer o de género, esta investigación vale tanto para enriquecerlos como para los estudios literarios. Mediante el análisis textual, podemos describir e interpretar los aportes de la mujer como sujetos con género en la práctica literaria, lo cual permite enriquecer y también problematizar la teoría y la crítica tradicional en esta disciplina. Se trata de caracterizar, comprender y valorar más adecuadamente la producción femenina dentro de la literatura, que no es una como se

⁵ Cf. Zemelman, *op. cit.*, t. I, p. 239.

pretende, puesto que si es la elaboración artística de la experiencia de la humanidad, trabaja con diversidades étnicas, raciales, genéricas, generacionales, nacionales, de clase, etc., que, además, jerárquicamente organizadas plantean una gran desigualdad en lo histórico, lo social y lo cultural y, por tanto, esto también determina formas de manifestación específicas en la expresión literaria.

Validar y especificar las determinaciones y características de la particularidad genérica articulada a otras particularidades, como experiencia subjetiva que informa el quehacer literario, es el propósito general de la teoría y la crítica feminista en la literatura. Su finalidad, teórica y práctica en los estudios de la mujer, entre otras, es hacer visible lo invisible para poder pensarlo.

La mujer –la feminidad– es asunto inmemorial del discurso masculino. Así lo expresa Virginia Woolf:

¿Tenéis alguna noción de cuántos libros se escriben al año sobre las mujeres? ¿Tenéis alguna noción de cuántos están escritos por hombres? ¿Os dais cuenta de que sois quizás el animal más discutido del universo? [...] Era lógico que la sexualidad y su naturaleza atrajera a médicos y biólogos; pero lo sorprendente y difícil de explicar es que la sexualidad –es decir las mujeres– también atraen a agradables ensayistas, novelistas, muchachos que han hecho una licencia, hombres que no han hecho una licencia, hombres sin más calificación aparente que la de no ser mujeres.⁶

Esto ya resulta “sorprendente”, y por eso valorable empíricamente, como lo apreció Woolf. Lo cierto es que la particularidad genérica no ha pasado nunca inadvertida para los hombres; pero, extrañamente, sí para muchos hombres y mujeres que todavía se resisten a admitirla como rasgo diferencial o variable determinante en el área de la investigación, por considerarla un asunto de poca importancia en el marco estricto del conocimiento. Zemelman, citando a Pierre Bourdieu, comenta lo siguiente:

⁶ Virginia Woolf, *Una habitación propia*, México, Promexa, 1979, p. 193.

Es necesario [...] problematizar la relación con la realidad para controlar las conformidades traducidas por las estructuras teóricas, pues de lo contrario se puede incurrir en la omisión de ciertos temas que “la tradición profesional no [...] reconoce dignos de ser tenidos en cuenta” [...].⁷

Para empezar a comprender la literatura escrita por mujeres -que en mi particular ejercicio crítico es la narrativa contemporánea-, sin ignorar el género como uno de los principales ejes de análisis, me parece útil distinguir entre la mujer pensada y hablada por los hombres, que constituye el *discurso de lo femenino*; y la mujer pensada y hablada por las mujeres mismas, que constituye, según el grado de autoconciencia genérica y el desarrollo teórico y político del feminismo en lo social y en lo individual, dos tipos de discurso: el *femenino* y el *feminista*. De más está decir que estos dos tipos de discurso se mezclan, usualmente, en la práctica literaria; y en lo cualitativo, implican un cambio y una modalidad de la perspectiva (experiencia y concepción del mundo) en el espacio y en el tiempo. La distinción de los discursos mencionados, así como la organización y el énfasis de los mismos en la perspectiva articuladora de la significación es, según mi criterio, un rasgo muy importante en el análisis textual para trazar una periodización histórica.

Dando un salto en el tiempo, y sin ceñirnos al discurso literario, traigamos aquí a Juan Jacobo Rousseau (1712-1778), autor de *El contrato social* (1762) y *Emilio o de la educación* (1762), inspirador de las ideas de la Revolución francesa, el Estado y la pedagogía modernos, y precursor del romanticismo con su obra *Las confesiones* (dos partes: 1781 y 1788). En el capítulo quinto de *Emilio...*, le dedica un programa pedagógico a la mujer, concebida como instrumento, en cuyo inicio resuena el modelo bíblico:

⁷ Zemelman, *op. cit.*, t. I, p. 146.

No es bueno que el hombre esté solo. Emilio es hombre, y le hemos prometido una compañera; menester es dársela. Sofía es esta compañera.

[...]

El uno debe ser activo y fuerte, débil y pasivo el otro [...]. Asentado el principio, se sigue que el destino de la mujer es agradar al hombre [...] y ser sojuzgada.⁸

Las palabras del pedagogo son absolutas a pesar de haber sido máximo defensor del principio de la individualidad; pero esto no vale para la mujer sino para el hombre en cuanto solo él es sujeto de razón humana, ya que la *no* individualidad y servidumbre de ella se justifican porque es, ante todo, naturaleza: “Y cuando se quejan las mujeres de la desigualdad que han establecido los hombres, no tienen razón; esta desigualdad no es institución humana [...]; a aquel de los dos a quien fijó la Naturaleza el depósito de los hijos, toca responder de ellos al otro”.⁹

Lo citado es un ejemplo de discurso normativo de *lo femenino*. Volviendo al presente, tomemos otro ejemplo de *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, sin que esto quiera decir que en toda esta obra, o en su obra en general, el autor reflexione sobre la mujer de la misma manera.

La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte [...] Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, ¿la mujer, esconde la muerte o la vida?, ¿en qué piensa?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros? El sadismo se inicia ante el hermetismo femenino o como tentativa desesperada para obtener una respuesta de un cuerpo que tememos insensible.¹⁰

⁸ Juan Jacobo Rousseau, *Emilio o de la educación*, México, Porrúa, 1984, pp. 278 y 279 (Sepan Cuantos... 159).

⁹ *Ibid.*, p. 281.

¹⁰ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, F.C.E., 1973, p. 60.

Esta representación de la feminidad como ídolo, dueña de fuerzas magnéticas, que atrae y repele por su quietud misteriosa, configura una metáfora cósmica (naturaleza) que opera como reflejo negativo de la masculinidad (cultura). Se trata de la oposición clásica que también maneja Rousseau, propia del universo simbólico de la cultura occidental en su aspecto sexista o ideológico, a pesar de la enorme diferencia en la mentalidad de estos dos grandes intelectuales: porque así de determinante es lo ideológico en el poder de interpretación sobre la mujer en el *discurso de lo femenino*. Esta y otras representaciones son introyectadas por las mismas mujeres en la cultura y son, también, las que estructuran su subjetividad, la imagen “extraña” o devaluada de sí mismas como fenómeno natural, ahistórico o de destino, expresadas textualmente en algunos momentos de su desarrollo como sujetos del hacer literario.

Clara Silva, escritora uruguaya contemporánea, reproduce, aunque con rebelde desesperación, este *discurso de lo femenino* al describir como objeto a Elvira, su protagonista, en la novela *El alma y los perros*:

Le entregan su propia vida [...] como si fuera un cuarto vacío donde cada uno va poniendo su cinismo o su escrúpulo. O su avidez o su indiferencia. O su insaciable instinto de reproducción. Una cama, un espejo, un reloj, una máquina de escribir. Y su existencia debatiéndose sin salida en el marco de esos poderes.¹¹

Para Elvira, su nombre sólo implica un destino; su oficio de mujer en cuanto receptáculo, ser para los otros, sin individualidad propia. Véase, además, la reproducción del *discurso de lo femenino*, misógino en este caso, en el siguiente fragmento de una obra de Esther Vilar que fue muy leída y comentada por los años setenta:

[...] el varón se considera medida de todas las cosas, y con razón, si es que hay que definir al ser humano como un ser capaz de pensamiento abstracto.
[...]

¹¹ Clara Silva, *El alma y los perros*, Buenos Aires, Compañía General Fabrice Editora, 1971, p. 21.

El varón ama a la mujer, pero también la desprecia, porque un ser humano que se ponen marcha por la mañana para conquistar el mundo [...] desprecia al ser humano que no se propone eso.¹²

Los anteriores son algunos ejemplos de la mujer que se piensa y se dice desde la referencia de lo pensado y dicho por la visión androcéntrica, de los varones. Esto es, desde la visión sexista del *discurso de lo femenino*, que ingresa al *discurso femenino* en no pocas ocasiones, ya sea en conformidad o no con esa imagen ahistórica o nulificante de lo real *mujer*, o de lo teórico *mujer*.

El discurso de lo femenino -tradicional- que insiste en el *eterno femenino* elaborado por las representaciones patriarcales durante siglos, plantea una concepción esencialista de la feminidad como unidad ontológica, partiendo de su desocialización y deshistorización. Es decir, les niega a las mujeres su condición de entes histórico-culturales, suprimiendo o encubriendo su historicidad. Así, la mujer en su conjunto ha sido percibida como un lugar vacío, un silencio u oquedad que podía ser llenado, a placer, por la proyección de deseos y temores masculinos, por sus fantasías o profantasías. Su subjetividad e identidad, modeladas exclusivamente en cuanto al rol (identidad social) de esposa y madre, las excluía del discurso, del ejercicio del poder y de la autoridad públicos. Y, en lo privado, aunque siempre ejerció una especie de poder en el terreno de lo afectivo, sin consideración individual también carecía de autoridad para tomar decisiones. Sin cuerpo propio, pues este era concebido como objeto de la sexualidad masculina y reproductor de la descendencia paterna; sin voz ni discurso propios, sin existencia social más que en términos de esposa y madre, las mujeres fueron incorporando históricamente esta imagen devaluada de sí mismas, constitutiva de una subjetividad unificada culturalmente como un no-ser.

Dicho de otro modo: sus estructuras de conciencia a partir del modelador genérico, correspondientes a sus condiciones de vida, las suprimían o encubrían como sujeto de deseo; es decir, simplemente

¹² Esther Vilar, *El varón domado*, Barcelona, Grijalbo, 1973, pp. 23 y 26.

como sujeto, de acuerdo con la definición de *sujeto*, en lo individual, que ofrece el psicoanálisis feminista contemporáneo.¹³

Pero si la mujer estaba borrada histórica, social y culturalmente, es fácil comprender que también lo estuviera para sí misma, que careciera de conciencia histórica y también de una autoconciencia que le permitiera diferenciarse genéricamente como un *nosotras*: particularidad histórica de la historia en general. Si, de acuerdo implícitamente con el *a priori* antropológico kantiano,¹⁴ Hegel considera como norma inicial del filosofar, la de que un determinado grupo de hombres se tuviera o pusiera a sí mismo como valioso y, por tanto, se considera valioso para conocerse y ofrecerse al conocimiento de los otros en calidad de sujeto plural con existencia histórica¹⁵ –pueblo en el mundo, dice Hegel–; entonces esa misma norma inicial podemos extenderla al género femenino, la mitad de la humanidad, en función de su historicidad y de su experiencia particular en la historia occidental, que es también la historia del patriarcado. En ese sentido, la aparición del *discurso femenino* es ya la posibilidad de un “filosofar” de las mujeres: posibilidad que se transformara en hecho consistente con la aparición del discurso feminista –contradiscurso o contrarrazón en el marco referencial del

¹³ Cf. Burin, *op. cit.*

¹⁴ Desde Kant se reconoce un *a priori* lógico trascendental y un *a priori* antropológico, un espacio de peso teórico y otro empírico, referido a la práctica. Esto se resuelve para algunos en la distinción entre un saber crítico y un saber normativo formal-lógico o trascendente. En el caso de las ciencias sociales y de las humanidades, en tanto que son un saber que surge de las prácticas sociales y culturales, la distinción no es tan tajante. A veces la necesidad de regresar a los hechos implica ponerlos antes de la teoría. De ahí que al *a priori* antropológico se le otorgue cientificidad. En este contexto el fundamento cognoscitivo del discurso teórico feminista, tiene su justificación en un sujeto real histórico, del género femenino, que se pone o posiciona como sujeto y objeto de conocimiento apoyado en su historicidad y experiencia particular como género, que es la base de un *nosotras*: sujeto plural que supone una forma de ser unitario en su diversidad. La alteridad es para el feminismo una realidad social objetiva en el proceso histórico de las relaciones patriarcales y de sus contradicciones. Establecer el valor de la categoría *mujer* como categoría histórica no absoluta sino relativa, y sus limitaciones en tanto que es la condición de posibilidad de la teoría feminista, es parte de los problemas de esta teoría y también de los de su desarrollo. Por otro lado, es válido recordar que una de las definiciones de teoría, es la de dar forma lógica y valor a la práctica espontánea de! hombre común, en este caso la mujer. Cf. Arturo Andrés Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, FCE, 1981, pp. 9-43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

discurso y la razón patriarcales–, en la medida en que surge como autoconciencia del género femenino, sujeto plural, bajo la norma de “un querernos y sabernos a *nosotras* mismas como valiosas”;¹⁶ es decir, en la medida en que conforma un *nosotras*, que es la condición de posibilidad y legitimación de un discurso social y cultural desde la perspectiva de un sujeto con género, que al posicionarse como valioso, asume la categoría de género como uno de los ejes de análisis crítico para pensarse y pensar la sociedad y la cultura en su conjunto, *contradiendo* su supresión histórica.

La coyuntura histórica que permitió la irrupción del discurso social feminista –aunque este no tuvo un desarrollo consistente en lo teórico sino hasta después de la mitad del siglo xx– fue la Revolución francesa. Antes, como la condición de posibilidad misma de dicha revolución, había surgido en el terreno de las ideas y de sus discursos el concepto de *razón* y de *individualidad* como fundamentos de la autodeterminación y la libertad de los hombres en cuanto sujetos, según el pensamiento de la Ilustración. Aunque debo aclarar que si denomino “feministas” a los discursos que mencionaré más adelante, sin que hubiera aparecido aun el feminismo en cuanto organización social y política de las mujeres para transformar las condiciones opresivas de su situación genérica, es porque constituyen su antecedente inmediato, pues en ellos está presente ya la conciencia de género como elemento fundacional de la razón crítica femenina en el contexto histórico-social. En este sentido, el primer acto discursivo significativo es el de Olympia de Gouges, ya que presenta la emergencia de la mujer como conciencia histórica en la arena pública, y su intervención discursiva en lo jurídico y en lo político. Se trata de la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, cuya finalidad era remediar una ausencia en la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*. Con esto, De Gouges cuestionaba la pretendida universalidad del varón como representante de toda la humanidad, y denunciaba el carácter ideológico sexista de sus producciones. Transcribo uno de los pronunciamien-

¹⁶ *Loc. cit.*

tos de la *Declaración*: “Art. 10. Nadie debe ser hostigado por sus opiniones, ni siquiera por las religiosas. La mujer tiene derecho a subir al cadalso; por tanto, debe también tener el poder de subir a la tribuna [...]”.¹⁷

El énfasis en la necesidad de ser oídas, en la apropiación de la palabra para participar en el dialogo social, será retomado poco después por Mary Wollstonecraft (1759-1797), en Inglaterra, al publicar *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), primer texto orgánico y ya clásico del pensamiento feminista. En él, valiéndose de la conocida estrategia de los oprimidos, Wollstonecraft se apropia del discurso del opresor para cuestionar las propuestas de Rousseau en *Emilio*... Con una argumentación que se clasifica dentro del feminismo de la igualdad, de carácter liberal, la autora describe a las mujeres como una “clase oprimida” y compara su situación con la de los esclavos, porque son objetos de propiedad masculina y no sujetos libres. Demuestra lo ilógico de mantener a las mujeres como seres subordinados en una época en la cual se prestigia el derecho a pensar libremente sobre el propio bienestar personal. Y pregunta: “¿Quién ha decretado que el hombre es el único juez cuando la mujer comparte con él el don de la razón?”. Los hombres les niegan a las mujeres sus derechos y las mantienen en el ámbito de lo exclusivamente familiar. Advierte, además, que la esclavitud “degrada tanto al amo como a su abyecto dependiente”, por lo que reclama para las mujeres los mismos derechos de los hombres, y en especial el de la educación.¹⁸

A título individual, por entre el caudaloso río discursivo antifeminista o francamente misógino, otras mujeres tomaron la palabra, partiendo de su conciencia histórica y de su autoconciencia de género, para denunciar la infamia de la situación femenina y luchar por el

¹⁷ Olympia de Gouges, *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, en Elvira Hernández, “La misógina historia de la Revolución”, *Doble Jornada*, México, 3 de julio de 1989, p. 6.

¹⁸ V. Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Debate, 1977. Es oportuno señalar que desde antes de este libro, y también después, algunos hombres escribieron textos apoyando los derechos de la mujer. Condorcet (1743-1794), Charles Fourier (1772-1834), John Stuart Mill (1806-1873), August Bebel (1840-1913), etcétera.

derecho a la igualdad y a la participación social. Ellas fueron, entre otras, Frances Wright (1795-1852), Flora Tristán (1803-1844), Harriet Taylor Mill (1804-1858), George Sand (1804-1876), Margaret Fuller (1810-1850), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Concepción Arenal (1820-1893), etcétera.

Pero no sería sino hasta casi cincuenta años después de *Vindicación...* que otras voces de mujeres impulsaran, con otra *Declaración*, el inicio propiamente dicho del movimiento feminista en lo político. Ellas son Elizabeth Cady Stanton y Lucrecia Mott, que apoyándose en la *Declaración de Independencia* de los Estados Unidos, redactaron la *Declaración de Seneca Falls*, el 19 de julio de 1848, fundamento del primer movimiento feminista conocido históricamente. Es decir, de un movimiento que agrupó y organizó a las mujeres como fuerza política y social. En el mismo año, aparece el *Manifiesto comunista*, que define la presencia y la fuerza del proletariado como nuevo sujeto social, también suprimido hasta el momento, en la escena histórica.¹⁹

En términos de su visibilidad, otro gran momento de la reflexión feminista sería 1949, con *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. Este libro, después de *Vindicación...*, del cual lo separan más de ciento cincuenta años, puede considerarse como el segundo texto orgánico del discurso feminista. Si *Vindicación...* se contextualiza dentro del feminismo de la igualdad, *El segundo sexo* se inserta dentro de la corriente de pensamiento del feminismo de la diferencia, desde la perspectiva filosófica existencialista. De él se desprende, con documentación, la gran dificultad de las mujeres para constituirse en sujetos emancipados a lo largo de la historia. Con esta obra, monumental y vigente en muchos aspectos hasta la fecha, se define con claridad el contradiscurso de un sujeto teórico feminista

¹⁹ Es interesante señalar que la francesa-peruana Flora Tristán, incluso antes que Marx, a medio camino entre el socialismo utópico y el socialismo científico, ya había planteado la organización internacional de los trabajadores, sostenida en su obra *Unión obrera* (1843); y como aportación al pensamiento social feminista, había analizado también la opresión femenina. Para ella los obreros y las mujeres eran las “dos clases” más avasalladas; pero la mujer era la proletaria del mismo proletariado.

en el espacio cultural, entendiéndolo como contrarrazón de la razón patriarcal dominante. Por 1960, empieza a conformarse un repertorio consistente de contrarrazones. Algunas mujeres, entre ellas Betty Friedan, consciente ya y sin tapujos hace la crítica feminista de la cultura patriarcal norteamericana en el libro *La mística de la feminidad* (1963). La legitimidad del a priori antropológico como fundamento del “filosofar” de las mujeres, se consolida en una perspectiva feminista *no sexista*. Esto último, es uno de los presupuestos de objetividad del feminismo contemporáneo, sin olvidar que es en la subjetividad femenina como experiencia histórica –base de su historicidad puesta como valiosa–; donde se constituye su razón crítica y su objetividad posible.

El carácter contradiscursivo de la reflexión feminista, se sustenta en una visión epistemológica alternativa a la racionalidad occidental y patriarcal, por lo que algunos posestructuralistas la identifican con la ruptura epistemológica de la posmodernidad, ya que en gran medida la racionalidad feminista, al descubrir el carácter imaginario e ideológico de muchos de los presupuestos de los grandes relatos de la razón de la modernidad, opera al servicio de su desconstrucción:

Tanto para Derrida como para Kristeva, la mujer es la sede privilegiada desde la cual es posible desmontar el pensamiento falocéntrico occidental. Lo femenino (que no coincide necesariamente con las mujeres reales) es considerado como negación de lo fálico [...].²⁰

Sin embargo, aunque la desconstrucción feminista pueda coincidir técnicamente con la de la posmodernidad, no debe olvidarse que su fundamento fue el reconocimiento de la historicidad de un sujeto valioso para sí mismo, circunstancia muy diferente a la de los fundamentos posmodernistas que parten de la negación de la historia o del sujeto, según algunos de sus pensadores. De cualquier manera, no es la identificación o no del feminismo con la posmodernidad lo que más importa en este trabajo, pero sí conviene subrayar su

²⁰ Gisela Ecker (ed.), “Introducción”, en *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 13.

función desconstruccionista en cuanto posibilidad cognoscitiva y axiológica para resignificar la producción del conocimiento, así como su potencialidad para crear realidad e incidir en las relaciones sociales con el propósito de una humanización creciente.

En cuanto a la teoría y a la crítica literaria feministas, propiamente dichas, estas son obras del feminismo de los sesenta en adelante; aunque ya Virginia Woolf (1882-1941), en *Una habitación propia* (1927), había expresado algunas de sus formulaciones. El texto realmente fundador en este sentido fue *Política sexual* (1969), de la norteamericana Kate Millett. Este libro logró un enorme y polémico impacto en los medios académicos de Estados Unidos, y ya se ha convertido en un *clásico contemporáneo* del tema. Antes, en 1968, Mary Ellmann había publicado *Thinking about women*, en el cual describe los estereotipos femeninos en las obras literarias masculinas. Desde entonces, son muchas las estudiosas, tanto en Estados Unidos como en Europa y en Latinoamérica, que han contribuido a la creación y consolidación de estos nuevos conocimientos. Algunos nombres insoslayables son Elaine Showalter, Patricia M. Spacks, Annette Kolodny, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva;²¹ y en Latinoamérica Helena Araujo, Lucía Guerra, Ileana Rodríguez, Kemy Oyarzun, Josefina Ludmer, etc. Subrayo por sus valiosos aportes teóricos y críticos a nuestra literatura, al chicano Juan Bruce-Novoa y a las norteamericanas Jean Franco y Cynthia Steele. Pero estos son apenas unos cuantos ensayistas, porque la bibliografía sobre el tema ya resulta muy extensa.

Entrando al terreno de la producción literaria femenina, y retomando lo que hemos distinguido como *discursos de lo femenino, femenino y feminista*, es en el siglo XIX cuando, con cierta continuidad en lo cuantitativo y en lo cualitativo, resulta apreciable la presencia de las mujeres como sujetos de un quehacer literario tanto en Europa y Estados Unidos como en Latinoamérica. En los primeros, aparecen nombres y obras perfectamente establecidos en la literatu-

²¹ Véase Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

ra universal; en nuestra América y en México, son *voces olvidadas*,²² a pesar de que algunas escritoras tuvieron una gran originalidad.

En la primera mitad del siglo XX, hacia finales de la década de los veinte, empiezan a aparecer algunas narradoras mexicanas cuyas voces críticas cuestionan el discurso de *lo femenino* por medio de un discurso *femenino*. Desgraciadamente, tenemos poca investigación sobre ellas y muchas de estas publicaciones no son accesibles. Martha Robles nos ofrece una muy valiosa información sobre este periodo en su obra de dos tomos *La sombra fugitiva: escritoras en la cultura nacional*. Por estos años, María Antonieta Rivas Mercado (1900-1931) representó una autoconciencia femenina y en mucho feminista que padeció, hasta sus últimas consecuencias -el suicidio-, la estrechez de un ambiente que castigaba la osadía de una mujer que se quiso a sí misma autónoma. El gran castigo de la cultura patriarcal: negarle su competencia como madre y separarla del hijo. “Hay almas que ponen condiciones al destino”,²³ dijo José Vasconcelos de Antonieta. Pero, a pesar de pertenecer a la clase social alta y de su buena educación, para esa época, el costo por no aceptar el destino femenino de sujeción fue para ella muy elevado. Rivas Mercado propugnó el respeto a la diferencia sexual de las mujeres, el derecho a no ser pensadas por otro sino por ellas mismas, la concepción de la mujer como pluralidad: “la mujer mexicana no existe [...] Sin embargo, en México hay mujeres”,²⁴ y anticipó un *discurso crítico* del género femenino, propiamente -el discurso feminista contemporáneo es justamente eso-, para intervenir e interpretar la cultura. Sin embargo, mientras eso fuera posible, la mujer mexicana debía apropiarse de las herramientas teóricas masculinas.²⁵

²² Véase Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac (eds.), *Las voces olvidadas*, México, El Colegio de México 1991. En este libro se reúnen y analizan algunas autoras mexicanas del siglo XIX. Por otra parte, no es necesario insistir sobre la fortuna que tuvimos con el genio de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), considerada -con el relativismo que esta denominación merece en el siglo XVII- como la primera feminista mexicana.

²³ Véase Luis Mario Schneider, “Introducción”, en *Obras completas de Antonieta. Rivas Mercado*, México, SEP, 1987 (Lecturas Mexicanas).

²⁴ Antonieta Rivas Mercado, “La mujer mexicana”, en *ibid.*, p. 317.

²⁵ Cf. *Ibid.*, p. 320.

A finales de la década de los cincuenta empieza a surgir una producción narrativa femenina de gran calidad, que irá en aumento hasta llegar a 1980, década en la cual se comienza a hablar del boom de las mujeres. Las escritoras mexicanas de esta época, en distintos grados e incluso sin plena conciencia de ello, ya representan el discurso femenino y feminista en la literatura, puesto que en sus producciones puede apreciarse el reconocimiento del ser mujer en una perspectiva histórica. Al respecto Marcela Lagarde dice lo siguiente:

La toma de conciencia de la opresión les ocurre [...] a todas las mujeres sin que se autodefinan como feministas. O dicho de otra manera, todas las mujeres desarrollan aspectos del feminismo por sí mismas. Lo hacen en la cotidianidad al confrontar por un lado el modelo de mujer que de acuerdo con su círculo particular deben ser, con la mujer que realmente son. Estas contradicciones se hacen evidentes porque en la conciencia de las mujeres siempre funciona el modelo estereotipado de mujer con que las signó su cultura, en particular por medio de la familia [...] Sobre todo en núcleos sociales cambiantes emergen estas contradicciones.²⁶

La presencia de una nueva subjetividad femenina y las dificultades del tránsito, se literaturizan y no pocas veces se muestran en el cuestionamiento de la familia y de la cultura patriarcal mediante protagonistas sin nombre alguno, o solamente con nombre propio. En un trabajo próximo, analizaré lo que llamo *perspectiva transicional* en tres novelas que representan este momento: *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos; *El lugar donde crece la hierba* (1959) de Luisa Josefina Hernández, y *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. Al final de este trabajo, comentaré algunos de los rasgos característicos de esta época en *Los Limones* (1984), de Olga Harmony, novela que, a pesar de haber sido publicada en los ochenta, tematiza la conflictiva subjetividad y la difícil identidad de la protagonista en las décadas de los cuarenta, cincuenta y tempranos sesenta.

²⁶ Lagarde, *op. cit.*, p. 324.

La coyuntura histórica que hace posible en esas décadas la emergencia consistente de las mujeres en la narrativa mexicana, supone transformaciones que tienen que ver con el fenómeno general de la modernización y el surgimiento de una mayor complejidad de las relaciones sociales, así como con la aparición de nuevos actores o sujetos en la escena pública.

Como ya lo comentamos con anterioridad, en 1950 Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad*. En él, hace un análisis de la cultura mexicana y establece ciertos perfiles de la mexicanidad, incluyendo también a la mujer, y tampoco olvida al pachuco. En general, la década de 1950 es una época de transición de la cultura mexicana y de gran desarrollo de los medios de comunicación. Se está conformando una industria cultural y específicamente de masas. La entrada de otros sujetos históricos provenientes de culturas subalternas se hacen presentes en el cine. Las casas de vecindad y sus habitantes llenan la escena. Las relaciones sociales sufren una transformación, se hacen *modernas*, lo que implica ajustarlas a las necesidades de unas nuevas formas de producción y de ampliación del mercado de trabajo. En esta década los proyectos de industrialización se consolidan y, por lo mismo, también los de modernización urbana. Consecuentemente, se construye la Ciudad Universitaria, se promulga en 1953 la ley del voto para la mujer, se elaboran nuevos programas educativos, se abren editoriales y existe un gran dinamismo cultural. En función de ese dinamismo que mundialmente coincide con la posguerra, México recibe el impacto del existencialismo sartreano, del psicoanálisis, de las técnicas anticonceptivas y, debido a ello, los aires de la liberación sexual que modifican, también, la concepción de la sexualidad femenina que ahora se asocia al placer y no solo a la reproducción. En Francia se publica *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir: en México, muchas mujeres de clase media y alta saben francés, idioma que desde el porfirismo tenía más prestigio social que el inglés. Además, una editorial argentina lo traduce al español, y el libro circula por los medios intelectuales despertando la conciencia hacia el tema de la condición histórica femenina.

En la literatura, ingresan con pleno derecho las renovaciones formales ya decantadas de las vanguardias literarias. La preocupación social característica de la novela de la Revolución mexicana, se desplaza a la exploración de la subjetividad y de la conciencia: el individuo como tal y sus peculiaridades expresivas, sus deseos, su imaginación, ocupan ahora el centro del interés. La urbanización creciente y sus consecuencias, los nuevos sujetos sociales producidos por la Revolución y su institucionalización, son literaturizados en *La región más transparente* (1958) y en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes. La clase media se consolida y emerge como fuerza social. Se está gestando también lo que se conoció en los sesenta y setenta como lucha generacional: la ruptura con los valores tradicionales y la apertura hacia valores más individuales en oposición a lo familiar y comunitario.

En general, se trata de una década con un horizonte optimista que acoge una especie de revolución cultural en la cual la individualidad como valor existencial adquiere su carta de ciudadanía. El “yo” se apresta a defender su singularidad y a discutir las normas convencionales de una sociedad que, transformándose, aún mantiene una normatividad comunitaria en oposición al proyecto individualista propio del diseño capitalista de la nación. El discurso oficial, los modernos códigos sociales, impulsan nuevas representaciones culturales mediante una simbología tecnológica que poco tiene que ver con el horizonte de comprensión de un México todavía agrario y de sus formas de relación social. Ya no es la familia, ni la religión, ni los valores agrarios, los que determinan la imagen del país, ni la de los mexicanos, sino los medios masivos de comunicación, la industrialización, los valores del mercado, la internacionalización de la cultura contra el nacionalismo tradicional, el idioma inglés como factor de movilidad social, que se hace imprescindible y desplaza al francés junto con la estimación de lo “aristocratizante” y de las élites culturales.

Estos nuevos códigos culturales modelan otras formas de subjetividad que tienen, como valor constitutivo, el acceso a la movilidad social y al sueño norteamericano. La libertad y la autorrealización;

la autonomía y la felicidad como objetivos posibles, se consagran como valores. Esta es la plataforma social y el nuevo universo simbólico que impulsa a las mujeres a romper con el rol “exclusivo” tradicional de esposa y de madre, y promueve sus aspiraciones individuales en cuanto sujetos capaces de decidir su propia vida, lo que implica también decidir sobre su propio cuerpo y su sexualidad. La maternidad va dejando de ser lo constitutivo de la subjetividad y la identidad femeninas. A partir de nuevos deseos, como el de saber, el de hacer, el de poder, el de autonomía, se están modelando inéditas subjetividades femeninas en contraste con el estereotipo del *eterno femenino* y su autoridad convencional en lo privado. En oposición al valor de abnegación de la mujer como *ser para otros*, se instala el valor de la realización individual, activo y competitivo, del *ser para sí*. La esfera privada ya no es el espacio de sus deseos, sino lo que supone un “asalto al cielo”: la esfera pública.

Sin embargo, la psicología social no cambia con la rapidez con que la proponen los medios de comunicación ni los discursos públicos. La persistencia del universo simbólico tradicional, con mucho de sus valores agrarios y estricta división genérica, sigue vigente en el código de la cultura mexicana. Esta nueva subjetividad femenina carece en la realidad de modelos y de sustentación práctica. La regulación patriarcal goza de buena salud y repudia a esta mujer moderna que empieza a desarrollarse. Las mujeres que asumen el discurso de la modernización, discurso que ellas no han elaborado sino que también les ha sido impuesto por boca de los varones que diseñan el nuevo proyecto de nación, esgrimen sin duda un discurso de liberación, pero sin apoyo en las estructuras de conciencia de la cultura tradicional todavía reguladora. Por eso, son una vanguardia estigmatizada incluso por la mayoría de las mujeres mismas. El síntoma primigenio en esta vanguardia femenina, es la incomunicación y la ruptura con la familia de origen: la crisis generacional ante el repudio del padre, el desconcierto de la madre, el rechazo de la mayoría de los hermanos, la ruptura de los esquemas familiares y la soledad terrible de estas mujeres; su propia ambigüedad y angustia, sus culpas, serán literaturizadas en algunas de las novelas de las

escritoras mexicanas de esta década, que se prolonga a la de los sesenta e incluso a la de los setenta. La disidencia y, junto con ella la angustia y la insatisfacción, la experiencia del absurdo frente a los códigos sociales, son ejes fundacionales de la significación textual en tomo al desarrollo de una forma inédita de subjetividad femenina. Todo esto puede apreciarse exhaustivamente en los trabajos crítico-literarios que se reúnen en este libro, así como el incremento de la confusión cultural que desdibuja los límites de la realidad en lo individual y también en lo colectivo.

Mundialmente, el ejercicio literario de las mujeres ha venido constituyendo una poética femenina que da cuenta de la evolución de la subjetividad y de novedosos aportes técnicos y expresivos. También en México ha sucedido así. Para mí, el inicio de esa poética tiene su momento visible y consistente en 1950, con un texto-síntoma acorde con la revolución cultural de la época. Se trata de la obra *Sobre cultura femenina*, de Rosario Castellanos, con la cual obtuvo el grado de maestría en la Facultad de Filosofía. Dicho texto, poco leído en general, marca un hito, un parteaguas, entre el *discurso de lo femenino* –la mujer pensada por los hombres– y el *discurso femenino* –la mujer pensada por la mujer–. Todavía con una posición vacilante entre los hábitos de pensamiento patriarcal y de lo que empezaría a ser la reflexión feminista a partir de los últimos años de los sesenta, Castellanos exige a la mujer escritora que profundice en su experiencia para decirse auténticamente al margen de las “falsas imágenes” de la feminidad creada convencionalmente por los varones. La mujer –dice– que ejerce la literatura, debe buscar cada vez más hondo en su propio ser en vez de evadirse de sí misma. Para ello, debe descubrir un discurso propio, es decir, apartarse de la norma patriarcal para crear su auténtica imagen en el texto; mirarse de frente; sin evasiones ni compromisos convencionales. Su discurso literario, programático según Castellanos, debe tener las siguientes características:

[Indagar] su propio ser pero con tal ímpetu que sobrepase la inmediata y deleznable periferia apariencial y se hunda tan profundamente que

alcance su verdadera, su hasta ahora inviolada raíz, haciendo a un lado las imágenes convencionales que de la feminidad le presenta el varón para formarse su imagen propia, su imagen basada en la personal, intransferible experiencia, imagen que puede coincidir con aquella pero que puede discrepar. Y que una vez tocado ese fondo (que la tradición desconoce o falsea, que los conceptos usuales no revelan) lo haga emerger a la superficie consciente y lo libere en la expresión.²⁷

Castellanos precisa aquí que la tradición desconoce el fondo de la experiencia de las mujeres y que *los conceptos usuales no la revelan*. Alude pues, implícitamente, a la necesidad de nuevos conceptos —quizás otras formas teóricas—, para representar y explicar la feminidad como fenómeno social e individual. Ella se refiere, en la cita, al discurso literario, pero esa nueva conceptualización con su consecuente terminología para nombrar lo que hasta entonces había sido innombrable, está siendo elaborada y propuesta por la teoría feminista. El arte —la literatura en este caso—, ha sido una fuente de investigación para dicha teorización, desde luego, pero muy bien sabemos que no es el arte al que le corresponde dar vida al concepto, pues no es su propósito. El discurso literario trabaja con realidades vivenciales, no con “realidades” de renacimiento teórico; aunque puede —y sin duda lo hace—, informar al conocimiento formal. Por ello, la literatura, en el terreno de la teoría del conocimiento, es un discurso comprometido vital y existencialmente y, por lo tanto, desde la sociología del conocimiento pertenece a lo ideológico. Sin embargo, de la literatura sí emergen nuevas imágenes de mujeres creadas o dichas por las mismas mujeres. En la narrativa de las escritoras mexicanas del siglo XX, con más ímpetu desde 1950, las mujeres modelan su imagen y las vicisitudes de su identidad en función de los cambios sociales. Nada raro hay en eso para el enfoque sociológico de la literatura, pues igualmente sucede con los pueblos en las literaturas nacionales.

²⁷ Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, México, Ediciones de América, *Revista Antológica*, 1950, p. 97.

Lo importante del texto-síntoma de Castellanos –precisamente por lo que lo designo coma sintomático–, es que plantea la necesidad de un quehacer literario comprometido con el ser mujer para expresar la feminidad como un fin en sí mismo, como un fenómeno de identidad social y existencial diferente al de la virilidad. Se trata, pues, de un nuevo objeto de conocimiento explorado por el sujeto femenino. En este sentido, *Sobre cultura femenina* anticipa en México lo que hoy es el campo de estudios de la teoría feminista, que se aplica también a la literatura. En su recomendación de revisar el sistema conceptual tradicional porque no da cuenta del hecho *mujer*, Castellanos se expresa como una pionera del feminismo y muestra su vocación de hacer progresar el conocimiento. Es evidente también su visión teórica, puesto que reflexiona certeramente sobre el hecho de que las experiencias se recogen, precisamente, en conceptos, en teorías. Así, para observar y describir esa experiencia femenina –desconocida antes en los terrenos del conocimiento y de la cultura–, era imprescindible la corrección del edificio conceptual, la creación de una nueva rejilla para clasificar observaciones, un cambio en los hábitos de pensamiento. Eso es, justamente, lo que ha hecho y ha aportado el feminismo y su discurso teórico en las diversas disciplinas de las ciencias sociales y de las humanidades como construcción epistemológica alternativa. Rosario Castellanos vislumbró seguramente la necesidad de ese quehacer. Por eso combatió la costumbre y los hábitos tradicionales de pensamiento en toda su obra literaria y ensayística. Por eso también la considero la fundadora consecuente, en México, del *discurso feminista* literario, e igualmente en lo teórico y en lo crítico. Antes que ella, sin duda, ya sor Juana había sido precursora del *discurso femenino* y casi *feminista*; así también Antonieta Rivas Mercado. Por lo pronto, en ausencia de una mayor investigación, estas tres mujeres son voces mayores, por su autoconciencia, de la tradición femenina y feminista de la literatura mexicana.

Reconocer dicha tradición, en el amplio marco de la tradición de la literatura nacional, es importante por muchos motivos. Veamos cómo lo expresa la académica alemana Sigrid Weigel:

Dado que la empobrecida tradición de la cultura de las mujeres no es solo consecuencia de la magra producción cultural de estas, sino también resultado de las normas y actitudes masculinas respecto a lo que constituye la tradición, cualquier consideración sobre la historia de las mujeres debe vincularse necesariamente a una crítica de la teoría literaria y la historia existente.²⁸

Weigel defiende así la necesidad de saber más acerca de cómo las mujeres se enfrentan al texto literario, las estrategias que usan para expresarse públicamente en contraste con su aislamiento en lo privado, sus formas de imaginación, etc., para descubrir la tradición femenina de la literatura hasta ahora invisible.

Asimismo, utilizando el género sexual como categoría de análisis literario, es posible también caracterizar lo que no tememos en llamar una estética femenina y feminista, justificada también por la *sui generis* humanidad histórica de las mujeres; es decir, producida históricamente a partir de la diferencia biológica sexual convertida culturalmente en género femenino. Como ya lo dije, lo histórico-cultural termina en lo humano, por comportarse también como una especie de naturaleza. La psicología, la antropología, la sociología, la biología, tratan de establecer esas fronteras y claro, en la mayoría de los casos, bajo la formulación del sistema sexo/ género se declara que el género es una condición adquirida socialmente. Beauvoir expresó que la mujer no nace, se hace. Sin embargo, dejando de lado ese enorme problema de fronteras entre el orden biológico y el histórico-cultural, lo que resulta evidente en palabras de la escritora alemana Gisela Breitling es lo siguiente:

La conciencia del propio sexo es, sin embargo, inherente al desarrollo de la conciencia humana —y eso significa también femenina. En la medida en que sabemos algo del sentido de la identidad, sabemos que está muy íntimamente vinculado a la noción del ser hembra o varón. [...]

²⁸ Sigrid Weigel, “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en Gisela Ecker (ed.), *op. cit.*, p. 71.

El reconocimiento del propio sexo, y, por tanto, del dualismo masculino-femenino, que es el primer paso cognoscitivo importante que da un ser humano, es el patrón básico según el cual se clasifican todas las criaturas y todos los fenómenos naturales, el primer principio ordenador, el primer proceso de abstracción al observar el mundo, la primera experiencia nítida de uno mismo. El modo dualista de pensamiento a partir de esto ha demostrado estar en buen funcionamiento hasta el día de hoy.²⁹

Resulta obvio que el dualismo de lo masculino y de lo femenino atraviesa la socialización diferencial de los seres humanos. Esto condiciona la percepción y la sensibilidad, las formas de pensamiento y de aprehender el mundo; y, sobre todo, si entendemos que el lenguaje, que es también una estructura androcéntrica, hace invisible a las mujeres, podremos entender mejor la pertinencia del análisis literario feminista y su consecuente pretensión teórica en lo estético.

El lenguaje no es solo una forma de comunicación e intercambio de información, es también un medio e instrumento de la expresión, la representación, la comprensión, el recuerdo. Es decir, como lo plantean hoy algunos filósofos de lenguaje, su función principal es la de simbolizar, figurar el sentido, que en lo subjetivo proviene de una vivencia o estructura profunda del psiquismo humano. Luis Garagalza, comentando la *hermenéutica simbólica* de Gilbert Durand –autor de *La imaginación simbólica* (1964)–, nos dice:

El lenguaje natural queda enmarcado por Durand en la *intersección* de dos ejes metalingüísticos con intenciones divergentes: el (meta) lenguaje científico de la comunicación operativa y el (proto) lenguaje simbólico de la expresión patética. Mientras que el primero da cuenta de la verificación objetiva, es en el segundo en el que tiene lugar la primera *aprehensión* (interpretación) *subjetiva* (consentimental) de lo real en su sentido. La ciencia es posterior al lenguaje natural, del que se deriva en un proceso que lo depura de ambivalencias y cargas afectivas,

²⁹ Gisela Breitling, “Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina”, en *ibid.*, p. 223.

pero el propio lenguaje natural, a su vez, es precedido por el (proto) lenguaje simbólico, como subsuelo en el que hunde sus raíces, extrayendo la “savia” de la *significación*. De este modo [...] establece una tesis central: *la primacía del sentido simbólico (o figurado) sobre el sentido propio (o literal)*.³⁰

Por lo tanto, el lenguaje expresa nuestra subjetividad e intersubjetividad, el modo de organizar nuestra conciencia. La reflexión feminista en el terreno de la lingüística muestra cómo la estructura androcéntrica del lenguaje ha omitido la presencia y la universalidad de la mujer, negándola en lo gramatical y en lo social mediante la supresión de sus características discursivas. Por otra parte, es posible detectar y describir en las prácticas de adquisición del lenguaje las reglas sexo-sociolingüísticas que rigen en las relaciones sociocomunicativas, y que regulan el comportamiento femenino de acuerdo con lo esperable en cuanto a su interacción social. El objetivo de estas reglas es identificar a la mujer con su rol sexo-social por medio de marcadores sexolingüísticos; e indicar el rol-estatus femenino respecto a sus interlocutores. La obediencia a estas reglas es valorada y gratificada por la ideología cultural predominantemente masculina, que ha elogiado las formas dulces del habla femenina y todas las características sociolingüísticas que distinguen dicha forma de habla de la masculina. La desviación de estas reglas en la mujer, representa una pérdida de la tradición y amenaza lo establecido.³¹ *Esta reglamentación, indudablemente, ha justificado en términos estéticos la discriminación cultural de la mujer*. Así, su competencia lingüística se distingue de la del hombre por rasgos específicos en la articulación fonética, en la sintaxis, en lo lexical -que da lugar a las especificaciones de un masculinolecto y femeninolecto-, y también en las interpretaciones semánticas.³²

³⁰ Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 29.

³¹ Cf. M. Jesús Buxó Rey, *Antropología de la mujer: cognición, ideología cultural*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 120-121.

³² Cf. *ibid.*, pp. 100-107.

De acuerdo con lo anterior, considerando el posicionamiento diferencial de la mujer como sujeto con género en la relación socio-comunicativa, las reglas sexo-sociolingüísticas que la marcan como diferente en el trayecto de su socialización, y aceptando la existencia de ese subsuelo simbólico o protolenguaje que conforma la expresión patética subjetiva –el mismo que alimenta la significación como base del lenguaje literario, eminentemente simbólico–, nada tiene de raro que las feministas que estudiamos la producción literaria de las mujeres propongamos la existencia y la elaboración de una estética femenina y feminista cuya determinación, como resultado del análisis textual, enriquecería y ampliaría el espectro de la teoría literaria en general y de la crítica en particular. El presente libro supone, entre otros, un esfuerzo en esa dirección. Uno de sus objetivos es permitir un diálogo con quienes se interesan en el tema; diálogo que seguirá ampliándose a la luz de otras investigaciones, hasta lograr algunas conclusiones y un cuerpo crítico y teórico más delineado para la particularidad mexicana.

Silvia Bovenschen, de la Universidad de Frankfurt, al reflexionar sobre una posible estética feminista, discurre en estos términos:

La exclusión de las mujeres de amplias áreas de la producción y de la esfera pública ha llevado su imaginación hacia otras direcciones [...]. El desigual desarrollo de los sexos, aunque es origen de tantos sufrimientos de las mujeres, ha impedido afortunadamente que el comportamiento y las necesidades de las mujeres fueran reificados hasta el grado que se encuentran en el capitalismo avanzado. Pero generaciones de mujeres pagaron por ello con su destierro en el ghetto marital. ¿Hay una estética feminista? Ciertamente sí, si nos referimos a una *conciencia estética y a unos modos de percepción sensorial*. Ciertamente no, si nos referimos a una variante inusual de producción artística o a una teoría del arte laboriosamente construida. La ruptura de las mujeres con las leyes formales e intrínsecas de un medio dado, la liberación de su imaginación [...] es impredecible [...]. No existe ninguna estrategia premeditada que pueda anunciar qué ocurrirá cuando la sensualidad femenina quede en libertad [...]. Sólo podemos pensarla sobre la base

de un movimiento de las mujeres para las mujeres. [...] Esa imaginación (esa sensualidad), constituye el movimiento mismo.³³

En efecto, la teoría feminista del arte no existe, quizá nunca exista, pero “tenemos que estar conscientes de esta paradoja: no puede haber ninguna certidumbre sobre lo que es femenino en el arte, pero tenemos que seguir buscándolo”.³⁴ Es claro, sin embargo, que haber constituido y seguir constituyendo, en muchos sentidos, la membresía del “segundo sexo”, ha supuesto una manera particular de simbolizar, hablar, expresarse, de acuerdo con formas diferenciales de vivir, de sentir, de pensar, en el contexto sociocultural. La posición de las mujeres, *involucradas* y *excluidas* al mismo tiempo en el orden simbólico patriarcal, produce una sensibilidad estética diferente que se manifiesta en el ejercicio literario. Considerando que los inicios de la tradición literaria femenina suponían expresiones del “segundo sexo”, por lo mismo inauténticas, ya que las mujeres tenían que legitimarse dentro de la cultura masculina—desplazarse de los márgenes de exclusión a los centros de involucración—, Sigrid Weigel afirma que *la historia de una tradición literaria femenina se puede pensar como la liberación de la escritura desde una perspectiva masculina hasta una escritura y un lenguaje auténticos de las mujeres*.³⁵ Pero, por eso mismo, el desarrollo de la literatura femenina gira en torno a *lo otro*, rodeando la concepción masculina de las tradicionales imágenes de mujer—el discurso de *lo femenino*— asoma la autoconciencia femenina que se expresaría en el *discurso femenino* y *feminista*. Esta situación supone una especie de doble conciencia, o doble vida, que se construye mediante la interacción, en general conflictiva, entre la identidad establecida y la emergencia de una identidad emancipada. Según Weigel “un texto, mientras el autor viva en una cultura patriarcal, nunca presentaría solamente la imagen dominante de la mujer, ni solamente la imagen de la nueva mujer”.³⁶

³³ Silvia Bovenschen, “¿Existe una estética feminista?”, en Gisela Ecker (ed.), *op. cit.*, pp. 57-58.

³⁴ Gisela Ecker (ed.), “Introducción”, en *op. cit.*, p. 18.

³⁵ Cf. Sigrid Weigel, “La mirada bizca...”, en *ibid.*, p. 76.

³⁶ *Ibid.*, p. 77.

Ese conflicto se desarrolla en una enorme cantidad de textos femeninos, e implica una tensión entre el deseo de someterse y el de liberarse, conflicto que se precisa en términos de dependencia/independencia, o subordinación/autonomía, en el tránsito de la subjetividad e identidad tradicionales a las nuevas formas emancipadas. Esta pugna, al desestabilizar la identidad tradicional femenina, se expresa textualmente como ambivalencia, angustia, locura, o incluso suicidio, pasando por los sentimientos de culpa y la depresión. También por la trasgresión abierta y la aceptación de la marginalidad en las cárceles, hospitales o espacios clandestinos o deshumanizados. Sigrid Weigel, aludiendo a la ambigua situación de la identidad femenina actual en su paso hacia la emancipación, recomienda como táctica feminista aprender a ver por el rabillo del ojo, ejercitar una mirada bizca durante este periodo de transición. Esta mirada, o esta perspectiva, que se aprecia en muchas de las obras narrativas de las escritoras mexicanas, es caracterizada por Weigel como una posición *ya-no* (mujer virtuosa y agradable) y *todavía-no* (mujer liberada y auténtica).³⁷ *Perspectiva transicional* la denomino yo, que funda la visión de mundo dominante que estructura muchos de los textos de las escritoras mexicanas entre las décadas de 1950 y 1980.

Para ilustrar lo anterior, haré un breve análisis de *Los limones*,³⁸ novela de Olga Harmony en la que puede apreciarse este conflicto entre la subordinación y la autonomía como fundamento de la significación textual. La novela está estructurada discursiva y temporalmente alrededor de una semana del año 1965, que es el presente de la enunciación. Los siete capítulos, titulados con los días de la semana desde un lunes hasta el siguiente —principio y fin del texto—, marcan la circularidad del espacio-tiempo subjetivo y objetivo que resulta asfixiante, rutinario, y en el cual se desgasta estérilmente la

³⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 86-89.

³⁸ Olga Harmony, *Los limones*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1984. Las citas que haré de la novela pertenecen a esta edición e irán seguidas de! número de la página entre paréntesis, y todas las cursivas son mías.

vitalidad de la protagonista. Sin embargo, aunque precariamente, esta circularidad se rompe hacia el final.

Dentro de cada capítulo, aparecen subcapítulos marcados progresivamente desde el uno hasta el treinta y cinco; señalados estos, a su vez, con diversos años (el pasado desde 1938 hasta 1952), y van intercalándose entre otros textos signados recurrentemente con el año 1965 (el presente). El pasado se detiene en 1952, en el capítulo “sábado”. Los capítulos “domingo” y “lunes”, transcurren solo durante 1965 y plantean el desenlace: a pesar del intento de suicidio de la protagonista, la vida continuará casi seguramente igual, pero algo ha ocurrido en su interior que supone una superación del conflicto:

De una manera que no era capaz de comprender todavía, había hecho algo definitivo, algo que... *establecía una ruptura interior*. Tenía plena conciencia de ello. [...] no podía delimitar la cuantía de los daños [...] *pero en la catástrofe habría algunos sobrevivientes: me aferraba a esta pobre seguridad*.

[...] de los sucesivos pactos conmigo misma, el único que acataba hasta sus últimas consecuencias era el de *no tenerme lástima*.

[...]

Tomo aliento y *me deslizo una máscara*. Improvisó, con notable habilidad, una de mis más convincentes mentiras. (p. 172, las cursivas son mías).

En el inicio de la novela, Alicia, la narradora-protagonista, enuncia el motivo que impulsa la acción narrativa: “*Tal vez lo más difícil en estos casos sea retener el hilo de la vida diaria*. [...] diferente y pareciendo la misma, *así me observé yo al arreglarme [...] obligándome a manejar un cuerpo que parecía de otra*” (las cursivas son mías, p. 7).

Dicha narradora es Alicia, sin apellido, que se expresa predominantemente en primera persona distanciándose a veces en segunda y tercera personas. La cuestión de los apellidos resulta significativa y la interpretaré más adelante, pues el único personaje que sí lo tiene es el novio tradicional que la abandona en respuesta a la conducta

desafiante, también inexplicable para él, de Alicia. La ruptura del noviazgo y del futuro matrimonio entre ellos ocurre porque Alicia, días antes de la boda, decide escaparse con Vicente, a quien no ama, para hacerse desvirgar, demostrando que no aprecia la virginidad como condición del matrimonio que sí es tan importante para Roberto Rubio, su novio. Ella quiere establecer una relación diferente a las convencionales y probar, así, la autenticidad del amor de Roberto al mismo tiempo que se afirma como una nueva mujer. Esta acción, la más importante y definitiva de la protagonista, trae como consecuencia la ruptura del compromiso matrimonial y la expulsión de la casa familiar.

Desde entonces, Alicia vive sola, trabaja, posee coche, tiene amantes, es independiente y también infeliz. Su forma de vida le vale el calificativo de “oveja negra” (p. 71), y su familia se avergüenza de ella todavía en 1965.

El hecho de que solo el novio tenga apellido y título profesional –*Lic. Roberto Rubio*– subraya su adscripción a un medio tradicional y la consecuente verticalidad de las relaciones sociales aun fuertemente estructuradas, contra lo cual se dirige la rebeldía de la protagonista. En contraste con Rubio, representante de la inamovible ley patriarcal, aparecen dos tipos de personajes. Unos son débiles e hipócritas, pero apegados a las convenciones, entre ellos su propia familia, sus compañeros de trabajo, etcétera. Otros, los más significativos para la narradora-protagonista además de Roberto, son el tío Jesús y Vicente. Estos son los únicos personajes no caricaturizados, quizás son también los únicos sobrevivientes –junto con Alicia misma– de la *catástrofe* vital que enuncia en el final de la novela.

El tío Jesús, y no el padre ni la madre, es modelo de identificación para Alicia. *Jesús sembró en 1938 un árbol de limón contra la opinión de todos, pues el clima no era apropiado para que se diera*. Sin embargo, el limonero creció y produjo unos limones pésimos, pero a él le parecían exquisitos. Esto funciona como alegoría de la vida misma de Alicia; y los limones deficientes operan como una metáfora de los frustrados frutos de la creatividad y de las fuerzas vitales de la protagonista, que es el sentido global de la novela.

Por otra parte, Vicente (el siempre enamorado amigo de Alicia, a quien ella entregó su virginidad no por amor, sino como autoafirmación de sí misma), con base en sus convicciones revolucionarias se marcha a Cuba para ejercer su profesión de médico. En 1965, viene a México, de visita, y se vuelve a encontrar con Alicia. A pesar de que se ha comprometido con otra mujer en Cuba, le pide que se case con él. Ella no acepta, pero él la hace prometer que irá pronto a Cuba para visitarlo. Esto queda abierto en el texto como una posibilidad, pero muy incierta. En el penúltimo capítulo, Alicia intenta suicidarse pero no lo logra; y en el último, inicia nuevamente la semana pero con plena conciencia de sí misma.

La protagonista es una mujer muy fuerte, cuestionadora, pero muy lastimada. A consecuencia de esto último, adquiere un sentimiento de fatalidad que la condena. Sin embargo, hacia el final sigue afirmando su voluntad de *sobreviviente*, su afán de no tenerse lástima, de continuar defendiéndose con máscaras (*desdoblarse*, no ser ella misma) pero de otra manera a como lo ha venido haciendo. Es decir, ahora consciente y comprendiendo su “posicionamiento” en la vida social. Por eso, también afirma una pequeña esperanza: la de que su trayectoria vital, atípica para la época, no haya sido del todo un fracaso; y este final, hace surgir en mí como lectora la imagen del limonero del tío Jesús.

Pues bien, en la ciudad de México entre 1938 y 1965, en un medio patriarcal todavía muy rígido, tenemos en Alicia esa nueva subjetividad sin destino ni posibilidad de desarrollo. Este personaje está caracterizado por esa mirada bizca de la que habla Weigel, pues se trata de una mujer que tiene que mirar para un lado y para otro, dividiéndose; y ella misma está aun a medio camino, pues no logra tomar la única opción de ruptura total que se propone en el texto: irse a Cuba –otro mundo– con Vicente –otro tipo de hombre–.

El programa narrativo que informa al desarrollo textual, está implícito en los enunciados iniciales de la novela: *hacerse consciente del hilo de su vida*.

Para ello, decide observarse –desdoblarse– y “manejar un cuerpo que parecía de otra”. Ahora no se tratará de los múltiples

enmascaramientos (desdoblamientos) acostumbrados, para sobrevivir inauténticamente dentro de una sociedad hostil a su extrema individualidad; sino de transformarse en *testigo* y *testimoniante* de esa inautenticidad para denunciarla y explicarla.

El desarrollo textual está impulsado por dos acciones específicas que realiza la protagonista en su doble función de testigo y testimoniante. Estas son, la primera, *verse-ver*:³⁹ acción introspectiva que conduce a Alicia como testigo de sí misma a *un saber*, lo que da lugar a la reflexión final: “había hecho algo definitivo”, que se refiere a dos hechos: el primero, a la audacia de asumir la propiedad de su cuerpo en el año 1952, incluso sin placer porque no amaba a Vicente, pero desafiando la autoridad patriarcal cuya representación era Roberto, a quien sí amaba. Amor y hechos que solo se explican si entendemos la contradictoria subjetividad de Alicia como un estar a medio camino entre una mujer tradicional y una emancipada, por lo que no puede hacerse cargo de sus deseos con éxito; y el segundo, a la audacia autodestructiva final que significó el intento de suicidio.

Así, cuando dice que ese “algo definitivo” establece una ruptura interior, también declara: “tenía plena conciencia de ello”. De ese modo, el *verse-ver* la conduce a un *saberse-ver*. Es decir, a la autoconciencia de sí misma y de su situación en el mundo, en un momento histórico determinado, como sujeto con género. La ruptura interior implica una historización (contextualización de ella misma), una trascendencia y una liberación. No obstante, Alicia tiene pocas opciones. Por el momento, solo el uso consciente de las máscaras que sugiere, precisamente, el ejercicio de esas tácticas feministas de las que habla Weigel: mirar por el rabillo del ojo, aprender a manejar esa posición que implica el *ya no-todavía no* como perspectiva transicional; ocultar, disimuladamente, que a pesar de todo ha roto con lo que Rosario Castellanos llamó “las falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a las mujeres”.

La segunda acción significativa de la protagonista, en función de testimoniante, es la de *hacer-ver*: acción de denuncia, de crítica

³⁹ En muchos momentos de la narración Alicia reflexiona viéndose-mirándose en el espejo. Este *verse-ver* ocupa muchas secuencias narrativas en el texto.

social y cuestionamiento de las relaciones de la pareja, de la familia, del gobierno con la sociedad civil, de la misma subjetividad e identidad de las mujeres en sus roles tradicionales como madres y esposas. Esto último se logra en el texto mediante la caracterización negativa de las madres: la de Alicia y la de Roberto Rubio; también la de Elena, hermana de Alicia. En general, la novela plantea una crítica de la sociedad mexicana de la época, en especial en su versión pequeño-burguesa, que está evolucionando a instancias del gobierno hacia un desarrollo capitalista dependiente de incierto destino, contrastada con la sociedad socialista cubana en 1965. Uno de los trabajos de Alicia es el de hacer *comics*, y de esto se vale la narradora-protagonista para impugnar, burlándose, la cultura de masas en auge.

Sin duda, el *querer-ser* de Alicia no tenía el clima adecuado (como el limonero del tío Jesús), para fructificar cuando ella intenta romper con las condiciones de subordinación y proyectarse como un ser autónomo. Como sujeto de saber y de pasión (de deseo), su proyecto emancipatorio no tiene futuro. Su vivir angustiado, contradictorio y acosado, transcurre entre la inautenticidad y la autenticidad; esta última provoca rechazo porque no tiene espacio social. De manera inmediata, la familia patriarcal y la institución del matrimonio son los adversarios de la “nueva mujer”. Alicia no es esposa, tampoco es madre y los desafía. Pero es sumamente infeliz y se queda en ese *querer-ser* sin poder ni autoridad para hacerse reconocer. Por eso, sus esfuerzos se desgastan... contra la resistencia del *deber-ser* patriarcal que le impone el código social imperante. Este *querer-ser* de la “nueva mujer”, presenta para mí una analogía con la sociedad moderna mexicana descrita en el texto, que también *quiere-ser*, planteándose como un desarrollo –ficticio por lo parcial– dentro del subdesarrollo.

Las opciones concretas de Alicia se ofrecen solamente entre los marcos de *la transgresión*, que le producen infelicidad y marginamiento; y *la subordinación*, que le producen lo mismo. *Los limones* nos hace saber del *no-poder-ser* y del *no-poder-hacer* de la “nueva mujer”: una naciente subjetividad e identidad sin tiempo ni es-

pacio. No obstante, la autoridad moral de la protagonista surge, a pesar de todo, de *poder-saber* y *poder-hacer-saber*. En esto radica la fuerza y la potencialidad de ese nuevo sujeto social femenino. Por lo mismo, Alicia no se tiene lástima, porque la autoconciencia feminista a la que accede mediante el cuestionamiento y la historización de su ser mujer, la comprensión de sí misma como sujeto con género, sirve entre otras cosas para afirmarse como ser de deseo. Y, sin duda, en el caso de la autora real, sirvió también para escribir esta compleja y significativa novela que exige, por ello, un análisis textual más acucioso.

Si Rosario Castellanos en *Sobre cultura femenina* establecía la necesidad de bucear en los fondos más profundos de la experiencia de las mujeres para producir una literatura auténtica, así como la necesidad de crear nuevos conceptos para apreciarla; y si también nos dejó dicho que “La hazaña de *convertirse en lo que se es* [...] exige [...] el rechazo de las falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre”,⁴⁰ Sigrid Weigel en años muy recientes nos sorprende por su casi total coincidencia con ella, pero agrega la nueva conceptualización que pedía Castellanos con la noción de la mirada bizca como característica de la perspectiva femenina, condicionada por su necesidad de sobrevivencia en un medio cultural masculino:

Si la escritura/literatura ha de ser un espacio en el que pueda expresarse esa doble vida, en que puedan intercambiarse opiniones para acabar con el concepto de la vida como imagen en el espejo de las proyecciones masculinas, donde se puede poner a prueba la libertad para encontrar un lenguaje para nuestros propios deseos y anhelos, los conceptos existentes (sobre todo los de los géneros dominantes) no son adecuados o solo en último extremo, si sus moldes se utilizan de una manera refractada, paradójica.⁴¹

⁴⁰ Rosario Castellanos, “La mujer y su imagen”, en *Mujer que sabe latín...*, México, SEP, 1973, p. 20 (SepSetentas-Diana, 83).

⁴¹ Sigrid Weigel, en *op. cit.*, p. 91.

En la anterior cita, Weigel recomienda a las mujeres, “en último extremo”, que acomoden los moldes de representación y valoración masculina dominantes mediante una refracción con oblicuos efectos. Se trata precisamente de utilizar esa mirada bizca o perspectiva del “ya no-todavía no”, que apreciamos con mucha frecuencia en la narrativa mexicana contemporánea escrita por mujeres. Se trata de un desdoblamiento del yo que supone una disociación en cuanto a la subjetividad y a la identidad, que altera la visión patriarcal dominante en función de un distanciamiento crítico. Aparecen también nuevas estrategias narrativas, lo que constituye la materia que justifica el análisis literario feminista, así como la elaboración de una vertiente feminista dentro de la teoría y de la crítica literaria con la consecuente apreciación de recursos estéticos diferenciales. Todo esto es posible, obviamente, solo por medio del estudio periódico de esta producción, lo que permitiría también la elaboración de una historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres. Proyecto ambicioso sin duda, pero de realización deseable.

Muchas escritoras, y también muchos estudiosos en general, todavía desprecian o juzgan trivial todo este empeño. En ese sentido, me parece especialmente lúcido el siguiente comentario de Ecker:

Mientras persista como hasta ahora este mito de un arte, una literatura, *generales*, la teoría estética feminista deberá insistir en que todas las investigaciones sobre el arte tienen que estar *profundamente diferenciadas en cuanto al género*. Cuando pienso en las mujeres artistas que he conocido, sé que esta sugerencia será profundamente impopular, porque una de las demandas más urgentes que expresan muchas de ellas es que el género sea considerado irrelevante o por lo menos marginal [...] Aunque sé que hay que tomar esto en serio, como efecto de las ideologías que envuelven a la noción de “arte de mujeres”, *algo debe andar profundamente mal si cualquier artista (o crítico) siente que debe suprimir su género* (estas cursivas son mías).⁴²

⁴² Gisela Ecker (ed.), “Introducción”, en *op. cit.*, p. 19.

Para terminar, quiero decir que este texto sirve de introducción al libro colectivo *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*. Pero se trata de una introducción atípica, ya que no presento a las autoras ni comento los aportes críticos de las mismas. Preferí hacerlo así porque con base en la lectura de sus trabajos y en los estudios que se han venido desarrollando en el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer sobre teoría y crítica literaria feminista –en los que muchas de las colaboradoras de este libro han participado–, me pareció más útil aprovechar este espacio para fundamentar, en términos teóricos, la legitimidad de la realización de este libro considerando la novedad que todavía tienen los estudios de género en México. En general, la poca familiaridad con esta perspectiva que, en cierta forma y en especial en el caso de la literatura, no busca tanto establecer juicios de valor artístico como entender la relación dinámica entre los hechos culturales y su contexto sociohistórico, se ha prestado a confusiones entre escritores y críticos. De más está decir que aún en el caso de este libro, si bien sus autoras están familiarizadas con las categorías de análisis que se manejan en los estudios de género, no todas las aceptan y utilizan en el mismo grado como, obviamente, sucede con otras tendencias teóricas y críticas. De ahí la riqueza y diversidad de acentos que podrá apreciarse en este volumen, no obstante que es expresión de una orientación y un objetivo comunes.

A lo largo de este trabajo creí conveniente ir construyendo la posibilidad de una interpretación más o menos global –la cual ilustré con el breve análisis de la novela de Olga Harmony– con el fin de que aquélla permita leer más articuladamente los hallazgos particulares que se desprenden de los textos críticos aquí reunidos. Sin embargo, no se trata de una propuesta excluyente ni pretende tampoco ser la más abarcadora para dar cuenta de todos los textos del extenso periodo que aquí se estudia. Sólo intento ofrecer una referencia de sentido amplia y posible para articular, relativamente, la diversidad de sentidos que emanan de las propias obras y de sus análisis literarios. Los trabajos que componen este libro, se ocupan de la producción narrativa de algunas de las escritoras mexicanas más significativas desde 1930 a 1990. En la organización del índice se destacan los nombres de las escritoras ordenados según el año

de nacimiento, puesto que esto facilitará la apreciación histórica del tratamiento de los temas y los recursos narrativos.

Las lectoras y los lectores podrán estimar las preocupaciones históricas, sociales y existenciales que abordan los textos críticos sobre el conjunto de obras estudiadas. De ellos se desprenden aspectos inéditos de la realidad no solamente femenina, aunque esta se signifique especialmente, pues la experiencia de las mujeres se produce en la intersubjetividad y en el marco vital que ocupamos todos, hombres y mujeres, en el espacio compartido de la sociedad nacional. Por ello, resultará muy interesante descubrir la configuración de una modalidad ética y estética femeninas que revela también los saberes de mujer y, por lo mismo, otras formas de crear conocimiento y de entender la existencia en el mundo con el fin de humanizar –en el mejor sentido de este irrenunciable anhelo– el privilegio de la vida. No dudamos que ese fin es también el de los escritores en su versión masculina. Por eso, a los efectos de llegar al necesario control de los resultados de conocimiento académico será obligatorio que en el futuro, ya explorada la narrativa femenina mexicana como objeto específico, esta se confronte en correspondencia histórica con la producción masculina. Pero esto será tarea de una etapa posterior. Debo señalar que Gloria Prado y Ana Rosa Domenella, ya han hecho trabajos en este sentido.

Mucho queda por pensar, hacer y decir. Sin embargo, tal como lo pidió Rosario Castellanos, las escritoras y sus críticas, así como algunos críticos, lo están tratando de realizar *sin falsas imágenes* y *sin falsos espejos*. Solo que, también según la advertencia de la imprescindible Rosario: “No basta siquiera descubrir lo que somos. *Hay que inventarnos*”.⁴³

⁴³ *El eterno femenino*, México, F.C.E., 1975, p. 194.

Una obra clave en la narrativa mexicana: *José Trigo**

Aralia López González

Fernando del Paso nació en México en 1935. Empezó su carrera como poeta en 1958 con un volumen titulado *Sonetos de lo diario*. Esta intención poética y este interés por lo diario, en cuanto ejercicio heroico donde se juega la existencia, no serán abandonados en sus novelas posteriores: *José Trigo*,¹ de 1966, ganadora en México del Premio Xavier Villaurrutia de ese año; y *Palinuro de México*, ganadora del Premio Novela de México de 1975. No obstante estas recompensas, la obra de Fernando del Paso no ha merecido suficiente atención de la crítica mexicana ni tampoco del público lector. Por otra parte, *Palinuro* no fue publicada en el país sino hasta 1980. Se trata, sin duda, de una obra prestigiada sin crítica y sin lectores. Reconocida pero no conocida. Vale apuntar, quizás, que en México una edición de tres mil ejemplares puede tardar, muy frecuentemente de cinco a diez años en agotarse. Asimismo, las novelas en cuestión son muy extensas y ambas requieren de un lector “macho”, como lo entendió Cortázar –y dejó de comentar el implícito machismo del escritor argentino–. Es decir, de un lector activo, sensibilizado, capaz de gustar y manejar construcciones complicadas y un lenguaje desmesurado.

* “Una obra clave en la narrativa mexicana: *José Trigo*. (Crónica, epopeya y elegía de un movimiento obrero.)” se publicó por primera vez en *Signos. Anuario de Humanidades*, (UAM-Iztapalapa) 1 (1990): 233-264.

¹ Todas las citas a las que haré referencia en este trabajo, han sido tomadas de: Fernando del Paso, *José Trigo*, México, Siglo XXI, 1966.

El objetivo de este trabajo es, mediante un primer acercamiento analítico a *José Trigo*, mostrar algunas de las particularidades que, en mi opinión, hacen de esta obra un elemento clave y un momento cumbre en el proceso de desarrollo de la narrativa mexicana.

El lenguaje: luminoso y arborescente panorama del español

El lenguaje en *José Trigo*, es un aspecto especialmente importante. Se trata, en gran medida, de una proeza idiomática: proeza que se repetirá en *Palinuro de México* casi hasta la exasperación. Abundan los americanismos y los mexicanismos, realmente un habla latinoamericana en la que se aprecian los arcaísmos, neologismos y solecismos. El autor recupera el lenguaje de la cultura rural y proletaria y lo mezcla con un lenguaje erudito, barroco y brillante siempre, que en su expansión totalizadora agota sinónimos y vocablos referentes a determinados campos semánticos:

Van de viaje. De gira campestre. De negocios. De veraneo. De excursión. De bordada. De paseatas en buena amistad. O a lugares de saluciones y besamanos, charreadas, jaripeos y novilladas, solemnidades y relaciones, jolgorios y sanjuanadas, kermeses, torneos, tauromaquias, verbenas y luminarias: cargados más y mejor con velises y valijas, maletas, petacas con flejes, cartonera, arcones, bujetas, escriños y portamanteos. También con neceseres, mochilas, capoteras, carrieles, fiambreras (p. 224).

O: “circulan, transitan, trajinan, olizcan, escrutan, curiosean...; o jaez, ínfula, ralea, fuero, laya, estofa, calaña...” (p. 392); o “se la pone... se la chanta... se la enjareta” (p. 34).

El autor aprovecha la paronimia y deforma palabras “desmeдрados desmadrados escolares del orfanatrofio” (p. 291). Utiliza enumeraciones que producen un efecto alucinado y sofocante, logradas por asociaciones libres y por afinidades semánticas o fónicas:

[...] figuras arcangelicales que prodigan, desde lo alto de sus pechinas color de líquen, la gracia de su intercesión. Porque interceden lo mismo por todos los hijos de quienes en su gentilidad reconocieron vasallaje que por todos los judíos confesos y conversos, que por toda la prole de leprosos o pléyade de plebeyos, por los gentilhombres y los hijosdalgos, los alcaides de donceles, los tiñosos con casquetes de pez, los religiosos júniores y hermanos convíctores, las canonesas, los chantes y los sochantres, los esclavos horros o los cimarrones que huyen de los ergástulos, mozos del cordel, los macehuales y tlaquicheros, los tlacuilos y trujamanes, y toda la indiada que cubre sus hombros con mantas, y con mástiles sus partes pudentas. Porque Dios es muy grande, y así le plugue (p. 290).

Inventa y deforma sustantivos a la manera popular: *los sacudiones*, *los asegunes*, *la viejada*, *el acabadero*, *la nacencia*, *la fogarata*, *las explicaderas*, *la sonochada*. Adjetivos: *ceremoniático*, años *embolismáticos*, vientos *quemajosos*, rostro *graciable*, luna *amarillada*, hojas *ametaladas*. Deforma refranes o fórmulas conocidas: “Esposa te doy y no sirve” (p. 100). Crea formas verbales: *carriñar* a la oveja, *noticiar*, *chonguear*, *enanchar*, *frangollar*, *abnegar*, *cristianar*. Juega con palabras: “indocente actitud de analfabestia” (p. 221). Usa el caló, la jerga de los barrios populares: “¿Se lo diría de chungu? ¿O de chinga? Labia. El discípulo supera al maestro [...] No te dejes mangonear, Luciano, bocabajear. No seas güegüenche. Manuel Ángel, recuerda, es un memento. [...] Mentecato de mente capta [...] Ponte buzo, aparenta indiferencia” (p. 205).

O, “¡Acá las tortas! ¿Quién va a tener hambrosía a estas horas? Sí, me da tres: una reverencia y dos con sal. He dicho. Y dije bien” (p. 204).

En general, Fernando del Paso lleva a cabo una victoria de imaginación lingüística, fincada fundamentalmente en el habla popular y en un pacto con la lengua oral que en muchísimos momentos textuales se hace poema. Tal como lo dice Octavio Paz: “El lenguaje hablado está más cerca de la poesía que de la prosa: es menos reflexivo, más natural”.²

² Octavio Paz, *El arco y la lira*, 3ra. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 21.

Y, en efecto, a partir del habla rural y proletaria urbana el narrador indaga vorazmente los recursos naturales del idioma para mostrar sus posibilidades combinatorias y significativas; para exhibir un luminoso y arborescente panorama del español en el cual el habla popular enriquece el idioma y el lenguaje literario. En *José Trigo*, el lenguaje es antiacadémico, rompe pautas de lectura y formas establecidas, viola reglas. En suma, expresa una violencia. La misma que se ha experimentado en el transcurrir de la historia colectiva e individual. La violencia de lo cotidiano en el inframundo de las clases trabajadoras más desamparadas en la periferia de la ciudad, una cotidianidad que en toda Latinoamérica es también la fuente de lo “maravilloso”, de lo insólito, tal y como surge también en múltiples momentos en el texto. Algunos de ellos aparecen en la imagen del hombre que transporta ataúdes: “*José Trigo*, con una caja blanca al hombro, detenido, que volteaba la cara hacia donde estaba la mujer cortando girasoles y le decía: Andele, que se hace tarde” (p. 215); o la misma mujer de los girasoles o de la grúa, según el caso, que viene de “un pueblo donde se usa mucho la pobreza” (p. 68), con un nombre prestado: Eduvigis; o el viejo Todos los Santos, que tiene un nombre distinto cada día de acuerdo con el santoral.

El lenguaje de la novela afirma una semejanza y una diferencia. Por una parte afirma el legado europeo del idioma, incluso recupera léxico y sintaxis arcaicos. Por otra, afirma una diferencia al mostrarse como un español americano. En esta línea vale la pena recordar especialmente a escritores como José María Arguedas y Miguel Ángel Asturias, que por la vía del indigenismo lograron una creación de lo “maravilloso” y un lenguaje americano en nuestras literaturas. Concepción y expresión que nacieron, precisamente, de nuestra heterogeneidad y desigualdad social. Lo mismo sucede en *José Trigo* cuando noveliza al proletario urbano de la Ciudad de México, personaje que, a pesar de los múltiples ensayos narrativos latinoamericanos, no había alcanzado en su tratamiento el alto grado de nivel artístico, casi mágico y por momentos mítico, que ha logrado Fernando del Paso. De *José Trigo*, creo que es posible decir que se trata de una novela proletaria. Una novela que, además de mostrar

también la formación social y el desarrollo de la Ciudad de México, supera lo testimonial o panfletario que puede emanar del tema, para convertirse esencialmente en una obra literaria de gran importancia, tanto para México como para el resto de Latinoamérica.

Lo dicho en el párrafo anterior requiere, sin duda alguna, un análisis y una valoración mucho más profundos. Por el momento, sólo lo apunto como aspectos que ya urgen ser estudiados. Sin embargo, lo que sí quiero destacar de todo ello es que, a finales del siglo XX nuestra literatura ya posee una tradición propia que, nutrida de la herencia española, se ha transformado con todo derecho en una tradición latinoamericana. Del Paso ilustra en México, como uno más de sus grandes escritores, lo que David Viñas establece como dirección del proceso literario latinoamericano: una preocupación realista y social y otra expresiva y formal que nacen relativamente divididas para integrarse hacia los años cuarenta y producir la madurez que exhibimos ante la literatura universal.³ Es en este sentido que hablo de la consolidación de una tradición latinoamericana en la que se inserta Fernando del Paso. Basta enumerar algunos nombres: Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, José María Arguedas, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José Lezama Lima. Y con estos dos últimos, Del Paso mantiene muchas afinidades. En lo que sería la vertiente de la tradición propiamente mexicana, *José Trigo* aparece como tributaria de *Pedro Páramo*. Si en Rulfo el habla rural se estiliza y transforma en expresión artística, si se recuperan las voces torturadas de los muertos, en del Paso, junto con el habla proletaria alimentada también por la de los migrantes rurales, se recuperan las voces de los olvidados bajo las construcciones urbanas que exhiben el desarrollo de la Ciudad de México. Por otra parte, si en *La región más transparente* Carlos Fuentes hace de la Ciudad de México el espacio central en el cual asistimos al ascenso de la clase media en detrimento de las clases populares y del pasado

³ David Viñas y otros, *Actual narrativa latinoamericana*, volumen colectivo, La Habana, Casa de las Américas, 1970, pp. 154-160.

histórico, en *José Trigo* se enfoca un sector de la misma ciudad para significar la vida y el habla de los que construyen el progreso y el desarrollo de la gran ciudad y de las clases más privilegiadas, desde una ciudad perdida, ajena a la modernización y a la industrialización del proyecto capitalista dependiente: el mismo que permitió la existencia de las clases medias y de la alta burguesía que aparecen en *La región más transparente*.

Para concluir con lo tratado hasta aquí, en *José Trigo* el lenguaje se comporta en su feracidad y ferocidad, como un organismo natural a la manera consagrada de la indómita naturaleza americana. Pero esta superabundancia parece subrayar la presencia de un producto generoso y creativamente elaborado en México, lenguaje americano que desde la Conquista creció fertilizado por la violencia y el conflicto que constituyen su trayectoria histórica, y que ahora se expresan como una desmesura lingüística en diálogo con la narrativa latinoamericana en general y la mexicana en particular.

Algo acerca de la distribución del contenido narrativo

Si el lenguaje puede hacernos pensar en un desbordamiento o en una espontaneidad visceral transmitida como violencia artística, la distribución del material y su realización narrativa, como veremos más adelante, muestran la cuidadosa arquitectura de la obra al servicio del sentido.

La novela consta de dos partes y una intermedia titulada “El puente”. La primera se llama “El oeste” y la segunda “El este”. Ambas tienen como referencia especial los campamentos Oeste y Este de la zona Nonoalco-Tlatelolco, donde habitaban los obreros ferrocarrileros en viejos furgones retirados del tráfico, especie de ciudad perdida suburbana. Los campamentos estaban separados en la realidad por el Puente de Nonoalco. En la novela se incluye un mapa de esta zona en 1960. La distribución narrativa reproduce la topografía del referente espacial en el cual se lleva a cabo la acción de la historia representada.

Además, en el texto se aprecia el uso de letras redondas y cursivas. Estas últimas son utilizadas especialmente por el narrador para contar los antecedentes de la Ciudad de México y los de los personajes que intervienen en el relato (excepto José Trigo), pero algunos están fuera del presente de la acción. Asimismo, este tipo de letra corresponde a la voz de un yo narrador y de un narrador en tercera persona que son intemporales.

“El puente” está narrado también en letra cursiva, y en esta parte se mitifican tanto la Ciudad de México como los personajes mediante el recurso de un distanciamiento de tono legendario, que crea la perspectiva de lo maravilloso. Aquí el lenguaje se llena del aliento de los antiguos textos indígenas y bíblicos:

Llegado a mí, estábamos en la casa, en las fauces del tigre, en la oscuridad y junto al brasero, y allí los cuatro sabios inventaban los tiempos. Con la voz del ceniztle hablaron, con la voz de Nanancen Buenaventura... (p. 254).

Vi por último aquí, en Santiago de Tlatelolco, cómo los guerreros del pueblo que hablará en lengua tartamuda celebraban el areito del culebreo y blandían antorchas y hachas de jade y serpentina. De las tres islas, como de tres casas, salía una culebra y esta culebra arqueaba el lomo sobre los campamentos: era el Puente. Llovió entonces fuego y se acabó la ciudad (p. 264).

En este pasaje se alude a la destrucción de la primera cultura indígena que poblaba la hoy Ciudad de México, y en todo el capítulo se profetiza la destrucción del Campamento Oeste por la traición que viene del Campamento Este, y la de ambos por la modernización. Se trata de una memoria arcaica que describe y anuncia míticamente los hechos de la Historia. Por otra parte, la organización por capítulos cuyo esquema aparece en el índice, apunta también hacia el principio de sentido del texto. Los hechos se aprietan en una linealidad progresiva que pasa a hacerse regresiva. En El Oeste la numeración por capítulos va del uno al nueve, y se detiene en El Puente (parte no numerada a la que correspondería el número diez). En la tercera

parte, El Este, la numeración comienza a hacerse regresiva del nueve al uno. Subrayemos que en la historia El Oeste pasa al Este, pero allí es detenido en su fuerza de expansión. En El Este muere Luciano, el líder obrero, y se elevarán las torres de los modernos edificios de la nueva y actual ciudad de Nonoalco-Tlatelolco “que comienza en el Puente y se extiende hacia el Este” (p. 256). Construcciones urbanas: “farallones de hormigón con piel de murano y marcolita” (p. 527), que borrarán “los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco que fueron arrasados, demolidos, olvidados hace muchos años” (p. 534) para que emergieran “los edificios... ejército de gigantes abanderados que conquistaron al fin, después de cuatro siglos, la isla mediterránea [...] del pueblo de mudos o gente que habla una lengua extraña, para instaurar un nuevo sol” (p. 528).

En la cita anterior, se está haciendo referencia, espacial y temporalmente, a uno de los territorios que fueron ocupados por la séptima tribu nahuatlaca que arribó al Valle de México, la misma que encontró al Águila que devoraba a una serpiente sobre un nopal, señal que era la clave para fundar su ciudad y que fue recibida en el año de 1325 de acuerdo con las crónicas. Esta tribu se llamó a sí misma “tenochcas”, porque era dirigida por un sacerdote cuyo nombre era Tenoch. Y también “mexicas” por el dios guerrero Huitzilopochtli, que además tenía otro nombre Mexitli (hijo del maguey). Los mexicas fueron los fundadores de México-Tenochtitlan, pero la tribu se dividió debido a una rivalidad entre sacerdotes. Los que siguieron a Tenoch crearon Mexico-Tenochtitlan; y los que siguieron la dirección de Atlacuahuitl emigraron a una isla cercana que llamaron México-Tlatelolco.⁴

Después de la conquista, esta zona fue ocupada por españoles principales (Real de Santiago, donde hoy está la moderna unidad habitacional que aloja a cerca de setenta mil personas; y sus suburbios, Santiago-Tlatelolco, fueron ocupados por los indígenas.⁵ Fue aquí también, en el siglo XVI, donde se empezó a construir un tem-

⁴ Cfr. Fernando Orozco L., *Historia de México*, 3ra. ed., México, Panorama, 1984, pp. 43-46.

⁵ Rafael Carrillo, *Historia de la ciudad de México*, México, Panorama, 1984, p. 32.

plo, Santiago de Tlatelolco. El mismo que no abriría sus puertas para ofrecer refugio a los perseguidos por el ejército el 2 de octubre de 1968.⁶ México-Tlatelolco, conquistada por los españoles en 1521, queda conquistada al fin, después de desalojar los campamentos obreros. El nuevo sol de la cultura occidental ahora en su versión tecnológica, desplaza a los indígenas y a sus herederos en lo social y en lo económico: los trabajadores, los mismos que tampoco participarían ni habitarían los edificios modernos, los que quedarían detenidos en El Puente y luego también desalojados. Tres culturas y sociedades diferentes: la indígena, la colonial y la independiente. Las dos últimas, cuatro siglos, insisten en borrar la primera: la que se asocia con los actuales obreros, con el “pueblo de mudos”.

La novela funciona como un esfuerzo para rescatar la Historia. Especialmente la historia individual y colectiva de los obreros ferrocarrileros y de sus luchas sindicales. Porque -así dice el narrador con tono elegíaco- los niños, “los que vivían y aquí tenían su mundo... se fueron lejos, los fueron” (p. 526) para que:

setenta y dos mil habitantes sedentarios; para que ellos vivan, para que ellos cohabiten, para que ellos no sepan nunca: que nunca existió José Trigo [...] y para que todo esto: campamentos de peones de vía, ferrocarriles que navegaron con velas de barcos, negras cambujas-locomotaras, Manuelángeles, Luciano, Buenaventuras, se los lleve la piqueta, la mentada, el chapiro, la calaca, el chamuco, la charrasca, el tren que los trajo, los vino y los fue (p. 532).

Este volver hacia atrás en la numeración, regresando el tiempo y contrastando espacios, subraya dos aspectos importantes de la visión del mundo dominante que estructura el texto. Por una parte, la necesidad de volver al principio y de recuperar la Historia; la que funda la nación mestiza de México y que está debajo de las torres de la moderna ciudad de Nonoalco-Tlatelolco. Este recurso subraya la presencia del pasado en el presente. Un pasado que opera, como se

⁶ Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, 42a. ed., México, Era, 1983, p. 233.

dice en el lenguaje psicoanalítico, a manera de “fantasma”; es decir, no asumido, sino mistificado la mayoría de las veces y que funciona como evasión para no perturbar los sueños de modernidad y democracia del sector dominante de la sociedad mexicana. Se ha señalado en muchas ocasiones, por artistas e intelectuales nacionales y extranjeros, esta presencia del pasado en el presente. Basta analizar a fondo una gran parte de la novela contemporánea mexicana para comprobarlo. Entre los extranjeros que han escrito recientemente sobre México, Alan Riding dice con exactitud algo que, siendo un lugar común, todavía no tiene un cabal efecto de conciencia en el accionar de la realidad:

La clave radica en el pasado, en un profundo pasado subconsciente que está vivo en los mexicanos de hoy [...]. Sobre las ruinas de una larga sucesión de imperios teocráticos y militaristas, Cortés impuso los valores de una España profundamente católica e intelectualmente reprimida. Así pues, la Conquista reafirmó una fuerte tradición de autoritarismo político y omnipotencia divina que, aún ahora, resiste las incursiones del liberalismo occidental. [...] México hoy [...] se está preparando para el siglo XXI sin haber resuelto el legado del siglo XVI.⁷

Por otra parte, el ferrocarril es el símbolo de la industrialización del país, de su entrada a la modernidad y al desarrollo. Pero mediante el recurso de la regresión numérica, al recuperar un tiempo circular y recurrente, lineal e invertido a través de la Historia y la memoria colectiva, como veremos más adelante, el narrador niega el desarrollo; o más exactamente, lo problematiza. El ferrocarril trae progreso, pero no para los obreros, no para los pobres dentro de la sociedad desigual. La moderna ciudad muestra su incapacidad para absorber e integrar a los explotados. Para ellos, como para los antiguos mexicanos la marginación: requerida primero por el imperio español, después por la civilización tecnológica de signo

⁷ *Vecinos distantes*, tr. del inglés de Pilar Mascaró, México, Mortiz-Planeta, 1985, pp. 14 y 431.

neoimperialista. Así, la nueva ciudad es realidad y símbolo de una fórmula ideológica dentro de un país doblemente colonizado, realidad y símbolo de la Historia y de la crónica. Y a propósito de esto recordemos las palabras de Alejo Carpentier: “cuesta trabajo observar que la Historia toda no es sino la crónica de una inacabable lucha entre buenos y malos. Lo que equivale a decir: entre opresores y oprimidos. Opresores minoría, oprimidos mayoría”.⁸

El narrador da la voz al “pueblo de mudos”

El juego de narradores es muy complejo. Baste decir por el momento que en el nivel textual más inmediato, la acción que suscita el contenido narrativo supone el esfuerzo de un yo narrador, concreto aunque anónimo, que llega al Campamento Oeste y pregunta por José Trigo. Alrededor de los furgones fuera de servicio “crece la yerba, crecen los niños [...]. Una de estas ciudades olvidada era el Campamento Oeste, donde vivió José Trigo, donde vivió la madrequita Buenaventura [...] y a donde yo llegué un día, preguntando por ellos” (p. 15). Pero este yo narrador se confundirá con todos: “yo, tú, él, y nosotros y ellos. Yo José Trigo y tú Buenaventura y él y Todos los Santos y nosotros y ellos, los hombres de uniformes azules” (p. 532). Y el narrador busca a José Trigo, o como dice el coro de ferrocarriles: “... la historia de José Trigo o José Trigo, da lo mismo porque lo que vale es la historia de los hombres” (p. 11). De modo que tanto el narrador como José Trigo adquieren una dimensión abstracta y genérica en el texto. Pero contar la historia de José Trigo, migrante rural, miembro del lumpes proletariado en el Campamento Oeste, cargador de ataúdes y *testigo* es básicamente contar la historia de cuando “apenas los ferrocarrileros iniciaban la lucha por el aumento de salarios” (p. 19). Entonces, también hay que contar “lo de Luciano, lo de la huelga, las bayonetas, el automóvil

⁸ Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 1981, p. 28.

azul” (p. 19), dice el narrador. El propósito de este narrador es contar “cosas que, con palabras la mitad mías y la mitad de la madrecita Buenaventura, son como para creer que nunca sucedieron” (p. 18).

La historia de José Trigo en el Campamento Oeste, se relaciona con la de la huelga ferrocarrilera y con la ciudad perdida donde habitan hombres y mujeres anónimos cuyas palabras recuperará el narrador: “Así que fui juntando de nuevo las palabras que me dieron por aquellos rieles, rumbos lejos, caminando, y caminando por los rieles llegué por aquellos rumbos bien entrada una noche de invierno...” (p. 18). La expresión “juntando de nuevo”, nos sugiere que el narrador anónimo ya estuvo en ese campamento. Yo narrador que, sin aclararse nunca en el texto y jugando con la ambigüedad, otro narrador en tercera persona, y por detrás de todos ellos el metanarrador,⁹ semi-identifica con el mismo José Trigo en términos de un desdoblamiento literario del personaje testigo, que vuelve y asume la función narrativa al reconstruirse a sí mismo y reconstruir los hechos de acuerdo con sus recuerdos y los de la memoria colectiva.

Así surgirán las palabras del pueblo de mudos, “los hombres de uniformes azules, los fogoneros, maquinistas, conductores, garroteros, auditores, telegrafistas, mayordomos, patieros, factores, peones, boleteros y despachadores” (p. 533). Todos ellos: José Trigo, Buenaventura, Todoslosantos, son calificados por el yo narrador, incluyéndose, como aquellos que “pusimos las palabras” (p. 533). Los hombres fundadores que “deambulan con sus palas al hombro para calzar durmientes y nivelar vías, los carniceros [...], los panaderos [...] las mujeres panzonas [...] los mendigos babosos, las ratas hambrientas y los ciegos de bordón avellano” (p. 543); los mismos sobre los que “cayeron las palabras: tierra, polvo, piedras” (p. 534). “Porque cayó la tierra, cayó el polvo, cayeron las piedras sobre estos santos campamentos que fueron arrasados, demolidos,

⁹ Metanarrador es una noción abstracta que elude las implicaciones del autor como persona real para adjudicarle una función en el discurso más allá del narrador. Es una mente que fuera del texto, organiza los materiales y utiliza al narrador o narradores, y a los personajes, con un plan determinado.

olvidados hace mucho tiempo” (p. 535), dirá el yo narrador anónimo (o José Trigo que regresa como persona real o como ánima en pena) que da la voz, en tono elegíaco, a muchas otras ánimas que anidan en las piedras.

La vieja Buenaventura, otra voz recuperada por los narradores, está identificada en el texto con los fundadores de la antigua ciudad de México-Tenochtitlan. En el capítulo 3 Oeste, Buenaventura declara que ella vivió en siete cuevas (p. 44), información que se repite varias veces. El tratamiento de este personaje la remonta así a los antecedentes prehispánicos: “Los mexicas, como otros pueblos de la antigüedad clásica, se presentan en sus textos como nación predestinada para llevar a cabo empresas extraordinarias. Sus códices hablan asimismo de sus antiguas formas de vida cuando aún habitaban en el norte, en Chicomoztoc, ‘el lugar de las siete cuevas’”.¹⁰

También se alude a este dato en el siguiente fragmento: “Según la tradición, estos grupos nahuatlacas, principalmente chichimecas, procedían de un lugar llamado Aztlán-Chicomoztoc, que significa ‘Lugar de garzas, en donde están las siete cuevas’”.¹¹

Además, en la parte central de libro llamada “El Puente”, el nombre de Buenaventura sufre transformaciones. Va pasando de Buenventura a Nance Buenaventura, a Nanancen, Nanche, Nananche, hasta llegar a Nanantzin, nombre fonéticamente parecido a Tonantzin,¹² la diosa madre indígena cuyo culto fue sustituido por el de la virgen de Guadalupe que se apareció, según la leyenda, el 12 de diciembre de 1531 en el cerro de Tepeyac, lugar cercano al templo de la diosa prehispánica. En esta misma parte, el nombre de Nanantzin empieza a involucrar hasta llegar de nuevo a Buenaventura. El puente adquiere así, también, el símbolo del momento de pasaje (la conquista y la época colonial) que supone el nexo entre la cultura

¹⁰ Miguel de León Portilla, *Microhistoria de la ciudad de México*, México, Departamento del Distrito Federal, 1974 (Col. Popular, Ciudad de México), p. 15.

¹¹ Fernando Orozco L., *op. cit.*, p. 38.

¹² Tonantzin: To, nuestro(a); nanantli, madre; tzin, expresión de amor. Esta diosa fue llamada también nantzin. (Cfr. Cecilio Robelo, “Tonantzin”, *Diccionario de Mitología Nahuatl*, t. 1, México, Ed. Innovación, S.A., 1980, pp. 656-658).

prehispánica y la actual cultura mestiza. Buenaventura, como personaje, funciona como una vieja y sabia raíz que persiste y acumula memoria a través de las transformaciones: los tres momentos históricos que constituyen el México moderno. Así, este narrador que cuenta con palabras propias y de Buenaventura, lo hace con la ayuda de una memoria que representa la Historia.

Sin embargo, el narrador cuenta específicamente desde una perspectiva histórica que recupera la palabra de los oprimidos y de los vencidos. La Historia aparece como un juego de metamorfosis que mantiene una relación dinámica entre el pasado y el presente, entre lo uno y lo diverso. Lo uno, lo constante: la opresión; lo diverso: las diferentes máscaras del opresor en el proceso histórico más conocido por nosotros, el proyecto “civilizador” de Occidente: la Conquista y la Colonia, la Independencia, la Revolución y la postrevolución. Y esta última etapa puede llamarse *postrevolución*, precisamente porque el dinamismo verdaderamente revolucionario del movimiento popular que lo engendró, fue reprimido por un proyecto capitalista dependiente a favor de la burguesía dominante. Tal como lo denuncia uno de los personajes más importantes de la novela, Luciano, luz sindicalista anunciada por su nombre y por su tosco cinturón adornado con estrellas de lata. Personaje que se remonta a Tonatiuh,¹³ de acuerdo con el juego de transformaciones en función del pasado y el presente en la novela:

Sí, sí, compañeros, viva la libertad que hay en nuestro país... ¡La libertad de ser líderes charros y formar sindicatos blancos! ¡Viva la libertad de crear monopolios y latifundios! [...] ¡Viva la libertad que hay para castrar ferrocarrileros! [...] ¡Viva la libertad para ser burgués y millonario! ¡Para ser un Gobierno hijo de la chingada que habla de democracia y mete en la cárcel a los héroes del movimiento obrero! [...] ¡Viva la libertad para comprar los periódicos, para darles concesiones a los

¹³ Tonatiuh, en la mitología náhuatl, significa “el que va resplandeciendo”, “el que va alumbrando”, era el sol vencido cuatro veces, “el infeliz sol comido”, que en su última transformación, la quinta, el sol joven, llegó a ser objeto de gran culto como símbolo del creador y de la causa de todo lo existente (Cfr. *Ibid.*, “Tonatiuh”, pp. 658-661).

gringos [...] ¡Y hablar de la Revolución y de la Reforma Agraria! [...] ¡Mientras los líderes honrados se pudren en la sombra por comunistas, por rojillos traidores a la Patria! [...] ¡Vivan todas esas libertades, carajo, que nuestro sudor nos cuestan, que cada vez que cargamos un leño o le echamos una carbonada a la caldera las estamos pagando! ¡Y las pagaron nuestros padres cuando se fueron a la Revolución! [...] ¡Y las pagarán nuestros hijos con la cárcel y la vergüenza! (pp. 346-347).

Sin embargo, no debemos pasar por alto que Luciano es un personaje complejo. A pesar de su indudable carácter justiciero y de su compromiso político, el narrador lo perfila como un héroe con cierta ambigüedad psicológica e ideológica, que le crea contradicciones entre sus honestos sentimientos de rebeldía solidaria, y sus deseos individuales de poder. Sus deslumbrantes palabras no están despojadas completamente de demagogia. Así lo subraya el narrador cuando comenta críticamente: “solecismos, barrabasadas, gazapos, rimas arrimadas y perogrulladas. ¿Qué importan? Lo esencial era magnetizarlos” (p. 347), criticando también una fórmula del discurso populista que enciende las emociones. No obstante, la verdad de las palabras de Luciano, independientemente de sus complejidades como personaje, quedan validadas en el capítulo 6 Este, titulado “Cronologías”, con una objetiva noticia histórica: “23 de diciembre de 1960. El movimiento, exhausto, llega a su epílogo. Muere de gangrena, de atrofia, de inanición, estrangulado; en fin, de todo. Supremacía de la fuerza. El Gobierno ha obtenido una victoria pírrica (‘4)’” (p. 407).¹⁴

¹⁴ Uno de los grupos obreros industriales más combativos que ha tenido México, junto con el de los electricistas, petroleros y mineros, ha sido el ferrocarrilero. Desde 1940 comenzó el malestar del gremio con amenazas de paros y de huelgas, pero el descontento no estalló hasta 1958, dando lugar a uno de los conflictos sociales y políticos más importantes para el poder institucional de la Nación, desde entonces hasta 1968 (Movimiento Estudiantil que culminó con la masacre de Tlatelolco el 2 de octubre del mismo año). La demanda principal de los obreros, en un primer momento, fue el aumento de salarios. Pero bajo la dirección del gran líder sindical Demetrio Vallejo (después encarcelado), esta primera demanda fue dando paso a otras más significativas en cuanto a la participación obrera en el país, y con el apoyo de otros sindicatos se organizó un movimiento obrero de gran envergadura que exigía también el derecho de tomar decisiones en los asuntos nacionales del trabajo. El Estado comprendió el pe-

Y a esta noticia -asociada en el capítulo por un ahora impersonal narrador cronista- le sigue otra ya muy remota: “1521. Cae el antiguo Reino de la Triple Alianza” (p. 407).¹⁵ Cae Mexico-Tenochtitlan.

Realización narrativa: se narra fragmentadamente, como se conversa y como se recuerda

La novela está construida de acuerdo con tres direcciones narrativas que al entremezclarse dan una gran complejidad a la organización artística de la anécdota, y son las siguientes:

1. En un primer nivel, la acción que suscita el contenido narrativo, es la búsqueda de un hombre y de su historia, José Trigo, por un narrador en primera persona que llega e indaga en los Campamentos Oeste y Este. La acción de la búsqueda se separa temporalmente de las historias y los hechos contados porque ocurre “un año bisiesto de hace muchos años” (pp. 127 y 407). Sabemos por los capítulos de las “Cronologías” y por otros datos textuales, que la historia por la que

ligro que corría en cuanto a la pérdida del control casi absoluto que había ido logrando sobre el sector obrero, y aniquiló represivamente el movimiento -que ya había durado diez meses- a finales de 1959. Durante 1960 siguió habiendo intranquilidad, pero el Gobierno logró someter al sindicato incorporándolo a la Confederación de Trabajadores de México (CTM), que era la central obrera más poderosa del país asociada al Estado desde su creación en 1936 hasta la fecha. Posteriormente el Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros salió de la CTM, pero ingresó al Congreso del Trabajo, que se constituyó en 1966 con la intención gubernamental de establecer mayor control mediante la unificación de los obreros organizados. (Cfr. Antonio Alonso, *El movimiento ferrocarrilero de México 1958-1959*, México, Era, 1972). En *José Trigo* están presentes la historia de la construcción y del funcionamiento de los ferrocarriles mexicanos, sus luchas obreras y sobre todo, como referencia cercana, el movimiento de 1958-59. Sin embargo, la anécdota principal alrededor de una huelga ferrocarrilera que se asocia a la vida de José Trigo como personaje, además de representarlo, toma en consideración la desaparición total del movimiento en 1960 y denuncia al *charrismo* y a los *sindicatos blancos*, que son denominaciones mexicanas para calificar la forma de dominación estatal del proletariado, a través de líderes y organizaciones aliadas al sistema de poder que sirve, fundamentalmente, a la clase dominante en detrimento de la clase trabajadora.

¹⁵ Cuando los mexicas llegan al Valle de México, trabajan como siervos, mercenarios, sufren derrotas y buscan alianzas. Finalmente, la base de su poderío fue la alianza que lograron concertar alrededor de 1431 entre Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan. A esta concentración de poder se le llamó el Reino de la Triple Alianza, que dominó a los pueblos cercanos y a los cuales exigió tributo. Debido a esto se creó la gran riqueza de la capital del Reino, descrita por los ojos asombrados de conquistadores, entre ellos el gran cronista Bernal Díaz del Castillo.

se interesa este narrador, ocurrió en 1960. De esta manera, haciendo inasible el tiempo de la llegada del yo narrador, y distanciándolo de los hechos narrados, la búsqueda como tal adquiere un sentido intemporal, abstracto, que pone en el centro mismo del objetivo literario la acción de la búsqueda. Gracias a la pregunta: “¿José Trigo?” (p. 6), a la necesidad de recuperar los testimonios de la vida de un hombre, aparecerán las historias individuales de los personajes: Buenaventura, Eduviges, Anselmo, Bernabé, Guadalupe, Pedro, Luciano y otros. Historias todas que tienen relación con los ferrocarriles, tanto en el campo como en la ciudad, y que nutren y conforman una historia colectiva: la de la resistencia obrera ferrocarrilera, concretizada en una huelga específica. En esta dirección, se trata de contar el descubrimiento de una historia a través de múltiples voces que recuerdan y narran. El narrador también es un buscador de voces a las cuales les reintegra su derecho de ejercicio. Esto instaura en *José Trigo* una diversidad de puntos de vista y una compleja polifonía textual, que deberá ser analizada muy cuidadosamente en posteriores trabajos.¹⁶

2. La segunda dirección narrativa supone contar la historia de José Trigo en los Campamentos desde su llegada (primero de abril de 1960), hasta su desaparición oscura con un desenlace confuso:

[...] así que te fuiste de estos campamentos ¿pero te fuiste? tal como habías venido, y dejaste en ellos lo que en mala hora te habías apropiado, ¿pero te fuiste?, ¿hacia el Oeste, dime?, ¿hacia el Este entonces?, ¿subiste a un tren o te enganchaste y te arrastró para dejarte vivo o muerto

¹⁶ Vale la pena apuntar que otro escritor mexicano, Juan José Arreola, publicó una novela titulada *La feria*, en 1963, elaborada con base en una escritura fragmentada y una polifonía textual complicada. Arreola ha sido por muchos años maestro de generaciones literarias, y ha influido mucho en la narrativa mexicana. Este autor está siendo investigado en El Colegio de México por la profesora Sara Poot, y profundiza especialmente en los rasgos estilísticos de fragmentación y polifonía. El teórico soviético Mijail Bajtin ha explicado extensamente el recurso polifónico (Cfr. *La poética de Dostoievski*, tr. de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1985). En cuanto a *José Trigo*, también está presente bajo el aspecto de estos recursos, la huella arreolesca, lo cual señalo en función de un interés personal por establecer no sólo los puntos de ruptura de un proceso literario específico, sino la unidad y coherencia que subyace en ese proceso, y que es lo que va permitiendo definir el perfil distintivo y la tradición de una literatura nacional.

un kilómetro más allá o más acá; ni tú lo supiste, ni lo sabrás nunca, ni Manuel Ángel, ni Eduvigés, ni Todolosantos ... (p. 521).

José Trigo fue testigo del inicio de la lucha por el aumento de salarios, fue testigo también del asesinato de Luciano, por esto último huye del campamento porque lo persigue el asesino. Durante su estancia en el Oeste, trabaja transportando ataúdes, busca trabajo en los ferrocarriles y ama a Eduvigés. Esta dirección narrativa desemboca en el descubrimiento y en la testificación de un crimen, lo que matiza a la novela de una atmósfera policíaca y en cierta medida misteriosa.

3. La tercera dirección, la más importante en mi opinión, es la que genera el contenido narrativo a partir de la lucha obrera contra el Gobierno y los dirigentes laborales “charros”. Aquí la historia se centra en la actuación sindical de Luciano, en su muerte, en su calidad de símbolo para el obrero, y en su mitificación. La temporalidad de esta historia se extiende desde el 15 de enero de 1960, cuando Luciano es designado como representante de la sección No-noalco-Tlatelolco en el Sindicato Ferrocarrilero, pasando por su muerte el 2 de noviembre de 1960 (día de los Fieles Difuntos); la última revuelta de los obreros en la cual se vengan de Manuel Ángel, dirigente que traicionó al movimiento y asesinó a Luciano, el día 12 de diciembre de 1960; hasta llegar al 23 de diciembre del mismo año, cuando “el movimiento exhausto, llega a su epílogo. Muere de [...] inanición, estrangulado; en fin, de todo” (p. 407).

En esta parte del relato, los trabajadores exhortan a una lucha por aumento de salarios. Se señala un mes de plazo para aprobar el aumento salarial y al término del plazo, ante el silencio de las autoridades, se declara la huelga general. A su vez, el Gobierno declara ilícita la huelga y el ejército se hace cargo de los ferrocarriles.¹⁷

¹⁷ En gran medida todos estos hechos representan la historia de luchas y derrotas del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros Mexicanos (STFM), cuyos antecedentes fueron la Orden Suprema de Empleados Ferrocarrileros Mexicanos, creada en 1890; y la Confederación de Gremios Mexicanos en 1913 (Cfr. Arnaldo Córdova, *La clase obrera en la Historia de México*, Siglo XXI e Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1980).

La vida de Luciano corre peligro por su posición combativa en esta huelga. Es avisado y se esconde como medida temporal de seguridad, pero al enterarse de la traición a la huelga llevada a cabo por otro obrero, Manuel Ángel, sale a reclamarle y es asesinado por éste (p. 498). Luciano aparece en el campamento Este el 7 de noviembre de 1960, cinco días después de haber sido asesinado, dentro de un viejo automóvil azul abandonado (p. 509). La aparición de Luciano es uno de los pasajes más impresionantes del libro:

Es Luciano, sí, por fin apareció, ya llegó, y ya está aquí para defendernos.

[...]Y después, todos los miles de hombres que estaban en Nonoalco empezaron a moverse. Ya no eran sólo los chorros de hombres que se desprendieron de la oscuridad: ahora, y de todas partes, eran otros hombres los que corrían hacia el remolino gritando, preguntando, llamando: Luciano, Luciano, Luciano (pp. 505- 506).

Pero Luciano no estaba vivo, como creyeron, sino muerto. Y esta realidad es negada por el gentío; y el automóvil azul, tumba, se convierte por obra del deseo en un carro triunfal, un armón azul donde el líder viene sentado. Y a partir de este momento, la resurrección de Luciano se lleva a cabo en la interioridad de los trabajadores por obra del recuerdo:

Entonces los primeros hombres se llevaron los ojos de Luciano. No aquellos que habían visto, no aquellas manchas oscuras que Luciano tenía en la cara, sino aquellos otros ojos que recordaban.

“Eran claros”, se dijo uno de los hombres, y los recordó.

“Eran dulces”, se dijo una de las mujeres, y los vio.

“Eran como los ojos de un niño”, se dijo uno de los viejos, y los recogió.

Y así fue con los labios y con la nariz y con la gorra azul y con los dedos de los pies. Todos se los fueron llevando adentro (pp. 510-511).

Esta historia termina con una última manifestación de la fuerza obrera, descrita con una plasticidad magistral:

Y nosotros que éramos José Trigo, nosotros estábamos allí, en el atrio del templo de Santiago y vimos acercarse a los hombres, vimos las antorchas, vimos las banderas rojinegras y fuimos un hombre bailado por la luz: así nos vieron [...] y así nos vimos nosotros, reflejados dos veces en tus ojos y mil veces despedazados en los cristales de sudor que cubrían tu piel, la piel de una y de otra cara [...] una cara donde aletean el fuego y la sombra: se acerca, se agiganta, la vemos, pasa, y atrás otra cara donde aletean el fuego y la sombra: se acerca, se agiganta, pasa, y una y otra y otra y otra, una y otra alzamos la vista y vemos los puños, puños fuertes, macizos, surcados por venas pálidas y uno y otro y uno se acercan, se agigantan, iluminan nuestra cara [...] (p. 514).

Y en este momento de la novela, en este “nosotros que éramos José Trigo”, el narrador muestra su intención de colocar en este personaje, común y marginado, la representatividad de un sector del pueblo que en la solidaridad y la acción organizada, adquiere la unidad y con ella la conciencia de su fuerza social como clase explotada. Sin embargo, falta mucho todavía para que esta presencia y esta fuerza, claramente destacada por el narrador, se convierta en un poder capaz de determinar en las decisiones de la sociedad nacional. Y esta fuerza es nuevamente abatida por otra represión, con la que el movimiento llega a su fin: “Pero allá, en el atrio del templo del Señor Santiago, [...] llegó el ejército, llovió sangre, se apagó el canto de los escogidos [...] y el fuego, el olor a azufre, el humo de la pólvora, una inmensa nube blanca... Y yo no he contado todavía tu historia” (p. 523).

En la cita anterior, el narrador reconoce en el enunciado final, que no ha contado una historia. Se trata de la historia de José Trigo, el único personaje que aun estando significado, porque da nombre a la novela, nos resulta desconocido. No se dan los antecedentes de su vida que preceden a su llegada al Campamento; y su destino, si vive o si muere, queda como una incertidumbre. Es indudable que José Trigo, manejado como enigma, es el símbolo de un sector social, personaje colectivo, sobre el que sí se da luz en la novela; y un símbolo de la supresión oficial que se trata de mantener acerca de

ciertos aspectos de la historia nacional, desde sus orígenes hasta el presente, que también son rescatados en el texto.

José Trigo es la persistencia de la realidad social e histórica, que a pesar de los esfuerzos de las ideologías dominantes por suprimirla en la memoria colectiva, está presente siempre. Pero estos esfuerzos también persistentes, le confieren a las clases y a las culturas dominadas, así como al destino mismo de la nación, un carácter incierto frente a la vida y la muerte, lo que abre una interrogante acerca ya no de cómo vivir, sino simplemente de cómo sobrevivir. Por eso el narrador no pone el énfasis en contar la historia personal de José Trigo y aclara que no la ha contado, porque en su caso no importa tanto su calidad de sujeto como la representatividad colectiva que le otorga para, eso sí, contar la historia de un país y de un sector social desde la perspectiva del oprimido, del acosado, del sin derecho a elegir ni decidir.

Queda claro, en los pasajes citados y en muchos otros del texto, la presencia de la lucha y la derrota, la epopeya y la elegía, en la trayectoria de un pueblo signado por la violencia que se recorta entre dos fechas claves: 1521: caída de México-Tenochtitlan; y 1960: derrota de un gran movimiento obrero seguido por el encarcelamiento o la muerte de sus vigorosos líderes. La forma de contar reproduce y también destruye el tiempo cronológico, como sucede en la memoria. Destruye la seguridad racional a favor de la ambigüedad del recuerdo y del sueño. Fragmentos de la realidad van recuperándose en la conversación en las diversas perspectivas de los personajes, en los testimonios orales sobre un mismo hecho. El capítulo 4 es muy ilustrativo sobre esto. Varios personajes cuentan cómo se fue Eduviges del pueblo: “¿Qué venía cargado de pulque el tren en el que se fue Eduviges? Yo creía que de vacas. ¿Qué no se fue en el tren, dices? ¿Qué se fue en la grúa...? Yo creía que se había ido en el tren. ¿Qué no se fue por ahí de cuando florecen los acaguales? ¿Qué eso fue cuando vino, dices?” (p. 75).

Se introducen historias de los que cuentan sus recuerdos sobre Eduviges: “Si ustedes creen que esto no viene al caso, allá ustedes [...] pero me gustó esa mujer [...] tenía puesto un huipil blanco”

(p. 76). El hecho se recuerda gracias a detalles asociados, como si llovía o no, si pasaba un pájaro, si estaba cerca una festividad popular, etcétera. Y entre múltiples perspectivas se va revelando la realidad. En los casos de acción directa, sucede otro tanto, mientras se conversa o se realiza algo, llegan a la memoria los recuerdos de otros hechos. En el capítulo 7 Oeste, Luciano está tratando el pago a una prostituta, y se detiene la escena para hacer entrar trozos de realidad o comentarios correspondientes a otros sucesos (p. 192).

Por ejemplo, en el relato adquiere gran importancia el hecho de que José Trigo perdió un zapato al saltar del tren cuando llegó al campamento, y otro cuando huía de Manuel Ángel. Constantemente se significa este detalle a lo largo del texto. Para remediar la pérdida usa un zapato que perteneció a Manuel Ángel, así, se calza con zapatos de distintos colores. Gracias a este detalle, lo sabemos al final del texto, es identificado y perseguido por Manuel Ángel como el testigo de su crimen. O el caso de la reiterativa imagen de José Trigo con ataúdes al hombro. Muy posteriormente se sabe que es el único trabajo que pudo encontrar en el campamento. Fragmentos, detalles sueltos en la memoria, van recomponiendo la totalidad de la representación, y reintegrándole su sentido gracias a un narrador que es un buscador de historias, que pregunta y que conversa.

Esta manera de narrar supone, entre otras cosas, una concepción de la realidad, caótica en apariencia, como un conjunto de hechos aislados que, no obstante, tienen una relación oculta que al descubrirse le restituyen su coherencia. El narrador en primera persona como *buscador* de historias, así las va presentando; y el narrador en tercera persona, como *contador* de historias, las va relacionando. Así, el juego entre el yo narrador que va obteniendo el material de la historia preguntando, viendo, escuchando, confundándose con todos, es el material que va recomponiendo y organizando un narrador en tercera persona que, incluso, en los capítulos cinco y seis Oeste, y en el seis y cinco Este, ofrece directamente noticias históricas y una cronología tanto de la Historia general de México, como del relato de ficción, que permite al lector establecer las relaciones espacio-temporales en términos de causa y efecto.

Lo oculto y lo que se revela, debajo de un aparente aislamiento, es la estrecha relación entre la pobreza y la riqueza, entre la ciudad perdida y la ciudad moderna, entre la lucha y la derrota, entre el oprimido y el opresor.

El espacio literario: interacción entre la historia y la memoria, la realidad y el sueño

En el ensayo “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, Carpentier dice lo siguiente:

Y no hay modo, hoy, de ser novelista y ciudadano volviendo la espalda a una Historia que ante los ojos de todos se está elaborando, afectando directa o indirectamente a cada cual [...].

Si difícil nos resulta entender la tecnología de nuestra época, fácil nos es, en cambio, desentrañar las causas de una acción colectiva. Y esto nos devuelve a los mecanismos de la Historia, haciendo forzosamente de nosotros, novelistas latinoamericanos de finales del presente siglo, los Cronistas de Indias de la época contemporánea.¹⁸

De la realización narrativa de *José Trigo* y de su contenido, se desprende indudablemente una concepción del novelista latinoamericano semejante a la que propone el autor de *El reino de este mundo*. En la obra se desentrañan las causas de una acción colectiva, y el narrador en tercera persona se constituye en cronista. Las necesidades naturales y humanas de los hombres representados, construyen la Historia nacional de la cual se nutrirá la ficción. Desde diversas perspectivas, se revelan las necesidades de obreros desocupados, migrantes rurales, que se identifican con los que huyen de la pobreza para satisfacer sus necesidades elementales, entre las cuales tienen que incluirse también las de amar y participar socialmente. El proyecto narrativo de dar voz a los mudos y recuperar

¹⁸ Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 32.

sus memorias, genera un discurso literario constituido con base en una intertextualidad compleja. Pero solo me referiré a la Historia y a sus derivaciones literarias: epopeya y elegía.

En primer lugar, el texto es producto de un diálogo ininterrumpido con el discurso histórico en su aspecto disciplinario, escrito y documental. Este discurso puede apreciarse en las constantes fechas históricas a las que apela el texto, y particularmente en los capítulos del Oeste y del Este titulados “La Cristiada” y “Cronologías”. El capítulo 8 Oeste, “Oda”, está fundamentado en la historia mundial y nacional del ferrocarril en términos tecnológicos y sociales. La Historia actúa en este caso como datos concretos que apoyan la verosimilitud de lo narrado aportándole un orden lógico. La historia de la ciudad de México, la historia de la organización de los trabajadores ferrocarrileros, la historia de la Revolución, son temas históricos referenciales sobre los que descansa el discurso literario.

En segundo lugar, la Historia en su aspecto oral entra a conformar el contenido narrativo y su expresión discursiva. El valor del testimonio oral, apoyado en la memoria individual y colectiva, hace su entrada desde el principio. La legitimidad de lo contado, se basa en su carácter testimonial. A lo largo de todo el texto se repiten enunciados como *lo vi*, *lo oí*, *lo oí decir*, *yo no olvido* y otros. La historia de José Trigo y su existencia en el campamento es cierta porque:

Lo vio una vieja gorda y bruja. Lo vieron Todos los Santos. Lo vieron tres guardacruceiros de las calles Fresno, Naranjo y Ciprés. Lo vio un carpintero de la calle Pino. Lo vio una mujer que viajó en una grúa. Lo vio un hombre que acicalaba un puñal. [...] Lo vio un ferrocarrilero de uniforme azul y anteojos ahumados. Lo vio la Virgen de Guadalupe. Y lo vi yo (p. 5).

El valor de lo contado se afirma en la presencia. Así dice Buena-ventura: “Tan cierto como que yo estoy aquí, en esta noche y en este furgón” (p. 19). Y se apoya en la advertencia “oiga nuestras palabras y que no se le olviden” (p. 14); y porque el narrador en primera persona va juntando las palabras, el testimonio oral se hace novela. Por

esto mismo, en el discurso narrativo aparecerá la ambigüedad de la memoria: “¿Qué venía cargado de pulque el tren en el que se fue Eduviges? Yo creía que de vacas” (p. 75); que si José Trigo tenía 30 ó 50 años, que si llegó en mayo o junio. Pero:

Si fue así, o no fue así [...]. Si fue que el tren se estrelló con una locomotora estacionada, o fue que se descarriló con el cuerpo de un caballo muerto [...] da lo mismo [...]. El caso es que el tren de Laredo sufrió un accidente, que Manuel Ángel fue herido, y que un hombre murió el día en que José Trigo [...] pasó por los campamentos con una caja blanca al hombro seguido por la mujer que llevaba un ramo de girasoles (p. 192).

De lo anterior se deduce la confiabilidad testimonial, múltiple y fragmentada, al despecho de la exactitud, y así lo dirá el yo narrador, ahora contando y comentando en tercera persona: “Porque la gente recuerda. Cada uno a su manera. Cada uno recuerda lo que vio, lo que oyó, lo que pensó y lo que hizo aquellos días de mayo (junio) del año de José Trigo” (p. 170). E insiste en otro momento del relato: “Porque la gente recuerda. Cada quien unas cosas sí, porque las sabe, y otras no, porque no las sabe o se le han olvidado. Cada quien unas cosas primero y otras después, y otras al mismo tiempo” (p. 208). En estos comentarios, está la clave de la construcción narrativa y de su expresión discursiva fundamentalmente oral: un ir hacia atrás, hacia adelante, hacia atrás, fijar algo, ampliarlo, repetirlo, detenerse, estirar el tiempo, disgregarse, partir de un detalle, descomponerlo e irlo integrando a una totalidad. Por entre otras cosas, *José Trigo* es una gran representación del funcionamiento de la memoria y de la expresión oral.

De lo dicho hasta aquí, puede deducirse que la propia Historia, es una derivación de la memoria. La exactitud agrega precisión, pero no sentido. Del manejo textual del modelo testimonial, emerge la concepción de que la memoria y su expresión oral, son los fundamentos de la Historia.

Por otra parte, el narrador en primera persona ya nos ha dicho que contará con palabras la mitad de él y la mitad de Buenaventura.

Y más tarde agrega que en la memoria de Buenaventura “la realidad y el sueño se confundían: realidad de su mundo llanero y bajuno de atorrantes y descamisados, y sueño de mi mundo de piedras [...] que brillan al sol de la mañana cuando José Trigo [...] camina por las vías” (p. 19).

En esta última cita, puede apreciarse claramente una distinción entre la realidad y el sueño. La realidad es de Buenaventura, personaje que representa el sujeto de la memoria colectiva, de la historia oral. El sueño es del narrador, y el “sueño” como concepto, parece significar en este caso la imaginación literaria y su transformación en ficción.

En la interacción de ambos: realidad y sueño, se establece el espacio literario. Es en ese espacio donde el referente real: una huelga o la visión de un hombre que camina por las vías del tren una mañana, que quizás puede llamarse Juan Pérez o José Trigo, va a convertirse en motivo épico y elegíaco de una novela cuyo título es José Trigo. La huelga representada como epílogo trágico del vigoroso movimiento ferrocarrilero de 1958-59 en la realidad histórica mexicana, y la odisea diaria de la existencia de obreros y también de desocupados como José Trigo, de apellido alimentador y cargador de ataúdes, símbolo de un pueblo que permanece sin claras fronteras entre la vida y la muerte, son los motivos reales que al convertirse en sustancia literaria dan a *José Trigo* su perfil épico y elegíaco. De la tensión narrativa entre situaciones de lucha y derrota, surge el conflicto que genera el relato: “y alzamos la vista y vemos los puños [...] fuertes, macizos, surcados por venas pálidas y uno y otro y uno se acercan, se agigantan, iluminan nuestra cara” (p. 514). Y “porque cayó la tierra, cayó el polvo, cayeron las piedras sobre estos santos campamentos que fueron arrasados, demolidos, olvidados hace mucho tiempo” (p. 535). Con estos puños y con este olvido se construye la epopeya y la elegía que, en términos literarios, es José Trigo. Con todo esto que es “la canción, el estribillo, la odisea, el sonsonete, la canturía, el sartal, la salmodia, la retahila del ferrocarrilero” (p. 239).

Y de toda la historia de México emana, pues, en el siguiente pasaje, el contenido de la epopeya y de la elegía:

Palustre Reino de la Triple Alianza que se derrumbó aquí, en Nonoalco-Tlatelolco, cuando los conquistadores de barba portentosa iniciaron la segunda de las Tres Épocas, de las Tres Culturas que han tenido aquí su esplendor. La tercera de ellas, la época de las invenciones y los artilugios, de las maquinaciones y los artificios que esparcen su magia hasta nuestros días, se inició cuando de aquí, de Santiago Tlatelolco, y rumbo al puerto de la Rica Villa de la Vera Cruz partió el primer ferrocarril de la República (p. 286).¹⁹

Derrota de un reino y construcción de otro de “invenciones y artilugios”, el que se inició con el ferrocarril, el mismo que en la cronología, como noticia histórica, aparece así: “1860: Este año se comienzan a trazar los ferrocarriles de México, con el único objeto de entroncarlos con los ferrocarriles del Este y el Oeste de los Estados Unidos” (p. 382).

De esta noticia se desprende otro motivo de la elegía nacional que surge, parafraseando a Bernal Díaz del Castillo, de la *Historia verdadera del desarrollo y el progreso del nuevo México*.²⁰

El ferrocarril, símbolo de la Tercera Cultura y otras enajenaciones, fue una necesidad que en México, como en otros países latinoamericanos, se transformó en atropello y desesperanza para los trabajadores que construían el progreso y la modernidad con sus manos. Porque el rostro de la Historia de México está compuesto por el de la epopeya y la elegía. Y en *José Trigo*, también por el de la farsa, aunque esto no cabe tratarlo ahora. Como tampoco el de la oración.

¹⁹ Alrededor de esta misma área, en la Plaza de las Tres Culturas rodeada por el moderno conjunto habitacional de Tlatelolco que desplazó a los campamentos ferrocarrileros, tuvo lugar en 1968 la masacre estudiantil que, posteriormente, fue motivo de lo que se llama “novela de 68” en la que se aprecia un tono desencantado pero una mayor conciencia de las realidades nacionales.

²⁰ Bernal Díaz del Castillo fue un conquistador y un cronista excelente. Escribió *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, hoy México.

Conclusiones

La visión del mundo que estructura el texto, según la presente aproximación analítica que supone también una de las formas posibles de llevar a cabo su lectura, está constituida por los siguientes elementos conceptuales alrededor de los cuales se organiza su compleja elaboración formal:

1. El lenguaje expresa una violencia léxica y sintáctica, opuesta a las convenciones, que se relaciona con la persistente experiencia de violencia histórica que ha sufrido el país. Sin embargo, a pesar de este anticonvencional lenguaje, en él se recuperan y se fusionan las dos vertientes que concurren para afirmar la existencia de una tradición literaria hispanoamericana: la española y la que fue surgiendo de la rica experiencia de nuestro subcontinente.

2. De acuerdo con la distribución narrativa, se reproduce la confusión que prevalece en la conciencia histórica y social del país, en términos generales, motivada por el propósito manipulador de los mismos intereses dominantes. Asimismo, esta organización formal inextricable en apariencia, plantea también la necesidad de asumir la búsqueda reflexiva y la reinterpretación de los datos históricos para, partiendo de la recuperación de los orígenes, recuperar la Historia nacional pero desde la perspectiva de la lucha de clases y la conformación de una sociedad desigual. Se denuncia el progreso y el desarrollo como algo ficticio, en la medida que está fincado en el trabajo explotado y condena a la miseria a la mayor parte de la población del país.

3. En relación con el punto 2, el yo narrador y el narrador en tercera persona fundamentan su visión en las diversas etapas históricas de México desde la perspectiva de los oprimidos. La intención narrativa se relaciona con la necesidad de incorporar esta visión, para poder organizar y desarrollar la conciencia histórica nacional en términos de la lucha de clases.

4. Las diversas direcciones narrativas se entrecruzan y forman un todo. A partir de fragmentos y hechos aparentemente aislados entre sí, tanto en el tiempo como en el espacio, tal como surgen en

la superficie de la realidad, en la memoria y en el sueño, van apareciendo las relaciones que los conectan y los explican. De acuerdo con el contenido narrativo los hechos que aparecen aislados, pero que van relacionándose con base en la Historia colonial y neocolonial de México, son la pobreza y la riqueza: la ciudad perdida en la moderna ciudad; la decauperación rural y el crecimiento urbano.

5. La memoria colectiva y su expresión como testimonio oral, según la visión estructurante del texto, fundamentan la Historia; y éstas, a su vez fundamentan la novela. Esto supone la reivindicación y la revalorización de la Historia y de la expresión oral y popular como elementos constitutivos de la literatura. En este caso, específicamente, de la narrativa de ficción. Nociones que se apoyan en los antiguos orígenes épicos de la novela, así como en la primigenia tradición oral de la literatura. Todo esto plantea no sólo la necesidad de integrar al proyecto narrativo los orígenes históricos, sino también los orígenes de la literatura y de la novela en particular. Esta visión que establece la estrecha relación entre la Historia y la Literatura, desde sus orígenes, como procesos que se mueven entre la tradición y la ruptura: procesos dinámicos que se interpenetran, establece también la unidad dentro de la diversidad que da coherencia a los procesos históricos y literarios de México. Por otra parte, resulta evidente que la función narrativa se confunde en muchas ocasiones con la función de un cronista, tal como lo postula en sus recientes apreciaciones sobre la novela latinoamericana el fallecido Alejo Carpentier (v. supra, notas 8 y 18).

Todo lo dicho anteriormente, son las nociones principales que nutren la visión dominante en *José Trigo*, de la cual se desprende y se explica la estructura formal y la mezcla de lenguajes, estilos y géneros con los que se construye la novela, sin perder su coherencia. Es en este sentido que *José Trigo* resulta también un punto clave en la producción narrativa nacional y también latinoamericana, porque organiza en un todo múltiples temas, direcciones, recursos y momentos de la novela mexicana en particular, y de la latinoamericana en general. Sin embargo, para ser válida, esta declaración requiere todavía de estudios más profundos en esa dirección.

De todos modos, lo importante es señalar que la monumental realización de *José Trigo*, es el producto de un largo proceso de desarrollo en la novelística mexicana y uno de sus momentos culminantes. Por eso puede apreciarse en ella un alto grado de desenvolvimiento de la conciencia histórica nacional, y una singular madurez y complejidad artísticas. Como culminación de un proceso, debe situarse dentro del periodo que se extiende desde 1940 a 1970, periodo en el cual se consolida la existencia de una novelística nacional tanto por cantidad como por calidad productiva. Debe tomarse muy en cuenta, a pesar de su devaluación frente a los críticos, la eclosión durante este periodo de una novela juvenil, urbana y clasemediera, que nació en 1964 con el calificativo de novela de “La Onda”. A pesar de su duración efímera, inauguró un tono antisolemne, una actitud iconoclasta, y una renovación del lenguaje caracterizado por la introducción de la jerga juvenil, el habla de los barrios marginales, y los giros de la expresión oral.

Siguiendo en la línea del carácter de culminación de *José Trigo*, pero ahora tomando este término en el sentido de un agotamiento que da lugar a una transformación, al inicio de otro momento en la continuación de un proceso, esta obra debe entenderse desde la perspectiva de un cambio muy importante en la conciencia social e histórica del país, y como antesala de lo que posteriormente iba a llamarse “Novela del 68”.²¹

²¹ Esta novela, también llamada “tlatelolca”, comenzó a escribirse después de la masacre de Tlatelolco con la que culminó el movimiento estudiantil de 1968. A estas obras, diferentes en general, la unifica el marco de referencia común a estos acontecimientos que están presentes ya como motivos reiterados o como tema central. Se dice que México no es el mismo antes y después de “Tlatelolco”. Aunque estos textos han sido poco estudiados como conjunto, en ellos resulta evidente un cambio significativo en los postulados ideológicos que sustentan sus visiones de mundo. Quizá lo más importante de señalar, es la presencia de una actitud más politizada, una mayor conciencia acerca del desarrollo y la democracia en México, y una más clara consideración social de la lucha de clases.

Bibliografía

- ALONSO, Antonio. *El movimiento ferrocarrilero de México 1958-1959*, México, Era, 1972.
- BAJTÍN, Mijail. *La poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- CARPENTIER, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México, Siglo XXI, 1981.
- CARRILLO, Rafael. *Historia de la Ciudad de México*, México, Panorama, 1984.
- CÓRDOVA, Arnoldo. *La clase obrera en la Historia de México*, México, Siglo XXI e Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1980.
- LEÓN PORTILLA, Miguel de. *Microhistoria de la Ciudad de México*. México, Departamento del Distrito Federal, 1974 (Col. Popular, Ciudad de México).
- OROZCO, L. Fernando. *Historia de México*, 3ra, ed. México, Panorama, 1984.
- PASO, Fernando del. *José Trigo*, México, Siglo XXI, 1966.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, 3ra, ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*, 42a. ed., México, Era, 1983.
- RIDING, Alan. *Vecinos distantes*, tr. de Pilar Mascard, México, Mortiz-Planeta, 1985.
- ROBELO, Cecilio. *Diccionario de Mitología Nahuatl*, t. 1, México, Ed. Innovación, S.A., 1980.
- VIÑAS, David y otros. *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- ZAVALA, Silvio. *Apuntes de historia nacional (1808-1974)*, México, Setentas, Diana, 1975.

La otra orilla del Edén: *Jardín*, novela de Dulce María Loynaz*

Aralia López González

*La separación entre pasado, presente y futuro sólo tiene el
significado de una ilusión, si bien una ilusión muy tenaz.*

Albert Einstein

En Jardín quemé mi alma.

Dulce María Loynaz

Dulce María Loynaz (1903), poeta cubana galardonada con el premio Cervantes de 1992, es autora de una novela que resultó una “isla” en la literatura cubana y dentro de la propia obra poética de la autora. De difícil ubicación estética y también de difícil comprensión, *Jardín*¹ fue escrita entre 1928 y 1935, pero la autora no la dio a su publicación sino hasta 1951 y, para hacerlo, le puso la aclaración de novela lírica.² En el prólogo preparado por ella misma, que llamó

* Se publicó por primera vez en Yvette Jiménez de Báez, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL. Literatura S. XIX y XX*, México, El Colegio de México, 1997.

¹ Madrid, Aguilar, 1951. Las citas textuales de *Jardín* que hago en este trabajo pertenecen a esta edición primera e irán acompañadas del número de la página de referencia entre paréntesis. Por límites de extensión no podré tratar las coincidencias que observo entre los presupuestos estéticos de José Lezama Lima (1910-1976) y los plasmados en *Jardín* por Dulce María Loynaz, pero quiero llamar la atención sobre la semejanza ideotemática a la que apunta el título de la novela de Loynaz *Jardín*, y el de *Paradiso* (1966) de Lezama.

² Entre 1920 y 1940, junto con el realismo de la novela regionalista, surgió también en Latinoamérica un conjunto de novelas experimentales de carácter poético tales como: *Déborra* (1927) y *Vida del ahorcado* (1932) de Pablo Palacio; *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán; *El habitante y su esperanza* (1926) de Pablo Neruda; *La tienda de los muñecos* (1927) de Julio Garmendia; *La próxima* (1934) y *Tres inmensas novelas* (1935) de Vicente Huidobro, y otras. En México, dentro del marco estético de Contemporáneos y del Estridentismo se destacaron *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet; *La llama fría* y *Novela como nube*

“Preludio”, da pistas para entender la inseguridad por la cual la re-
tuvo tanto tiempo:

... no es una novela humana. *Quizá no sea siquiera una novela...* su trama ha resultado tan espaciada... que apenas alcanza a sostener la armazón de los capítulos... es un libro extemporáneo, aunque una mujer y un jardín sean dos motivos eternos; como que de una mujer y un jardín le viene la raíz al mundo... la criatura de mi libro *es un personaje irreal...* así la desentrañé de su jardín y la volví a él... Tal vez no escribí... la historia de Bárbara para que fuera leída... busqué... de un modo vago *liberarla de sí misma, de afirmarle los pies entumecidos en un camino nuevo sin saber de fijo adonde el camino me la llevaría...* (pp. 9, 10 y 11; las cursivas son mías).

Loynaz tiene razón. Bárbara es irreal como personaje en términos de la representación de una persona concreta. Es en realidad un transnombre para tratar con un transobjeto -objeto desterrado del lenguaje porque es preverbal-, en un territorio sin demarcaciones del cual la conciencia no se hace cargo: el territorio con lógica extrañada de las pulsiones de vida y de muerte, de lo fluido, sin espacio ni tiempo, que es el inconsciente en lo individual y en lo antropológico cultural (lo sagrado). Si *Jardín* es novela, es la difícil narración de la interioridad, la difícil representación de la lucha de un yo por construirse reconociendo y diferenciándose del no-yo (lo O[o]tro) que lo precede y lo genera en la memoria sin fondo de lo prehistórico o transhistórico, antes de acceder al lenguaje mismo. Es la dramati-

de Gilberto Owen; *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia o *El café de nadie* de Arqueles Vela. Dentro de este conjunto de por sí atípico, se presentó además la particularidad escritural (escritura del cuerpo) de algunas mujeres como Teresa de la Parra con *Ifigenia, diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929); María Luisa Bombal con *La última niebla* (1934) y *La Amortajada* (1938); en México Nellie Campobello con *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937). Posterior a ellas resultó deslumbrante Clarice Lispector en la narrativa brasileña con obras como *La manzana en la oscuridad* o los cuentos de *Lazos de familia* (1959), entre otras. Loynaz tiene bastantes puntos de contacto con estas escritoras (véase Aralia López González, *De la intimidad a la acción: la narrativa de escritoras latinoamericanas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1985).

zación del proceso de individuación mediante el cual se hace posible establecer la relación entre el sujeto y el objeto, la relación capaz de permitir el reconocimiento de la *alteridad*, en las dimensiones de lo psicológico, lo epistemológico y lo ético-religioso. La protagonista, un *sujeto bárbaro* confundido con el objeto bárbaro, lleva un nombre que fusiona al sujeto y al predicado, oración unimembre: Bárbara es bárbara³. Y el tema de *Jardín* -que ya no es un jardín, sino una selva o paraíso al revés: el mundo de la caída-, es precisamente el de la construcción (creación) de los límites (la distinción no antagónica de los elementos) *entre* e y Bárbara/la barbarie de su jardín (naturaleza indiferenciada); la construcción de los senderos y *enrejados* ¿domesticadores? En suma, es una novela que sí es humana pero muy abstracta, y en la cual sus actores de *poca carne* y *poco hueso* representan realidades o “verdades psicológicas”,⁴ que se ocultan y se revelan en un intrincado matorral de representaciones subjetivas y culturales de carácter simbólico, que encubren *nada*: fantasmas de un *todo* para el cual se ha dejado de tener representación y vinculaciones conscientes: la alteridad, sobrevalorada de *Otro-divinidad*, o devalorada de otro-semejante, siempre lo no-yo disociado de uno(a) mismo(a). Lugar del O(o)tro que pocos(as) se atreven a explorar y a deslindar en el *sí-mismo*. Y en esto estriba la proeza narrativa de Loynaz, pues trata de objetivar sutiles contenidos de conciencia y nos da lo único posible: trazos. Sin embargo, la autora se preocupó de ofrecer a los lectores un esquema compositivo en los “afueras”

³ Asimismo, la ambigua identidad de la protagonista está implícita culturalmente en su nombre: mártir y santa cristiana Santa Bárbara que en la sincretización religiosa africano-yoruba y católica de la santería cubana, se identifica con Changó: deidad masculina del fuego, del rayo y de la guerra que a veces se viste de mujer, y representa todas las virtudes e imperfecciones humanas (cf. Natalia Bolívar, *Los orishas* en Cuba, Unión, La Habana, 1990, p. 17). Esta coincidencia simbólico-semántica en el nombre que une un culto altamente sofisticado con otro predominantemente agrario, no puede ser casual en el caso de Loynaz, porque en Cuba tanto la santa como el orisha son muy representativos de la religiosidad del país y nacionalmente reverenciados.

⁴ Carl Jung estima que el inconsciente en lo individual y en lo colectivo, es la matriz del espíritu humano así como de sus invenciones; y llama *verdad psicológica* a aquella que al margen del juicio lógico concierne a una verdad profunda de la psique, independientemente de la esfera de lo objetivo. Por ello, la verdad psicológica es en sí misma un hecho que no requiere demostración, sino mostración (*Simbología del espíritu*, México, F.C.E., 1984).

de la novela, capaz de funcionar como un continente del contenido fluente, incluso incoherente, de la escritura de *Jardín*, poniendo en relación dos sistemas de lógicas diferentes: el numérico-geométrico y el de la imaginación poética.

Esta novela fascina con la visión del abismo, haciéndonos entrar a esa grieta que no tiene fin y de la cual sale una humilde lagartija amarilla con deseo de sol, a la manera proverbial del parto de los montes. Pero la autora implícita pondrá fondo a ese abismo sin clausurarlo, lo dotará de ciertos límites para que el transnombre y el transobjeto se desplacen por entre las huellas encantatorias de Eros y de su hermano Thanatos, cazando imágenes, desenterrando símbolos, articulando planos de realidad mediante vinculaciones insólitas entre lo visible y lo invisible, el presente y el pasado ancestral, para lograr la representación de lo sagrado desde el sabio inconsciente: lo incondicionado sin fondo en la mirada de la M(m)adre: “diosa” también humana; y ella será *él* sumergida en la mirada del hermanito y en la del amante (¿imago del P[p]adre, lo no manifestado en la novela?); lo mismo que en este abismamiento de espejos y miradas, en la de él asoma el viscoso humus de la Naturaleza de la que formamos parte. Pero “la madre es todos los símbolos”.⁵

Jardín, desde luego, cumple con lo que sugiere su título pero a la manera matriarcal de las culturas ancestrales. Es una reinterpretación de la C(c)creación: C –en el plano de una mitología cósmica del mundo natural; (c) –en el plano de una mitología personal, en el jardín y en la casa de la infancia, acerca de los orígenes familiares; y c –en el plano de la potencia creadora de la palabra mítico– poética para tratar con lo innombrable dejándolo sin concepto, pero revelado en imágenes. Un esfuerzo enorme de escritura simbólica, para ponerle un cuerpo verbal a un mundo invertebrado de *imago*s:⁶ el jardín-madre (diosa), el jardín-

⁵ Magda Catalá, *Reflexiones desde un cuerpo de mujer*, Barcelona, Anagrama, 1983, p. 83.

⁶ *Imago* es un concepto que se refiere al prototipo inconsciente de personajes que orienta la forma en que el sujeto aprehende a los demás. Se elabora a partir de las primeras relaciones intersubjetivas reales y fantaseadas con el ambiente familiar. Designa a la *supervivencia imaginaria* de algunos de los participantes en dicho ambiente: madre, padre, hermanos (J. Laplanche, J. B. Potalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1981). Según esto, los arquetipos inconscientes, antropológico-culturales, serían en cierta forma grandes *imago*s de la especie.

amante (consorte de la diosa), el jardín-amor-muerte, cuna-tumba, hundiendo las raíces en sus terrenos: el inconsciente o lo sagrado en el interior del individuo y en lo antropológico-cultural. *Jardín* es una escritura de invocación y de conjuro para tratar con los fantasmas del deseo, antes de poder desear realmente; es el estado de alma de un ser que quiere detener el tiempo, confuso y confundido entre objetos fósiles, entre recuerdos y mitos, en el paisaje de la intimidad.

Una estética matriarcal

El arte matriarcal antiguo, aunque también el moderno, va más allá de la ficción y se transforma en magia mediante símbolos, para actuar y modificar la realidad subjetiva u objetiva. Se basa en una estructura matriarcal universal que es la fuente de la mitología y de las religiones. Esta estructura es una de las categorías objetivas de la imaginación humana; apegada a ella se genera un arte intersubjetivo que trasciende el sentido de propiedad u originalidad del autor(a), para intentar expresar una estructura preexistente con base en la captación sensorial, emotiva y en la “acción” simbólica, más que en lo que sería una elaboración teórica o entramado lógico-conceptual. No busca tampoco la comunicación en términos de recepción de un producto y por ello prescinde de las convenciones de los géneros literarios. En la antigüedad, el arte matriarcal se identificaba con la mitología y la astronomía; en su forma moderna se asocia con la filosofía, las humanidades y las ciencias naturales.⁷ En este arte la fuerza principal es la erótica y su principio es el ciclo de generación-disolución-regeneración, manteniéndose al margen de la autoridad patriarcal o de la Ley en-nombre-del-padre, que supone el ingreso a la etapa edípica en el desarrollo psíquico tal como se concibe en la cultura occidental dominante. El arte matriarcal no es “arte” en el

⁷ Cf. Heide Gótee-Abendroth, “Principios para una estética matriarcal”, en *Estética feminista*, ed. G. Ecker, Barcelona, Icaria, 1986, pp. 99-103.

sentido técnico y estético de las sociedades patriarcales modernas, es más bien energía, impulso de dar forma simbólica a la vida.

Por otra parte, basándose en la distinción del orden simbólico y del imaginario que hace Lacan, Julia Kristeva distingue entre lo semiótico y lo simbólico a los efectos de reformular la teoría lingüística tradicional. Entre ambos órdenes se produce el proceso de significación. Según esto, la semiótica textual kristeviana se remite al nivel de desarrollo psíquico de la etapa pre-edípica o preverbal, en la cual el caudal heterogéneo de impulsos vitales—anterior a la especularización de una *imagen del yo* como completud— se rige por ritmos y sensaciones. Estos impulsos no están todavía afectados por la represión que los disociará bajo la prohibición cultural del incesto y la atribución de los géneros sexuales. En términos de lenguaje en este “espacio” de lo psíquico se generan protoformas que tratan con lo imaginario.⁸ O tal como lo dice Bachelard: “La imagen es *antes* que el pensamiento”.⁹

He traído a colación algunos presupuestos artísticos y lingüísticos para explicar la poca voluntad de forma que se aprecia en la escritura misma de *Jardín*, debido a la fluidez *semiótica* de su producción verbal que expresa, en cierta forma, una estructura matriarcal arcaica de lo imaginario y de la imaginación simbólica presente en mitologías de diversa procedencia cultural, aunque en este caso el apoyo subtextual sea la imagen bíblica de la Creación. Por eso no es una *novela humana* y la autora duda de que sea una novela, así como la sabe “extemporánea”, y no la escribió -dice- para ser leída; es decir, como mero producto artístico para el mercado literario. Fue escrita muy cerca del propio cuerpo para objetivar, en una conciencia ensoñada, la estructura elemental de lo vivo y sus fantasmas.

Lo pre-edípico en nuestra cultura implica tratar con el inconsciente, con una lógica no racionalista, en un ámbito sin tiempo y sin espacio de conjunciones y disyunciones que, tangencialmente, crean chispas de sentido para enseguida apagarse. Sin duda, es en el domi-

⁸ Toril Moi, “Marginalidad y subversión: Julia Kristeva”, en *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 158-179. Véase Julia Kristeva, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1974; e *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987.

⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1975, p. 11.

nio del pensamiento simbólico y en el de las reelaboraciones míticas y herméticas, donde mejor se ubica estéticamente *Jardín*. Pero Bárbara, como protagonista, a pesar de su nombre, tiene mucho de *feto angélico* (p. 334), de impulso de alas, por eso también es pariente de Psique. Curiosa como ella, se revela al yugo indiferenciado de la materia, de la sensualidad, que se manifiesta en la dimensión irrebasable de los cuerpos de y para el Amor y la Muerte: los dos polos del misterio que rompe la costra de yo, la autosuficiencia ilusoria de la identidad y de la subjetividad idealistas. Y *Jardín* es la novela del itinerario del inconsciente haciéndose conciencia (texto) en su ir y venir por la escritura para reconocer su ser de tierra: su luz de sombra.

¿Cómo podemos aproximarnos a este jardín que es el reverso oscuro de Edén? Primero, rodeándolo. Dejándonos dirigir por la autora en esos “afueras” del cuerpo textual de la novela. Quizás ella misma ha querido que nos quedemos al margen del “huerto cerrado” de esta historia de *amor* y de *muerte* tan escabrosa. Mucho se ha destacado el carácter misterioso, incognoscible, del amor y de la muerte; Eros y Thanatos (la serpiente bíblica) son extraños a toda luz. Ninguno de estos hermanos mitológicos se deja captar ni por el placer ni por el conocimiento, pero son las únicas y posibles *puertas* para percibir los límites y también atravesarlos.

La relación con otro no es una relación idílica y armoniosa de comunión ni una empatía mediante la cual podamos ponernos en su lugar... la relación con otro es una relación con un misterio... En consecuencia, sólo un ser que haya alcanzado la exasperación de su soledad mediante el sufrimiento y la relación con la muerte puede situarse en el terreno en el que se hace posible la relación con otro. Una relación que jamás consistirá en considerar una posibilidad [como] en las relaciones descritas por la luz. Creo que el prototipo de esa situación nos lo suministra la relación erótica... El Eros tan fuerte como la muerte, nos aporta las bases para analizar esta relación con el misterio siempre que lo expongamos en términos distintos a los del platonismo, que se mueve en el mundo de la luz.¹⁰

¹⁰ Emmanuel Levinas, *El tiempo y el Otro*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 116-117.

Así, el trato con este misterio de lo *Otro* absoluto pero igualmente de lo *otro* en la existencia cotidiana, no confirma la soledad sino que la rompe. Con estas consideraciones sobre la relación del ser humano socializado con la alteridad, que es también la de su relación con el deseo y con un posible porvenir, me acerco a *Jardín*.

Dos veces cuatro: índice y epígrafes

Mediante la observación del índice, a primera vista se aprecia que *Jardín* tiene cinco partes y en las dos primeras sobresalen títulos de capítulos como “Retratos viejos”, “Retratos de la niña con sus tíos”, “El cuento”, “Retratos del primer vestido largo”, “Papeles”, “El diablo dentro del cuerpo”, “Los libros”, “La casa pequeña”, “Las cosas de los muertos”. Hasta aquí se trata de la revisión de “documentos” familiares, una relación iconográfica con reflejos fragmentados y fijos del pasado familiar. El título “El diablo dentro del cuerpo”, sorprende. Se habla de un cuerpo –carne– pero negativizado por el diablo –Eros y Thanatos– la serpiente. La relación imaginaria con este pasado, valiéndose de objetos petrificados, de pronto intensifican su incorporeidad con la indicación de la muerte; y su desvitalización con el sustantivo “cosas”. Pasamos a la tercera parte y sin fijar mucho la atención emergen palabras como muertos (“El amor de los muertos”), triste, rotas, oscura, enfermedad. Todas referidas a las cartas de amor dirigidas por un joven (existe un retrato) ya muerto, a una mujer (la bisabuela, también de nombre Bárbara y convertida en leyenda familiar), igualmente muerta. Hasta aquí, ni siquiera el amor porta un signo vital no ambivalente.

En la cuarta y quinta partes destacan “El encuentro”, “Retratos nuevos” y “La fuga”. Ya parece que se ha dejado atrás lo viejo, muerto y depresivo de las tres primeras partes. Ahora, en la quinta, surge la palabra “Iniciación” y “Bárbara en el mundo”, pues la protagonista ha salido del “jardín” para ingresar a una gran urbe y por primera y única vez aparece su nombre en el índice; pero, inmediatamente, “Prisa” y “The day is done” para llegar al final, casi enseguida, con el

capítulo “La lagartija”. Lo importante pues, no es tanto la referencia al mundo real que opera por contraste con casi las tres cuartas partes del texto, sino las relaciones imaginarias con el pasado familiar. Apenas hubo una animación a partir de los títulos y “el día está hecho”. Desde los retratos viejos (capítulo inaugural), se llega a la imagen que pone fin a la novela después del derrumbe de los restos de la casa materna: la de un animal invertebrado, primitivo en la cadena biológica que evoca lo prehistórico. No hay que tener mucha imaginación para entender que se trata de un universo narrativo que, por sus nombres, evoca un universo originario sombrío, cerrado sobre sí mismo. Mundo inorgánico de objetos y cosas que rodeado por el ambiente vegetal del jardín culmina en un animal cercano a las primeras etapas de la evolución, evocador de los orígenes de la vida. Éste es el mundo en el cual transita *lo no llegado a término: el feto angélico y el feto humano* por nacer de Bárbara o de la especie. Se subraya pues el vínculo con lo ancestral. Y todo esto se articula en torno a una mujer que se distingue de las “cosas de los muertos” y del estatismo vegetal, en la mayor parte de la novela, por un nombre y por su curiosidad, como Eva, Psique y las dos Bárbaras (la protagonista y la bisabuela), en contraste con la madre “ya oscura”.

Observando las partes se aprecia que las mismas no tienen títulos, pero sí epígrafes; y que están divididas en capítulos ordenados ascendente y descendentemente a partir de la tercera parte: nudo de sentido. Esta regularidad me hizo pensar en alguna forma de ritualización y, en efecto, el ordenamiento posee una simetría capitular y una simbología numérica relacionada con el motivo de la generación-disolución-regeneración a partir de la imagen cósmica de la creación mítica y natural.

Hay un ordenamiento ascendente/ descendente en esta exposición numérica que parecería reproducir el propio ritmo de la novela: un *crescendo/decrescendo*, dividido por el eje de la tercera parte, que tiene 10 capítulos. El diez es el número de la totalidad y del comienzo; de *la alternancia y coexistencia de la vida y de la muerte*.

En la simbólica numerológica el 5 (las partes) es el número nupcial, compuesto por el 3 (cielo, lo masculino) y el 2 (tierra, lo

femenino). El 3 marca la trinidad: la energía creadora como principio generador de todas las cosas y el 2, en las antiguas culturas agrarias, designaba a la madre. Por otra parte, el 2 es el número por excelencia de la dualidad, de los principios opuestos cuyo modelo arquetípico en todas las culturas son los signos de lo femenino y de lo masculino. Si sumamos el total de los números de los capítulos, se obtiene 44: dos veces cuatro; o sumada esta misma cifra, 8. El cuatro significa, como el 2, la Tierra (el mundo, el jardín) y alude también a los cuatro puntos cardinales; en el caso de la novela, desde una perspectiva del tiempo acumulado en la memoria y preso en el espacio, supone un por detrás, por arriba, por debajo, *por delante*. Cuando en este tipo de códigos se dobla el número, su significado se potencia. El 8, a su vez, dobla al 4, y significa los ancestros familiares, así como los elementos agua y tierra, destacados especialmente en la novela, y en el epígrafe de la cuarta parte, donde se unen el hombre que viene del mar y Bárbara que sale de la tierra. No menos importante es su significación como Verbo: palabra fundadora. En este sentido, opera como una señal metarreferencial a la escritura míticoliteraria misma. Ocho son los capítulos que abren y cierran la novela en los cuales Bárbara, primero ansía el mar y luego lo rechaza para fusionarse con la tierra. El ocho, como ley de los ancestros, marca la idea de origen y generación en un movimiento cíclico, normando el sacrificio de lo viejo para que nazca lo nuevo, como en *Jardín* la era precapitalista da paso inciertamente al capitalismo dependiente. Por su parte, el número 9 tiene valor ritual de pasaje en la novela y es la medida de las gestaciones, de los esfuerzos y las búsquedas creadoras. Está formado por 3 veces tres, lo que refuerza la idea del orden generador ternario: padre (causa), madre (medio), hijo (efecto) o el de la Trinidad Cristiana. De la misma manera, alude a los tres días en los cuales se oculta la luna: la luna negra, primera muerta en el firmamento, que sugiere el modelo natural de la disolución antes del nuevo ciclo regenerativo.¹¹

¹¹ Véase Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993.

Mi objetivo al mostrar someramente el valor de los significados numéricos asociados a la ordenación del material narrativo, es señalar la existencia de nomenclaturas simbólicas antiguas como la numerología, para subrayar en *Jardín* los aspectos asociados al tema de la Creación como vida y muerte en íntima relación en lo mítico, en lo cósmico y en lo humano, evidenciando esto un procedimiento de énfasis con respecto al tema dominante; el mismo que partiendo del mito bíblico genésico, lo reformula en términos de la vida y de la conciencia humanas en el ámbito de un jardín que es cuna y panteón familiar, donde Bárbara, como Eva o como Psique, quiso conocer las “cosas ocultas”: el secreto de la vida. Finalmente, sus dos caras: la del amor y la de la muerte. Entonces la creación en lo natural y en lo histórico-cultural pasa también por la muerte. Si en Génesis la primera pareja es Adán y Eva convertidos en seres históricos por la intervención de la serpiente, en la generación y primera etapa de los seres humanos la pareja primigenia es la diada hijo(a)-madre. El cuerpo de la madre, vientre creador, está identificado simbólicamente con la naturaleza misma: el jardín que se autorreproduce con el concurso de la diosa luna alumbrada por el sol, y sus ritmos astronómicos. Posteriormente los principios de lo masculino y lo femenino asumidos como mutua alteridad, subrayan por contraste el misterio creador de lo que es y no es lo mismo: lo mismo en forma de lo otro, en el código de la naturaleza transformado ya por las religiones monoteístas que se basan en el tiempo lineal. Pero todo parece indicar que las nuevas nupcias, en la ley de los ancestros, sólo regeneran la misma muerte.

La falta de contacto del yo con lo otro de sí mismo, prepara la catástrofe individual y colectiva a la que se aboca la racionalidad moderna, argumento que se subraya a lo largo del epígrafe general de la novela y tres más de los de sus partes, así como en los relatos enmarcadores de los que hablaré más adelante. El general dice así: “Sólo los animales encuentran natural la naturaleza”, de Teixeira de Pascoaes; del cual se deriva el tema del extrañamiento del ser humano moderno –otra especie de animal, pero cultural– consigo mismo y su antagonismo con la naturaleza: alteridad. El de la primera parte

dice: “Dios todopoderoso primeramente creó un jardín”, de Bacon. Destaca así la autora el motivo bíblico de la Creación y el de la sustancia tierra en relación con la novela, pero pasándolo no por las Escrituras sino por la autoridad del filósofo inglés. Por otra parte, el jardín de *Jardín* se ha convertido en una voraz selva por el abandono y, finalmente, ha desaparecido por la explotación irracional del hombre. Es el jardín-mundo de la caída y su repetición, pero cada vez más degradada. Ya no es el jardín pulcro en equilibrio con los seres humanos que aparece en los primeros retratos que revisa Bárbara al inicio de la novela, sino el de su voraz reproducción en el presente narrativo cuando ella tiene veinte años y el de su desaparición-denegación en el último relato enmarcador.

En el cuarto epígrafe se explicita lo dicho de una forma más clara: “Estaban frente a frente los eternos enemigos: el Hombre y la Naturaleza, la Tierra y el Mar”, de Michelet. El texto del epígrafe refuerza el general y se conecta con el de la última parte: “Así es la Tierra ahora: una vasta morada de enmascarados”, de José Martí. Los hombres han olvidado su vínculo con la naturaleza, con su alma, con la sombra de su alteridad complementaria.¹² En otros términos, ha perdido la natural armonía de los contrarios. Como consecuencia, las máscaras en lugar de los rostros. Entre el sujeto y el objeto, el hombre y la naturaleza, no hay nupcias sino antagonismo extremoso.

A través de la numerología y de los epígrafes –los únicos excluidos son los de la parte dos y tres, que se refieren al amor humano aunque entre parejas ya muertas–, la autora de esta “selva oscura” sin Virgilio, dejó algunas pistas para abrir camino en ella. “Porque todos los caminos convergen en un sólo centro” (p. 125) que, evidentemente, es el del amor y el de la muerte tal como se deduce de la tercera parte: fuerzas que emergen de y retornan a la irrebalsable dimensión del cuerpo-tierra donde se generan, disuelven y regeneran. Pues, “el amor necesita siempre un cuerpo, aun el más puro”

¹² Existe una leyenda alemana sobre un hombre que al vender su alma al diablo, perdió su sombra; esto es, su real existencia. El caso paradigmático es Fausto, cuya voracidad de conocimiento y de conquista es su perdición. El espíritu fáustico define la época científico-tecnológica moderna.

(p. 149). El epígrafe de esta tercera parte es el siguiente: “Ahora que estoy en tu poder, apiádate de mí. Mañana, cuando no seamos más que un poco de arcilla... ¿dónde encontrarás para apiadarte las lágrimas del penitente?” Texto de Hafiz (¿1320-1389?), lírico persa, donde invoca la muerte y la compasión para apoyar la legitimidad del erotismo amoroso frente a una amada esquivada, desentendida del cuerpo finito en función quizás de preocupaciones *más elevadas* como parece tener la Psique curiosa de Bárbara desde hace 100 años: aspecto individualizador que forma parte de un todo que, no obstante, desconoce. Mujer que debe individualizarse para, finalmente, incorporarse al todo-cuerpo del que habla Hafiz y el joven del retrato, A., en sus *Escrituras* de amor y de muerte.¹³

Las lunas de bárbara: una mujer y todas las mujeres

La voz narrativa de *Jardín* es predominantemente omnisciente en tercera persona, pero a veces se desdobra en una primera y segunda. Se enfoca en Bárbara, aunque también en A. y en el marino. Todos los personajes son “hablados” por la narradora distante o identificada fundamentalmente con Bárbara incluso en el relato enmarcador, del cual se desprende la importancia metafórica y metonímica de la imagen de la luna que impregna y rige la discursividad narrativa de *Jardín*, lo que trataré posteriormente. Bárbara es una mujer lunar que, a lo largo de la novela, aparece caracterizada vegetalmente y por los rasgos sensoriales y meteorológicos asociados al astro: frialdad, humedad, palidez. No sabemos mucho más de sus características físicas, salvo que “tiene 20 años, es alta, se parece a la bisabuela que era muy bonita. Los ojos son fluidos, como un reflejo de agua” (p. 249). Es velada, intangible (p. 250); los labios “como fruta conservada en nevera” (*loc. cit.*) y “un misterioso poder” (p. 269).

¹³ Cien es el número de la individualización y multiplica a 10, que es la suma de los cuatro primeros números (1+2+3+4) y tiene el sentido de la totalidad, del término y del retorno a la unidad tras el desarrollo del ciclo de los nueve primeros números. Es símbolo del origen, de lo múltiple y de la manifestación. Cf. *Diccionario de los símbolos*, s. v. Cien y Diez.

Asimismo, si atendemos al orden numérico ascendente y descendente que organiza el material narrativo en las cinco partes, así como al contenido ideotemático de cada una, podemos observar que este orden figura también un curso lunar, asociado a las etapas del ciclo vital de Bárbara en su representación de mujer concreta. Paso a describirlos brevemente para apuntar algunas claves interpretativas.

Primera parte. Luna nueva o negra

Infancia y adolescencia. Bárbara rememora su pasado infantil y sus 15 años a través de retratos viejos y la glosa del cuento de *La Bella Durmiente* para marcar la menarquia y el primer vestido largo: su arribo biológico a la madurez sexual femenina y la importancia en la vida de la mujer del primer amor, cuyo objeto fantaseado será la enigmática figura de un adolescente en uno de los retratos que ha estado revisando, donde firma A. (¿Adán-Amor?). El elogio a la máquina de coser que aparece en esta parte, contrastará con la quinta, donde se denuncia airadamente la máquina de matar producida por los hombres “civilizados” para la gran guerra mundial. Resulta relevante un reloj detenido a las seis y cuarto de la tarde, según lo prefiere Bárbara: “Echar a andar el reloj sería como echar a andar la vida y era mejor que siempre fueran las seis y cuarto” (p. 75). Esta parte supone el estado de latencia de las pulsiones sexuales y las primeras agitaciones de las mismas, así como el miedo a la vida porque está confundida con la muerte.

Como recuerdo de infancia rememora una grave enfermedad en la que teme al jardín –personificado– y se pregunta qué es lo que él quiere. Simbólicamente le tira su muñeca, intuyendo que quiere muertos (p. 40). Bárbara está llena de muerte: “y así se va haciendo la vida... con desechos de otras vidas” (p. 450). Y lo que hace en esta primera parte es, a partir de lo disperso, intentar unir los fragmentos de otras vidas, ya que concibe la propia como “sedimentos de otras humanidades”, “los renuevos de los muertos” (p. 156). Y asimismo está construido el discurso novelístico que da cuenta del

ciclo vital de la protagonista, con indicios que van produciendo un sedimento de interlegibilidad.

Algo muy significativo, en esta parte, son los fragmentos narrativos que se refieren a la madre: “¿La madre? Muerta estará... detrás de aquella puertecita claveteada. Una puerta que se cerró y no se abrió más nunca” (pp. 29-30).

A propósito de la muerte de un pequeño hermano que la hace cambiar su vida, la narradora habla por Bárbara: “Fue necesario hacer partir su memoria desde este punto, renunciar a internarse más atrás... aquella pequeña muerte... le echó fuera sus recuerdos anteriores... y más lejana que toda lejanía –sombra de sombras– *la madre blanca, la madre oscura ya...*” (p. 30; las cursivas son mías).

En este comentario narrativo, se nos indica que Bárbara ha perdido su memoria anterior a la muerte del hermano. Todo se ha detenido a las seis y cuarto: “¿fue mañana o fue tarde?” A partir de este suceso se hizo la separación o vacío que intenta llenar al principio de la novela con la revisión de los retratos. Y desde luego, salta la pregunta por aquello que ha dejado atrás, que es la unión con la madre cortada por la irrupción de la muerte. La cama del hermanito enfermo y luego muerto, es la imagen de la separación traumática que se hizo entre ella y la madre:

Ella hubiera querido llenar de algo aquella cama... tan pequeña... que no se podía llenar con nada... (*¿fue mañana o fue tarde?*) en que la vio desaparecer por una puertecita de madera... ella se quedaba para siempre sin caricias ... *Era el sacrificio natural de la vida a la muerte ... la niña no lo comprendió porque los niños no comprenden las cosas más sencillas* (p. 31; las cursivas son mías).

Está instalado el escenario de los fantasmas. En la fantasía el cuerpo de Bárbara y el de la madre (sujeto/ objeto) quedarán descarnados y fusionados por la inscripción en ausencia del cuerpo muerto del hermano (la cama vacía). Desde entonces discontinuidad en la memoria, un ir a destiempo con el tiempo, la supresión del deseo aunque no de la curiosidad.

Pero un elemento muy significativo en esta parte es el motivo de la mirada de la madre -enigmática como una de las cartas de A.-, que anuncia algo; en este caso el apartar su mirada de Bárbara: “Hay una madre que la mira como se miran las cosas que no podemos mirar por mucho tiempo” (p. 26), mirada que borra el cuerpo de Bárbara y suspende en lo concreto el vínculo amoroso entre ambas. Bárbara es una planta sin flor y sin frutos, “no tiene deseos” (p. 77).

Segunda parte. Luna creciente

Primera juventud. Están presentes aquí los motivos del tesoro oculto y el enigma a develar. Bárbara encuentra en el jardín un pabellón desconocido, en cuya puerta se lee la inscripción: *Parva domus, magna quies* (casa pequeña, magna quietud) que recuerda la de los cementerios. También se relaciona con el misterioso epígrafe que encabeza esta parte: “A la orillita del mar hay una casa de campo, una casa solitaria...” (antigua canción japonesa). Antes se ha preguntado “¿qué es lo que está prohibido?” (p. 127). En el interior del pabellón Bárbara descubre su genealogía e identidad femeninas en la bisabuela de su mismo nombre. La descubre como sujeto y objeto de deseo. La joven, primero, no se atreve a entrar y cae en un sueño (rito de pasaje), que la narradora aprovecha para plasmar una imagen de gran belleza mediante la cual Bárbara se fusiona con la tierra, al mismo tiempo que se posesiona de ella el alma de su bisabuela:

Y he aquí que, de entre aquella confusión de elementos, Bárbara misma se fue alzando lentamente [el cuerpo-alma de la bisabuela que está en ella y es ella misma], como un vapor de agua, como una emanación de agua estancada... Y *hacia adentro fue ella, hacia adentro, hacia ella misma otra vez* (p. 88).

Este otra vez se conecta con el “y se fue...” del relato poético inicial, que supone el movimiento hacia el interior del jardín, dándole la espalda a los automóviles que “pasaban”. Este movimiento es el

impulso que echa a andar la escritura de la novela. Igualmente, se relacionan con el “y se fue” del capítulo 7 de la cuarta parte, cuando sale del jardín y se produce su transformación en la ciudad (p. 263).

Lo interesante ahora es el fenómeno de metempsicosis, que se marca entre otras cosas cuando Bárbara cree haber vivido lo que ha vivido la bisabuela hace 100 años, y recupera su historia de amor y su estirpe patricia en un viejo periódico: “El Faro. Diario Ind... Jueves 10 de septiembre de 184...” (p. 94).¹⁴

La metempsicosis, así como los contenidos de muerte que se acumulan en *Jardín*, son formas del discurso y las preocupaciones escatológicas presentes en esta novela. Sustenta también el eje axiológico del texto, pues la creencia en la metempsicosis, ajena a las religiones que tienen una concepción lineal del tiempo (cristianismo, judaísmo e islam), toma como deidad a la vida misma. Al nacer ya no se puede escapar de la vida, lo que sigue a la muerte es una cadena infinita de renacimientos. Así las deudas que se dejen en vidas anteriores pasarán —como en el caso de Bárbara y su bisabuela— a la responsabilidad del nuevo ser. Así también, a lo largo de múltiples renacimientos, se purificará moralmente la humanidad. Éste es uno de los sentidos del encuentro de Bárbara y el joven A. al final de la novela: pagar la deuda propia y la de la bisabuela. De este modo, se desprende de *Jardín* una visión ética que niega el azar en el devenir humano y resuelve la tensión entre libertad y destino de una manera metafísica y determinista en función de un ser sublimado, que en este caso es la vida como tierra de amor y de muerte. Así, el miedo a la vida por lo que tiene de muerte, de pre-animal, de no sujeto y no objeto, de un O(o)tro aterrador que precede y que posee, se sacraliza en el signo del jardín y la casa solariegos para mediante el exorcismo y la sublimación que representa la escritura, poder

¹⁴ El periódico *Faro Industrial de La Habana* (1841-1851) fue el primer defensor de los intereses netamente cubanos en la Isla en oposición al gobierno español, por lo que fue suprimido en 1851 (cf. *Diccionario de Literatura Cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, t. 1, p. 325). La introducción de este motivo histórico-político en *Jardín*, subraya la preocupación de Loynaz por el destino nacional y la conciencia del pendiente histórico de una libertad todavía por conseguir en la época de su escritura.

asumir la alteridad que implica también echar a andar el tiempo y el mecanismo del deseo:

Somos de la tierra y la amamos. Nos reconocemos en ella, nos amamos en ella. Cada hombre que cae es un índice que nos apunta, al inclinarse, la meta obligada de todos los caminos.

Pertenece a la tierra. La tierra es la madre terrible, la madre saturnal, la insaciable devoradora de sus propios hijos.

La tierra es la madre prolífica, fecunda, incansable, la madre perennemente horizontal recibiendo la simiente de la vida que son los muertos, pariendo los renuevos de la muerte que son los vivos.

La tierra. La tierra como la tierra del jardín... ¿El jardín? ¡Ah sí, el jardín! (p. 156).

Pero la humanidad puede estar incapacitada para “purificarse” y entonces, muere en la muerte de los vivos enmascarados, debido a la supresión del vínculo entre *Yo* y lo *O(o)tro*. “No vivir, no es morir; como no morir tampoco quiere decir que se viva” (pp. 288-289), reflexionará indirectamente Bárbara en la quinta parte.

Tercera parte. Luna llena

La plenitud. En esta parte Bárbara permanece en el pabellón y explora el baúl-cuerpo de la bisabuela, se prueba sus trajes, se confunde con ella y con su historia de amor y deseo; también de evasión de ese mismo amor de tierra en aras de la libertad –el viaje– y otros intereses espirituales –alma– que se desprenden de los reclamos que A. le hace en sus cartas de amor. Cartas que Bárbara encuentra en el baúl –escritura del cuerpo– y que se reproducen en cursivas a lo largo de toda esta parte. El diálogo entre la joven –ahora destinataria– y el adolescente A., mediado por la escritura oracular de las cartas –una especie de Evangelio profano, anuncio también apocalíptico– es de una enorme belleza. Con el ardid de un enamorado que renace gracias al descubrimiento de la escritura

amorosa después de *cien* años, la narradora simboliza la inmortalidad del amor y la de sus fundamentos sexuales y eróticos, como determinaciones del devenir humanos. Fuerzas fascinantes de valor ambivalente, pues A. es un Eros que también es Thanatos y tiene listo el puñal para clavar (matar).

Lo más terrible de la muerte como reverso oscuro del objeto del deseo de Bárbara (primariamente la madre), es que se mezcla con fuerzas como el amor y la razón cultural (quinta parte) supuestamente al servicio de la vida. Pero de cualquier manera, aquí se trata de la quemadura de amor (*que madura de amor*) mediada por las cartas que despiertan la sexualidad de la joven invistiéndola de cuerpo (consustanciada con el de la bisabuela en ausencia del de la madre) porque lo nombra. Y ahora, puesto el *verbo*, Bárbara se reconoce Yo frente al *no-yo* del jardín. A. alude a la consumación sexual en una de las cartas, como ruptura de un collar y un cántaro (p. 195). Sujeto y objeto de amor se lanzará hacia el mundo, imaginando que Thanatos se queda en el jardín como un objeto desterrado para siempre. Reproduzco parte de una de las cartas porque anticipa el final de la novela:

Tú quieres ser libre... y para eso te pesa mi amor... Desde el principio siempre has estado pensando en escaparte... ¿Para quién te guardas desde hace mil años hermética y sombría? ... Quién sabe si para nadie... femenino Narciso... Entre tú y yo queda una cuenta pendiente, *una vulgar tragedia que es la misma de la mariposa que quiere volar y de la lagartija que se acerca con el vientre pegado a la tierra. Tú eres siempre la mariposa. Yo tengo la tierra cerca y por cerca su alianza; soy certero para clavar* (p. 215).

La Bárbara del presente ha comentado antes: “¡Que lucha sorda, rencorosa, apasionada tuvo que agitarse... entre esta mujer y este hombre hasta desangrar a los dos sin rendir a ninguno... Si se libró ella, ¿qué haría para librarse?” (p. 182).

Pero, ¿quiénes tienen cuerpo en esta parte de la novela, más que el fantasmático que se está construyendo con palabras?

Cuarta parte. Luna menguante

Inicio de la madurez. En esta parte que es simétrica a la segunda, empieza la degradación de Bárbara como personaje simbólico, pues pierde su raíz sagrada –natural– para transformarse en una mujer común, en un ser social de segunda, en su carácter instrumental de cónyuge del marino. Quiere decir que no se “ha salvado”. Recuperada ya la memoria de *atrás*, el relato ingresa a una dimensión real. Aquí, Bárbara escapa a la fascinación de la escritura de A., gracias al encuentro con un marino que ella seduce –sin hablar– con gestos y actos simbólicos. Este se la lleva hacia el mundo moderno y civilizado, y la hace su mujer: “la invadía un insólito sentimiento de pena por sí misma, por ella, tan próxima a la felicidad... La luna deshecha en el suelo se quedaba detrás de ella como una fruta... caída y chorreando de jugo” (pp. 262-263). Esta imagen de la luna deshecha y caída es la que aparece en el relato enmarcador que precede al inicio de la novela. Tiene que ver también con la pérdida de la virginidad biológica y espiritual de la protagonista; con su desentrañamiento del jardín. Antes de marcharse pone a la cabecera de su cama una ramita de boj, que es un arbusto *siempre verde*. Se consuma la unión sexual entre la joven y el marino: No hay ceremonia matrimonial, Bárbara es un “don” (primera dación), y entonces tiene un cuerpo que se ofrece, se mueve, come, se enferma, etc. Curiosamente, enjuicia: “Que el amor sea ala y no cadena” (p. 260), comparando su relación amorosa con la de A. y la bisabuela.

Ella describe el enlace como fuga y él como rapto atávico (cf. p. 266). El viaje está tratado como el motivo tradicional del *cruce de frontera* a propósito de una iniciación que en este caso es la sexual; pero también supone el paso a otra esfera de la conciencia. Sin embargo, la narradora marca irónicamente este pasaje con un anuncio publicitario: “Perrón e Hijos, Cía. Vinícola Nacional” (p. 282). El vino ahora no es el de consagrar ni el vino del amor cuyos vestigios permanecieron durante cien años en la copa del pabellón. Se subraya así el paso de un mundo indiferenciado, periférico, en el que rige una ciega razón pero vital y expresiva, razón prelógica y mágica de

connotaciones sagradas; a un mundo altamente diferenciado, urbano, central e industrializado, pero desacralizado y mecánico. El vino es ahora una mercancía.

Quinta parte. Luna nueva o negra

Madurez y muerte ¿simbólica a la manera de otra iniciación? Bárbara, que ha pasado del estado natural a un estado de cultura y alta civilización, tiene hijos, viaja, hace vida de salón y se enfrenta a una gran guerra mundial. Ahora es *humana*, pero sólo es valorada como una hembra (cf. p. 287). Además, incluyendo al marido, la consideran “extranjera” (sinónimo de bárbara en la antigua Grecia para designar a los conquistados que no hablaban la lengua del conquistador). Desterrada del jardín, la mujer se ha convertido en sujeto y empieza a delimitar el objeto de deseo. Espiritualmente, la vida de Bárbara se ha degradado. Ha perdido su “sombra” tutelar, las sombras del jardín. El mundo socializado está caracterizado por la luz eléctrica, pero “esta luz eléctrica no puede mostrarle un mundo mejor que el que ella había poseído en soledad, sólo con la fuerza de su deseo” (p. 289). Y anhela el retorno: “Ella conoce de santos, él de balas” (p. 307). De cualquier manera, Bárbara ya no es bárbara, no es un ser vegetal: se ha transformado en una persona en nombre de la ley patriarcal: la mujer de..., la madre de... Sin embargo, ha perdido el tiempo de la vida: el presente: “En nombre del Progreso, el mérito estaba siempre en el mañana... que no se tenía nunca” (p. 312).

En este mundo que enajena, domina el estadio fálico de la razón. La razón rústica y vital del principio femenino asociado a la luna (la naturaleza) se ha rechazado. Lo que podríamos llamar la ley de la madre –estructura matriarcal– está no sólo reprimida sino denegada, propiciando la disociación entre sujeto/ objeto de la cultura vigente.¹⁵ Ha muerto la diosa (las diosas), cuya resurrección es

¹⁵ La teoría del inconsciente supone la represión de contenidos (representaciones y afectos) que tienen que ver con las pulsiones de vida y de muerte que no llegan a la conciencia. Formas

el motivo generador de esta escritura y de esta novela reparadora simbólicamente del mundo materno e infantil. Bárbara Eva se ha convertido en Bárbara Sophia. Después de haber *sabido* (conciencia) “de todo el espanto y de toda la voluptuosidad de la guerra” (la muerte, p. 314), tiene otra *curiosidad*: “visitar, en vía de paseo, los lugares donde había transcurrido su infancia” (p. 316). Ahora posee el conocimiento pleno de la alteridad: luces y sombras, lo masculino y lo femenino, lo mágico y lo lógico intelectual: lo semiótico y lo simbólico, y anhela el retorno para unir en sí misma lo que antes estuvo separado y seguiría condenado a estarlo en este mundo altamente moderno. En su mundo anterior no reconocía el objeto de su deseo, era una masa en el imaginario con el jardín y estaba desposeída de la parte de razón lógica del registro cultural (de lo simbólico) que le ha permitido diferenciarse. Pero en el mundo en que vive sucede lo contrario. La razón científico-tecnológica enajena los vínculos con lo sagrado, excluye, disocia de sí a la naturaleza; la cosifica como objeto, pervierte la pulsión de vida.

Sabe ahora que *lo dual es lo mismo en la forma de ser otro*: elaboración dialéctica de la alteridad ya no excluida sino reconocida. Saber natural que emana de las leyes cósmicas, de la sabiduría ancestral donde los contrarios no se excluyen sino que se articulan en una lógica equilibrada de correspondencias, manteniendo cada uno su alteridad frente al otro. Lógica donde finalmente no hay dominados ni dominadores. El jardín y A. fijados ambos al mundo infantil, son los depositarios de esa lógica, según lo advierte ahora Bárbara. Inicia el retorno. El mar que se la llevó, la devuelve. El nombre del barco es Santa Bárbara, bautizado así por el marino en honor de la mujer. Ella podría ser santa pero también Orisha, deidad de la tierra al modo de las culturas agrarias que no han perdido su relación con la naturaleza. “The day is done” (capítulo 4). Y, en el capítulo 6, reflexiona indirectamente por la vía de la narradora omnisciente:

de la represión son la *denegación* que afecta al objeto y la *forclusión* que afecta a la capacidad misma de desear (cf. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI, 1989, p. 15).

Cuántas luces para una mujer sola y qué pocas para su *feto angélico*, en lucha siempre con la *madre sombra*, ahogado una y mil veces por el mismo cordón, nudo de vida. Esa noche todas las luces... juntas eran impotentes para salvar lo que había de perderse y para perder lo que había de salvarse... Había robado o traficado con el caudal mirífico del mundo, pero sólo la sombra había sido suya... *La sombra era la virginidad del universo* (p. 334).

Bárbara, en cuanto “feto angélico”, supone el ansia de conciliación entre la materia y el espíritu, las criaturas y su Creador(a). Mas, recordando el episodio de la metempsicosis, y lo que ahora parece comprender: “el sacrificio *natural* de la vida a la muerte” (también al amor), sólo en la muerte y en los sucesivos renacimientos sería posible la evolución moral de la especie. Se lanza al agua y piensa que ha llegado al jardín: ¿suicidio?¹⁶ Parece estarla esperando un pescador mal vestido, como agotado, un adolescente alto que porta un débil farol (cf. con el farol del marino, cuarta parte, p. 267), algo cojo, que tiene semejanzas con A. (también sugiere a San Pedro en la simbología cristiana o a Vulcano, el dios mitológico del fuego terrestre, marido burlado de Venus). Él habla un poco en contraste con el A. de las cartas, pero tiene cuerpo –¿alucinación?–; le hace saber a Bárbara que no debe temer, pues él conoce el camino: ha estado allí por mucho tiempo. Le informa que su casa ya no existe. Y entonces ella siente deseos de caber en él, como en un vientre materno: “Acostarse dentro de él, con las piernas encogidas, en actitud beatífica de *feto por nacer* (“¿angélico o humano?”, p. 341). “La selva era el jardín... el triunfo de la selva primitiva...” (p. 346). “Tuvo la sensación de ser absorbida” (*loc. cit.*).

La cara del pescador, a la luz del amanecer, le revela un rostro de cera semiderretida: “Por abajo del párpado manaba la mirada como agua sorda” (p. 348).¹⁷ Pero Bárbara no retira la suya de los

¹⁶ En la primera parte de *Jardín* la bisabuela se convierte en leyenda porque Bárbara oyó comentarios sobre su muerte misteriosa, ocurrida por asesinato o suicidio.

¹⁷ Compárese con la mirada de la madre (p. 26) y con esta otra: “el jardín la seguía mirando... ya para siempre con su ojo imposible, su ojo turbio de muerto” (p. 257).

ojos que “seguían embebiéndola en el aire” (*loc. cit.*). La construcción de Bárbara como sujeto le permite enfrentar el objeto temido y deseado según un estado regresivo en la mirada del joven pescador, semejante a la del jardín, a la de la madre y al ojo-autoridad vacío en la novela: el del padre, lo no nombrado, el ojo que decreta el necesario corte de la relación preedípica clausurando también el mundo arcaico de la madre en nombre de otro ojo: *El Faro*, periódico independentista, o mundo objetivo históricamente (cf. p. 94).

En *Jardín* la genealogía reconocida es matrilineal, no hay apellido, evidenciándose el carácter semiótico –preedípico– de esta escritura en la cual lo *eludido* es el nombre del padre, aunque *aludido* por el periódico *El Faro*. Pero la protagonista, pasando por la experiencia cultural, ya puede mirar lo denegado en ella (de la misma manera, a la inversa, que ahora la civilización tecnológica rechaza el cuerpo simbólico de la madre y las representaciones y afectos asociados a él). Esta asimilación de miradas en la de A. como pescador –espejo sin fondo–, mirada –memoria en retirada–, supone la recuperación del objeto O(o)tro, la nata de la vida, el magma originario. Momento de revelación que no ciega a Bárbara. Sin embargo, toda la escritura ha representado la posibilidad de enfrentar la nada llenándola de palabras que ahora se desvanecen. Así lo dice la psicoanalista Magda Catalá:

El cuerpo de la madre es ocasión... de todas las contradicciones que pueda sufrir el ser humano... de su cuerpo nos separa todo... pero para el inconsciente sigue estando ahí, al fondo... Ella es el árbol, la vida, el agua, la tierra, el huevo, el cosmos, el inicio, el fin y el movimiento entre lo uno y lo otro. Pretender fijar nuestra atención en el símbolo madre es algo como mirar el infinito en el que vemos repetirse, una y otra vez, los mismos vidrios rotos... las emociones que se dibujan a través de los ojos de la madre son siempre, como los vidrios rotos, las mismas y a su vez, no hacen sino repetirse y transformarse... Querer atrapar esas emociones no es sino abrir brechas que no tocan nunca fondo, pues más allá de cuanto podamos expresar, las emociones siguen siendo las mismas y generando nuevas formas de decirse, nuevas

palabras. Las palabras evidencian el vacío que va de una punta a la otra del ojo que mira... al otro.¹⁸

Entre dos espejos o miradas configurados composicionalmente por los relatos enmarcadores que propositivamente no están marcados en el índice, y de los que ahora me ocuparé, se ha jugado este abismo de reflejos que persiguen a un jardín y son perseguidos por éste:

entre las masas de sombra clarea el espejo puesto tan alto que nadie podría mirarse en él. Su turbia luna sólo refleja el tropel de dragones empolvados del friso... Bárbara ha sentido pena por este espejo inútil, sin renuevo [¿de la muerte?] de imágenes, condenado por siempre a la inmovilidad y a la ausencia de toda vida (p. 19).

Pero Bárbara ha nacido, echó a andar el reloj detenido en las seis y cuarto y los renuevos de la muerte simbólica (la de la infancia) le han dado cuerpo propio que es, finalmente, cuando puede contactarse con ella misma y relacionar el *feto angélico* con el *feto humano*: las pulsiones con las emociones y los pensamientos en su interior, relacionar los cuerpos sexuados de la madre y del padre. Ese momento del trazo, de la inscripción del no ser en la cama vacía, se sustituye ahora por la de la grieta del muro por donde sale una lagartija: es el cruce entre lo uno y lo otro que origina el derrumbe del pasado infantil con su “inocencia” mortal, sin cuerpo ni deseos: la puerta que no se podía abrir en la parte primera, el espejo sin memoria después de la muerte del hermano, detrás de los cuales estaba la madre congelada, ahora se abre y se llena de otras imágenes. La puerta, antes, había estado atorada por un gajo de almendro que crecía en un muro. Ese muro es el que se resquebraja (cf. pp. 26 y 350): “Ahora en lo alto del muro, donde un tronco de almendro se incrustaba, oyó un crujido breve” (p. 344). Y el muro caerá, el jardín se apretará alrededor de A. y Bárbara, “dulcísimo en una cerrazón de sombras”

¹⁸ M. Catalá, *op. cit.*, p. 83.

(p. 349). Con la última piedra, un reptil pequeño y ágil: imagen fálica de A. y ella *bajó* los ojos y lo miró a él lenta, certeramente... No hizo él un gesto; había logrado subir los párpados y Bárbara *sentía ahora sus ojos propiamente*, no ya su mirada... sus ojos caminar por su piel..." (*loc. cit.*). Hermosa y terrible descripción simbólica de la cópula como síntesis del estallamiento del placer y de la muerte: la segunda dación de Bárbara.

Del derrumbe emerge una lagartija amarilla. Ya no "el tropel de dragones reflejados en la *turbia luna* del espejo (p. 19), sino sólo una serpiente disminuida. Bárbara sabe que esos ojos-dragones han estado dentro de ella siempre: su deseo de deseo del otro. La lagartija se ha engullido a la mariposa amarilla según el vaticinio de la carta de A. en la tercera parte. ¿Se ha salvado lo que debía perderse o se ha perdido lo que debía salvarse? La dimensión sagrada del inconsciente primitivo o la dimensión racional y espiritual humanas. ¿O se han salvado ambas alcanzando la individuación junto con la comprensión profunda de la dualidad y de la alteridad condiciones auténticas de lo humano? En la cuarta parte la curiosidad se había estrellado contra un espejo humillante. Se había topado con su ser hembra (p. 287). Ahora Bárbara ha pagado su deuda a una ley bárbara pero justa en una nupcial ceremonia de sombras. El vaticinio de A. se ha cumplido: la lagartija engulló a la mariposa amarilla en unión (nupcias) de contrarios, no en unidad. Humilde ser de tierra expuesto al sol, con esa chispa amarilla que aspira sólo en los límites de lo finito a lo infinito. Estamos en el capítulo 8, el ocho del verbo, de los ancestros familiares, aliento prehistórico en el orden del mundo desde una imagen que no cierra su significación como lo hacen los conceptos, sino que se abre al porvenir conectándonos también a un pasado inmemorial.

En una entrevista Loynaz dijo que en *Jardín* había quemado el alma.¹⁹ En el antiguo saber alquímico, quemar quería decir purificar. En las creencias hindúes sobre la metempsicosis se afirma que la aspiración a la pureza del espíritu es una marca de la ley moral inscrita

¹⁹ Pedro Simón, *Dulce María Loynaz*, La Habana, Casa de las Américas, 1991, p. 56.

en la biología humana. La humilde lagartija que reptaba con todos los años de la tierra a cuestas, tiene deseos de sol. ¿Es una ironía de la narradora o una grave imagen de la alteridad asumida? De cualquier manera, como Bárbara, la lagartija resiste, vela, permanece *por siempre* en el único paraíso posible *que fue* en la tierra de la madre.

Barbara entierra-siembra a la luna

El relato enmarcador que abre y cierra la obra, *fuera de ella y no marcado en el índice*, se divide en dos partes que llamaré A y B. Ocupan, la primera, una página; y la segunda, dos. Suponen dos secuencias narrativas de un mismo relato y se estructuran alrededor de la relación de Bárbara con la luna,²⁰ identificadas ambas con base en la ley de correspondencia por fuerzas naturales. En el relato A, de ambiente nocturno, los automóviles *pasaban* y Bárbara los miraba, supuestamente, a través de los barrotes de hierro de la reja del jardín; pero dejaba de prestarles atención y les volvía la espalda.

En el relato B, vespertino, los automóviles pasan vertiginosamente y ocupan toda la escena del relato. Bárbara ya no está ni tampoco el jardín, donde ahora se construye un hotel. Ella aparece al final del relato y de la obra a la manera de una imagen fija emanada de la reflexión de la autora implícita como memoria o sombra tutelar eterna. Pega su cara pálida (de luna) a los barrotes de hierro pero éstos no son los de la reja del jardín de Bárbara ni en A ni en B, sino las vigas de hierro de la armazón del hotel en construcción. Por la posición de Bárbara y la geometrización del espacio en estos relatos, la novela misma es desde el principio la reconstrucción imaginaria del pasado de la protagonista que ha regresado al lugar

²⁰ La luna, a diferencia del sol, crece, decrece y desaparece, simulando el sujetamiento al devenir de nacimiento y de muerte de la humanidad; también, en este mismo sentido, se asocia a la biología femenina. Por otra parte se identifica con la noche, que posee significación maternal en su doble significado protector y amenazante que se muestra y oculta. Asimismo, no ha dejado de conectarse al sueño y a la fantasía amorosa y poética, como a la vida psíquica y a la imaginación (cf. *Diccionario de los símbolos*, s. v. Luna).

originario de visita (cf. p. 316) y comprueba su desaparición en el presente, por lo que se interna en sí misma recreándolo en una memoria de atmósfera onírica.

En el relato *A*, Bárbara parece evocar el momento en el cual salió de la “virginidad” de aquel (su) jardín *al revés*, pero *paraíso* de la infancia de los tiempos propios del existente, para ir hacia el *mundo de los hombres*. Esa salida fue marcada, entonces, con una ramita de boj, cuya significación de deseo de incorruptibilidad se recoge y amplía ahora en *A* mediante la reiteración de la imagen de la luna rota, asociada también en el pasado a su salida. Entierra y siembra al mismo tiempo los pedazos rotos de la luna asegurando su perennidad mágica bajo la tierra del jardín, donde quedó su angustiada historia aunque también la de su “angelical” inocencia sin cuerpo y sin sexo:

La luna se desprendía... *Pasó un minuto y pasó un siglo*. La luna... rebotó con un sonido de cristales y fue a caer a los pies de Bárbara... Recogió del sendero la luna rota... hizo un hoyo muy hondo en el lugar en que la tierra era más tibia... Y así enterró la luna en el jardín... *Arriba plantó un gajo de almendro y se fue* (p. 15; las cursivas son mías).²¹

Parecería que ese “y se fue” en *A*, supone que Bárbara habita todavía en el jardín y se interna en él. Pero muchas indicaciones cruzadas en el texto novelístico nos hacen suponer que se interna como memoria, pues ella hace mucho tiempo que abandonó el lugar. Compárese la cita anterior con ésta: “La luna deshecha se quedaba detrás de ella... Empezó a andar... retrocedió hasta el lecho... volvió a poner a la cabecera la ramita de boj... y abrió la puerta y *se fue*” (cuarta parte, p. 263).

La Bárbara del relato *A* retoma y metaforiza ese momento para ir hacia atrás en el tiempo, a su infancia, su adolescencia y primera juventud, con el fin de recuperar la memoria que se plasma en escri-

²¹ La almendra es el símbolo de lo esencial que permanece oculto en lo accesorio; también de la espiritualidad esencial de la humanidad aunque se distorsione por doctrinas y teorías que la ignoran. Igualmente, alude a la virginidad de la mujer (cf. *Diccionario de los símbolos*, s. v. Almendra).

tura, comprendiendo ahora aquello que su *inocencia* desconocía y que se quedó detrás de la puerta atorada por una rama de almendro: la madre blanca que perdió a raíz de la muerte del hermanito. (En la tercera parte comenta que no entiende cómo es posible que amen más a los hijos muertos que a los vivos: “Ella dice que se aman o deben amarse a los muertos en los vivos...”, p. 152.) Al principio de la novela la joven de veinte años que es Bárbara, la misma que ha perdido su memoria y los rastros de su identidad, se pregunta por la madre: “Muerta estará ... detrás de aquella puertecita ...” (p. 29).

Ambos relatos, *A* y *B*, tienen solución de continuidad y se articulan como dos secuencias narrativas a pesar de las 330 páginas, aproximadamente, que los separan. En uno se lleva a cabo el rito funerario y al mismo tiempo de fecundación de la luna rota (p. 15); y en el otro la tierra ya la ha regenerado, por lo que se le presenta completa al obrero que, excavando, la desentierra (p. 351). La luna es una perfecta circunferencia. Continente de aquel “centro sin circunferencia” (p. 76) tal y como se definió Bárbara en la primera parte. La memoria también ha sido reconstruida, como la luna, y Bárbara se reconoce recuperando sus raíces de identidad familiar, así como las de su especie, como ser humano. No importa que hayan pasado *un minuto o un siglo*. Tampoco que en el relato *B* el obrero desconozca a la luna y la arroje despreciativamente:

Son obreros que trabajan en silencio. Pertenecen al *Sindicato de Trabajadores del Hierro* ... *Esta tarde, afincando un pie de la armazón entre la despedazada tierra, uno de los obreros ... ha encontrado un disco de hojalata ... algo cóncavo ... de bordes muy pulidos ... de vetas azulosas ... la ha sentido desmesuradamente fría...* El hombre interrumpe su faena y mira un momento *la redondela brilladora que reluce al sol...* *podría servir de plato duradero a su comida...* *pero la arroja luego con gesto desdenoso* (pp. 351-352; las cursivas son mías).

Antes, en el mismo relato, una voz impersonal ha dicho: “Todavía no hace muchos años, era este floreciente litoral —que ya aparece en todos los prospectos de Cook’s Tours Agency— una marisma inha-

bitable, un matorral malsano...” (p. 351). Complaciente afirmación acerca de la devastación ecológica en favor de la “civilización invasora” representada por la marca de Coca-Cola. Irónicamente, en esto se ha convertido el deseo de independencia nacional sugerida en *El Faro*. Asimismo, la indicación del Sindicato de Trabajadores del Hierro, es una alusión al mito de las razas de Hesíodo.²²

La historia contada en *Jardín*, pero enmarcada entre los dos relatos poéticos, sugiere el abandono de la tierra, de la razón de la estructura matriarcal, y el inicio de otra era histórica en la vida de Bárbara –individuo y colectividad humana–, simbolizada en el entierro-siembra de la luna rota; y en la devastación de la naturaleza. Historia de la desvinculación paulatina con lo sagrado en oposición a las propuestas que sobreviven en las mitologías paganas y cristianas occidentales, así como en otras. Esto supondrá, a la larga, el “apocalipsis” para la especie que, en su soberbia, se percibe como un sujeto ajeno a su objeto de dominio: su (la) naturaleza. Por lo pronto, Bárbara, también desterrada del “jardín”, ha recuperado la memoria en la escritura ofreciéndonos un conjuro del mal -la disociación- y una elegía por el mundo perdido. En algún momento es necesario separarse de la infancia pero sabiéndola raíz: sabiduría también de los muertos ancestrales que vive en la imaginación simbólica: “En el reino de la imaginación absoluta se es joven muy tarde. Hay que perder el paraíso terrenal para vivir verdaderamente en él, para vivirlo en la realidad de sus imágenes, en la sublimación absoluta que trasciende toda pasión”.²³

Pero aun así, esa memoria de la infancia del individuo o de la humanidad, como la pequeña luz del pescador, es la señal de la antigua morada que no se apaga nunca en el inconsciente. Por eso en el relato *B*: “Bárbara, por detrás, por arriba, por abajo, por siempre...

²² En *Los trabajos y los días*, Hesíodo describe el advenimiento de la quinta raza que, miserable, recibirá el castigo de Zeus por esgrimir el derecho de la fuerza y abandonar el de la conciencia (animalización). Se trata de la visión apocalíptica del advenimiento de hombres pertenecientes a la *Raza de Hierro*. El metal está asociado semánticamente a los bienes materiales y a la inconsciencia del animal que sólo posee la fuerza bruta: raza ajena a la dimensión de lo sagrado. Raza que ha vendido el alma y ha perdido su sombra.

²³ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 64.

pega su cara pálida a los barrotes de hierro...” (p. 352). Y ese “por siempre” está en lugar de “por delante” como espacio-tiempo, quizás, de la esperanza.

Para finalizar, quiero destacar que en mi lectura de *Jardín*, la novela supone una recreación imaginaria de los fantasmas y también de los dioses y de las diosas de la infancia en un espacio-tiempo ya desaparecido. Lo que está afuera, en los relatos A y B, figura la construcción poética de los senderos y los límites del jardín en la interioridad de Bárbara para definirse como un ser y un estar en el mundo histórico; como una mujer concretamente humana, sin menoscabo de sus raíces. Entre los relatos A y B, a la manera de dos espejos encontrados, lo que se ha objetivado gracias a la escritura es la historia de las transfiguraciones y de los reflejos cruzados de *imágenes* apresadas en la significativa mirada de la *madre blanca, ya oscura*, que Bárbara a su vez ha podido *mirar* (contactar) y *comprender* en su mensaje pulsional, reelaborado, de amor y de muerte. La recreación de un mundo espectral, objetiva la concepción histórica y existencial de Loynaz que supone la persistencia de los muertos y de las generaciones desaparecidas, a la manera de una continuidad subterránea de amor y de muerte, en la fantasmagoría de la cultura. Sin su comprensión, en su pleno derecho —que es la comprensión de la alteridad—, no es posible abrirse hacia el otro ni pensar el porvenir. El mismo mensaje que, de otra forma, ofrecen los mitos culturales antiguos de fundación y de los orígenes, partiendo de oposiciones creadoras cuyo modelo arquetípico son las diferencias sexuales. Magia de la palabra poética, memoria sin fondo del útero arcaico de tierra y agua. Por esto mismo en la novela se logra la epifanía de la alteridad y la apertura hacia el O(o)tro(a), porque Dios(a) siempre es un compuesto de alteridades: los principios opuestos de lo femenino y de lo masculino, lo mismo que afuera y adentro en el devenir histórico de cada uno(a) de nosotros(as):

Sólo cuando se pone en evidencia que el eros difiere de la posesión y del poder podemos admitir una comunicación erótica. No es lucha, ni fusión, ni conocimiento. Hemos de reconocer el lugar excepcional que

ocupa entre todas las clases de relaciones. Es la relación con la alteridad, con el misterio, es decir, con el porvenir; con aquello que, en un mundo en el que todo se da, no se da jamás; con aquello que puede no estar presente cuando todo está presente. No con un ser ausente, sino con la dimensión misma de la alteridad. Allí donde todos los posibles son imposibles, donde no es posible poder, el sujeto es aún sujeto para el eros. El amor no es una posibilidad, no se debe a nuestra iniciativa, es sin razón, nos invade y nos hiere y sin embargo, el yo sobrevive en él.²⁴

²⁴ E. Levinas, *op. cit.*, p. 132.

COLABORADORES

Laura Cázares Hernández. Maestra en Letras Españolas por la Universidad Veracruzana. Miembro del Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán”. Profesora fundadora jubilada de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Es especialista en la obra de Sergio Pitol. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y libros colectivos. Sus últimas colaboraciones son: “Juan Manuel Torres: el viaje por la escritura”, en José Luis Nogales Baena (ed. crítica), *Obras completas de Juan Manuel Torres. Cuentos y relatos*, t. 1, IVEC, UV, Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, Nieve de Chamoy, México, 2020 y “Amor y humor en dos cuentos de Amores que matan”, en Oswaldo Estrada (coord. y ed.), *Rosa Beltrán: afectos literarios y el arte de narrar*, Bonilla Artigas Eds., 2023.

Ana Rosa Domenella Amadio. Licenciada y profesora en Letras Modernas en la Universidad Nacional de Córdoba y doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Desde 1984 hasta 2019 se desempeñó como profesora investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Cofundadora del Taller de teoría y crítica Diana Morán, donde ha coordinado diversos volúmenes colectivos en los que también ha colaborado como coautora: *Las voces olvidadas Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* (El Colegio de México, 1991), *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas* (El Colegio de México-UAM Iztapalapa, 1999), entre otros. Es especialista en la obra de Jorge Ibargüengoitia, sobre la que ha publicado *Jorge Ibargüengoitia. Ironía, humor y grotesco. Los relámpagos desmitificadores y otros ensayos críticos* (2011).

Claudia Maribel Domínguez Miranda. Cursó la Licenciatura en Letras Hispánicas, la maestría y el doctorado en Teoría Literaria en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Actualmente es profesora investigadora en la UAM-I. Cuenta con el reconocimiento del SNI, nivel C. Ha impartido clases en la UACM, ha colaborado en la Colección Signos del Departamento de Filosofía. Es autora de *Rosario Castellanos, intelectual mexicana* (Ediciones del Lirio-UAM Iztapalapa, 2019) y ha participado en los libros colectivos *Ensayar un mundo nuevo. Escritoras hispanoamericanas a debate* (2016) y *Reflexiones y representaciones de la maternidad. La ficción, el pensamiento y la imagen* (2021) con los artículos “La maternidad como reflexión y como asunto político en los ensayos de Rosario Castellanos” y “Sobre cultura femenina, el primer ensayo de género de Rosario Castellanos”.

Carlos González Muñiz. Investigador, editor y escritor mexicano con estudios de posgrado en Teoría Literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana. Docente en las áreas de lengua, literatura, creación y cultura. Su área de estudio es la historia intelectual de la crítica literaria latinoamericana. Entre sus obras de ficción se encuentran *El Pajaródromo* (La Cifra, 2013), *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* (La Cifra, 2012) y *Las almas de la mayoría* (La Cifra, 2018).

Luzelena Gutiérrez de Velasco. Es doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Realizó estudios de especialización en germanística y romanística en la Universidad Julius Maximilian Würzburg, Alemania y es maestra en Letras por la Universidad de Guadalajara. Coordinó el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer y fue directora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Es autora y coautora de diversas obras sobre la literatura escrita por mujeres en México y América Latina, como *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* (El Colegio de México, 1991), *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribe-*

ñas contemporáneas (El Colegio de México-UAM Iztapalapa, 1999) y *Femenino/Masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste* (Aldus-UAM Iztapalapa, 2005).

Alfonso Macedo Rodríguez. Es profesor investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Imparte clases en la Licenciatura en Letras hispánicas y el Posgrado en Teoría literaria. Es autor de *La ficción en Juan José Saer y Ricardo Piglia. Lecturas contra el colonialismo y la industria cultural* (UAM-I / Ediciones del Lirio, 2021) y de diversos artículos de investigación y capítulos de libro sobre autores hispanoamericanos (Piglia, Saer, Enrique Serna, Juan José Arreola, Alberto Chimal, Sergio Pitol, etc.). También estudia las relaciones intertextuales entre la literatura y las series de televisión. Es Investigador Nacional I del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt.

Mayuli Morales Faedo. Es profesora investigadora de la Licenciatura en Letras Hispánicas y el Posgrado en Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, México. Estudió la licenciatura en la Universidad de la Habana. Realizó la Especialidad en Estudios de la Mujer y el Doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México. Ha publicado artículos sobre literatura hispanoamericana y del Caribe en revistas académicas y libros colectivos. Se ha especializado en las ensayistas hispanoamericanas del siglo XX. En 2015 publicó la antología *Latinoamérica pensada por mujeres. Trece ensayistas irrumpen en el canon del siglo XX* (UAM-I/ Biblioteca Nueva) y en 2016 el libro colectivo *Ensayar un mundo nuevo. Escritoras hispanoamericanas a debate* (UAM-I/ Biblioteca Nueva). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I.

Pablo Muñoz Covarrubias. Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Actualmente, trabaja como profesor-investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, en la Ciudad de México; también laboró en la UNAM. Ha publicado *La llave de plata. Garcilaso de la Vega y la Generación del 27* (Boni-

lla Artigas, 2020) y ha coordinado *La educación en la literatura española a lo largo de los siglos* (UAM, 2022). Sus artículos de investigación han aparecido en la *Nueva Revista de Filología Española*, *Laberintos*, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Signos Literarios*, entre otras. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel 1).

César A. Núñez. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, es profesor titular en la UAM Iztapalapa. Es autor de los libros *Una patria allá lejos, en el pasado. Memoria e imaginación en las “Historias e invenciones de Félix Muriel” de Rafael Dieste* (El Colegio de México, 2011), *Bazar dos mundos* (Ediciones En Danza, Buenos Aires, 2016), *Distinto amanecer: Max Aub en México, 1943-1944. Industria cinematográfica y política cultural* (Peter Lang, Nueva York, 2021), *Zoolgorio* (Ediciones En Danza, Buenos Aires, 2021) y coordinador del volumen colectivo *Figuraciones de la escritura en la literatura hispanoamericana* (Biblioteca Nueva-UAM Iztapalapa, Madrid-México, 2016). Fue secretario de redacción de la publicación mensual de la asociación *Abuelas de Plaza de Mayo* y director de la revista *Signos Literarios*; en 2017 inició –y desde entonces co-dirige– la colección “Exiliados y transterrados” en la editorial Peter Lang.

Efrén Ortiz Domínguez. Investigador de tiempo completo del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias y profesor de la Facultad de Lengua y Literatura Hispánica de la Universidad Veracruzana. Doctor en Humanidades. Teoría Literaria por la UAM-Iztapalapa, maestro en Literatura Mexicana y licenciado en Letras Españolas por la Universidad Veracruzana. Fue profesor invitado de la Universidad Paul Valery, Montpellier, Francia. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado, entre otros libros, *Liberalismo y utopía* (Universidad Veracruzana, 2007), *Las paradojas del Romanticismo* (Signos, 2008) y *Viajes, exilios y migraciones: representaciones en la literatura latinoamericana del XXI* (Universidad Veracruzana, 2018).

Osmar Sánchez Aguilera. Dr. en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesor en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Se especializa en poesía y poética, modernismo, José Martí, vanguardias, literatura hispanoamericana. En el 2016 obtuvo el Premio Hispanoamericano de Ensayo “Lya Kostakowsky”. Libros recientes: *Las martianas escrituras*, La Habana, 2016, 2ª ed. revisada y aumentada; *Manifiestos... de manifiesto (Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias hispanoamericanas, 1896-1938)*, México, Bonilla Artigas, 2016; Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2017; *Humanidades, ¿todavía?*, México, Porrúa, 2018. Ha colaborado en revistas especializadas como *NRFH*, *Acta Poética*, *Variaciones Borges*, *Casa de las Américas*, *Inti*, *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, *Anthropos*, *Litteralité*, entre otras.

Luz Elena Zamudio Rodríguez. Mexicana, doctora en literatura mexicana por la UNAM, profesora-investigadora de tiempo completo en la UAM-Iztapalapa de 1974 a 2021. Colabora en el Taller de Teoría y Crítica literaria Diana Morán desde 1990. Perteneció al SNI de 1999 a 2021. Es autora de los libros: *Una interpretación mítica de “La rosa separada” de Pablo Neruda*, UAM-I, 1988. *El exilio de “Dulcinea encantada”. Angelina Muñiz-Huberman, escritora de dos mundos*, UAM-I/Juan Pablos, México, 2003. *La niña de Comitán y los brujos de Chactajal*, UAM, México, 2009. *Una autobiografía literaria. Ensayos reunidos*, UAM-I, México, 2012. Coordinó, entre otros, los libros *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo* (UAM/Juan Pablos, 2005), *Concha Urquiza. Entre lo místico y lo mítico* (Tec/UI/uaem/Fonca/Conaculta, 2010), *Diana Morán. Encallar en los arrecifes de la espera* (UAM-I, 2016) y *Juan José Arreola. Las mil y una invenciones* (UAM-I, 2021).

A través de nuestras publicaciones se ofrece un canal de difusión para las investigaciones que se elaboran al interior de las universidades e instituciones de educación superior del país, partiendo de la convicción de que dicho quehacer intelectual se completa cuando se comparten sus resultados con la colectividad, al contribuir a que haya un intercambio de ideas que ayude a construir una sociedad madura, mediante una discusión informada.

Con la colección *Pública ensayo* presentamos una serie de estudios y reflexiones de investigadores y académicos en torno a escritores fundamentales para la cultura hispanoamericana, con los cuales se actualizan las obras de dichos autores y se ofrecen ideas inteligentes y novedosas para su interpretación y lectura.

Aralia en el corazón. Trabajos críticos en su honor
editado por Bonilla Artigas Editores
se terminó de imprimir en julio de 2023.
En su composición se utilizó el tipo Horley Old Style.
Para los interiores se utilizó papel bond ahuesado de 90 g.
y para la portada papel couché de 300 g.
La edición consta de 500 ejemplares.

Aralia en el corazón se ofrece como un volumen de homenaje a la profesora, ensayista, narradora y poeta cubano-mexicana Aralia López González (La Coruña, 1934-Ciudad de México, 2018), que reúne diversos textos: los trabajos críticos de diversas perspectivas que privilegian temas como el exilio, las escritoras, el ensayo, la crítica literaria latinoamericana; los dedicados a su fundacional ejercicio crítico feminista y a la creación del hoy taller Diana Morán; los acercamientos a su obra de ficción; un aparte de memorias y, finalmente, cierran el libro tres trabajos críticos de Aralia, representativos de ejes recurrentes de su ejercicio crítico y docente: la teoría, la narrativa mexicana y las escritoras. Cada uno de los artículos, incluidos los que abordan la narrativa o la poesía de Aralia, tratan obras o aspectos de las mismas que no habían sido investigados por la crítica. Los lectores hallarán aquí indagaciones en la obra crítica, poética, narrativa y ensayística de Gabriela Mistral, Martí, Silvia Mistral, Gómez de la Serna, Fina García Marruz, Antonio Candido, Alfonso Reyes, Juan J. Saer, Augusto Monterroso, Valeria Luiselli, Verónica Gerber, Fernando del Paso, Dulce María Loynaz, y la propia Aralia López González.

