

ISSN 0188-8900

mla.mx

R E V I S T A
FUENTES
HUMANÍSTICAS



HUMANIDADES • AÑO 30, NÚMERO 54, SEMESTRE 2004, ENERO-JUNIO 2004

**BIOGRAFÍA, AUTOBIOGRAFÍA,
MEMORIA Y TESTIMONIO**

Descargar revista completa

Fuentes Humanísticas. Año 27, Número 52, I Semestre 2016, enero-junio 2016, es una publicación semestral de la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, México, D.F., y Av. San Pablo Núm. 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D.F.; Tel. 53189125 y 53189441, Fax 53947506. Página electrónica de la revista: <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx> y correo electrónico: fuentes@correo.azc.uam.mx. Editor Responsable: Dra. Teresita Quiroz Ávila. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-2012-022215521300-203, ISSN 2007-5618, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: División Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades, Georgina Priego, Calle Cascada 333 Int. 402. Col. San Andres Tetepilco, Iztapalapa, México DF, México; fecha de última modificación: 14 de Noviembre de 2016. Tamaño y peso del archivo: 5.78 MB.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Directorio

Rector General	Dr. Salvador Vega León
Secretario General	Mtro. Norberto Manjarrez Álvarez
Rector de la Unidad Azcapotzalco	Dr. Romualdo López Zárate
Secretario de la Unidad	Mtro. Abelardo González Aragón
Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades	Dr. Oscar Lozano Carrillo
Secretario Académico de la División de Ciencias Sociales y Humanidades	Lic. Miguel Pérez López
Jefa del Departamento de Humanidades	Dra. Margarita Alegría de la Colina
Editora responsable	Dra. Teresita Quiroz Ávila
Comité Editorial Interno	Mtra. Begoña Arteta Gamedinger Mtro. Tomás Bernal Alanís Mtro. Alejandro Caamaño Tomás Mtra. María Emilia González Díaz Mtra. Alejandra Herrera Galván Dra. Edelmira Ramírez Leyva Mtra. María Dolores Serrano Godinez
Comité Editorial Externo	Dra. Graciela Sánchez Guevara (Universidad Autónoma de la Ciudad de México) Mtra. Concepción Lugo Olín (Instituto Nacional de Antropología e Historia) Mtra. Patricia María Montoya Rivero (FES Acatlán Universidad Nacional Autónoma de México) Mtra. Alicia Salmerón (Instituto José María Luis Mora) Dra. Martha Islas (Universidad de Guadalajara) Dr. Mario Guillermo González Rubí (Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco) Dr. J. Carlos Vizueté Mendoza (Universidad Castilla-La Mancha, España)
Coordinador de Publicaciones de Ciencias Sociales y Humanidades	Dr. Saúl Jerónimo Romero
Distribución	María de Lourdes Delgado Reyes

R E V I S T A FUENTES HUMANÍSTICAS

La revista *Fuentes Humanísticas* es el espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.
- Fortalecer las líneas de investigación: Historia, Historiografía, Literatura, Lingüística, Cultura, Estudios culturales, Educación y Comunicación.
- Publicar textos inéditos, que no estén considerados en otras publicaciones; editados en formato impreso y electrónico. Previamente evaluados por pares en proceso doble ciego. Para contenidos en libre acceso.

Fuentes Humanísticas se encuentra registrada en los siguientes índices y directorios internacionales:

- **Latindex** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)
- **EBSCO** (Information Services. Academic Databases for Colleges and Universities)
- **Zaloamati** Repositorio Institucional (Universidad Autónoma Metropolitana)
- **CLASE** (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades)
- **Biblat/UNAM** (Bibliografía Latinoamericana)

Directorio

Dr. Salvador Vega y León ■ RECTOR GENERAL
Mtro. Norberto Manjarrez Álvarez ■ SECRETARIO GENERAL
Dr. Romualdo López Zárate ■ RECTOR DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO
Mtro. Abelardo González Aragón ■ SECRETARIO DE LA UNIDAD
Dr. Óscar Lozano Carrillo ■ DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Mtro. Miguel Pérez López ■ SECRETARIO ACADÉMICO DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Dra. Marcela Suárez Escobar ■ JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Comité editorial Universidad Autónoma Metropolitana

Dra. Teresita Quiroz Ávila ■ EDITORA DE LA REVISTA
Mtra. Begoña Arteta Gamerdinger
Dr. Tomás Bernal Alanís
Mtro. Alejandro Caamaño Tomás
Mtra. Alejandra Herrera Galván
Dra. Edelmira Ramírez Leyva ■ Profesora distinguida
Mtra. María Dolores Serrano Godínez
Dr. Alejandro De la Mora Ochoa
Dra. María Elvira Buelna ■ SNI
Dr. Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva ■ SNI
Dr. Mario González Rubí

Asesores externos

Mtra. María Emilia González Díaz
Dra. Graciela Sánchez Guevara ■ Universidad Autónoma de la Ciudad de México (México)
Mtra. Concepción Lugo Olín ■ Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)
Mtra. Patricia María Montoya Rivero ■ Universidad Nacional Autónoma de México, Acatlán (México)
Dra. Martha Islas ■ Universidad de Guadalajara, Centro Norte (México)
Dr. J. Carlos Vizúete Mendoza ■ Universidad de Castilla-La Mancha (España)
Dra. Evelia Trejo ■ Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Dra. Angelita Martínez ■ Universidad de la Plata (Argentina)
Dra. Carmen Alemany ■ Universidad de Alicante (España)
Dr. Álvaro Moreno Leoni ■ Universidad Nacional del Río Cuarto (Argentina)
Dra. Esperanza Arciniega Lagos ■ Universidad del Valle (Colombia)
Dr. Jean Léo Leonard ■ Universidad Paris-Sorbonne (Francia)
Dr. Luis A. Torres ■ University of Calgary (Canadá)

Consejo Editorial Divisional

Dra. Elvia Espinosa Infante
Mtro. Gonzalo Carrasco González
Dr. Alejandro Segundo Valdés
Dr. José Hernández Prado
Dr. Antonio Marquet Montiel

Dr. Saúl Jerónimo Romero ■ COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Lic. María de Lourdes Delgado Reyes ■ DISTRIBUCIÓN

Convocatoria 2017

La revista *Fuentes Humanísticas* abre sus puertas a los investigadores de todo el mundo dedicados a las Humanidades para que envíen artículos, ensayos, reseñas y comentarios críticos para su posible publicación en las secciones:

- Historia e Historiografía
- Literatura y Lingüística
- Educación y Comunicación
- Cultura y Estudios culturales
- Mirada crítica
- Debate. Actividades y publicaciones

Los textos se someterán a un proceso de dictaminación; deberán ser inéditos, estar escritos en español, y llevar anexo, tanto en español como en inglés: título, resumen (5 líneas) y palabras clave; además de síntesis curricular (5 líneas), así como correo electrónico, teléfono (particular, institucional y celular). No se aceptan contribuciones que estén consideradas en otras publicaciones. Los autores de los trabajos elegidos que colaborarán en distintas secciones de la revista, dan su consentimiento tácito para que estos se publiquen y difundan en formato impreso y electrónico. La presentación de originales se realizara únicamente vía electrónica a la dirección:

fuentes@correo.azc.uam.mx.

Las normas editoriales y las Reglas de funcionamiento se pueden consultar en las páginas 201-204 y en:

<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx>.

Próximos números

"Ideas y religión en México"

Coordinadora María Elvira Buelna

"Lenguas y culturas en el marco de la francofonía"

Coordinadora Yvonne Cansigno



Contenido

Rocío Romero Aguirre Presentación Biografía, autobiografía, memoria y testimonio	7	Biografía, autobiografía, memoria y testimonio
Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza Universidad Autónoma de Tlaxcala <i>Cartucho</i> de Nellie Campobello: una aproximación desde la teoría autoficcional	17	
Jesús Pérez Ruiz Universidad Nacional Autónoma de México El problema del autor en un relato de Reinaldo Arenas	33	
Berenice Romano Hurtado Universidad Autónoma del Estado de México Una identidad que se bifurca: autoficción y ciudad en <i>La forma del silencio</i> de María Luisa Puga	41	
Edith Vargas Jiménez Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco La autobiografía: proyecto de vida y escritura. Un acercamiento desde la teoría de Mijail Bajtín	53	
Merari Ruiz Cárdenas Universidad Autónoma del Estado de México Francisco L. Urquizo: entre lo biográfico y la autobiografía	65	
Javier Galindo Ulloa Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco El <i>Diario</i> íntimo de Eugenio María de Hostos	79	
Asunción del Carmen Rangel López Universidad de Guanajuato El viaje a la derrota. Consideraciones en torno a algunos momentos de la poesía de Juan Gelman	97	

	113	Álvaro Villalobos Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma del Estado de México Aspiraciones de indigente: cartografía personal sincretizada
Literatura y Lingüística	129	Enrique López Aguilar Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco Una mirada a la obra poética de Federico Patán
Historia e Historiografía	151	Alfonso Milán Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco Muerte y poder en los lugares de memoria sobre la Intervención Francesa y el Segundo Imperio: el caso del Mausoleo Franco Mexicano de Camarón, Veracruz
Cultura y Estudios culturales	163	Sofía Saad Dayán Universidad Nacional Autónoma de México. Violencia de “género” en el malestar actual: <i>bullying</i> y <i>cutting</i> en la escuela
Educación y comunicación	177	Dolores Serrano Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco El inglés, <i>lingua franca</i> de la globalización y su repercusión en diversos ámbitos sociales y académicos
Mirada crítica	191	Cecilia Colón Hernández Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco
	195	Colaboradores
	199	¿Quiénes somos?
	201	Reglas de funcionamiento
	205	Debate. Actividades y publicaciones

Presentación

Biografía, autobiografía, memoria y testimonio

Proponer como *tema* para una revista académica *la autobiografía, la biografía y el testimonio* tiene la doble intención de convocar a especialistas en la cuestión de la identidad y su escritura, y la de conocer los modos en que los colegas conciben esos temas en la actualidad, particularmente porque la temática de este dossier se encuentra en un terreno fronterizo entre las artes y las ciencias sociales. Hoy por hoy las escrituras diversas que representan, problematizan o tematizan la conflictiva e inacabada constitución de la identidad (individual, social, nacional, étnica, sexual) ocupan el centro de las preocupaciones de diversas disciplinas. Este giro responde a un movimiento en que la construcción de la *identidad* parece cada vez más compleja debido a los triunfos de las reivindicaciones de las minorías, al desapego del *yo* (como construcción *identitaria*-social) con respecto a su género, a las propuestas que desde la filosofía muestran con claridad como el sujeto jamás deja de construirse

y, por tanto, de mutar. Lo anterior quiere decir que los académicos que han tomado por objeto de estudio las *escrituras del yo* dejan ver simultáneamente un punto de inflexión de la cultura que otorga un lugar preponderante a la construcción identitaria a través de la escritura; y, esos mismos estudiosos con sus múltiples formas de interpretar y explicar ese fenómeno social, producen nuevas maneras de crear subjetividad.

El ejemplo paradigmático es Philippe Lejeune quien, al producir una definición de la autobiografía desde el punto de vista de la recepción, en 1973, no sólo abrió un profuso campo de reflexión y discusión, sino que, indirectamente, propuso un nuevo paradigma novelesco: el de la autoficción. Pues, como es bien sabido, el escritor francés Serge Dubrovsky en 1977 propone dicho concepto al horizonte teórico como reacción a la clasificación que Lejeune plasmó en su famoso cuadro de distinción entre los pactos de lectura. En dicho cuadro Lejeune intenta mostrar de qué manera las relaciones entre el nombre del autor y el nombre del personaje producen diversos tipos de pacto de lectura. El teórico francés enfatiza la imposibilidad de

* Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Azcapotzalco.
roci.aguirre@gmail.com

que pueda conjugarse un pacto novelesco o autobiográfico cuando el nombre del autor coincide con el nombre del personaje. Así, indirectamente, Lejeune pone en el horizonte teórico una noción, aunque la presente en su ausencia; es decir, justamente al afirmar que esa conjunción de circunstancias no sería posible la hace existir. A la imposibilidad teórica que diagnosticó Lejeune, la literatura responde creando una posibilidad, como lo muestra Dubrovsky con su novela *Fils* (1977).

Ese bautizo conceptual permite mirar retrospectivamente un *corpus* hasta entonces incomprendido y, por lo tanto, ofrece nuevos horizontes de lectura de textos que habitaban el pasado de la literatura. Cuando hablo de esta nueva forma de leer ciertos textos literarios me refiero también a nuevas formas de subjetividad, pues ese entramado social y cultural al que llamamos subjetividad es también una masa textual cambiante.

El campo fértil de estudio de las escrituras del yo (biografías, autobiografías, confesiones, memorias, testimonios, diarios) ha producido nuevos conceptos; numerosos teóricos han aportado nuevas formas de pensar la identidad y académicos de todas las universidades han participado en el ejercicio incesante de trabajo sobre los discursos sociales, las manifestaciones públicas y la producción de textos en su relación con la construcción de identidades.

Para este número de la revista *Fuentes Humanísticas* hemos reunido textos que se preguntan por la textualización de la vida en la literatura, particularmente en torno a un concepto de gran importancia para los estudios literarios actuales: el de autoficción. Sin proponérselo, la convocatoria respondió mayoritariamente co-

laboraciones que emplean, aplican o reflexionan sobre la autoficción y su naturaleza teórica o su plasticidad aplicativa.

A mi modo de ver, este profuso interés por la autoficción es síntoma de una nueva forma de concebir la literatura y, principalmente, de abordarla. La ambigüedad en el pacto de lectura que supone la propia creación ficticia pone frente a nosotros diversos cuestionamientos: ¿será que el pacto novelesco está cediendo paso a la autoficción, o más bien, el concepto de autoficción nos permite mirar de una manera distinta los géneros literarios y el papel del lector en su definición? El concepto de autoficción, y también el creciente interés por la escritura y su relación con la construcción de identidades dentro y fuera del arte, no sólo nos presentan una nueva forma de producción de literatura, sino también un nuevo modo de leerla, ya no únicamente desde un pacto de ficción o uno referencial, sino como un pacto ambiguo; por ello Alberca afirma que:

[...] la autoficción no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela.¹

Hay entonces en nuestro modo actual de aproximarnos a la literatura un ejercicio de búsqueda de la diferencia y no del modelo, que se ubica en la frontera entre

¹ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, p. 128.

los géneros o, para decirlo de otro modo, los lectores actuales sostienen la ambigüedad que implica lo que Paul Ricoeur ha advertido al definir la identidad como aquello que se narra. El propio Alberca lo explica en términos de la lectura:

En ese dilema se ha de mover el lector de una autoficción: ¿se trata de un relato de apariencia autobiográfica o se trata de una autobiografía sin más ficción que la etiqueta de novela? Ambas soluciones son posibles, pero sin olvidar que la solución autobiográfica y la solución novelesca son los dos extremos de un arco en el que caben infinidad de puntos intermedios. Cuanto más sutil sea la mezcla de ambos pactos, más prolongado será el efecto de insolubilidad del relato y mayor el esfuerzo de resolverlo. Entre la novela y la autobiografía hay una gran variedad de formas y estrategias y una infinidad de posibilidades y grados.²

La idea del arco utilizada por Alberca para mostrar las posibilidades explicativas que otorga la noción de autoficción también deja ver que la realización de la escritura autoficcional es tan variable como la subjetividad misma y esta, se ofrece como un misterio al otro.

El modo de realización del relato autoficcional da cuenta, paralelamente, de un cambio social el cual ha colocado nuevamente a la figura del autor como central y, al mismo tiempo, nos otorga una forma distinta de aproximarnos al texto literario mediante la ambigüedad de un pacto de lectura. Podría pensarse que nos encontramos en un momento de retorno

a las interpretaciones psicologistas; sin embargo el viraje en la lectura y la producción literaria en la que vivimos no equipara la biografía a la novela como sucedió en el siglo XIX; tampoco, como lo advirtió Barthes, se trata de considerar al autor como la fuente de toda interpretación y sentido de la obra literaria. Más bien en un espacio de lectura en que hacemos existir al autor a causa de la ambigüedad de su texto. Esta estrategia de lectura sólo es posible en una sociedad la cual pone en circulación la literatura como objeto artístico y como objeto de mercado; entonces el autor viene a ser el nombre que sostiene y garantiza el sentido artístico de la obra. Por tanto, el nombre del autor o, en su defecto, la identificación entre autor y personaje produce el sentido del texto no sólo porque provoca la indeterminación en la lectura, sino porque, de cierta forma, el autor circula al mismo tiempo como personaje literario y sujeto real: productor-producto. Quiero decir que esta ambigüedad literaria da cuenta de un momento de la cultura en que "la identidad sería [...] una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporalmente fijada en el juego de las diferencias";³ pero también nos permite distinguir de qué manera el lugar que hoy en día ocupan la literatura y el arte en relación con el mercado (en su sentido material y simbólico) opera en nuestras definiciones de lector y autor.

Más allá del inmanentismo del arte nos encontramos frente a una producción artística, la cual requiere de un nombre que otorgue unicidad a la obra. Ana María

² *Ibid.*, p. 129.

³ Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilema de la subjetividad*, p. 24.

Guash en su libro *Autobiografías visuales* (2009) ha analizado a distintos artistas que mediante sus obras construyen un *yo no biográfico*, al mismo tiempo produce una nueva forma de verdad identitaria:

[...] escogimos a artistas que compartían cierto perfil de artista que se “negaba a sí mismo como personaje biográfico”. Un concepto que desplaza la atención de las “personas individuales” como actores dentro de la historia y como nombres propios con sus privilegios autorales y sus tendencias autoritativas y se centraba en un nuevo perfil de autor como productor y en parte controlador de los significados de sus obras. Un autor que ya no tendría sentido fuera del texto, hasta el punto que el texto produciría al autor y no el autor al texto. Y ya que el texto como lenguaje consiste en una multiplicidad de significados, de igual modo el autor ya no se erige en el locus de una identidad coherente, sino en una secuencia momentánea de representaciones simbólicas.⁴

Como indica Manuel Alberca para la autoficción, Guasch observa en las autobiografías visuales un cambio radical que sólo es posible porque la figura del autor adquiere un sentido. Ese viraje incorpora y hace depender al autor de su obra (literaria, visual); de novedoso a productor que se produce en la obra y no más allá de ella. Llama la atención que la intervención del lector, quien se ubica en la ambigüedad de ese pacto de lectura, hace posible esa nueva relación entre autor y obra: lector-consumidor.

En los noventa un grupo de académicos españoles crearon *La Société Anonyme* con el propósito de comprender las relaciones entre las prácticas artísticas y el pensamiento crítico. Publican en internet “Redefinición de las prácticas artísticas (siglo XXI)”, un manifiesto de 37 puntos que muestra la nueva posición que adopta la figura del autor desde una perspectiva crítica:

1. No somos artistas, tampoco por supuesto “críticos”. Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos auto-describimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también productos.

Si bien el tono general del manifiesto predice una sociedad en la cual el artista pasará de un régimen de producción de objetos a uno de difusión del conocimiento, el documento también deja ver un cambio en el modo de concebir al autor en el siglo XXI. El punto 32 coincide con lo que Manuel Alberca denomina una “victoria sin paliativos” frente a la derrota de lo colectivo en las sociedades posmodernas. Cito a continuación el fragmento 32 del Manifiesto de *La société anonyme* y enseña a Alberca:

32. Segunda gran responsabilidad del productor artístico en las sociedades actuales: la que le concierne en relación al proceso de “estetización” difusa del mundo contemporáneo sin el que el nuevo

⁴ Ana María Guash, *Autobiografías visuales*. Del archivo al índice, p. 20.

capitalismo no sería pensable. Si el efecto del capitalismo industrial sobre el sistema de los objetos (y por ende sobre el sistema de necesidades, y el de las relaciones) fue su transformación generalizada a la forma de la mercancía, podría decirse que el efecto más característico del capitalismo postindustrial es la estetización generalizada de tal mercancía, la transformación de ésta (y por ende del sistema de necesidades, y el de las relaciones, sometido por tanto a una segunda metamorfosis) a su forma estetizada. Lo que preside en efecto la circulación social actual de objetos, bienes y relaciones, no es ya el valor de uso que podamos asociarles ni aún el valor de cambio: sino, y por encima de todo, su valor *estético*, la promesa que contiene de una vida más *intensa*, más *interiormente rica*.

Por su parte Alberca afirma:

La posibilidad de inventarse a sí mismo, diseñando su propio personaje o moldeando a gusto y medida, copiando o apropiándose de personalidades o físicos [...]. La construcción y reconstrucción incesante del yo, identificado fundamentalmente con el cuerpo, se ha convertido en el principal, en el máximo imperativo del capitalismo de ficción. En una sociedad hiperindividualizada, el yo no conoce límites ni barreras, pues todo debe adaptarse o plegarse a la medida de sus deseos.

[...]La vida, así entendida, resulta una "novela" sin dramatismo sin dramatismo ni grandeza, en la que el protagonista se siente solo y perdido. La autoficción podría representar en el plano literario con cierta propiedad la imagen de esa sala vacía que es el mundo actual, en el

que el yo se mueve lúdicamente a sus anchas, sin deberes ni dogmas, a gusto en su burbuja.⁵

Encuentro en ambos textos puntos de convergencia pero desde lugares distintos. Mientras que en "Redefinición de las prácticas artísticas (siglo XXI)" el punto de vista es el del artista que encuentra en el arte del "futuro" una nueva manera de hacer crítica al capitalismo mediante la borradura de la figura de autor para dar paso a la de productor al hacer posible la estetización de la vida. Desde el punto de vista de Alberca (que incluye la crítica a las sociedades posmodernas de Lyotard, Richard Sennett, Lipovsky, entre otros) la autoficción tomaría ese lugar de estetización de la vida cotidiana. Yo agregaría que la experiencia del lector también está incluida en esta forma de concebir la existencia, pues la capacidad de quien lee para colocarse en la ambigüedad del pacto depende justamente de su propia forma de construcción identitaria en el seno de las sociedades actuales. Quiero decir que si la estetización de la vida corresponde al trabajo del productor de arte, en el caso de la literatura, al autor que confunde su nombre con el de su personaje; la autoficción hace ingresar al circuito autor-obra o productor-producto al lector, pues es él quien activa el circuito y sostiene la ambigüedad entre un autor que se produce a sí mismo en su obra.

Si bien la extensa discusión sobre los diversos *géneros del yo ha desbordado a los estudios literarios* y ha incluido varias disciplinas, no sólo artísticas sino también científicas, es claro que el concepto de autoficción, cuya presencia es definitiva

⁵ Manuel Alberca, *op. cit.*, pp. 42 y 43.

en la actualidad, tiene la bondad de hacer converger el registro de la ficción y de la referencialidad bajo la ambigüedad que sostiene la lectura; lo que conlleva a enfatizar la presencia del lector (o el espectador en el caso del arte contemporáneo con sus *reality painting*)⁶ como aquel que define los múltiples puntos de encuentro y desencuentro entre la ficción o la realidad. Ya he enfatizado la relación que este concepto explicita en torno al estado actual del mercado y el capitalismo; ciertamente los estudiosos de la autobiografía han abundado en explicaciones al respecto⁷ y también sobre la necesidad personal que nuestro tiempo ha construido alrededor de la escritura del yo como una suerte de obsesión. Por ello, interesa reflexionar sobre la subjetividad entendida como constructora incesante, pues considero que la autoficción da cuenta del entramado infinito de la subjetividad, particularmente porque pone sobre la mesa de discusión el concepto de inconsciente freudiano.

La identificación entre autor y personaje puede verse ya no desde la perspectiva del lector, quien debe sostener un pacto ambiguo, sino también desde el punto de vista de quien al escribir encuentra en ese lugar de indeterminación o de simultaneidad un espacio de escritura. Este espacio que calificaría como espeso y opaco puede relacionarse con la noción psicoanalítica de inconsciente. Para Lacan el inconsciente es un saber interdicto

para el sujeto; lo cual significa que si bien el sujeto despliega un saber en los fenómenos del síntoma, el sueño, el *lapsus* y el chiste, ese saber le es desconocido, se le presenta desfigurado: tamizado por el lenguaje. No sólo las formaciones del inconsciente presentan esta característica, pues toda comunicación está comandada por ese saber. Para el sujeto se trata de una dimensión otra que *piensa*, de ahí la propuesta lacaniana de una división radical que constituye al sujeto del lenguaje.

Lo anterior quiere decir que en todo ser existe intrínsecamente una división que hace imposible que el sujeto sea *uno*, idéntico a sí mismo y, por lo tanto, al narrarse habla de *sí* en tanto *otro*. Un *otro* desconocido pero que piensa al sujeto desde una dimensión donde se percibe más verdadera. Existen diversas aproximaciones a esta compleja idea la cual intentan dar cuenta de la paradoja que entraña la constitución psíquica. Una de ellas es del propio Lacan y la desarrolla Jacques-Alain Miller:

¿Cuál es pues ese otro con el cual estoy más ligado que conmigo mismo, puesto que en el seno más asentido de mi identidad conmigo mismo es él quien me agita? [...]

La *extimidad* designa nada menos que un hiato en el seno de la identidad consigo mismo. [...]

Si subrayamos el término *extimidad*, es para marcar que no hay ninguna complementariedad, ningún ajuste entre el adentro y el afuera, y que hay precisamente un afuera en el interior.⁸

⁶ Así denomina Leonor Arfuch a la tendencia en las artes visuales por incorporar objetos como ropa, cartas, fotografías personales del artista en sus obras.

⁷ Véase Silvia Molloy, *Acto de presencia*; Manuel Alberca, *op. cit.*; Jean Philippe Miraux, *La autobiografía: las escrituras del yo*.

⁸ Jacques-Alain Miller, *Extimidad*, pp. 25, 26 y 31.

En el neologismo *extimidad* se reúnen exterior e intimidad para indicar como el inconsciente y sus fenómenos asociados no se encuentran en una frontera que comunique exterior e interior (sujeto del enunciado y de la enunciación), tampoco para indicar que la toma de consciencia de lo reprimido inconsciente sea posible. El término intenta dar cuenta de la paradójica relación existente entre los supuestos opuestos en la subjetividad: hay una exterioridad profundamente íntima y que no la habla el yo sino otra instancia mediante, por ejemplo, el *lapsus* o el síntoma.

Alberto Giordano también ha trabajado la paradoja entre el inconsciente y la escritura. Mediante la noción de intimidad reconstruye la paradoja que el psicoanálisis estableció:

[...] lo íntimo sería una dimensión irrepresentable de la subjetividad, una reserva de indeterminación que escapa a la dialéctica simple en la que lo privado y lo público se oponen para poder complementarse. Desde este punto de vista, que lo piensa fundamentalmente como un efecto de escritura (literaria), lo íntimo tiene que ver con la manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse, apropiarse sin restos de uno mismo, como ser identificado; una distancia que fuerza la enunciación, hace hablar o escribir, y transforma secretamente cualquier performance autobiográfica en una experiencia de la propia ajenidad.⁹

La reserva de indeterminación o espacio opaco, al que nos referíamos, sería desde nuestro punto de vista, el campo en que la

ambigüedad de la autoficción se constituye, pues quien ocupa la posición de autor cede un lugar a la dimensión extraña que nombra y en esa acción nominal, de forma simultánea y nuevamente paradójica, el escritor tampoco queda reducido o definido. Es decir, la autoficción designa una operación en la cual emerge en la escritura literaria (o, alargando la expresión, en la experiencia estética) un *objeto desconocido*¹⁰ para quien lo produce y en ese surgimiento hay momentáneamente un reconocimiento (de ahí la cercanía con la autobiografía), pero no una plena identificación. Para decirlo con Régine Robin:

Escritura trabajo de duelo, a la vez de la deconstrucción de la ilusión biográfica y de reconstrucción, elaboración de un lugar distinto no aleatorio, lugar de verdad. Esta sería la tarea imposible de este objeto inasible que es la autoficción.¹¹

Así, el concepto de autoficción da cuenta de un momento en nuestra cultura, un modo de aproximación a la literatura y una relación entre la escritura de la vida, el lenguaje y el inconsciente. El interés al reflexionar sobre los modos en los cuales la autoficción se vincula con la cultura de consumo y la estructura psíquica que se devela en los actos de lenguaje, tiene relación con

¹⁰Término propuesto por Sylvie Le Polulichet: "El *objeto desconocido* puede emerger del vacío engendrado por una cuestión fundamental: es hijo de una pregunta sin respuesta y no podría coagular en su forma una respuesta definitiva, porque capta fuerzas pulsionales en devenir. El objeto creado, en tanto *objeto desconocido*, invoca su propia metamorfosis o su propia recomposición en objetos singulares." *El arte de vivir en peligro. Del desamparo en la creación*, p. 13.

¹¹Régine Robin, "La autoficción. El sujeto siempre en falta", Arfurch, *Identidades, sujetos y subjetividades*, p. 57.

⁹ Alberto Giordano, "La autoficción en América Latina", p. 3.

lo que Mieke Bal advierte en su libro *Conceptos viajeros en las Humanidades*:

Los conceptos distorsionan, desestabilizan y sirven para dar una inflexión al objeto. Declarar que algo es una imagen, una metáfora, una historia o lo que se quiera –es decir, utilizar los conceptos para etiquetar– no sirve de gran cosa. El lenguaje de la ecuación –“es”– tampoco consigue ocultar las opciones interpretativas que se han tomado. De hecho, los conceptos son, o mejor dicho hacen, mucho más. Si pensamos lo suficiente sobre ellos, nos ofrecen teorías en miniatura y, de esta guisa, facilitan el análisis de objetos, de situaciones, de estados y de otras teorías.¹²

La intención de tomar el concepto de autoficción para presentar el número 52 de *Fuentes Humanísticas* responde justamente al impulso de reflexionar los distintos modos en que pueden pensarse las diversas relaciones entre la escritura y la vida. El presente número reúne ocho artículos que reflexionan desde puntos de vista distintos sobre la escritura en la autobiografía, la relación entre el autor y el texto que da cuenta de su vida y sobre el papel de la memoria y el olvido en la poesía.

La autoficción es un tema recurrente, como advertimos al inicio de esta presentación. En “*Cartucho* de Nellie Campobello: una aproximación desde la teoría autoficcional”, Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza identifica los elementos propios del género autobiográfico en los relatos que integran *Cartucho*, pero

también contrasta la posición de autora que ocupa Campobello para reflexionar sobre la propuesta de Silvia Molloy en torno a lo autobiográfico en Hispanoamérica. El estudio de Cuecuecha también enfatiza la ambigüedad en el pacto de lectura que produce *Cartucho*. Por su parte, Jesús Pérez Ruiz en “El problema del autor en un relato de Reinaldo Arenas”, realiza una lectura autoficcional del texto “Final de un cuento”, pues reflexiona sobre la semejanza entre este y la vida de Arenas en un diálogo con otros textos autobiográficos. Su análisis arroja una interpretación acorde con los presupuestos sobre la autobiografía en la actualidad, pues enfatiza la división yoica que atraviesa el personaje protagonista del relato de Arenas, como posibilidad la cual permite al autor mirarse a sí mismo desde otro lugar. En “Una identidad que se bifurca: autoficción y ciudad en *La forma del silencio* de María Luisa Puga” de Berenice Romano Hurtado, hay una interesante reflexión sobre la novela/ autoficción y los modos en que mediante la narración del recuerdo, la reflexión crítica sobre la escritura literaria y la tematización de la ciudad, Puga construye un texto que no transita entre los géneros autobiográfico, autoficcional y novelesco.

Desde un punto de vista teórico Edith Vargas Jiménez presenta “La autobiografía: proyecto de vida y escritura. Un acercamiento desde la teoría de Mijaíl Bajtín”. Su aproximación aborda la cuestión del autor en su relación con el personaje y en su relación con la lectura mediante la noción de cronotopo, ambos desde la teoría de Bajtín.

Desde un punto de vista más social, Merari Ruiz Cárdenas escribe “Francisco L. Urquizo: entre lo biográfico y la autobiografía”. Se pregunta por las caracterís-

¹²Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las Humanidades*, p. 26.

ticas biográficas de la obra del militar y escritor Francisco L. Urquiza. Mediante las nociones de *yo social* y *yo creador* de la psicocrítica, Merari Ruiz introduce la noción de autobiografía para ubicar genéricamente la obra de Urquiza.

Javier Galindo Ulloa hace un interesante análisis del género del diario en su artículo "El Diario íntimo de Eugenio María de Hostos". En un diálogo con los teóricos del diario y de la autobiografía deshebra las particularidades del género al tiempo que analiza el diario de Hostos, su momento histórico, el lugar que la escritura ocupaba en su pensamiento y su vida familiar, así como sus preocupaciones políticas y morales.

En "El viaje a la derrota. Consideraciones en torno a algunos momentos de la poesía de Juan Gelman", Asunción Rangel hace un interesante análisis de la poesía de Juan Gelman a la luz de la de su amigo José Emilio Pacheco. El análisis deja ver la cercanía en los modos de abordar el tema de la memoria y el olvido en relación con la vivencia de los poetas y los acontecimientos históricos que influyeron en sus obras y sus vidas. Resulta interesante observar de qué manera la poesía de estos autores conjunta el olvido y la afirmación de la derrota como modos de resistencia.

Finalmente, Álvaro Villalobos en "Aspiraciones de indigente: cartografía personal sincretizada" presenta una reflexión de corte autobiográfico sobre la performance, considera tanto a la performance como a la vida dotadas en una consistencia y fuerza similares. Por ello, el autor describe la intención artística en su producción, al tiempo que reflexiona sobre el sentido político del arte y la relación necesaria entre artista y espectador.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofijación. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, CENDEAC, 2009.
- Giordano, Alberto. "Autoficción: entre literatura y vida. Coloquio Internacional "La autoficción en América Latina". Departamento de Humanidades, Pontificia Universidad del Perú (Lima), 2013.
- Guasch, Ana María. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid, Siruela, 2009.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Le Polulichet, Sylvie. *El arte de vivir el peligro. Del desamparo en la creación*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1998.
- Miller, Jacques-Alain. *Extimidad*. Buenos Aires, Pai-dós, 2010.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica-Colegio de México, 1996.
- Robin, Régine. "La autoficción. El sujeto siempre en falta". Arfuch, L. (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2005.



MA. DEL CARMEN DOLORES CUECUECHA MENDOZA*

Cartucho de Nellie Campobello: una aproximación desde la teoría autoficcional

Cartucho by Nellie Campobello: an approach from
the auto fiction theoretical framework

Resumen

La mayoría de los relatos que conforman *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (1931) acusan una compleja estructura que no obedece al cuento o a la novela, por lo que puede considerarse un texto híbrido donde se mezcla realidad y ficción. Por lo tanto, en este trabajo analizaremos *Cartucho* a la luz de la teoría autoficcional y ahondaremos en los rasgos que comparte con la autobiografía y el testimonio en Hispanoamérica.

Palabras clave: biografía, autobiografía hispanoamericana, testimonio, autoficción, recuerdos

Abstract

Most of the stories in *Cartucho* by Nellie Campobello, *Stories about the battle in Northern Mexico* (1931) are made up of a complex structure which does not have to do with a tale nor with a novel. Therefore, it brings about a hybrid text mixing reality and fiction. Thus, this article aims to analyze *Cartucho* by means of the auto fiction theoretical framework, focusing on characteristics sharing with autobiography and personal witness in the Hispano-American continent.

Key words: Biography, Hispano-American autobiography, personal witness and auto fiction

Fuentes Humanísticas > Año 27 > Número 52 > I Semestre 2016 > pp. 17-31
Fecha de recepción 30/06/2015 > Fecha de aceptación 24/09/2015
ccuecuecha@yahoo.com.mx

* Universidad Autónoma de Tlaxcala.

La obra de Nellie Campobello ha sido analizada más profusamente desde mediados del siglo xx, sobre todo desde que la crítica literaria feminista se fijó como objetivo rescatar y leer la literatura escrita por mujeres y estudiar un canon otro, diferente al establecido por la literatura oficial dominada por los hombres.

De esta forma, los estudios acerca de *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (1931) han sido abordados desde diversos ángulos y perspectivas como la teoría de la recepción, la voz narradora o la historia ficcionalizada, entre tantos otros acercamientos. Laura Cázares señala en su artículo "Eros y Tanatos: infancia y Revolución en Nellie Campobello": "El excesivo fragmentarismo que caracteriza a sus obras, su expresión directa, compacta, la elección de la pincelada clave para llegar a la esencia de los personajes, han desconcertado a los críticos que se refieren a ella. ¿Dónde colocarla, en el ámbito del cuento o de la novela?"¹ En efecto, la estructura de los cincuenta y cinco relatos que conforman *Cartucho* no obedecen al cuento ni a la novela, por lo que la ubican fuera del canon de la literatura de la Revolución Mexicana. Asimismo, esta indeterminación genérica se encuentra en el plano referencial, ya que oscila entre la realidad histórica, la autobiografía, el testimonio y la ficción.² Dice Begoña Pulido Hernández:

¹ Laura Cázares, "Eros y Tanatos: infancia y Revolución en Nellie Campobello", p. 39.

² En este mismo sentido Bladimir Reyes Córdova señala: "[...] se dice que Nellie Campobello rompe con las formas de novelar precedentes, y produce confusión en cuanto al género que pertenece y por lo mismo fue adjetivada de impresionista, ingenua y descalificada su narrativa". "Nellie Campobello: una aproximación al discurso literario en *Cartucho*", p. 211.

Cartucho se ubica en esa frontera siempre problemática entre la realidad y la ficción, o mejor, entre la ficción y la realidad. Y como sucede con frecuencia en estos relatos conflictivos, la dificultad, para nosotros lectores, de aprehender el mundo que nos propone la niña y de "compenetrarnos" con él, proviene de las peculiaridades de esa voz narradora y del modo particular en que rescata para la escritura las experiencias vividas, el modo en que aprehende y formaliza figurativa o imaginariamente sus relaciones con la realidad de la lucha revolucionaria.³

Como observamos, esta mezcla de realidad y ficción ha hecho que *Cartucho* se analice desde la literatura empleando sus instrumentos teóricos. O bien, desde la vertiente factual, por lo que se analiza con las aportaciones teóricas de Philippe Lejeune o Paul de Man. Por tanto, en este estudio proponemos un análisis desde la teoría autoficcional, aunque dada la complejidad de *Cartucho* también retomaremos las nociones de autobiografía Hispanoamericana y testimonio, de Sylvia Molloy y Doris Sommer.

Una breve revisión de los estudios acerca de *Cartucho*

Como indicábamos en párrafos anteriores, la crítica literaria ha resuelto el problema de la hibridez genérica de *Cartucho*, ya sea con los instrumentos teórico literarios, o bien, con los autobiográficos. Veamos

³ Begoña Pulido Hernández, "*Cartucho* de Nellie Campobello: la recepción dislocada de la Revolución Mexicana", p. 55.

algunos ejemplos antes de adentrarnos al estudio de esta obra.

Bladimir Reyes Córdoba realiza un análisis de *Cartucho* desde la teoría de la enunciación y encuentra que tanto el discurso histórico como el literario, “comparten dos niveles autónomos: el relato o lo narrado y el discurso o la manera de narrar”,⁴ por lo que indica:

Nellie Campobello por medio de sus recuerdos, nos trae vivencias infantiles, para relatarnos narrativamente lo que vio y vivió en la Revolución Mexicana en el norte de México, pero además de contarnos su experiencia vital presenta un discurso de la Revolución Mexicana en donde personajes y eventos ficticios conviven con aquellos del discurso histórico.⁵

De esta manera, Reyes Córdoba resuelve analizar la obra por la vía ficcional, pues señala:

Hay que leer a Nellie Campobello sin los prejuicios de narrativa feminista, testimonial, crónica, etcétera, y descubriremos una excelente escritora. Pues encontraremos que utilizó de manera magistral los mecanismos de mimetización ocasional con la perspectiva infantil, así mismo nos entrega los hechos que recuerda de manera insólita, nueva y original.⁶

En contraste y desde la perspectiva autobiográfica, Sara Rivera López, en su artículo “Literatura y autobiografía, dos mane-

ras de entender el pasado en *Cartucho* de Nellie Campobello”, afirma:

La autobiografía es un discurso híbrido en la que se intercala la historia personal con la social y cuya trama se entretreje desde el punto de vista del autor. El mundo reconstruido tendrá la forma que el artista desee, y será contado a partir de su punto de vista. Este tipo de narración transmite una realidad personal o social que marca la existencia del autor/a con gran intensidad, así como ocurrió con Nellie Campobello.⁷

Si bien notamos en esta definición la influencia de Sylvia Molloy que señala la naturaleza híbrida de la autobiografía, así como su tensión entre lo personal y social,⁸ en el artículo no se indica su fuente ni la importancia que encierra para la autobiografía hispanoamericana este concepto.

Asimismo, en el trabajo “Entre el testimonio y la autobiografía, *Cartucho* y la construcción de una memoria poética/política”, Betina Keizman señala que en *Cartucho*, “Campobello oscila entre los ejes irreconciliables de la autobiografía y del testimonio, ambas al servicio de la reescritura, de la invención y de la transmisión de una memoria. Lo hace sobre el puente colgante de un ejército de recursos propios de la ficción”.⁹

⁴ Bladimir Reyes Córdoba, “Nellie Campobello: una aproximación al discurso literario en *Cartucho*”, p. 210.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁷ Sara Rivera López, “Literatura y autobiografía, dos maneras de entender el pasado en *Cartucho* de Nellie Campobello”, p. 51.

⁸ Vid. Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, pp.12-14.

⁹ Betina Keizman, “Entre el testimonio y la autobiografía, *Cartucho* y la construcción de una memoria poética/política”, p. 40.

Como advertimos, la investigadora también indica en su estudio el hibridismo de *Cartucho*, pero además señala la combinación de autobiografía y testimonio, aspecto que le parece irreconciliable, aunque en realidad no lo sean tanto, como veremos más adelante.

Ante el evidente problema del doble hibridismo en *Cartucho*, abordaremos a continuación su análisis a la luz de la teoría autoficcional, teoría que precisamente encuentra su nombre en la unión de dos discursos antitéticos como el referencial —al que pertenecen la autobiografía, la memoria, el testimonio y el retrato— y el ficcional, en el que encontramos la novela y el cuento.

La autoficción

Manuel Alberca, crítico español estudioso de la autoficción, señala que:

La autoficción es, en primera instancia, un dispositivo muy simple: un relato en el que el narrador y [el] protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela.¹⁰

En efecto, en *Cartucho* la coincidencia entre la autora que firma el relato en la portada, como la narradora y la protagonista supuestamente niña, comparten el mismo nombre, Nellie: “Allá en la calle Segunda, Severo me relata entre risas, su tragedia:

—Pues verás Nellie, cómo por causa del General Villa me convertí en panadero.”¹¹

Otro aspecto importante de las autoficciones y que se encuentra en el texto que nos ocupa es su imprecisión genérica, pues aunque en la portada dice *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, como hemos podido ver anteriormente, ha ocasionado que los lectores y críticos lean la obra, ya sea como literaria o como autobiográfica, ocasionando una lectura ambigua. Es decir, debido a que las autoficciones se encuentran en el cruce de los dos pactos, el de la referencialidad y el de la ficción, surge un pacto indeterminado y confuso, el cual propone Alberca como un “pacto dual, híbrido, difícilmente deslindable pues bebe de las fuentes ficcional y confesional a un tiempo”,¹² al cual llama pacto ambiguo. Como resultado del choque de pactos antitéticos se desencadena la perplejidad y confusión del lector al no saber en principio a qué pacto de los dos debe atender. Esta ambigüedad es una característica de las autoficciones, ya que es el lector quien decide resolver cómo leer el texto, si en clave autobiográfica o ficticia.

Un elemento más que nos permite detectar la factura autoficcional de *Cartucho* es la narración que corre a cargo de una mujer, quien recuerda su infancia a la edad de siete años cuando presencié la lucha armada en el norte de México. Sin embargo, la niña Nellie hace comentarios

¹¹Las citas que realizaré a partir de este momento son tomadas de la edición *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, incluida en su *Obra reunida*. Nellie Campobello, *Obra reunida*, pp. 95-193.

¹²Cit. Por Francisco Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Gavinet*, p. 13.

¹⁰Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la autobiografía a la autoficción*, p. 3.

y juicios que no son propios de una niña pequeña:

Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias. 'El dinero hace a veces que la gente no sepa reír', dije yo jugando debajo de una mesa. (*Cartucho*, p. 93)

Como advertimos, este artificio de fingir la perspectiva infantil de la narradora no se logra del todo, posiblemente porque en la realidad extratextual la escritora, quien nació el 9 de noviembre de 1900, contaba con catorce o quince años cuando ocurrió la ocupación villista en Chihuahua¹³ y la posterior persecución que vivieron éstos a cargo del ejército carrancista que, según la historia oficial, aconteció entre 1915 y 1916.¹⁴

Asimismo, algunos episodios que narra la niña testigo de los hechos ocurrieron en la realidad extratextual, cuando la

¹³Francisco Villa tomó la ciudad de Ojinaga, Chihuahua, el 10 de enero de 1914 y con ello todo el estado quedó bajo su control. De 1914 a 1915, "Chihuahua estuvo ocupada por los villistas, quienes de inmediato tomaron el control de los ferrocarriles, fábricas, almacenes, teatros, residencias, automóviles y las grandes haciendas y algunas minas de oro y plata ubicadas en distintas regiones del estado". Jesús Vargas Valdez y Flor García Rufino, *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*, p. 97.

¹⁴Tras las consecutivas derrotas de la División del Norte, todo el territorio nacional quedó bajo el control del carrancismo, menos Chihuahua y Durango, donde las fuerzas del gobierno no lograban controlar la situación, por lo que en las ciudades y en muchos pueblos, los habitantes sufrieron las consecuencias de haberse definido como villistas. Entre 1915 y 1916 tanto Rafaela y sus hijos, madre y hermanos de Nellie Campobello, quedaron expuestos ante los enemigos de Villa. Este hecho lo refiere Campobello en el relato "El General Rueda". *Vid. ibid.*, p. 113.

escritora tenía aproximadamente 19 años, como en el relato "La muerte de Felipe Ángeles", en el que dice:

Eran tres prisioneros: Trillito, de unos catorce años, Arce, ya un hombre, y Ángeles. Nos fuimos corriendo mi hermanito y yo hasta el Teatro de los Héroes; no supimos ni cómo llegamos hasta junto el escenario". (*Cartucho*, p. 123)

Este hecho, como sabemos, ocurrió en 1919 en el Teatro de los Héroes de Parral Chihuahua, donde Nellie Campobello trabajaba en la taquilla y seguramente presencié el suceso o al menos escuché de él,¹⁵ por lo que lo incorpora en *Cartucho*. Lo mismo ocurre con el relato "La muleta de Pablo López" (*Cartucho*, p. 123), donde hace alusión a la invasión a Columbus que realizó el ejército villista en 1917.

En cuanto a los personajes de *Cartucho*, que además de ser los hombres del norte de México, de los cuales muchos de ellos fueron habitantes de la calle Segunda del Rayo o bien de los alrededores de Chihuahua, tenemos a Mamá –un personaje importante en los relatos, ya que a través de ella la niña conoce detalles de la lucha armada–, que pertenece a la autobiografía de la autora. Además de Mamá están presentes otros familiares, como su hermana menor Gloriecita, su primo El Peed, y sus hermanos, El Siete y El Mudo, que incorpora en los relatos "Las tristezas de El Peed", "El Mudo", "El sueño de El Siete", "Los tres meses de Gloriecita" y "Mi hermano y su baraja".

¹⁵Cf. *ibid.*, p. 129.

Por todo esto podemos señalar que *Cartucho* es una autoficción¹⁶ pura en la que, de acuerdo con Manuel Alberca:

La equidistancia con respecto a ambos pactos y por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla. No son novelas ni autobiografías, o son las dos cosas a la vez.¹⁷

De tal suerte que el lector no puede detectar donde termina lo biográfico y donde lo ficticio.

En efecto, *Cartucho* está conformado por relatos que intentan parecerse al cuento y, como parte de su hibridismo, también contiene canciones que bien lo pueden acercar al corrido proveniente de las voces populares que se entretajan en la narración. Si bien *Cartucho* presenta datos históricos comprobables como el fusilamiento de Pedro López, la invasión a Columbus o el juicio de Felipe Ángeles, no sabemos hasta qué punto la autora fabula sus recuerdos, sobre todo los empeñados en vindicar la imagen del general Francisco Villa. Por eso, Nellie Campobello elige en la narración de sus relatos, la primera persona, una niña testigo de los hechos,

¹⁶Manuel Alberca emplea el término novelas del yo a lo que antes se les llamaba de manera general autoficciones y establece tres clases: autoficciones biográficas muy cercanas a las novelas autobiográficas, las autoficciones fantásticas en las que el autor es el héroe, pero transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud biográfica (*op. cit.*, p. 190). Por último, las autoficciones puras, las cuales se caracterizan por su "equidistancia con respecto a ambos pactos y por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla. No son novelas ni autobiografías, o son las dos cosas a la vez. De tal suerte que el lector no puede detectar donde termina lo biográfico y donde lo ficticio" *Ibid.*, p. 194.

¹⁷*Ibid.*, p. 194.

que como niña cuenta la verdad acerca de la participación en la lucha armada de los supuestos bandoleros, esto es, Villa y la División del Norte, desprestigiados por la historia oficial al servicio de compromisos diplomáticos, sobre todo con Estados Unidos. Esto ha desconcertado a los lectores impidiéndoles detectar en dónde termina lo biográfico o lo testimonial y en dónde lo ficticio.

La autobiografía hispanoamericana y el testimonio

Como ya hemos indicado, *Cartucho* no posee la estructura canónica de la novela o el cuento, de ahí que la crítica literaria considere que son estampas, cuadros, murales, fotografías de cartera o relatos (por ser este el término más general en cuanto al acto de narrar).

Sin embargo, por el lado de la autobiografía¹⁸ y el testimonio muchos de los elementos que han cuestionado a la obra como literaria encuentran su explicación en estos terrenos, aunque debemos advertir que *Cartucho* tampoco presenta las características estructurales de la autobiografía canónica, esto es, la europea, porque no hace hincapié en un yo individual o insiste en una singularidad, ni la

¹⁸Manuel Alberca señala que "para describir el estatuto de la autoficción y del resto de las formas novelescas vecinas, es necesario relacionarlo en sus coincidencias y divergencias con los pactos narrativos más importantes [el literario y el autobiográfico]. Entre ambos y en su zona intermedia, entre los confines de uno y otro, se abre un territorio cada vez más extenso y variado, un amplio laboratorio de experimentación literaria" (*Ibid.*, p. 65). Por lo tanto, si entendemos al extremo de uno de estos polos, es decir, al autobiográfico y su variante el testimonio, podemos comprender muchos elementos presentes en *Cartucho*.

niña es la heroína de la historia y mucho menos podemos detectar introspección en la narradora personaje, como lo acusa la autobiografía de Occidente.¹⁹ Nos enfrentamos, más bien, a una narradora testigo que consigna los hechos de otros en la lucha armada de México iniciada en 1910. Por lo tanto, debemos revisar los parámetros acerca de la autobiografía y el testimonio.

Para Georges Gurdorf, la autobiografía es un género preponderantemente europeo que muestra la preocupación particular del hombre occidental, que ha llevado consigo en su conquista paulatina del mundo y que él ha comunicado a los hombres de otras civilizaciones.²⁰

En efecto, Sylvia Molloy en su libro *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* señala que las autobiografías de nuestro continente guardan una distancia con respecto al canon europeo, ya que la nacionalidad y la condición del autobiógrafo hispanoamericano permean su obra, porque su condición marginal como mujer o esclavo, lo configuran así.²¹

Molloy señala también que siempre ha habido autobiografías en Hispanoamérica, aunque no han sido leídas autobiográficamente, sino que se les contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, "se les declara historia o ficción y rara vez se les adjudica un espacio propio [...]".²² Como hemos visto en párrafos anteriores, de esta manera ha sido leído *Cartucho*, privándolo de la lectura

autobiográfica o bien menospreciando a ésta, al considerársele anecdótico.²³ Molloy señala que el lector, al negar al texto autobiográfico la recepción que merece, sólo refleja, de modo general, una "incertidumbre que ya está en el texto, unas veces oculta y otras evidente".²⁴ Esta Incertidumbre se refiere al no saber si el texto pertenece o no a la literatura. En consecuencia, el desdén o incompreensión de los autobiografías en nuestro continente ha ocasionado que no estén limitados por una:

[...] clasificación estricta, una validación ortodoxa ni una crítica repleta de clichés, por lo tanto son libres de manifestar sus ambigüedades, sus contradicciones y la naturaleza híbrida de su estructura.²⁵

En efecto, ésta es una característica de las autobiografías de nuestro continente, su trasvase con el testimonio, como veremos más adelante.

En su libro, Molloy arriesga algunos rasgos de las autobiografías hispanoamericanas que detectamos en *Cartucho*. La primera de ellas es la toma de conciencia del sujeto y de su cultura que resulta de una crisis ideológica, la cual se incorpora al texto mismo como una autfiguración. Al respecto, es importante señalar que

²³Juan Bautista Aguilar señala: "Algunos críticos han desdeñado su narración mínima y otros lo ven como anecdótico de narración revolucionaria, sin considerar que la atomización sin principio ni final que se encuentra tanto en los relatos como en el orden de los escritos es el todo de esa otra cosmovisión, ese aparente desorden, sin estructura piramidal y lineal, es precisamente su gran acierto". Bautista, en Campobello, *op. cit.*, pp. 19 y 20.

²⁴Silvia Molloy, *op. cit.*, p. 12.

²⁵*Ibid.*

¹⁹Vid. Doris Sommer, "Más que una historia personal: los testimonios de mujeres y el sujeto plural", p. 297.

²⁰Cit. por Doris Sommer, *ibid.*, p. 300.

²¹*Op. cit.*, p. 17.

²²*Ibid.*

Cartucho fue publicado en 1931, cuando Campobello contaba con 31 años. Los relatos fueron escritos poco a poco en la libreta verde de Nellie, como ella misma relata en *Mis libros* (1937), pero no olvidemos que el objetivo de Campobello era:

Vengar una injuria. Las novelas que para entonces se escribían, y que narraban hechos guerreros, están repletos de mentiras contra los hombres de la Revolución, principalmente contra Francisco Villa. Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado.²⁶

Por tanto, en *Cartucho*, Nellie Campobello desmiente:

[...] las calumnias que se tejieron en contra de Villa y sus Dorados, ya que en México, se rehúye hacerles justicia, porque eso les caería mal a los norteamericanos, y en México eso nunca se hace.²⁷

Por tanto, la escritora y bailarina se indigna al ver los ideales de la Revolución Mexicana traicionados e instaurados en el poder otros, a los que considera traidores, esto es, los obregonistas y callistas, dueños del Estado Mexicano, y quienes se sometían al gobierno de Estados Unidos y se repartían el país. Si esto no es una crisis ideológica, no sabemos qué lo sea entonces.

Asimismo, Molloy señala que otro rasgo es ¿para quién se escribe? El autobiógrafo se pregunta si es para la verdad, para la historia o para la posteridad. En el caso de *Cartucho*, Nellie escribe para la

verdad o, mejor dicho, su verdad o perspectiva acerca de la Revolución Mexicana, y también para la posteridad, es decir, la Historia. Señala Molloy que los escritores hispanoamericanos buscan legitimarse de esta manera, pues carecen de un respaldo social, ya que provienen del pueblo. Tal es el caso de Nellie Campobello, quien era autodidacta y oriunda de Villa Ocampo, Durango, lugar que era conocido por su filiación villista.

En este mismo orden de ideas, Fernando Tola, en el prólogo de *Cartucho* editado por Factoría Ediciones en el 2003, señala:

Nellie Campobello siempre se preció de que todas las estampas de su libro eran históricas, también de que el demoledor paso de los años había desvirtuado —e incluso robado—, el valor, la humanidad y los méritos de los Hombres del Norte y más en particular de los villistas y en especial de su admirado Pancho Villa. Ella escribió para reivindicar, para realizar justicia histórica. Lo hizo desde la literatura [...].²⁸

Sylvia Molloy señala que en los escritos de los autobiógrafos y autobiógrafas hispanoamericanos se advierte el constante afán por conquistar el aprecio de sus lectores.²⁹ Como sabemos, la primera edición de *Cartucho*, en 1931, no fue bien recibida, la misma escritora lo señala en *Mis libros*, por lo que la segunda y tercera edición, en 1940 y 1954, fueron modificadas, sobre todo suprimidos los relatos que trataban sobre Villa, lo que demuestra que Campobello buscaba que sus relatos fueran mejor recibidos por el público, por

²⁶Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 385.

²⁷*Ibid.*, p. 387.

²⁸Fernando Tola, "Prólogo" a *Cartucho*, p. x.

²⁹*Op. cit.*, p. 14.

lo que decidió suprimir el protagonismo que tenía Villa en la primera edición.

Asimismo, en las autobiografías hispanoamericanas, de acuerdo con Molloy, está presente la vacilación entre persona pública y yo privado, entre honor y vanidad, entre sujeto y patria, como podemos encontrar en *Cartucho*:

Yo vi cuando un oficial alto de ojos azules, subió al carro y dijo: aquí está el hermano del general –quien sabe cómo lo nombró–, aquí entre éstos, y les dio patadas a los que estaban en la entrada. Otros nomás les daban aventones [...]. Ellos decían que aquellos hombres eran unos bandidos, nosotros sabíamos que eran hombres del Norte, valientes, que no podían moverse porque sus heridas no los dejaban. Yo sentía un orgullo muy dentro porque mamá había salvado a esos hombres. Cuando los veía tomar agua que yo les llevaba, me sentía feliz de poder ser útil en algo. (*Cartucho*, p. 137)

Como advertimos, el yo que alude a la escritora, y lo que ven ella y los demás, es el maltrato de los carrancistas hacia los villistas. Este ejército estaba integrado por los hombres del Norte de México, muchos de ellos oriundos de Villa Ocampo y de la calle Segunda del Rayo, es decir, paisanos y vecinos de Campobello, a los cuales salvó la madre de ésta y de los que se siente orgullosa por valientes. La oscilación que menciona Molloy es evidente.

En las autobiografías hispanoamericanas también se observa la tensión entre evocación lírica y registro de los hechos. La preocupación nacional reverbera en el texto como escena de “crisis” y se aprecia esa preocupación nacional como una ansiedad de orígenes y de represen-

tación, dentro de la cual el yo pone en escena su presencia y logra efímera unidad³⁰, como ocurre en el relato “La tragedia de Martín López”:

Paloma Real de Durango, párate allí en el Fortín. Les dices a los carranzas que aquí se queda Martín.

Martín López les decía, ni miedo les tengo yo, y jugando a los balazos, ninguno se le escapó.

Martín López les decía: cuando atacamos Columbus quemamos todas las casas y nos vamos a otros rumbos.

En la hacienda La Labor, una bala lo alcanzó. Dos días luego pasaron y luego se nos murió. (*Cartucho*, p. 159)

En este fragmento estructurado en estrofas, en cuyos versos hay rima y repeticiones que producen musicalidad, también está presente el registro de los hechos históricos.

Otro de los elementos que señala Molloy como rasgo de la autobiografía es la memoria, es decir, la articulación de los sucesos almacenados y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. Como consecuencia de este acto de recordar, el texto autobiográfico es fragmentario, factor que para los estudiosos de la literatura era un problema más de *Cartucho*, que evidenciaba la falta de oficio de la escritora. No obstante, en la autobiografía es común la fragmentación,³¹

³⁰Vid. Molloy, *op. cit.*, p. 14.

³¹No obstante al cuestionamiento que la crítica literaria hace a la fragmentación de *Cartucho*, debemos acotar que también en la literatura escrita por mujeres un rasgo característico es la fragmentación. Véase Carmen María Matías López y Philippe Campillo, “¿Puede hablarse realmente de escritura femenina?”, *Espéculo*, núm. 42. Asimismo, en la autobiografía de Occidente escrita

ya que la memoria recupera de manera desordenada los recuerdos. Así podemos notar que los relatos de *Cartucho* no obedecen a un orden cronológico, sino a chispazos de la memoria. De ahí que dieran la impresión de estar desarticulados y parecieran estampas o fotos.

Debido al esfuerzo de la memoria por recuperar los recuerdos, el autobiógrafo recuerda los sitios elegidos por los ritos de la comunidad, como casonas señoriales, provincias soñolientas o ciudades cambiadas o destruidas.³² En *Cartucho* detectamos que el espacio en el que se desarrolla es variante, ya que la mayoría ocurre en la casa o en sus alrededores de la niña narradora testigo. Esta casa se encuentra en la legendaria calle Segunda del Rayo: "En la Segunda del Rayo lo querían mucho [Antonio Silva] y cada vez que estaba de ronda le preparaban café". (*Cartucho*, p. 100) O bien, el siguiente ejemplo:

Hubo un combate de tres días en Parral. Se combatía mucho. 'Hubo un muerto –dijeron–, el único que hubo en el cerro de La Iguana'. En una camilla de ramas de álamo paso frente a mi casa [...] (*Cartucho*, p. 101).

También hay otros espacios como la terminal del tren o las calles destruidas de Guanajuato o Parral, Chihuahua. Todos ellos son espacios públicos donde se llevaron a cabo los combates.

Asimismo, en *Cartucho* se subraya la memoria colectiva y la confianza en lo

que podría llamarse un linaje mnemotécnico, como señala Molloy:

Si por una parte esa combinación de lo personal y lo comunitario restringe el análisis del yo [...], por otra parte tiene la ventaja de captar la tensión entre el yo y el otro, de fomentar la reflexión sobre el lugar fluctuante del sujeto dentro de su comunidad, de permitir que otras voces, además de la del yo, se oigan en el texto.³³

Como ocurre en la mayoría de los relatos que inician o presentan un "Le contaron a Mamá", "Pepita Chacón, entre risas amables, recordó que en su casa...", "Mi tío abuelo lo conoció muy bien", "El Peet dijo que...", "Le contaron a Mamá que...", o bien, "Todos comentaron aquel fusilamiento...", "Traían a Felipe Ángeles con otros prisioneros. No los matan, decía la gente", lo que nos permite advertir que la narradora es portavoz de lo que le cuentan los hombres que estuvieron en el campo de batalla, sus parientes, amigos, la colectividad, pero, sobre todo, su mamá.

Este aspecto es importante, toda vez que Molloy señala que los autobiógrafos hispanoamericanos incursionan en el pasado a través de reminiscencias familiares, sobre todo maternas.³⁴ En efecto, Campobello relata lo que ocurrió en su calle y alrededores por las narraciones de su madre: "Ella no lo olvidaba. Aquellos hombres habían sido sus paisanos". (*Cartucho*, p. 119) O bien cuando dice: "Fue allí en el cuartel de Jesús, en la primera calle del Rayo. Lo vio mi tío. Él se lo contó a mamá y lo cuenta cada vez que quiere". (*Cartucho*, p. 147)

por mujeres, la fragmentación nuevamente es un rasgo de sus escritos. Véase Eliane Lecarmé-Tabone, "Siglo XX. ¿Existe una autobiografía de mujeres?", *Morphé*, núm. 25/26, pp. 199-203.

³² Vid. Silvia Molloy, *op. cit.*, p. 20.

³³ *Ibid.*

³⁴ Vid. *ibid.*

Por último, el sujeto autobiográfico carece de espacio institucional, por lo que para darse textura recurre a tácticas de autovalidación que incluían pretensiones de historicidad, utilidad pública, o a los vínculos de grupo, al testimonio, en resumen, pretensiones que abrían el yo a una comunidad.³⁵ Por eso, un rasgo característico de la autobiografía es “una postura marcadamente testimonial. Los autobiógrafos siguen validándose como testigos. El autobiógrafo da testimonio de lo que ya no existe”.³⁶ En *Cartucho*, Nellie Campobello se autovalida al considerar su escrito como testimonio de la lucha armada en el norte de México, da fe de que así ocurrieron los hechos que ya desaparecieron.

Ahora bien, Doris Sommer, investigadora de la autobiografía y el testimonio en Hispanoamérica, coincide con Sylvia Molloy al considerar que la autobiografía de nuestro continente se distingue por el sujeto colectivo que testifica. De esta manera, “el testimonio es una traducción de una actitud autobiográfica hegemónica a un lenguaje colonizado que no equipara la identidad con el individualismo”.³⁷

Así, para Sommer,³⁸ la autobiografía occidental canónica discurre en Hispano-

américa junto con el testimonio, compartiendo con la primera algunos aspectos, pero cobrando características propias. Por ejemplo, el yo de la autobiografía occidental escrita por mujeres tiene un matiz individual que insiste en la singularidad: “Cuando las mujeres la escriben tienden a distinguirse de las demás y proclaman yo soy mi propia heroína.”³⁹ Por otro lado, en el testimonio, la autora establece su identidad individual por una extensión de la colectividad: “Lo singular representa lo plural no porque reemplace o subsuma al grupo, sino porque la hablante es una parte distinguible del todo.”⁴⁰

En efecto, Nellie Campobello establece su identidad como mujer norteaña por la colectividad de la gente, de sus vecinos de la calle Segunda del Rayo, hombres que dieron su vida por la lucha revolucionaria, por eso le interesa anotar sus nombres y lugar de origen, describirlos físicamente, así como algunos de sus ideales. La mayoría de los hombres del norte descritos en *Cartucho* son altos, rubios de ojos verdes, canela o azules, de piel color de trigo y son oriundos de los pueblos aldeaños a Parral, Chihuahua, ya sea Guerrero, San Pablo de Balleza, Santiago de Pasquiario (Durango), San Antonio del Tule, Pilar de Conchos, Cerro Gordo (Durango), Villa Ocampo (Durango), entre otros. Todos hombres jóvenes y valientes, en los que la autora también se autoconfigura como mujer de piel y ojos claros; mujer fuerte, valiente y solidaria con la gente de su comunidad, cuyos hombres murieron como héroes anónimos y que ella se permite nombrar, a manera de pase de lista, para rendirles homenaje:

³⁵*Ibid.*, pp. 14-21.

³⁶*Ibid.*, p. 20.

³⁷Doris Sommer, *op. cit.*, p. 301.

³⁸Por lo tanto, para Sommer la autobiografía en Hispanoamérica toma otras características que están relacionadas con la cultura, el estatus social y el género. No es lo mismo escribir como parte de una cultura colonizadora que se asume superior a la población colonizada, que ser colonizado o esclavo. O tampoco si se pertenece a una clase social privilegiada o se es del pueblo, o si se es hombre o mujer. De ahí que la autora considere que el testimonio es un género más apropiado para los escritos personales en nuestro continente y que éstos surgen con mayor auge en los años sesenta del siglo xx. *Ibid.*, p. 296.

³⁹*Ibid.*

⁴⁰*Ibid.*, p. 297.

Lo mataron aquí en Parral, allá por el mesón del Águila. El Taralatas ¿cómo se llamaba? Lo ignoraron los recuerdos, Taralatas le decían y así murió.

Mataron al Perico Rojas, a Gómez, al Chato Estrada, y así pasaban las noticias de boca en boca [...]. Muchas señoritas se quedaron solteras porque ellos se morirían gritando en los combates. Ernesto Curiel, José Díaz, El Pagaré, Rafael Galán, El Taralatas, El Kirili, Perico Rojas, Chon Villescás y tantos más... (*Cartucho*, p. 153)

Asimismo, en el testimonio la autora construye personajes ideales, los cuales,

[...] son ideales porque representan valores de la comunidad. Y lo que es más significativo, estos modelos son retocados, desestabilizados [...]. De modo significativo, el modelo provisional de la narradora es el padre, guía y guardián del código comunal.⁴¹

Sin embargo, en *Cartucho*, el modelo idealizado que construye Nellie Campobello es su mamá, quien representa los valores de la comunidad de Villa Ocampo y de la calle Segunda del Rayo, como lo son el valor, la compasión, la fortaleza, la solidaridad y la lealtad, pues aunque su mamá se vio en peligro por curar a los heridos, sin importar su filiación militar, lo continuo haciendo; tampoco dejó de proteger a su sobrino El Peed ni a su hijo El Siete, a quien buscó entre los heridos en Guanajuato; ayudó a sus vecinas a que los revolucionarios no robaran a una joven de catorce años y llevó libros a sus paisanos que estaban sentenciados a muerte:

Ella sufrió mucho presenciando estos horrores. Sus gentes queridas fueron cayendo, ellas las vio y las lloró. [...]. Pobrecito de Santos Ortiz, exclamaba mamá con lágrimas en los ojos. [...]. Otras veces cuando ella estaba contando algo, de repente se callaba, no podía seguir. Narrar el fin de todas sus gentes era todo lo que le quedaba. Yo la oía sin mover los ojos ni las manos. (*Cartucho*, p. 121)

Otras características del testimonio que menciona Doris Sommer son el hecho de que los escritores hispanoamericanos no se sienten como un intelectual reconocido, toda vez que provienen de las clases populares. En efecto, Nellie Campobello, como ya indicamos, era del pueblo y autodidacta, ya que nunca pisó una escuela, lo que ocasionó, según sus biógrafos:

[...] la actitud defensiva que adoptaba cuando tenía que tratar con otros artistas, especialmente con otros intelectuales. [...]. Era una forma de protegerse ante la posibilidad de que se pusiera en evidencia algún hueco, alguna deficiencia en su formación autodidacta e intuitiva. [...]. Considerando que provenía de una comunidad rural del Norte, sin haber pasado nunca por la escuela, deben reconocérsele éstos como el mayor mérito de su biografía. Ella con su empirismo, con su intuición, con la fuerza que le daba el orgullo de su tierra y de su gente enfrentó, sin proponérselo, prejuicios y mitos de una sociedad en transición.⁴²

Otro elemento del testimonio es el sentido de responsabilidad social. El escritor se

⁴¹*Ibid.*, p. 119.

⁴²Jesús Vargas Valdez y Flor García Rufino, *op. cit.*, pp. 20 y 21.

siente comprometido a reescribir la historia desde la perspectiva del “pueblo”, por lo que el testimonio es un acto de resistencia contra la institucionalización. Nellie Campobello dice en *Mis libros*:

Escribía a solas sin consultar ni pedir consejo; no podía hacerlo y si tal hubiera sucedido sé que me habrían rechazado tan infantil idea. No obstante que conocí gente de gran talento y pude haberles pedido que me orientaran, no me atreví. Comprendía que el material con el cual yo contaba no era del agrado de esos grandes talentos [...] me refiero a personas que habían estudiado en Europa y en las escuelas de la dictadura y también a personas educadas en las escuelas del gobierno impuesto con apoyo de los Estados Unidos. Me refiero a aquel señor que diciéndose maderista y vengador del mártir Francisco I. Madero fue un traidor de sus doctrinas; el que aprovechó las múltiples y brillantes batallas de Francisco Villa, al cual también traicionó, aquel señor cuyas huestes asesinaron tanta gente de nuestras familias y robaron aún a los más pobres [...]. De modo que yo tenía razón al no querer consultar o pedir permiso para escribir acerca de aquellos a quienes siempre supe eran los verdaderos héroes de la Revolución, esta Revolución que se nutrió de las vidas de nuestros parientes y con nuestro patrimonio [...].⁴³

Como advertimos, la escritora, ante los atropellos cometidos por Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles —a quienes considera “reyes de México, sostenidos por las armas y por todos aquellos a quienes repartían el territorio

nacional”—⁴⁴ así como por la persecución de Francisco Villa acusándolo de bandolero, siente el compromiso de reescribir la historia desde su perspectiva, la de una mujer del pueblo, que se oponía totalmente a la versión oficialista, lo que ocasionó que *Cartucho* no fuera bien recibido cuando se publicó, en 1931. Refiere la misma Campobello en el prólogo a *Mis libros*: “Me negaron el saludo gentes que se habían dicho amigas, pues no querían nada con la defensora, según ellos y sus mentiras, de bandidos”.⁴⁵ Por eso, *Cartucho* se instala como un discurso de resistencia y en contra de la historia oficial manipulada, actitud que también asumió Martín Luis Guzmán.

Refiere Doris Sommer que en los testimonios femeninos, el hombre “superior” puede ser inicialmente el objeto del deseo y fuente de aprobación de la narradora, pero ella acaba superando esa dependencia con respecto al hombre.⁴⁶

En *Cartucho* detectamos que la imagen de Francisco Vila es enaltecida, pues intenta borrar la imagen del bandolero con la cual lo calumnia el gobierno en el poder. Así, Nellie Campobello lo presenta en sus relatos como un hombre de temperamento fuerte, pero justo y noble como lo describe en “La voz del general”:

Metálica y desparramada. Sus gritos fuertes, claros, a veces parejos y vibrantes. Su voz se podía oír a gran distancia, sus pulmones parecían de acero [...]. Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos. Un solo grito era bastante para formar su caballería’.

⁴⁴*Ibid.*, p. 351.

⁴⁵*Ibid.*, p. 353.

⁴⁶Doris Sommer, *op. cit.*, p. 321.

⁴³Nellie Campobello, *Obra reunida*, p. 339.

Así dijo Severo, reteniendo en sus oídos la voz del general Villa.”

También en el relato “Las lágrimas del general”, podemos advertir la idealización del Francisco Villa, quien les habla a los amedrentados habitantes de la localidad de Conchos:

Conchos no tienen por qué temerle a Villa, allí nunca me han hecho nada [...] trabajen tranquilos. Ustedes son hombres que labran la tierra y son respetados por mí [...]. Váyanse y no vuelvan a echarle balazos a Villa, ni le tengan miedo, aunque les digan lo que sea [...]. A Villa se le salieron las lágrimas y salió bajándose las forjas hasta los ojos. (*Cartucho*, p. 147).

Finalmente, los testimonios se escriben desde posiciones interpersonales étnicas y de clase. La narradora representa a su grupo como miembro de él y no como un tipo ideal y repetible.⁴⁷ En efecto, el testimonio de Nellie Campobello en *Cartucho* se escribe desde la posición de mujer norteña, de sangre comanche, de clase popular, oriunda de Villa Ocampo, Durango, y vecindada en el momento de la Revolución Mexicana en Parral, Chihuahua. Ella misma representa a ese grupo de gente norteña aguerrida y valiente que enfrenta con firmeza las dificultades que le presentó la vida, como la de presenciar la lucha armada en el norte de México.

En conclusión, *Cartucho* es una autoficción pura en la que se conjugan ficción y autobiografía, imposibles de deslindar. En la parte autobiográfica observamos un segundo hibridismo, ya que la autobiografía se discurre hacia el testimonio, lo

que nos permite apreciar la voz de la escritora que se desliza hacia un nosotros. A Nellie Campobello le preocupa la situación de su país y el sistema de gobierno que se ha hecho del poder. De ahí su compromiso con México y su gente para contar su visión de la Revolución Mexicana, una visión rica y humana que nos permite apreciar la vida y la muerte de los mexicanos que lucharon por sus ideales, intentado forjar un país mejor.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la autobiografía a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Campobello, Nellie. *Cartucho*. México, Factoría Ediciones, 2003.
- . *Obra reunida*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Alfaguara, 2005.
- Cázares H. Laura. “Eros y Tanatos: infancia y Revolución en Nellie Campobello”. Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velázco (compiladoras). *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1996.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Reyes Córdova, Bladimir. “Nellie Campobello: una aproximación al discurso literario en *Cartucho*”. En Renato Prada Oropeza (coord.). *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer perio-*

⁴⁷Vid. *ibid.*, p. 298-329.

- do. Puebla, Universidad Iberoamericana Puebla-Universidad Veracruzana, 2007.
- Rivera López, Sara. "Literatura y autobiografía, dos maneras de entender el pasado en *Cartucho* de Nellie Campobello". En Laura Cázares (editora). *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. México, Tecnológico de Monterrey, campus Toluca. Universidad Iberoamericana, Fondo para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 2006.
- Sommer, Doris. Más que una mera historia personal: los testimonios de mujeres y el sujeto plural. En Loureiro, Angel G. (coord). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*. Madrid, Megazul- Endymion, 1994.
- Tola de Habich. "Prólogo". *Cartucho*. México, Factoría Ediciones, 2003, pp. IX-XXX.
- Vargas Valdez, Jesús y Flor García Rufino. *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*. Chihuahua, Gobierno del Estado de Chihuahua-Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

Hemerografía

- Keizman, Betina. "Entre el testimonio y la autobiografía, *Cartucho* y la construcción de una memoria poética/política". En *Cuadernos del CILHA*, año 8, núm. 9, 2007.
- Lecarmé-Tabone, Eliane. "Siglo xx. ¿Existe una autobiografía de mujeres?" *Morphé*, Revista del Área de Ciencias del Lenguaje de la BUAP, números 25/26, enero 03, enero 04, años 16/17, 2002.

Cibergrafía

- Matías López, Carmen María y Philippe Campillo. "¿Puede hablarse realmente de escritura femenina?" *Espéculo*, número 42. Recuperado de http://www.ucm.es/info/especulo/numero_42/escfeme.html
- Puertas Moya, Francisco. *La escritura autobiográfica en el fin de siglo XIX: el ciclo novelístico de Pio Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet* (tesis de doctorado), Universidad de la Rioja, 2003. Recuperado de http://dialnetunirioja/fichero_tesis?codigo=148&orden=0
- Pulido Hernández, Begoña. "Cartucho de Nellie Campobello: la recepción dislocada de la Revolución Mexicana". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Núm. 52, enero/junio, 2011, pp. 31-51. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742011000100003&lng=es&nrm=iso. ISSN 1665-8574.



JESÚS PÉREZ RUIZ*

El problema del autor en un relato de Reinaldo Arenas

The problem of the author
in a short story by Reinaldo Arenas

Resumen

En el relato *Final de un cuento* del escritor cubano Reinaldo Arenas, las semejanzas del yo enunciativo con la biografía de Arenas son evidentes, si bien en ningún momento el yo enunciativo lleva el nombre del autor empírico. Propongo entonces una lectura autoficcional que permita dar cuenta no sólo de la peculiar simbiosis que facticidad y ficcionalidad crean en el relato, sino también del estatuto ontológico de la voz enunciativa.

Palabras clave: autoficción, autobiografía, desdoblamiento, ficcionalidad

Abstract

The similarities between the narrator and the biography of the empirical author in the short story "Final de un cuento" by the Cuban writer Reinaldo Arenas are evident. Nevertheless that narrator is never named "Reinaldo Arenas" in the story. I therefore propose an autofictional reading which explains the peculiar symbiosis between factuality and fictionality, as well as the ontological status of the narrator.

Key words: autofiction, autobiography, unfolding, fictionality

Je est un autre.
Rimbaud

Introducción

El relato “Final de un cuento” del escritor cubano Reinaldo Arenas plantea, de entrada, una serie de interrogantes respecto del estatuto genérico al cual debe o puede adscribirse.

La evidente identidad entre autor, narrador y personaje principal invita, en un primer momento, a pensar en un texto autobiográfico. Pero, esa identidad ¿es de verdad evidente? Sin duda el narrador, que habla en primera persona, y el personaje principal son uno y el mismo, no obstante esa voz enunciativa permanece anónima de principio a fin. No existe, pues, ninguna marca textual que permita identificar dicha voz con la del autor Reinaldo Arenas, es decir, no se cumple uno de los requisitos indispensables para hablar de autobiografía, a saber, que el nombre del narrador autodiegético remita a una persona real que debe ser, ni más ni menos, el autor empírico del texto.¹

Cancelada así la adscripción al género autobiográfico, queda la posibilidad de una lectura meramente ficcional, es decir, leer “Final de un cuento” como una historia surgida de la imaginación de su autor, una historia que puede ser comprendida sin tomar en cuenta la vida de quien la escribió, puesto que

Fuera de la novela, lo narrado no tiene ni guarda relación obligatoria, exclusiva o exacta con el mundo real, pues el mundo de la ficción no existe tal cual la invención lo ha levantado y por tanto sería erróneo ir a buscarlo o cotejarlo con una realidad que no le corresponde.²

Una de las hipótesis de este ensayo, sin embargo, es que una lectura puramente ficcional, una que ignore las claras referencias textuales a la biografía del autor, reduce visiblemente la comprensión y la interpretación del texto. Como intentaré demostrar más adelante, en este relato de Arenas –igual que en la mayoría de sus textos– los hilos ficcionales y los autobiográficos se encuentran de tal manera entrelazados que resulta imposible separarlos. Por esta razón me parece que el concepto de autoficción –entendido como modalidad narrativa gracias a la cual cohabitan, en un mismo texto, elementos fácticos y ficcionales–³ resulta pertinente y útil para abordar una obra donde vida y escritura se explican y aclaran mutuamente, y donde es necesario e ineludible considerar ambas para alcanzar un entendimiento cabal del texto, entendimiento que pasa por la dilucidación, primero, de las instancias que constituyen la tríada autor-narrador-personaje.

² Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*, p. 73.

³ Desde luego que la frontera que separa lo autobiográfico de lo ficcional nunca es del todo nítida, situación que ha dado lugar a al menos dos posturas teóricas: la deconstruccionista, para la cual “toda narración de un yo es una forma de ficcionalización”, y la histórico-pragmática, para la cual “las autobiografías no son novelas ni la mayor parte de ellas entran siquiera en la categorización de obras literarias”. José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, p. 46.

¹ Tampoco se cumplen otros de los requisitos postulados por Philippe Lejeune en su libro *Le pacte autobiographique* (1975, pp. 13-15), tales como la perspectiva retrospectiva de la narración, o bien que el tema tratado sea la historia de una personalidad, entre otros.

Antes de dar paso a esa dilucidación, quisiera hacer referencia a otra interrogante que surge durante la lectura del relato, no ya en cuanto a su pertenencia genérica, sino respecto a uno de los personajes, un "tú" silencioso cuya presencia constante en el texto no sólo desconcierta, sino que exige ser explicada. ¿Se trata de un *alter ego* del narrador? ¿Es otro personaje "real" como aquel que cuenta la historia? Me parece que no se puede entender el texto del escritor cubano si no se aclara, hasta donde lo permiten los límites de la interpretación, la naturaleza verdadera de ese *otro* presente en el relato de principio a fin. Esto permitirá también, espero, comprender de otra manera la triple identidad a la que ya me he referido y que conforma uno de los ejes principales de la reflexión teórica sobre la autoficción.

Reinaldo Arenas

Para poder indagar sobre la naturaleza autoficcional de *Final de un cuento*, así como sobre el origen y la función de ese "tú" al que se dirige constantemente la voz autodiegética, es necesario tener presentes, aunque sea de manera sucinta, algunos aspectos de la biografía del autor.

En primer lugar porque, como apunta Teresa Miaja:

Acercarse a Reinaldo Arenas es y será siempre un reto, tanto de lectura y escritura como vivencial, ya que en él *su vida y su obra van siempre de la mano*, por lo que resulta difícil, si no imposible, separar una de otra.⁴

⁴ María Teresa Miaja de la Peña (comp.), *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, p. 9. Las cursivas son mías.

En segundo lugar porque dicho trasfondo biográfico puede brindar algunas claves que autoricen postular que ese "tú" es un doble del narrador, es decir, que el *yo* que narra y el *tú* al que interpela son una y la misma persona. Establecida así la segunda hipótesis de este ensayo, y antes de proceder a desarrollarla, ofrezco algunos datos sobre la vida y obra de Reinaldo Arenas.

Nació en Cuba en 1943. Enfermo de sida, decidió suicidarse en Nueva York en 1990. Había logrado salir de la isla a principios de los años 80 luego de sufrir la represión del régimen castrista que lo acosó por disidencia política, por rebeldía e insumisión a las reglas sociales imperantes en ese momento y, por si esto fuera poco, por su homosexualidad. De un autor apreciado por sus primeros trabajos,⁵ Arenas pasó a ser un individuo incómodo para el sistema. Esta condición de extranjería en su propia tierra queda fielmente retratada en sus últimas obras, todas las cuales fueron escritas en el exilio norteamericano. A ellas pertenece "Final de un cuento", relato escrito en 1982 y que forma parte del volumen *Adiós a Mamá*, publicado póstumamente en 1995.

De esta breve semblanza se desprenden tres aspectos que a mi juicio no se deben perder de vista: la homosexualidad de Arenas, su condición de escritor y su postura política. Digo que son relevantes porque, a diferencia de lo que habría sucedido en un contexto socio-político

⁵ Su primera novela *Celestino antes del alba* (1965) obtuvo mención especial en un concurso nacional cuyo jurado estaba encabezado por Alejo Carpentier; *El mundo alucinante* (1969), su segunda novela, obtuvo junto con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, el Premio Femina a la mejor novela extranjera publicada en Francia.

distinto, en el caso de este autor estos tres aspectos de su biografía marcan su destino y *sobre todo* su obra indeleblemente; y no podría ser de otra manera: en la Cuba de los años 70 del siglo pasado se le podía perseguir judicialmente a alguien por alguno de los aspectos mencionados. ¡Imaginemos por un instante lo que debió significar, como en el caso de Arenas, ser perseguido por esos tres delitos a la vez!⁶

Es aquí donde yo encuentro el origen de esa fractura interna que divide al *sujeto* Reinaldo Arenas, fractura existencial que es reelaborada artísticamente mediante la escritura y de la cual *Final de un cuento* es, como se verá más adelante, un ejemplo extraordinario.

El narrador

El narrador en “Final de un cuento” es al mismo tiempo el personaje principal, la voz narrativa que, en varios momentos, dice *yo* y que relata, desde su perspectiva, los acontecimientos que conforman la historia, es decir, se trata de un narrador homodiegético.

Para la narratología, entonces, ese narrador es el origen y el fin de cuanto podemos saber en tanto que lectores, y por esa razón dependemos de él absolutamente. Sin embargo, hay alguien más que si bien no “habla”, no por ello es menos elocuente que el narrador en primera persona. Independientemente de su estatus ontológico

(del cual me ocuparé más adelante) ese *tú* que acompaña a la voz narrativa inaugura un interesante y revelador diálogo con el narrador principal, ya que representa su opuesto, y marca el contraste y la disonancia frente a lo que, de otro modo, sería una monótona narración testimonial: “Pero tú eres diferente. No sabes sobrevivir, no sabes odiar, no sabes olvidar.” (p. 273)⁷ A través del *yo* que narra conocemos al *tú* interpelado, pero también, por virtud de la diferencia, llegamos a conocer más de ese *yo*. Ciertamente, son tan distintos uno del otro que por momentos el tono parece de disputa y desafío.

Creo que una lectura atenta de los momentos numerosos en que el narrador se dirige al otro, permite afirmar que, en efecto, entre ambos se entabla un diálogo, un *diálogo sui generis* puesto que el interlocutor no emite palabra alguna; ello no impide, sin embargo, que nos entereemos de su opinión, su visión de las cosas y su postura frente al mundo.

Ahora bien, ¿ese *tú* misterioso es efectivamente alguien más? Hay suficientes marcas textuales que parecen confirmarlo. El narrador, en las últimas líneas del texto le pide al mar: “no rechaces las cenizas de mi amigo” (289). Antes, en la página 286, relata cómo ese amigo muere al lanzarse al vacío desde el Empire State. En seguida se encarga de incinerarlo para poder llevarlo hasta ese “SAUTHERMOST [sic] POINT IN USA”, donde inicia y termina la narración.

Existen, no obstante, otras tantas marcas textuales que podrían modificar esa primera lectura. No digo que la invaliden, o que se trate de una lectura inco-

⁶ Para el régimen cubano de esos años, en efecto, la homosexualidad constituía un delito tipificado y sancionado por la misma constitución. El mismo Arenas hace alusión a esta situación en el relato que voy a analizar: “«Que el que mirare a otro sujeto de su mismo sexo será condenado a...»”, “Final de un cuento”, p. 274.

⁷ En lo sucesivo anotaré entre paréntesis sólo el número de la página donde aparece la cita.

recta. Lo que sugiero es que al atribuirle a ese *otro* una categoría ontológica distinta, es decir, al verlo como *alter ego* del narrador, se enriquece no sólo su identidad narrativa, sino también la apropiación que de ella hace el lector. Se trata, para decirlo de una vez, de un *desdoblamiento* del narrador, fenómeno que analizo en seguida.

El (otro) personaje

Esta figura o recurso del *desdoblamiento del yo* parece ser una constante en la obra de Arenas. Cualquiera que se haya acercado aunque sea un poco a ella, puede comprobarlo con facilidad. El ejemplo extremo sería el ciclo de cinco novelas con fuerte carga autobiográfica conocido como la "pentagonía".⁸ Pero ya desde antes, en el aclamado libro *El mundo alucinante* (1969), en una carta-prólogo dirigida a Fray Servando Teresa de Mier —protagonista de la novela— el autor escribe: "Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona."⁹ Entonces, más que un simple recurso estilístico o retórico, el desdoblamiento puede ser, en el escritor cubano, un síntoma de otra cosa, tal vez "del reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para

intentar llenarlo".¹⁰ La solución técnica que representa el desdoblamiento dejaría de ser entonces un mero recurso formal para convertirse en la única posibilidad de mostrar a un personaje múltiple y complejo, escindido, un personaje que, en este caso, es también el narrador y, en tanto que trasunto inconfundible del autor Reinaldo Arenas, comparte los tres atributos funestos de éste (funestos —repito— para un cubano bajo el régimen de Fidel Castro), a saber, su homosexualidad, su condición de escritor y de disidente político. En el texto pueden encontrarse suficientes referencias a estas situaciones; recojo algunas:

Homosexualidad: "...jóvenes y más jóvenes, todos en short, mostrando o insinuando lo que ellos saben (y con cuánta razón) que es su mayor tesoro..." (282).

Escritura: "...y con esta historia haré un cuento (ya lo tengo casi terminado) para que veas que aún puedo escribir" (288).

Disidencia: "...por primera vez ahora somos personas, es decir, podemos aborrecer, ofender libremente, y sin tener que cortar caña..." (276).

No importa entonces que el lector desconozca el nombre del personaje que narra, ¿hace falta que se auto-nombre *Reinaldo* —como lo hace en otros de sus textos—¹¹ para que afirmemos que es Reinaldo Arenas quien escribe? Lo que él quiere lograr y, a

⁸ En especial la tercera novela de ese ciclo, *Otra vez el mar*. Ahí, el personaje principal "desplaza su yo para des apropiarse de un contenido incompatible con su realidad. Él representará para sí mismo una escena de autoengaño. La simulación y la negación se generarán mediante un "mecanismo adaptativo extremo" ante una realidad que siente ajena. Dicho mecanismo de adaptación está ficcionalizado a través del desdoblamiento y la dualidad". María Teresa Miaja de la Peña, *op. cit.*, pp. 93-94.

⁹ Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, p. 11.

¹⁰ Juan Bargalló, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, p. 11.

¹¹ En *El color del verano* (1999) por ejemplo, cuarta novela de la "pentagonía", aclara: "No soy una persona, sino dos y tres a la vez. Para ti sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos, con los cuales de vez en cuando me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta"; p. 115.

mi juicio, consigue muy bien a través del desdoblamiento, es dar cuenta de esa confrontación consigo mismo, confrontación que el exilio sólo vino a exacerbar. Si esa nueva condición representó la posibilidad de un cambio, "Final de un cuento" puede leerse como el fracaso de esa posibilidad, la disolución de toda esperanza,¹² puesto que representa, entre otras cosas, la pérdida absoluta de identidad:

Pero no estás vestido como estás, no te tomas ese refresco que allá abajo nunca te pudiste tomar, no oyes esa grabadora que suena, porque *no existes*, quienes te rodean no dan prueba de tu existencia, *no te identifican* ni saben quién eres, ni les interesa saberlo; *tú no formas parte de todo esto.* (276; cursivas mías.)

La persona a quien pertenecen estas palabras deja traslucir claramente la desazón que le provoca su nueva condición en el exilio; si éste palió de alguna manera las atrocidades vividas en Cuba al permitirle escribir, vivir abiertamente su homosexualidad y dejar de tener miedo por el sólo hecho de existir, no le devolvió la felicidad que se quedó allá, en La Habana, junto a su familia y a sus seres queridos.¹³ Además, lo postró en un estado constante de tristeza y soledad, de ahí que profiera, dos veces en el cuento, que: "la nostalgia también puede ser una espe-

cie de consuelo, un dolor dulce, una forma de ver las cosas y hasta de disfrutarlas" (275 y 283).

Lo que ese *tú* representa, para mí, es justamente esa nostalgia, desconocida hasta entonces, al menos en la forma en que es descrita, padecida y elaborada a lo largo del cuento; la lucha que el narrador y su doble entablan es entonces por la sobrevivencia:

Generalmente, las dos encarnaciones de una misma identidad se comportan con un enfrentamiento creciente entre ellas, "como si se tratara de mostrar que no hay sitio para dos manifestaciones de un solo y mismo individuo en un mismo mundo", según Dolezel. Este enfrentamiento suele conducir a un desenlace trágico: "por este motivo, las historias de dobles terminan tan a menudo en un homicidio que es, a la vez, un suicidio".¹⁴

Aquel que muere en el cuento, siguiendo esta línea interpretativa, sería entonces esa otra parte del yo que narra, incapaz de adaptarse, incapaz de olvidar y de asumir la nostalgia como nueva actitud de vida: sólo muerto podrá volver a Cuba. Ése es, me parece, el "final del cuento": un suicidio simbólico. Por otro lado, es interesante observar la forma en que ese final, adelantado ya desde el principio del texto —¡incluso desde el título!— cumple, como señala Peter Brooks¹⁵ diversas funciones: es *sintáctico* por su función estructuradora del texto (se empieza por el final, viene luego un conjunto de analepsis que nos

¹²El título del texto haría referencia, en este sentido, al *término de una etapa de vida*: la historia de una ilusión, de un intento de cambiar de piel, de identidad para al fin ser feliz. No obstante, la nostalgia es más fuerte. El exilio norteamericano no resolvió las contradicciones, las agravó, creó otras nuevas.

¹³Aclaro: todo esto lo dice de sí mismo el personaje, pero parecen coincidir, palabra por palabra, con lo dicho por el propio Reinaldo Arenas en su autobiografía *Antes que anochezca*, publicada en 1992.

¹⁴Juan Bargalló, *op. cit.*, p. 16. La procedencia de la cita que hace Bargalló es: Dolezel, L. "Le triangle du double. Un champ thématique", *Revue Poétique*, núm. 64, pp. 463-472.

¹⁵Peter Brooks, "La trama maestra de Freud", p. 317.

lleva de vuelta al punto de partida); es ético porque sólo al finalizar la lectura comprendemos el sentido y la significación de ese cierre narrativo, y desde luego es *formal* en tanto que modula el espacio y el tiempo de la narración.

El autor

Hasta aquí me he ocupado del personaje y el narrador. Toca el turno al autor empírico de "Final de un cuento".

Al no erigirse como sujeto de enunciación con nombre propio y en primera persona, Reinaldo Arenas establece de entrada una distancia importante frente al contenido de la historia que va a narrar, es como si quisiera diluirse detrás de las palabras que va a escribir y para conseguirlo, delega su palabra en otro, en un narrador. Pero, ¿desaparece de verdad? Desde luego que no, su persona y su realidad sólo quedan *momentáneamente suspendidas* hasta que, por obra del mismo Reinaldo Arenas, son ficcionalizadas mediante la escritura literaria. Hasta dónde y en qué grado, intenté mostrarlo en los apartados precedentes.

Ahora bien:

[...] en el texto ficcional, la subjetividad del autor está sometida a un proceso de alteridad; [y] paradójicamente él o ella callan con el fin de dar paso en la diégesis a otras instancias intermedias: narradores, personajes, autores ficticios...¹⁶

En el texto aquí analizado, esas "instancias intermedias" se convierten en meros arti-

ficios, una simulación por parte del autor, simulación que es otro de los recursos distintivos de la escritura autoficcional.¹⁷

¿Por qué Reinaldo Arenas no bautiza simplemente con su nombre al narrador? Varias posibles respuestas:

1. Se trataría entonces de un texto testimonial-autobiográfico para el cual, en ese momento, quizá no estaba preparado el autor.¹⁸ Por otro lado, "Desde finales del siglo XIX, el anonimato de un personaje literario sugiere su identificación con el autor."¹⁹ La homonimia no es, pues, absolutamente necesaria para la identificación autor-personaje. Pesan más, en mi opinión, las semejanzas con la biografía de Arenas —a las que ya he hecho referencia— para hablar, en el caso de "Final de un cuento" de una autoficción.
2. La ficción que se instaura al darle la voz a otro narrador, permite el acceso a otras realidades y es, para quien se busca a través de la escritura, una herramienta idónea para la invención de sí mismo. La escritura se convierte aquí en un verdadero juego de espejos, en un simulacro. Permanecer en el anonimato implica, simplemente, una

¹⁷ Manuel Alberca, *op. cit.*, pp. 78-91.

¹⁸ No hay que olvidar que tuvo que pasar casi una década, luego de su salida de Cuba, para que Arenas escribiera y publicara su autobiografía *Antes que anochezca* (1992). No es éste el lugar para analizar ese texto, sólo quiero indicar que en esos diez años las contradicciones personales, la frustración y el desencanto aumentaron. Por otro lado, un motivo determinante que lo llevó a escribir dicho libro fue su muerte inminente a causa del sida.

¹⁹ Vera Toro, Sabine Schlickers, *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, p. 20.

¹⁶ María Stoopan, *Los avatares del autor y el lector en algunos teóricos del siglo XX, s/jp.* (Manuscrito)

opción estética que en nada modifica la interpretación autoficcional.

3. Finalmente, si la trama “sirve para mediar los significados en el contradictorio mundo de lo mortal y lo eterno”,²⁰ no es mera coincidencia que Arenas haya elegido como trama, precisamente, la escenificación de una muerte, “aunque no se trate necesariamente de una muerte literal (puede ser un simulacro, el final de un periodo, una pausa)”.²¹

Creo pues que, más allá de sus logros formales y estilísticos –como los juegos espacio-temporales que merecerían un comentario aparte–, “Final de un cuento” es otro ejemplo fascinante de cómo mediante la literatura, y sólo a través de ella, podemos acceder a un cierto conocimiento del sentido de la vida y de sí mismo, aunque para ello sea necesario, paradójicamente, pasar por la muerte.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Arenas, Reinaldo. “Final de un cuento”, *Termina el desfile* seguido de *Adiós a mamá*. Barcelona, Tusquets, 2006, Col. Andanzas.
- . *El mundo alucinante*. Barcelona, Montesinos, 1981.
- . *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets, 1992.
- Brooks, Peter. “La trama maestra de Freud”. María Stoopen (ed). *Sujeto y relato*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Bargalló, Juan. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar, 2004.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París, Seuil, 1975.
- Miaja de la Peña, María Teresa. (comp). *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Iberoamericana, 2008.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 1998.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica, 2006.
- Stoopen, María. *Los avatares del autor y el lector en algunos teóricos del siglo xx*. Manuscrito.
- Toro, Vera y Sabine Schlickers (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2010.

²⁰Peter Brooks, *op. cit.*, p. 338.

²¹*Ibid.*, p. 320.

BERENICE ROMANO HURTADO*

Una identidad que se bifurca: autoficción y ciudad en *La forma del silencio* de María Luisa Puga

Forking Identities: Autofiction and the City in *La forma del silencio* by María Luisa Puga

Resumen

Es frecuente encontrar en la narrativa de María Luisa Puga rasgos autobiográficos; sin embargo, el juego de ficción que hace en *La forma del silencio*, con referencias extratextuales a su propia vida y la supuesta escritura de una novela que nunca acaba de hacerse, la ubica en el género de la autoficción. En éste, Puga relaciona una exploración de sí misma y la ciudad, con reflexiones en torno a la escritura.

Palabras clave: autoficción, novela, ciudad, identidad, escritura

Abstract

Autobiographical features are often found in María Luisa Puga's narrative. Nevertheless the game of fiction in *La forma del silencio* that includes extra-textual references to her own life and the alleged writing of a novel that is never finished, places it in the genre of autofiction. In this genre, Puga connects an exploration of herself and the city with her reflections on writing.

Key words: autofiction, novel, city, identity, writing

El término de *autoficción* fue acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 y a partir de ahí el concepto se ha estudiado desde diversas perspectivas. Al comienzo se revisó apegado a la función y rasgos de la autobiografía, como una manifestación posmoderna de ésta, pero conforme se han adentrado los estudios en las diversas variantes que se pueden entender como autoficciones, se ha llegado a un acuerdo más o menos general de que se trata de un género ambiguo. Las variantes que se pueden encontrar son tantas como textos puede haber; a pesar de que se ubiquen dentro del género, los pequeños detalles dan su carácter particular a cada uno.

La forma del silencio (1987), de María Luisa Puga, es uno de esos casos; al mismo tiempo que cubre el texto con rasgos que la caracterizan como autora, construye otra versión de lo que puede considerarse un modelo de escrito del yo. Se trata de un texto de infancia con una organización particular. Está dividido en dos partes determinadas dentro de la historia por los espacios donde sucede la narración: uno corresponde a Acapulco y el otro a la ciudad de México. Aunque se trata de una novela —así lo hace saber la narradora a lo largo de todo el libro—, está organizada como si se refiriera a otro tipo de discurso, incluso uno crítico, que pretende enseñar al lector algunas cuestiones sobre la escritura.

El libro inicia con un título que dice "A manera de índice...", el cual encabeza una serie de apartados que responden a títulos como "La casa", "Acapulco", "La escuetez", "Juan", "Distrito Federal", "El país", "Yo", "La novela" o "La crisis". Más adelante, con el subtítulo "Lo que faltaba en el índice...", agrega "La historia". Cada uno de estos apartados funciona como núcleo te-

mático dentro de la obra; son los diversos aspectos por los que María Luisa Puga desea transitar, o mejor dicho, leer una vida; suponen puntos dentro de la historia, faros-guía de su escritura. Desde estos títulos se puede construir el panorama de la novela, uno en el que aparentemente se relatará una vida o parte de ella.

La línea biográfica está señalada desde el comienzo, sin embargo no se cumple como autobiografía porque, aun cuando hay datos con un referente en la realidad, la narradora se cuida de evitar las coincidencias que ratificarían su identidad, es decir, su nombre y el de sus hermanos, por ejemplo. Por otro lado, como se ha dicho, durante toda la narración insiste en que lo que está escribiendo es una novela.

Sin embargo, estos títulos no son sólo tópicos que la autora va revisando de forma ordenada, sólo para mostrar un sistema, tal como lo sugiere el "A manera de índice...", sino una especie de marcas textuales, guiños para develar al lector un camino de lectura. Uno que, sin embargo, no es único sino múltiple, porque la forma en apariencia caprichosa de ir de una situación a otra dentro de la historia, posibilita distintas vías de comprensión. Los títulos encabezan una serie de viñetas, trozos de vida y de reflexión en torno a la narración, pero como fragmentos se mueven y existen de manera independiente, incluso —y en contra de la utilidad del índice— podrían leerse en un orden distinto. Esta forma de escritura resulta en un texto que se engulle una y otra vez; es decir, es autorreferencial en más de un sentido. En los temas, de ciudades, escritura y personas, donde trata de definir lo que para ella significa cada uno de estos tópicos; y también en los géneros, por un lado cuando reflexiona acerca de la nove-

la, mientras dice que escribe una, y por otro cuando niega y afirma la presencia de rasgos biográficos.

Este entramado se sostiene sobre una escritura en apariencia ligera o sencilla, pero en realidad trabaja en elaborar un complejo tejido narrativo con el cual, tanto describe técnicas de construcción, como su puesta en marcha y los temas que a su vez son tópico de escritura, modelo teórico y la escritura misma.

De los temas que Puga desarrolla en la novela y señala en "A manera de índice", me interesa subrayar tres para este artículo: «La escuetez», «La novela» y, por último, el que titula «Yo». A diferencia de los otros tópicos, más próximos al contenido dentro de la historia, estos se dirigen a la forma, a la estructura del texto, es decir, al quehacer literario. Por lo tanto, son muestra de las reflexiones de la autora sobre la escritura y trasluce el juego en torno al género.

Con el título de «La novela», María Luisa Puga se presenta como una guía para el lector ante los vericuetos del género; enseña, como si fuera un manual, paso a paso cómo busca y presenta sus temas y personajes, y afirma, una y otra vez, que está haciendo un texto de ficción, una narración novelada. A pesar de las referencias a situaciones reales de la vida de la autora, como su paso por la casa de su abuela en Acapulco, la muerte de su madre o el departamento de su padre en la ciudad de México, Puga nunca dice que se trate de un texto autobiográfico; al contrario, se preocupa por subrayarlo como una novela, y se cuida de no dar referentes extratextuales que la desmientan. Por ello, no se puede hablar de autobiografía: no se hace el contrato de lectura que la ratifique, no se firma *el pacto*, según

escribió Philippe Lejeune. El texto de Puga es una autoficción, porque, a pesar de negar su presencia real en la historia, no admite ningún dato como verdadero y a lo largo de toda la historia insiste en decir que escribe una novela, aun cuando hay referencias verificables de su propia identidad.

Sin embargo, la forma en que Puga elabora su autoficción es peculiar; no se trata llanamente de un texto el cual cuente una historia de ficción con rasgos autobiográficos, sino uno donde la autora juega con el carácter autorreferencial de la literatura para decir que, a pesar de escribir un texto de ficción, esto no le impide reflexionar sobre su propia vida o acerca de su trabajo de escritura. Por ello, su texto se encuentra pleno de afirmaciones como la siguiente: "una novela puede ser una manera de ponerse en las cosas para entenderlas, para reconstruirlas o reorganizarlas. Para recordarlas o conjurarlas."¹ Es decir, aunque se trate de una novela, sigue siendo un espacio en el cual la autora puede desarrollar un discurso que, de una forma u otra, la contenga.

Fernando Cabo Aseguinolaza comenta que entre los escritos de autoficción se puede encontrar una especie de "ficción crítica", en la que, al mismo tiempo, los autores narran una historia de ficción y desarrollan un discurso en el que establecen su pensar sobre algunas cuestiones literarias. Al respecto, el crítico señala:

[...] ¿por qué en estos ejercicios que tanto se aproximan al ensayo adquiere un papel tan relevante la literatura, el saber literario o, sobre todo, la condición del sujeto como lector y, a partir de ella, la

¹ María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 22.

exhibición de sus lecturas? Sin duda tiene algo que ver aquella voluntad conradiana de "to make a name", y fijar ese nombre a una determinada posición, que mucho tiene que ver también con la propia e idiosincrásica postulación de un canon.²

Porque, paradójicamente, mientras no se quiere decir que quien narra es el autor real, se habla desde una posición de escritor; en este caso, Puga interpreta y explica los principios de la novela y sólo lo puede hacer a partir de su saber de escritora. Esto resulta en la hibridez del texto de María Luisa Puga: la historia se narra en pequeñas estructuras discursivas que en ocasiones no se suceden temáticamente; en este sentido, cada una es independiente y responde a su propia intención, tanto en la forma como en el contenido. El tono puede variar y producir algunos fragmentos más poéticos, otros jocosos o lúdicos, más o menos emotivos. De este modo se tienen algunos textos con una historia, la de la narradora, quien a su vez cuenta la de Juan; otros, se detienen a recordar y a paladear sensiblemente esas memorias; así como aquellos destinados a reflexionar sobre la literatura, en particular de los distintos derroteros de la novela.

La dominante es el juego. Puga sabe, la escritura le permite crear una novela que en realidad luce como autobiografía, o hacer una autoficción con apariencia de novela. Lo importante es cómo se dice y lo que se escribe. Su texto se llena de momentos en los que al mismo tiempo que pretende seguir el hilo de una historia en apariencia de menor envergadura, y que

subyace a la narración central, continúa su disertación sobre la escritura, la importancia del lenguaje y lo que ese trabajo textual puede producir en el lector:

Sin adornos. Sin ambages... Le dije a Juan que lo que me caía bien de él era su escuetez. Su total y absoluta escuetez, que como tal no está en el diccionario, pero no le hace... Casi todo no es más que palabras, y éstas se organizan a voluntad. De acuerdo, pero hay de organización de palabras a organización de palabras. Vamos a ver...³

Esa *organización a voluntad* no sólo le permite a Puga estructurar un texto lleno de libertades —no se ajusta rigurosamente a ningún género—, sino construir una especie de retrato de sí misma que los lectores puedan reconocer. Es decir, a pesar de los referentes velados, las continuas alusiones al quehacer literario son también alusiones a su ser escritora. De esta manera, está sacando a la luz a cada momento a una autora: una que se hace y se muestra al mismo tiempo que, en el discurso en marcha, se niega.

Aquí radica el juego más importante en *La forma del silencio*, Puga oculta deliberadamente los nombres porque sabe que en ellos recaen las identidades; pero su nombre no es una ausencia real en el texto, sino un nombre borrado, es decir, uno que, a pesar de no ser una presencia, ya *ha sido*, y es capaz de *pre-sentirse* por medio de la escritura. María Luisa Puga está en su texto, aunque su nombre no se lea en él.

Cabo Aseguinolaza comenta respecto del nombre:

² Fernando Cabo Aseguinolaza, "Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción", *El yo fabulado*, p. 40.

³ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 15.

La voluntad por modificarlo es, sin duda, una evidencia de la importancia que tienen los nombres y de su capacidad para actuar como sostenedores de identidades públicas o privadas.⁴

Ya se ha dicho, la intención de Puga al ocultar su nombre radica en el reconocimiento de su identidad como pública, pero no sólo en ese sentido es importante mencionar los nombres. Como contraparte de los nombres *ocultos*, los que en realidad tienen peso e identidad, Puga nombra *Juan* al personaje de la supuesta novela en marcha; un apelativo ordinario que no sólo *etiqueta* al personaje con el cual la narradora contará su *novela*. Paradójicamente, Puga guarda en el espacio del silencio los hechos más importantes y muestra al lector los más livianos. De ahí que la historia de Juan funcione como una especie de pantalla para cubrir lo esencial. Porque en ese juego de esconder y mostrar Puga logra atraer la atención hacia lo que no es evidente y le da mayor cuerpo a los personajes que no han sido nombrados, frente a aquellos que, como muñecos de cartón, sólo cumplen un papel secundario.

El personaje de Juan es una construcción narrativa útil a Puga como pretexto para contar una historia en apariencia principal; organiza el discurso de tal forma que parece una novela cuyo personaje central es Juan. Pero Juan es, como su nombre, simple y común, por lo cual sólo sirve de hilvane, aquí y allá, de interlocutor fantasma, para confeccionar la historia de infancia de la narradora. Detrás de un personaje gris, la protagonista de la historia es la infancia de un *yo* que, entre la tensión de exponerse y ocultarse, se va

haciendo nombre. Esto lleva a entender a la autoficción como una autorepresentación de la autora en la que cobra densidad a medida que se sugiere entre las líneas de la historia de Juan.

Escribir para hacerse un nombre. [Agrega Cabo Aseguinolaza] Este construir, hacer o fabricar un nombre admite ser planteado, de hecho, como núcleo de la autoficción, especialmente si se conecta –en realidad no puede ser de otra forma– a la constitución de un carácter.⁵

Por esto el apartado “Yo” en la novela es tan atractivo, pues expone cómo detrás del cúmulo de personajes que sostiene la práctica discursiva de Puga, en realidad se quiere contar, y se logra constituir, un *yo*.

El horror a una confrontación con uno mismo. [Dice Puga] El penoso esfuerzo por reconstruir una historia propia de la que el noventa por ciento no tuvo nada que ver con uno. Y después reconstruir la historia de cómo luchó uno por apropiársela y se quedó con la certidumbre de que nadie, ni uno mismo, pudo nunca.⁶

La tensión de la que se habló líneas arriba en relación con el exhibir y ocultar la identidad, se pone de manifiesto en esta cita en la cual parece doloroso narrar la propia vida; es decir, la pugna en la escritura, en el juego de ocultar y desvelar el nombre, es reflejo de la imposibilidad de reconocer una identidad propia reflejo de lo que se es y pueda contarse. En esta línea, parece como si la escritura fuera el resultado de un esfuerzo continuo por representar algo

⁴ *Op. cit.*, p. 29.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ *Op. cit.*, p. 20.

no logrado, es decir, la propia identidad. Quizás en parte porque la identidad no es única, se va haciendo en el camino y, por ello mismo, nadie, ni el propio sujeto, es capaz de reconocerse completo de una sola mirada.

En *La forma del silencio* Puga se lee desde una infancia determinada por el espacio. Se entiende como ella y Acapulco; ella y el la Ciudad de México. Por eso escribe en el apartado "Yo":

Un yo mexicano... por qué no, si aquí nos tocó vivir y no es grave ... un yo que camina al pie de los murales de Rivera y Si- queiros, por el zócalo, por el museo de Antropología, por la avenida Reforma.⁷

Decir un *yo*, cuando se habla de sí misma, implica no sólo el distanciamiento necesario para poder decirse, sino el comprender ese *yo* como una partícula discursiva que se trabaja en la escritura; en esta línea, también se puede decir que la "[...] ciudad es una experiencia lingüística; es más, no hay experiencia extralingüística fuera de la ciudad [...]"⁸ Porque la ciudad significa, es una construcción semiótica que, igual que la identidad, está hecha de discursos entrelazados. Tanto ciudad como identidad son líneas narrativas, por ello dentro del texto de Puga se cuentan una a la otra; la ciudad no sirve sólo de contexto espacial, también explica al personaje, lo caracteriza al mismo tiempo que se define a sí misma. La ciudad no se muestra

tanto en imágenes, como en impresiones: las de una niña quien reconoce en cada espacio donde habita, las presencias y ausencias afectivas que la van definiendo.

El espacio no es sólo el marco donde suceden los hechos, sino parte de la construcción del sujeto narrado. La muerte de la madre, en la infancia de la narradora, no sólo empuja a la niña y a su hermana a vivir por temporadas entre Acapulco y la Ciudad de México, también le quita el sentido de pertenencia y seguridad que puede dar la familia en la niñez. La historia narra cómo ella ve la casa de la abuela como ajena, y cómo cree que sólo puede ser suya aquella donde viva con su padre y sus hermanos. Sin embargo, el hogar que sueña la narradora nunca logra establecerse del todo, lo cual la empuja a encontrar ese sitio de pertenencia en un espacio más abarcador, una "casa grandota",⁹ como dice ella: la ciudad.

Sobre la ciudad de México escribe:

Distrito Federal. O desamor, podría haber puesto como título. Distrito Federal, nombre impersonal y frío, pero sobre todo ambiguo... Un amor... que se apartó; se recogió en sí mismo a la espera de que lo amado vuelva a sus cabales. Una nostalgia trepidante que, como todas las nostalgias, hay que poner ecuanímente a un lado para seguir viviendo... Una ciudad que uno ama y odia. Una ciudad que no es ciudad, pero sí el pasado de todos nosotros y nuestro irremisible presente. El caos que hay que enfrentar para que no nos mate.¹⁰

⁷ *Ibid.*

⁸ Francisco Joaquín Cortés García, "La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria. Un ensayo antojadizo para reclamar la *diferencia*, la poética de la ciudad y la utopía literaria", *Colección Mediterráneo Económico: "Ciudades, arquitectura y espacio urbano"*, p. 169.

⁹ *Op. cit.*, p. 53.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

En la medida en que va describiendo la ciudad, la narradora va construyendo su propia imagen. Detrás del anonimato, entre las sombras de una historia en la cual en apariencia no tiene mucha participación, se erige una narración llena de emotividad que configura el cuerpo de quien narra. Las descripciones de la ciudad muestran esas emociones y la proximidad del personaje hacia ella. Todo respecto del espacio supone un vínculo afectivo y por ello mismo da cuenta de la propia narradora.

Parte del estilo del texto está relacionado con esta vinculación a la ciudad; Puga se vale del recurso de un interlocutor implícito quien, bien puede ser un supuesto lector, bien puede ser Juan, y a quien le enseña una forma de perspectiva para entender la urbe. En relación con el terremoto del 85, la narradora dice:

‘Tu ciudad’, decían. ‘Tu calle’. Luego levantabas la palabra, y como cuando levantas una piedra grande de la tierra: enloquecidos salen miles de bichitos que no saben lo que les ha pasado. [...] Esa ciudad que todos llevamos dentro y en la que hay de todo y para todos; ciudad a escala humana, ¿qué no?¹¹

Otro recurso es el tono coloquial que construye la subjetividad del personaje; este recurso no sólo muestra el estilo narrativo de la escritora, también aproxima al lector a una narradora más presente. De nuevo, a pesar de no querer afirmar su presencia como escritora, el uso de un lenguaje más cercano al cotidiano crea un personaje que se puede sentir, además de reconocer como reales los espacios descritos. Y esto, finalmente, es otro medio

narrativo para amalgamar, en buen equilibrio, sus reflexiones sobre la escritura y cómo esta escritura construye un cuerpo literario que habita y es habitado por la ciudad. Así se nota cuando escribe:

Tantas novelas sobre la ciudad ¿no?, hasta parece que se ha convertido en un dizque género: novela urbana. Hazme el serenade favor. Ni que qué. Todos hablamos, pensamos, escribimos sobre la ciudad. Nos obsesionamos con ella, la que perdimos, la que recordamos con cariño; ... Esa ciudad que se nos va quedando en la literatura y que, luego de muchos años, nos damos cuenta de que no es ni remotamente parecida a la de nuestro recuerdo.¹²

A su vez, el tono coloquial y el juego de tener un interlocutor llevan a construir una escritura en apariencia interrumpida, hecha de trozos con los cuales, más allá de dar la sensación de falta, crea sitios por donde la historia se cuele de una circunstancia a otra, y dibuja la vida de la protagonista en pequeñas estampas, reflejo no sólo de pasajes, sino sobre todo, de reflexiones acerca de ellos. Estas “fisuras”, “resquebrajamientos del todo”,¹³ como ella los llama, permiten enmarcar cada suceso para presentarlo como único. De ahí se puede decir que el personaje mismo se hace de estos fragmentos, que no resultan en una identidad resquebrajada, sino múltiple, al fin y al cabo como lo son todas: imágenes que se alimentan de momentos diversos, en espacios distintos, con faltas y ganancias. Cabe resaltar, en este caso, cómo en el texto se logra la presencia de ese

¹¹ *Ibid.*, p. 137.

¹² *Ibid.*, p. 183.

¹³ *Ibid.*, p. 174.

sujeto a través de distintos y variados *cor-tes* y *ensamblajes*, en el sentido en que los acuña Barthes, del transcurso de una vida.

Es decir, el personaje narrador de la historia, quien juega a ser y no ser la autora misma, crea una identidad de ciudad y de escritura en correspondencia con la suya propia. De ahí las continuas pausas para destacar cómo debería escribirse una novela, para mostrar la dificultad de contar una vida y para describir los espacios que emocionalmente van configurando a la narradora. Así se va tejiendo, al mismo tiempo, una historia hecha de tres hebras centrales: la identidad de la ciudad, la de la configuración de la novela como género y la del yo de la narradora. Debe subrayarse que ninguna precede a la otra, más bien, tal como está contando la historia, cada una pertenece y determina a las demás. De tal forma, el resultado es una identidad determinada por el espacio que se habita y por la escritura.

Por eso, la protagonista está sujeta al lugar donde vive, porque éste cambia su proceder, ya sea que se encuentre en Acapulco o en la ciudad de México; asimismo, la ciudad adquiere rasgos de personaje y se describe como uno más de los seres que la narradora trata de definir:

La ciudad, lo sé, se mostraba segura de sí. Tenía sus barriadas en donde apenas se iniciaba el hacinamiento, pero ella lo ignoraba. Mostraba soberbia su faz afrancesada. Con todo y sus taquerías, sus banquetas rotas, sus canasteros, que también se iban empobreciendo.¹⁴

Al caracterizar de esta forma al arbe, no sólo lo personifica, hace una valoración y una

crítica; más que exhibir, trata de comprender un espacio de contrastes por el cual tiene sentimientos también en conflicto.

Por ello, como si fuera un reflejo de la ciudad, la niña es una suma de oposiciones entre su vida en Acapulco, en una escuela pública y con la vigilancia y educación conservadora de la abuela, y la de la Ciudad de México, en un colegio privado y con la casi nula presencia de su padre.

A su vez, esta amalgama niña-espacio, se sostiene en una escritura híbrida –también especular–, que pretende tomar la forma de una novela, a pesar de estar narrando una vida, como en la autoficción. El texto se construye, en gran medida, de las reflexiones hechas alrededor de ambos géneros y del cúmulo de recuerdos de la narradora puestos al costado de la historia de una novela inexistente, pero presente como la central en la narración. Al respecto, escribe Puga:

Muchos años después, o pocos, surgirá esa necesidad de novela en la que tratas de poner todo en su sitio; su verdadero sitio. No el que tuvo, sino el que tú sentiste. Tratas de reconstruirlo todo paso a paso, sabiendo que unas cosas quedan de cabeza, otras de lado y otras más desaparecen, pero lo que reconstruyes es un sentimiento de realidad.¹⁵

El juego queda de relieve, la *necesidad de novela* implica, en este caso, un deseo de contarse; sin embargo, se debe subrayar la paradoja de querer narrar el *verdadero sitio* de los recuerdos en un texto de ficción. Lo que surge de nuevo es reconocer en los recursos narrativos liminales –como esta paradoja– el sitio donde Puga

¹⁴*Ibid.*, p. 192.

¹⁵*Ibid.*, p. 198.

encuentra un umbral que no se cruza y la mantiene justo ahí: en el *entre*; es decir, en una entrada y salida al mismo tiempo, una forma de no inclinarse hacia ningún lado y al mismo tiempo sumar todas las posibilidades. El *sentimiento de realidad* del cual habla, refleja ese espacio múltiple donde lo emocional puede tener tanta contundencia como la realidad. Por otro lado, no se puede desatender el hecho de que la realidad de Puga es –igual que su idea de ficción– una particular, distante de cualquier concepción general; una dominada precisamente por lo irreal o lo abstracto, la emoción y lo imaginario desdibujados por la memoria.

Más adelante, agrega: “Así son las novelas. Con sus propias reglas y sus universos llenos de palabras. Y las palabras, todos sabemos, suelen ser mentirosas.”¹⁶ Por ello, esta realidad es relativa; de aquí también su peculiar concepción de autobiografía/novela, ya que si asume, una y otra vez, que los recuerdos no son fieles a la realidad, entonces lo que decide escribir como texto del yo tiene que ser una novela.

En suma, en una autoficción:

[...] pequeño género problemático [Dice García Barrientos] por híbrido y ambiguo hasta los vecinos [...] la autobiografía y la novela autobiográfica [...]; y más allá, a un lado, la biografía, el ensayo a modo de Montaigne [...] y al otro, el vasto espacio de las diversas formas novelescas [...] hasta alcanzar el campo entero de la narración.¹⁷

Puga reconoce en la escritura –ficción o no– una forma de autoconocimiento para explorar el pasado y comprenderlo. Pienso con seriedad el quehacer literario y, en particular, la estructura de la novela al mismo tiempo que dice estar haciendo una. Y en esta supuesta novela, de un supuesto personaje llamado Juan, la escritora narra su propia vida y la transforma en materia discursiva; tanto así, que toma distancia de sí misma y se cuenta, se *dice*, como personaje. Lo explica:

Un cincelamiento más franco que estético, la verdad, en la novela, vendría a ser un cambio de estructura, no por la innovación de la forma que se apoya en el juego de la tipografía, sino por el cambio de actitud en la voz narradora. La manera en que se coloca ante lo que narra.¹⁸

Lo curioso es que a pesar de decir que está haciendo una novela, no deja el tono íntimo e incluso, casi al final, hace un cambio temporal para hablar desde el presente y desdoblar el momento de la escritura en el tiempo de la narradora de la novela y el de la voz del presente que escribe frente al lago de Pátzcuaro.

Imagínate [escribe] lo que no sabría contar este laguito. Lo que ha visto y escuchado y entendido. Desde aquí uno creería que siempre está mirando en nuestra dirección. Que está espiando, se llega a pensar a veces.¹⁹

La idea acuna el sentimiento de la remembranza; todo lo visto y escuchado implica también la suma del tiempo: la infancia

¹⁶*Ibid.*

¹⁷ José Luis García Barrientos, “Paradojas de la autoficción dramática”, *El yo fabulado*, p. 128.

¹⁸ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 204.

¹⁹*Ibid.*, p. 214.

que se recuerda desde la memoria adulta. En este sentido, Manuel Alberca señala que se ha ido creando un *desiderátum* posmoderno interesado en la autocreación, es decir, la elaboración propia de lo que se quiere ser, o mejordicho, se representase.²⁰ Es decir, en Puga relatar la infancia parece tener la intención de explicar quién se ha sido para construir, tácitamente, en quién se convertirá.

La forma del silencio alude a aquello que no se dice, a lo que se vive en secreto, en lo recóndito del ser. La introspección explora al ser autobiográfico y se escribe de silencios, de la respiración pausada que marca un ritmo calmo: el propicio para explorar la infancia y escribirla. En este caso, los silencios son sonoros, susurros de voces del pasado de la narradora; los recuerdos que quiere, o no, compartir.

Los silencios, pues [dice la narradora]. Los silencios de cada cual se van haciendo como lagunitas en la existencia que muy de vez en cuando, casi siempre por accidente, encrespan sus aguas. Tan habituados estamos a ellos, que no sabemos reconocer lo que pasa las más de las veces. Sin embargo hay ocasiones en que se secan. Silencios tan profundos que se evaporan. Como el silencio de la noche, que acaba por ser noche, o el del mar en ocasiones, que termina siendo azul.²¹

El silencio permite un texto en el que María Luisa Puga juega a que *hace* y *des hace* un escrito de autoficción; es decir, más que escribir una construcción *real* con la cual se pueda identificar a la autora, ela-

bora un recuento del espacio que vive y la vive. La ciudad, o el puerto de Acapulco, parecen definirse conforme los transita y se reconoce parte de ellos. En esta medida, la identidad queda sujeta a las descripciones y emociones que surgen al hablar del espacio; así se ha mostrado cómo en los espacios vacíos, en lo que el silencio deja, que es siempre lo que resta, lo que sobra y permanece de entre un montón de hechos superfluos, se entiende lo maleable de la palabra y se desarrolla una narración construida de fragmentos, para conformar una identidad, también dividida, en la representación –escritura– del ser-niña y del ser-ciudad.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. "Teatralidad, itinerancia y lectura". *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed.). Iberoamericana-Verbuert, Madrid, 2014.
- García Barrientos, José Luis. "Paradojas de la autoficción dramática". *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed.). Iberoamericana-Verbuert, Madrid, 2014.
- Puga, María Luisa. *La forma del silencio*. Siglo XXI, México, 2014.

²⁰Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, p. 41.

²¹*Ibid.*, p. 249.

Cibergrafía

Cortés García, Francisco Joaquín. "La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria. Un ensayo antojadizo para reclamar la *diferencia*, la poética de la ciudad y la utopía literaria". *Colección Mediterráneo Eco-*

nómico: "Ciudades, arquitectura y espacio urbano". Horacio Capel (coord.). Edición. Cajamar, Caja Rural Intermediterránea, Instituto de Estudios Socioeconómicos de Cajamar, 2003. <http://www.fundacioncajamar.com/mediterraneo/revista/meo309.pdf> (consulta 9 de abril, 2013).



La autobiografía: proyecto de vida y escritura. Un acercamiento desde la teoría de Mijaíl Bajtín¹

Autobiography: Life and Writing Project.
An approach from the Mijaíl Bajtín's theory

Resumen

La autobiografía posee dos dimensiones: la textual y la apelativa que, desde la teoría de Bajtín, corresponden a la *extraposición* y el *cronotopo*: la *extraposición* permite la construcción de una identidad textual específica, mientras que los *cronotopos* la sitúan como un signo para los otros, lo que permite que la autobiografía sea un proyecto de vida y de escritura al mismo tiempo.

Palabras clave: Bajtín, autobiografía, extraposición, cronotopo, personaje, apelación

Abstract

Autobiography owns two dimensions: textual and appellate which according to Bakhtin's theory correspond to *extraposition* and *chronotope*: *extraposition* allows the construction of a specific textual identity, while *chronotopes* place it as a sign to other, allowing autobiography to be a life a writing project at the same time.

Key words: Bakhtin, autobiography, extraposition, chronotope, character, appeal

Fuentes Humanísticas > Año 27 > Número 52 > I Semestre 2016 > pp. 53-63
Fecha de recepción 27/02/2015 > Fecha de aceptación 05/08/2015
edithvrg@gmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

¹ Cabe aclarar que la noción de escritura autobiográfica propuesta aquí no es ni dogmática ni normativa, sino operativa, y se elabora con miras al análisis de las autobiografías de *autores críticos* (en palabras de Mijaíl Bajtín). El crítico ruso establece una diferencia entre el autor ingenuo que estetiza su vida, pero que: "[...] al crear al héroe con su vida, se orienta a los mismos valores en medio de los cuales vive la vida su héroe y no dispone de momentos excedentes y transgredientes para la creación que no poseyera el mismo héroe para con su vida; el autor en su obra solamente continúa aquello que ya existe en la misma vida de los héroes." Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 141. Por el otro lado se encuentra el autor crítico que, como se probará: "[...] siempre opondría a los valores de la vida del héroe los valores transgredientes de *conclusión*, concluiría la vida desde el punto de vista fundamentalmente diferente del que tenía el héroe viviéndola desde su interior; en tal caso, cada línea, cada paso del narrador revelarían un esfuerzo por utilizar el *excedente*

Introducción

La escritura autobiográfica se construye a través de recursos estéticos (como la ficción), pero es necesario que en su recepción se manifieste como un texto que hace referencia a un individuo con realidad social. Entre lo literario y lo referencial, los relatos de vida se convierten en una frontera, en algo que no termina de pertenecer ni a una zona ni a otra, pues no se inscriben en el mismo horizonte de comunicación que las novelas, pero tampoco participan de las convenciones que se le otorgan a los textos históricos. Esto quiere decir, como ha puntualizado Sylvia Molloy, que lo autobiográfico en la actualidad: “es una manera de leer tanto como una manera de escribir”,² y su sentido se completa en estas dos esferas.

Mijaíl Bajtín ya había contemplado esta doble dimensión en *Teoría y estética de la novela*, al analizar la autobiografía antigua desde el concepto de *cronotopo* (tiempo y espacio) *interno* y *externo*. Para Bajtín, el ágora fue el lugar donde surgió la conciencia autobiográfica en la época clásica, ya que la declaración de vida suponía un acto público que no estaba desligado del acontecer social y político:

Estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de ca-

fundamental de la visión puesto que el héroe *necesita una justificación transgrediente, y el punto de vista y la actividad del autor abarcarían y elaborarían precisamente las fronteras fundamentales del sentido del personaje [...]”, ibid., p. 144. Finalmente, a Bajtín tampoco le interesa la autobiografía “como un recuento de datos acerca de uno mismo”, ibid., p. 132, porque ella no dice nada sobre los valores estéticos de la autobiografía.*

² Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, p. 12.

rácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. Al contrario estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de auto-justificación pública de personas reales. Por eso no sólo –y no tanto– es importante aquí su cronotopo interno (es decir el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación y de autojustificación públicas. Es precisamente en las condiciones de ese cronotopo real donde se revela (se hace pública) la vida propia o ajena, donde toman forma las facetas de la imagen del hombre y de su vida y se ponen bajo una determinada luz.

Ese cronotopo real es la plaza pública “ágora”. En la plaza pública se reveló y cristalizó por primera vez la conciencia autobiográfica del hombre y de su vida.³

Los conceptos de *cronotopo interno* y *cronotopo externo* hacen visibles las dos dimensiones que se conjuntan en la autobiografía como acontecimiento de escritura personal, pero con un carácter público (de publicación) y con poder político, vindicativo, de posicionamiento, entre otros. Ambos *cronotopos* se realizan a la par: no se excluyen mutuamente, sino que se complementan. Pero para que este fenómeno pueda darse, es necesaria la participación del otro, por ello, para lo autobiográfico la lectura (y el tipo de lectura que se haga) es de vital importancia. Es decir, en este

³ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 284.

tipo de escritura importa tanto la forma como el modo de recepción del texto.

En este tenor, una de las aristas más discutidas por la teoría autobiográfica ha sido la noción de *pacto autobiográfico*, propuesta por Philippe Lejeune en 1975, quien intentó resolver el problema de la representación del sujeto (que la crítica posestructuralista había anulado con la muerte del autor) basándose en la referencialidad, es decir, en la necesaria relación identitaria entre autor, narrador y personaje principal, por la cual el texto se debía considerar como un discurso no ficticio pronunciado por una persona real; esto quería decir que el escritor, mediante su firma, le aseguraba al lector ser autor y protagonista de su discurso, por lo que le proponía que éste fuera leído con un valor no ficticio.⁴ Este concepto fue muy debatido, principalmente, por la crítica deconstructivista. Por ejemplo, Paul de Man expresó que Lejeune proponía la identidad como algo estipulado jurídicamente, pero sin valor cognoscitivo, al insistir en pasar de una identidad cognitiva y textual (nombre), a una legal (firma).⁵ Sin embargo, lo importante de la noción de *pacto autobiográfico* es que colocó en el centro el modo de lectura del texto:

La problemática de la autobiografía que he propuesto aquí no está basada en una relación, establecida desde afuera, entre lo extratextual y el texto, pues tal relación sólo podría versar sobre el parecido y no probaría nada. Tampoco está fundada

en un análisis interno del funcionamiento del texto, de la estructura o de los aspectos del texto publicado, sino sobre un análisis, en el aspecto global de la *publicación*, del contrato implícito o explícito propuesto por el *autor* al *lector*, contrato que determina el modo de lectura del texto. [...] La autobiografía se define en el aspecto global: es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente.⁶

Así, lo autobiográfico no sólo se queda en términos textuales, pues no sólo es producto del discurso, sino de circunstancias sociales que, en última instancia, mueven al autobiógrafo a la construcción del relato de vida. Por esta razón, Nora Catelli asegura que: “la lectura es precisamente *la* instancia estética, lo que determina la aparición de un autor: el autor es ese *yo* que al decir *yo* dice *otro*”,⁷ cuestión que en seguida se observará.

La autobiografía como escritura

En primer lugar, la escritura autobiográfica se caracteriza, como obra literaria, por ser un producto retórico del lenguaje y por tener una capacidad creativa.⁸ En 1979,

⁴ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, pp. 49-87.

⁵ Cf. Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropolos*, p. 114.

⁶ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 86. Las cursivas son del original.

⁷ Nora Catelli, *En la era de la intimidad, seguido de: El espacio autobiográfico*, p. 302. Las cursivas son del original.

⁸ La noción de retórica propuesta en este trabajo tiene que ver con la capacidad persuasiva de dicho concepto. En este sentido, debe recordarse que la retórica fue una episteme (utilizando el término de Michel Foucault) que fungió como la base de la *polis* (sobre todo en la Atenas del siglo V), ya que la lucha dialéctica, que fortalecía a la *polis* como institución, necesitaba de un método para

Paul de Man puso el acento en esta característica y señaló que los episodios narrados se convertían en elementos de una alegoría, que tenía como eje central la representación del *yo*, y como figura retórica por excelencia a la prosopopeya que, en sus términos, significaba:

[...] la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la

convencer y persuadir a la ciudadanía. Así, la retórica que proponían los sofistas se explicaba de la siguiente manera: la relación entre el habla y el mundo era una representación, la cual debía poseer ciertas características (como los *topoi koinoi*, lugares comunes), para que la persuasión tuviera una mayor efectividad. Entonces, las disciplinas fundamentales, la oratoria y la dialéctica, se desprendían de la retórica; también se instauró la *inventio*, el diseño de elementos reales o verosímiles que hicieran aceptable el discurso. Al mismo tiempo, se desarrolló un método de convencimiento que era oral y ejemplificador. Sin embargo, los sofistas utilizaban la retórica como un medio para mantener sus propios intereses; por ello, Isócrates se distanció de este método y luchó contra éstos, ya que pensaba que había que buscar la verdad (*mayéutica*), pero sin desasociarla del hombre. La retórica, para el pensador griego, no era una simple técnica ni sólo un instrumento de persuasión; iba más allá al proponerla como un método educativo. Pero en el presente trabajo, no se observa la propuesta isocrática, sino, más bien, se toma la noción de retórica desde este carácter persuasivo, antes que como un juego de ingenio, principio que se aproxima más a la idea aristotélica, que fue heredada por el periodo helenístico; puesto que en éste, al haber cambiado la forma de gobierno, ya no existía un auditorio al cual convencer y, por lo tanto, la retórica perdió su vitalidad. Sin embargo, lo que se propone en el presente trabajo es que en la escritura autobiográfica aún se hallan indicios de este carácter persuasivo y vital de la retórica, ya que se trata de una obra que tiene en mente a un público lector, que se publica en un contexto específico y con determinadas intenciones y que, por lo mismo, lo que hace es focalizar el poder de sugestión de la retórica, para que la identidad autobiográfica sea aceptada, como se analiza en el segundo apartado de este estudio, que trata la dimensión apelativa de lo autobiográfico.

cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar.⁹

Para De Man, lo autobiográfico no podía tener un referente extra-textual, pues la identidad construida sólo existía en términos lingüísticos: no era posible hallar un anclaje fuera del texto, ya que no era la vida la que determinaba al texto, sino éste el que dotaba de sentido a la representación vital. El trabajo de De Man fue significativo para la teoría autobiográfica, pues con él, el crítico belga le confirió a lo autobiográfico un estatuto literario que, si bien ya había sido señalado por Georges Gusdorf en 1956, aún no se le terminaba de conferir.¹⁰

De esta manera, se entiende que la escritura autobiográfica participa de la creación estética y que el *yo* representado adquiere el nivel de personaje de esta narración. Por esta razón, es pertinente traer a colación las reflexiones de Mijail Bajtín sobre la actitud del autor con respecto a

⁹ Paul de Man, *op. cit.*, p. 116.

¹⁰ Georges Gusdorf, en su artículo "Condiciones y límites de la autobiografía", señalaba que la autobiografía era: "un género literario firmemente establecido, cuya historia se presenta jalonada de una serie de obras maestras, desde las *Confesiones* de san Agustín hasta *Si le grain ne meurt* de Gide, pasando por las *Confesiones* de Rousseau, *Poesía y verdad* [de Goethe], las *Memorias de ultratumba* [de Chateaubriand] o la *Apología* de Newman". Georges Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía", *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, p. 9. // La importancia de entender este carácter creador es reafirmar el valor literario que tienen las autobiografías, pues hasta hace algunos años se les había negado el estatuto de literatura y, en la actualidad, aún se les considera un género menor; actitud que empobrece el acervo literario mexicano e hispanoamericano.

su personaje, vertidas en su ensayo "Autor y personaje en la actividad estética".

Para el crítico ruso, la autobiografía es: "la forma transgrediente más elemental mediante la cual yo puedo objetivar mi vida artísticamente".¹¹ En este sentido, Bajtín habla, no de una coincidencia entre el autor y el personaje autobiográfico (que no sería posible si se toma en cuenta la escisión que hace entre el autor-creador y el autor-real),¹² sino de un carácter particular del autor con respecto a su héroe:

[...] el autor es un momento de la totalidad artística y como tal no puede coincidir, dentro de esta totalidad, con el héroe que es su otro momento; la coincidencia personal "en la vida" entre el individuo del que se habla y el individuo que habla no elimina la diferencia entre estos momentos en la totalidad artística [...].¹³

Bajtín asegura que la actividad estética inicia con el momento de la vivencia: "yo he de vivir (ver y conocer) aquello que está viviendo el otro, he de ponerme en su sitio, como si coincidiera con él",¹⁴ pero para que la actividad estética en verdad se dé, es necesario que el autor regrese a sí mismo, a su lugar fuera del personaje. A esta

actitud, Bajtín la nombra *extraposición*, que es: "una colocación desde fuera, espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje",¹⁵ todo ello determinado por una acción contemplativa (activa y productiva). Es decir, el autor-observador es *otro* con respecto al héroe y gracias a esto puede tener una actitud creativa, pues tiene un *excedente de visión* que le permite dirigir y concluir la vivencia del personaje. Este *excedente* es posible en la autobiografía gracias a su carácter retrospectivo, es decir, gracias a que el autobiógrafo tiene una distancia temporal con respecto a la vivencia, que le permite diseñar su unidad y su identidad siguiendo un guión preconcebido, pues no debe olvidarse que la autobiografía, al ser una escritura motivada, se trata de una proclamación de identidad, como individuo y como sujeto público, que escribe con intenciones determinadas.

Con respecto a lo anterior, Nora Catelli en *El espacio autobiográfico* observa una interesante analogía en esta actitud que el autor toma con su personaje. La crítica argentina señala que de acuerdo a la teoría bajtiniana, lo que se produce es una tríada entre "ser", "acto" y "otro", que se asemeja al acto de la Encarnación en la tradición cristiana: el "ser", ente pasivo-femenino espera (como la Virgen María) que el Verbo (el "acto") se haga carne por medio del "otro" (el autor). Por lo tanto: "La 'actividad de extraposición' [...], por medio [de la] cual el ser sale de sí mismo (de su 'pasividad femenil') y se torna 'belleza', se plasma en la construcción del héroe a través del autor."¹⁶ Para Catelli, el

¹¹ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 131.

¹² Sobre este aspecto, el crítico ruso establece que hay una diferencia entre: "el autor-creador, que pertenece a la obra, y el autor real, que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida", *ibid.*, p. 20. Por lo tanto: "[...] el trabajo creativo se vive, pero la vivencia no se oye ni se ve a sí misma, tan sólo ve su producto o el objeto hacia el cual está dirigida. Por eso el artista nada tiene que decir acerca de su proceso creativo: todo él está en el producto creado, y lo único que le queda es señalarlo su obra; y así es —únicamente allí hemos de buscar ese proceso", *ibid.*, p. 17.

¹³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ Nora Catelli, *op. cit.*, p. 304.

fin último de este proceso es representar una conciencia específica: la de la belleza. Como se observa, este razonamiento está cercano al de Paul de Man, en el sentido de afirmar que la actividad estética es lo que confiere rostro a ese ente figurado en la autobiografía; con la salvedad de que esta representación no es un vacío como De Man pretende, sino lo que "aporta el contenido vital"¹⁷ de la creación estética, aunque nada pueda hacer desde el punto de vista formal, hasta que el autor le brinde la conclusión estética.

Resumiendo, el autobiógrafo es el que le confiere al personaje (a su *yo* textual) una *totalidad conclusiva*, una unidad, por eso Bajtín menciona que el autor es conciencia de la conciencia, porque permite dotar de sentido el mundo narrativo y darle forma a la conciencia del personaje:

El autor no sólo ve y sabe todo aquello que ve y sabe cada uno de sus personajes por separado y todos ellos juntos, sino que ve y sabe más que ellos, incluso sabe aquello que por principio es inaccesible para los personajes, y es en este determinado y estable excedente de visión y el conocimiento del autor con respecto a cada uno de sus personajes donde se encuentran todos los momentos de la conclusión del todo, trátase de la totalidad de los personajes o de la obra en general.¹⁸

Esta dimensión estética es la que permite que lo autobiográfico se manifieste como una escritura construida a partir de estrategias discursivas y que, por ende, logre una *totalidad conclusiva*. Por lo tanto, el discurso autobiográfico no necesariamente

se articula desde un orden cronológico (lineal y progresivo); más bien su sentido recae sobre núcleos de significación que serán los que ordenen el relato, como Bajtín desarrolla al hablar de la biografía analítica.

Los diferentes rasgos y cualidades del carácter son elegidos entre los diversos acontecimientos y sucesos que pertenecen a *distintos periodos de tiempo* de la vida del héroe, y se distribuyen en los apartados correspondientes. [...] De esta manera, la serie biográfica temporal resulta interrumpida: en la misma rúbrica se juntan momentos pertenecientes a diversos periodos de vida. El principio ordenador es también aquí el *conjunto* del carácter, desde cuyo punto de vista no interesan el tiempo y el orden de manifestación de las partes de ese conjunto.¹⁹

Al respecto han hablado otros estudiosos de la autobiografía, como Magdalena Maíz Peña, Doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad de Arizona, quien denominó a estos núcleos como *autobiologemas*, que desde su análisis son:

Unidades mínimas de sentido simbólico atribuido por un sujeto biográfico a su experiencia de vida –afectando la organización y la comprensión del universo narrativo, y por supuesto su inscripción y en última instancia su consumación.²⁰

Así, estos focos de significación permiten que el narrador ponga en marcha la acti-

¹⁷ *Ibid.*, p. 305.

¹⁸ Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, pp. 21-22.

¹⁹ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 294. Las cursivas son del original.

²⁰ Magdalena Maíz, *(Entre)textos: perfil de la autobiografía moderna mexicana*, p. 20.

tud de *extraposición* para dotar de sentido al relato de vida: elegir implica un esfuerzo de discriminación entre los sucesos que apoyan el proyecto de identidad autobiográfico y aquellos que no; entonces, se entiende que los silencios mantienen una relación de diálogo con los elementos que sí están presentes en el relato y que, en conjunto, apoyan la unidad de la obra.

La autobiografía como lectura

En segundo lugar, no debe olvidarse que lo autobiográfico tiene una función apelativa y busca una reacción por parte del lector: la imagen que se construye en el texto debe ser leída como *auténtica*, que no significa lo mismo que *real* o *verdadera*, sino que debe ser: "Acreditad[a] de ciert[a] y positiv[a] por los caracteres, requisitos o circunstancias que en ell[a] concurren."²¹ Es por esta razón que la sinceridad sigue blandiéndose como uno de los valores principales de lo autobiográfico. Por lo tanto, se entiende que si el elemento referencial de la identidad no estuviera en juego, simplemente no habría discusión y la autobiografía se tomaría sólo como ficción, pero como esta dimensión es justamente la que cierra el proyecto autobiográfico, estas narraciones se convierten en discursos comunicativos y de diálogo y, a su vez, también en textos altamente motivados, para restringir la sobreinterpretación en favor de las motivaciones del autor y de la imagen que busca proyectar de sí mismo: se trata no sólo del *yo-pa-*

ra-mí, sino del *yo-para-otro*.²² En esta tónica, incluso Bajtín elabora un pequeña lista de motivaciones que él denomina "la base de los valores biográficos", entre los que cita:

[...] la voluntad de ser héroe, de tener importancia en el mundo de los otros, la voluntad de ser amado y, finalmente, la voluntad de vivenciar el fabulismo (la aventura) de la vida, la heterogeneidad de la vida exterior e interior.²³

Mijaíl Bajtín ejemplifica lo anterior en *Estética de la creación verbal*, cuando se refiere a la confesión, una de las primeras formas autobiográficas: Santa Teresa, al hacer uso de ésta no se dirige a Dios ni al *yo-para-mí*, sino a sus prójimos (a sus hermanas y a su confesor), por lo que la confesión ideal (monológica, orientada a Dios) no tiene la posibilidad de realizarse en el momento en el que se ha cambiado el acento de lo que se ha hecho (lo que se confiesa) a observar la representación que se hace de esto ante el otro (el confesor). El *yo-para-otro* surge con el planteamiento de la otredad (de un otro posible, de un oyente, de un lector) y, con ello, nace el diálogo con el receptor; es decir, el carácter apelativo de la autobiografía: "Ni en la biografía, ni en la autobiografía el *yo-para-mí* (la actitud hacia uno mismo) viene a ser

²¹Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, <http://lema.rae.es/drae/?val=aut%C3%Agntico>

²²La identidad para Bajtín se da en la lógica de la triada: *yo-para-mí*, *yo-para-otro* y *otro-para-mí*. Ésta es resultante de las interacciones del yo consigo mismo (percepción interna, autoimagen) y con el otro (la apreciación que este *otro* hace de uno mismo). Así, la identidad se construye y sobredetermina por la alteridad: "El hombre, en tanto naturaleza, sólo se vivencia convincentemente en el otro, pero no en sí mismo". Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 44.

²³*Ibid.*, p. 135.

el momento de organización y estructuración de la forma."²⁴

Otra muestra de lo anterior se obtiene en el momento en que Bajtín explica que, dependiendo del acento que tenga la narración de vida (la base del valor biográfico), será el peso valorativo que se ponga en la misma. Por ejemplo, si el acento reside en la voluntad de ser amado, el autobiógrafo focalizará ciertos aspectos en disminución de otros que no apoyan la configuración que se pretende:

Mi cuerpo, mi apariencia, mi traje, toda una serie de pormenores internos y externos de mi alma, los detalles y pormenores de la vida que no pueden tener una importancia y reflejo valorativo en un contexto histórico-heroico, en la humanidad o la nación [a diferencia de si se tuviera la voluntad de ser héroe] (todo aquello que es históricamente insustancial, pero que existe en el contexto de la vida), todo adquiere un peso valorativo, un sentido, y se forma dentro de la amante conciencia del otro; todos los momentos estrictamente personales se constituyen y *se rigen por aquello que yo querría ser en la conciencia amante del otro* por mi imagen anticipada que debe ser creada valorativamente dentro de esta conciencia.²⁵

Lo anterior se entiende porque, según Bajtín, el autobiógrafo no se separa valorativamente del mundo de los otros, sino que se percibe dentro de una colectividad. Es por esta razón que en la forma autobiográfica se introduce una noción nueva: la *verosimilitud*, que sustituye al valor de

verdad, pues lo que se busca en la escritura es un efecto estético-retórico que debe ser percibido como verosímil en la realidad extra-textual por los otros. Por lo tanto, el texto autobiográfico que surge con miras a una publicación siempre tiene en mente al lector y al diálogo que sostendrá con él, pues es a quien va dirigido el relato. Por esta razón, se comprende que Bajtín afirme que: "es posible, pues, la pregunta: ¿cómo me estoy representando, a diferencia de la pregunta, *quién soy?*"²⁶

Para destacar la importancia que el *yo-para-mí* tiene en la escritura autobiográfica, Bajtín se vale del concepto de *cronotopo*, pues éste, al ser entendido como: "una categoría de la forma y el contenido en la literatura",²⁷ y como: "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura",²⁸ revela que el diálogo social (el *yo-para-otro*) se inserta en la escritura misma a partir de estas dos cualidades: "El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) *la imagen del hombre en la literatura.*"²⁹ Esto quiere decir que el *cronotopo interno* (el tiempo de vida representado en la escritura) está determinado de alguna manera por el *cronotopo externo* (el momento de escritura). Es decir, dentro del *cronotopo externo* entran en juego el horizonte moral del escritor, los valores a partir de los que escribe y las funciones que le asigna al texto, elementos que expresan la reflexión sobre una realidad específica y que precisan impactar en ésta, no sólo narrarla,

²⁶*Ibid.*, p. 132.

²⁷Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la creación verbal*, p. 237.

²⁸*Loc. cit.*

²⁹*Ibid.*, p. 238. Las cursivas son mías.

²⁴*Ibid.*, p. 131.

²⁵*Ibid.*, pp. 136-137. Las cursivas son mías.

ya que no se trata sólo de satisfacer las necesidades del autor, sino de establecer un diálogo con sus posibles lectores; por ello, ¿quién escribe?, y ¿para quién está escrito?, se convierten en preguntas específicas a la hora responder a la pregunta: ¿qué está contenido en el texto? Pero también, la misma forma en que se decide redactar la experiencia de vida se vuelve sintomática de las necesidades del autor: el encomio, la apología, la confesión, el testimonio, etcétera, son formas que se atribuyen a una función y, por tanto, a una respuesta por parte del otro; de la misma manera, los acontecimientos elegidos para su narración, el *cronotopo* interno, se convierten, como se ha visto, en núcleos simbólicos que apuestan por una imagen valorativa. Por lo anterior, Bajtín expresa que: "En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto";³⁰ estos son la construcción retórica autobiográfica y la función que se espera que cumpla el texto, al ser un acto público, en el contexto inmediato

Así, sobre el hecho de la representación para el otro, el crítico ruso señala dos *cronotopos* y, por ende, dos maneras de diálogo: el primero de ellos se origina con la forma autobiográfica de origen griego, inserta en un contexto en donde el hombre era completamente exterior, en el que no se tenía aún la conciencia íntima de sí y en donde todos los actos eran públicos:

En el hombre mismo no existe centro alguno mudo e invisible: es visto y oído por completo, está totalmente en el exterior, pero no existen, en general, es-

feras de la existencia muda e invisible en las que se haya implicado el hombre, y por las que se haya determinado (el reino platoniano de las ideas: todo se ve y todo se oye). Y la concepción clásica griega todavía estaba más lejos de situar los centros principales, las fuerzas dirigentes de la vida humana, en los lugares mudos e invisibles. Así se explica la asombrosa y total exterioridad del hombre clásico y de su vida.³¹

Esporello, continúa Bajtín, que: "Aquiles, en la célebre cena con Priamo, solloza en su tienda con tanta fuerza que sus lamentos podían oírse en todo el campamento griego".³² En este contexto, el hombre dialoga y hace partícipe al otro de su vida en tiempo real; habla con su contemporáneo, estableciendo un lazo *cronotópico* cercano. La plaza pública, como ya se dijo, es el lugar donde se lleva a cabo este diálogo.

Por otro lado, se encuentra el *cronotopo* de la autobiografía de origen romano: la familia. En este contexto, la conciencia, a diferencia del ágora griega:

[...] se orienta hacia el recuerdo concreto del clan, de los antepasados, y, al mismo tiempo, hacia las generaciones futuras. [...] La autobiografía se escribe con el fin de transmitir las tradiciones familiares-gentilicias de un eslabón al otro, y se conserva en el archivo.³³

Esta forma de diálogo es la que busca la posteridad. La comunicación va, entonces,

³¹ *Ibid.*, p. 287.

³² *Ibid.*, p. 286.

³³ *Ibid.*, p. 290.

³⁰ *Ibid.*, p. 237-238.

en el sentido de transmitir una imagen que sobrepase el tiempo y el espacio contemporáneo.

Finalmente, en la autobiografía moderna estos dos *cronotopos* se realizan en conjunto; es decir, se relacionan ambas dimensiones, como el mismo Jean Jacques Rousseau, considerado como el fundador de la autobiografía moderna, anuncia en sus *Confesiones*:

Emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que no tendrá imitadores. *Quiero mostrar a mis semejantes* un hombre en toda la verdad de la Naturaleza y ese hombre seré yo. [...] Que cada cual luego descubra su corazón a los pies de tu trono con la misma sinceridad; y *después que alguno se atreva a decir* en tu presencia: "Yo fui mejor que ese hombre."³⁴

Conclusión

Como se observa en las líneas arriba citadas, la autobiografía, y la identidad que se perfila en ella, es tanto una forma de diálogo con los contemporáneos, como una comunicación que pretende trascender. El escritor autobiográfico no ingenuo tiene presente que su proyecto de vida en realidad también es un proyecto de escritura: no se trata de develar lo íntimo por el simple hecho de hacerlo: es una declaración como individuo y como sujeto público en un momento determinado que, sin embargo, se sabe que sobrepasará el tiempo inmediato.

Es en esta frontera (que toda autobiografía implica) en la que es posible con-

juntar el *cronotopo interno* y el *cronotopo externo*, al *autor-creador* y al *autor-real*, el diálogo contemporáneo y el de la posteridad, elementos que se conjugan a la hora de la lectura: la autobiografía es el punto de unión entre la representación textual de identidad y las motivaciones extra-textuales que impulsan el relato de vida. Entonces, el discurso autobiográfico implica una creación artística y un discurso de intervención social, sin que ninguno de los dos enfoques se opongan, gracias a la naturaleza dialógica del lenguaje. Es precisamente ésta la razón por la que se aboga por un estudio autobiográfico con un carácter bidimensional, ya que se debe considerar en todo momento al lector como un elemento primordial y establecer con él un contrato de lectura que permita asegurar el valor no ficcional de la identidad construida en el relato, porque, finalmente, como considera Barrett J. Mandel, en el momento en que un lector se acerca a la autobiografía, lo hace buscando una satisfacción de autodescubrimiento que la ficción no puede cubrir de manera total.³⁵ Por ello, la lectura y el lector son elementos clave a la hora de distinguir la escritura autobiográfica de la ficcional.

³⁴Jean Jacques Rousseau, *Las confesiones*, p. 5. Las cursivas son mías.

³⁵Cf. Barret J. Mandel. "Full of Life Now", en James Olney (ed.). *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, pp. 49-72.

Bibliografía:

- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. 2ª ed., México, Siglo XXI, 2012.
- . *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad, seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Maíz, Magdalena. *(Entre)textos: perfil de la autobiografía moderna mexicana*. Arizona, Arizona State University, 1992.
- Mandel, Barret J. "Full of Life Now". *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Edit. James Olney. Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Rousseau, Jean Jacques. *Las confesiones*. Madrid, Alianza, 2008.

Hemerografía

- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos*, núm. 29. Barcelona, octubre 1991.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos*, núm. 29. Barcelona, octubre 1991.

Cibergrafía

- Real Academia de la Lengua Española. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 23ª ed., 2014. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> [consulta 29 de enero de 2015].



MERARI RUIZ CÁRDENAS*

Francisco L. Urquizo: entre lo biográfico y la autobiografía

Francisco L. Urquizo:
between the biographical and the autobiography

Resumen

El objetivo de este artículo se centra en analizar la influencia del aspecto biográfico en la obra del escritor coahuilense Francisco L. Urquizo a partir de la aplicación de conceptos derivados de la psicocrítica con la intención de determinar qué género de las *literaturas del yo* predomina en su escritura.

Palabras clave: Revolución Mexicana, psicocrítica, autobiografía, Urquizo, literatura mexicana

Abstract

The objective of this article is to analyze the influence of biographical aspect in the work of coahuilense writer Francisco L. Urquizo from the application of derived concepts from psychocritic with the intention of determine what gender of *literatures of the self* prevails in his writing.

Key words: Mexican Revolution, psychocritic, autobiography, Urquizo, mexican literature

En el largo transitar de la evolución de los estudios literarios se ha pasado de centrar la atención únicamente en el análisis textual, a visualizar una concepción más amplia del fenómeno literario, en donde se contempla como objeto de estudio a dos figuras importantes: el *escritor*—desde una perspectiva de creador que se construye a sí mismo a partir de sus textos—y la *obra*, en relación a los factores externos que influyeron para su génesis.

A su vez, durante este transitar evolutivo, surgieron diferentes concepciones teóricas necesarias para la comprensión de estas nuevas perspectivas. Tal es el caso de lo designado como *literaturas del yo* que engloban categorías como “memorias, confesiones, recuerdos, ensayos, cuadernos, apuntes, antimemorias, diarios íntimos...”¹ La mención de esta variedad de precisiones genéricas invita a reflexionar sobre la función narrativa de las características propias de la autobiografía en la construcción de textos tipificados propiamente como literarios; un ejemplo claro es el caso del escritor coahuilense Francisco Luis Urquizo Benavides (1891-1969), quien al escribir en primera persona sobre el movimiento histórico de la Revolución Mexicana y ser testigo de él, lejos de ser estudiado desde una perspectiva autobiográfica, su obra ha sido limitada, relegada, en gran parte, a su estudio únicamente dentro de la narrativa de la Revolución Mexicana.²

Para comprender el fenómeno literario que engloba la obra de un personaje como lo fue Urquizo, es inevitable recurrir primero a su biografía. Francisco Luis Urquizo Benavides nació en San Pedro de las Colonias, Coahuila, el 21 de junio de 1891. Falleció en la Ciudad de México el 6 de abril de 1969. Perteneció a una de las familias fundadoras de la ciudad de Torreón, Coahuila. El entorno familiar en su vida adulta se desarrolló en función al matrimonio que tuvo con Ana María Pérez Tejeda, con quien engendró tres hijos: María de Lourdes, Margarita y Juan Manuel. Su padre, Francisco Urquizo, fue un empresario lagunero. Su madre se llamó Teresa Benavides. A temprana edad le expresó a su familia sus deseos de ser militar, pero estos se opusieron y, negándose a apoyarlo, lo obligaron a trasladarse a la Ciudad de México para realizar estudios de comercio en el Liceo Fournier como parte de su instrucción primaria superior, de 1905 a 1907.

Al estallar la Revolución Mexicana decidió abandonar sus labores en el campo para enlistarse en el movimiento maderista. Así, meses antes de cumplir los veinte

estudios difieren sobre el inicio de este ciclo de novelas, ya que en 1911 el mismo Azuela había publicado *Andrés Pérez, maderista* con temáticas propias del movimiento revolucionario. De la misma forma, existe otra discrepancia, aún mayor, en relación al momento en el cual se da término al ciclo narrativo de la Revolución, pues existen desacuerdos al considerar dos vertientes: una que postula el final del ciclo con las obras donde se aborda la caída de Carranza, en 1920, y la otra con las novelas donde se aborda la Revolución Cristera. En general, se puede considerar el desarrollo de la novela revolucionaria en el periodo que comprende de 1911, en el cual aproximadamente inició la lucha armada, hasta 1947, en donde se da un cambio importante respecto a la forma en la cual se concibió a la novela en México, con José Revueltas y Agustín Yáñez”. Antonio Lorente, *La novela de la Revolución Mexicana*, pp. 43-46.

¹ Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía: las escrituras del yo*, p. 13.

² “El período histórico que comprende a la Revolución Mexicana principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910 y termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza el 21 de mayo de 1920. Por su parte, la Narrativa de la Revolución Mexicana surgió a raíz de la publicación de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, en 1916; aunque algunos

años, el 7 de febrero de 1911, se dio de alta como soldado raso en el primer regimiento de caballería a las órdenes del Coronel Sixto Ugalde, miembro de la 2ª División del Norte del Ejército Libertador. Es aquí donde tiene un primer contacto con la familia Madero al conocer a Emilio Madero y convertirse en su ayudante. Este hecho es importante ya que Emilio Madero era hermano de Francisco I. Madero, actor histórico a quien Urquizo seguiría y admiraría toda su vida.

De 1945 a 1946, durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), Francisco L. Urquizo fue Secretario de la Defensa Nacional. Cabe señalar que el año de 1945 fue sobresaliente en lo referente a su vida profesional debido a su participación en momentos históricos importantes de la historia nacional contemporánea, como fue el caso de la intervención de México en la Segunda Guerra Mundial. De ahí que siendo Subsecretario de la Defensa Nacional se le encomendara la tarea de organizar el escuadrón, conocido como el Escuadrón Doscientos Uno, que participaría en la Guerra del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial cuando México se unió a los Aliados contra las Potencias del Eje. Fue el 23 de febrero de 1945, en la base norteamericana de Majors Field, Texas, que la Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana fue abanderada en ceremonia solemne por el General Francisco L. Urquizo en representación del Presidente de la República. Así, la F.A.E.M. (Escuadrón 201) salió de San Francisco, California, a bordo del buque "Fairisle", el martes 27 de marzo de 1945, con destino a Manila, Filipinas.

En 1967 el Senado de la República le otorgó la medalla Belisario Domínguez. En sus últimos años, Urquizo gozó de pres-

tigio militar y relativo reconocimiento literario; esto le permitió colaborar en periódicos como *El Universal Ilustrado*, *Mañana*, *Tópicos*, *El legionario*, *El Nacional* y *El Universal*. El 8 de agosto de 1994, sus restos fueron trasladados a la Rotonda de las Personas Ilustres en el Panteón Dolores de la Ciudad de México.

El detenerse en la vida de Urquizo no es fortuito, al contrario, es un referente necesario para fundamentar la postura de este estudio: reflexionar en torno a la función que cumple la fuerte presencia de elementos biográficos reiterativos y claramente definidos en su producción literaria, y cómo influyen para la construcción del mundo narrativo que intenta transmitir y legitimar. Para lograr dicho planteamiento es necesario partir del análisis del proceso creativo por medio del cual Urquizo utiliza diferentes aspectos de las *literaturas del yo* para la construcción de su obra, hecho que remite a hablar de un *yo social* y un *yo creador* del escritor. El uso de estos términos surge de la propuesta teórica conocida como *Psicocrítica*, expuesta en 1948 por el crítico literario francés Charles Mauron (1899-1966), quien precisamente se preocupó por observar cómo la interacción entre estas dos partes del escritor convergen para dar como resultado una creación artística.

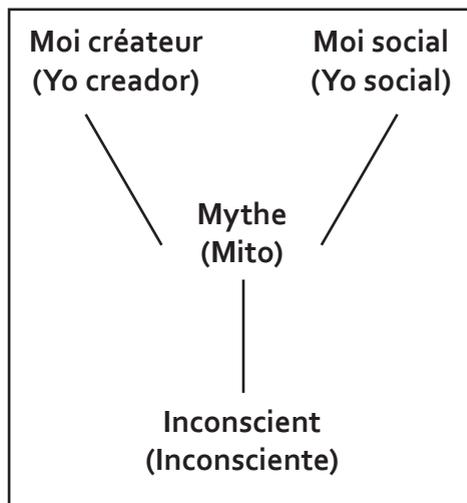
Mauron considera al escritor como un creador muy cercano al papel del psicoanalista. El teórico francés Gérard Genette menciona sobre esto lo siguiente:

Il distingue un «moi createur» et un «moi social», qui ne communiquent entre eux qu'à travers le mythe personnel, lui-même relié à l'inconscient. Il voit dans la création artistique non pas une expression directe de l'inconscient, mais une sorte

d'auto-analyse implicite, ou de régression contrôlée vers les traumatismes originaires et les stades infantiles, un «examen d'inconscience».³

Como Genette ya da cuenta, Mauron está en el entendido de ver la producción artística como evidencia de un proceso de autoanálisis que engloba una serie de proyecciones de diversos traumas ocultos en la propia producción artística. A raíz de esto, para ilustrar su concepción del escritor visto como creador, Mauron propone los dos conceptos antes mencionados: el *yo social* y el *yo creador*.

El *yo social*, como su nombre lo indica, implica la vida personal del artista así como sus relaciones sociales; es decir, el papel que desempeña en la sociedad a la cual pertenece, y la manera en la que se desenvuelve dentro de ella. El *yo creador*, por su parte, relaciona la personalidad del artista con sus objetos artísticos y las obras de arte de los otros con quienes tiene cierto grado de identificación creativa. Para clarificar la relación entre el *yo social* y el *yo creador*, Mauron propone el siguiente esquema:



Esquema 1: "Yo social", "Yo creador",
Des Metaphores Obsédantes au Mythe Personnel.
Introduction à la Psychocritique, p. 230.

Para comprender el esquema previo es importante leerlo de manera ascendente. De esta forma se entiende que el inconsciente del artista, situado en su interior, para ser proyectado hacia el exterior hace uso de la influencia de su *yo creador* y su *yo social*, con los cuales se mantiene en contacto de manera no consciente a través del *mito personal*,⁴ que funciona como

³ "Él distingue un «yo creador» y un «yo social» que no se comunican entre sí más que a través del mito personal, conectado al inconsciente. Él ve a la creación artística no como una expresión directa del inconsciente, pero implica una especie de autoanálisis, o de regresión controlada a traumas originarios y a etapas infantiles, una «revisión de la inconsciencia»." Gérard Genette, *Figures I*, p. 136.

⁴ A causa de que el presente análisis se centra sólo en lo referente a los conceptos de 'yo social' y 'yo creador' planteados por la Psicocrítica, no se profundizará en este concepto, sin embargo a continuación se proporciona la definición que da sobre él Charles Mauron: «Cette définition empirique, nommer "mythe personnel", le phantasme le plu fréquent chez un écrivain, ou mieux encoré l'image qui résiste à la superposition de ses ouvres.». "Esta definición empírica llamada «mito personal», la fantasía más común en un escritor, o mejor aún la imagen que se resiste a la superposición de sus obras". Charles Mauron, *Des Metaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*, p. 14.

mediador entre estas dos fuerzas, y que a través del empuje del inconsciente también busca ser exteriorizado. Así, las conexiones que existen entre la vida y la obra no son racionalizadas por el artista y tampoco, según Mauron, repercute la una en la otra de manera directa ya que las experiencias biográficas del *yo social* no son transmitidas al *yo creador*, pues éstas son disminuidas por el tiempo y por la interpretación que les da a partir de su conocimiento de la vida y la muerte. En este punto no se debe confundir que *yo social* y *yo creador* no se influyen mutuamente; el enfoque de Mauron se sitúa en el hecho de que estos pueden funcionar, por un tiempo determinado, de manera independiente. Mieke Bal en *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* ejemplifica esta influencia mutua entre el *yo social* y el *yo creador* al mencionar que “el espacio no se presenta como marco fijo, sino como zona de paso susceptible de grandes variaciones”.⁵

En el caso de Francisco L. Urquiza, el “marco fijo” es el espacio representado por el movimiento armado de la Revolución Mexicana, pero como lo menciona Bal, a pesar de representar el marco de determinado contexto, todo espacio no es fijo, pues existen en él variaciones y movimientos; estos movimientos se determinan a partir de recortes de la realidad. Los recortes de realidad del marco espacial de la Revolución Mexicana realizados por Urquiza son definidos a partir de sus recuerdos y experiencias, y básicamente son tres: el relacionado con los inicios de la Revolución Me-

xicana (la transición del gobierno de Porfirio Díaz al de Francisco I. Madero), la traición realizada a Madero por parte de Victoriano Huerta, y el inicio y ocaso del Constitucionalismo representado por la figura de Venustiano Carranza.

Este espacio de la Revolución Mexicana –fundado a partir de los lugares instituidos por las relaciones que establecen los personajes históricos mencionados–, en la narrativa de Urquiza, constituye un manejo espacial tal, que conduce a considerarlo un “soñador de moradas”. Las moradas creadas por Urquiza son lugares habitados por “espacios del anonimato” resultantes de su visión panóptica⁶ del espacio de la Revolución Mexicana. En este entendido, Urquiza es el “Ojo solar, una mirada de dios”,⁷ un ojo totalizador que en analogía con la arquitectura carcelaria se convierte en el guardián que desde la torre central observa a los prisioneros reclusos en edificios individuales situados a su alrededor. Los prisioneros de Francisco L. Urquiza, en su calidad de guardia carcelaria, son los personajes situados en los recortes de realidad revolucionaria; y los lugares donde estos están reclusos son precisamente “espacios del anonimato”, que en conjunto instauran el espacio de la Revolución Mexicana observada por Urquiza desde su torre central de escritor y narrador omnisciente.

⁶ El panóptico es un tipo de arquitectura carcelaria ideada por el filósofo utilitarista Jeremy Bentham hacia fines del siglo XVIII. El objetivo de la estructura panóptica es permitir a su guardián, ubicado en una torre central, observar a todos los prisioneros reclusos en celdas individuales alrededor de la torre, sin que éstos puedan saber si son observados.

⁷ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, p. 104.

⁵ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, p. 104.

Así, en la obra de Urquizo se observa una estrecha relación entre el *yo social* y el *yo creador*, en la que de manera más clara “el Yo social de un artista engloba todas las funciones que no son la actividad creadora, es decir, todas las relaciones y tareas obligadas de la vida privada y la vida social”,⁸ las cuales, en el caso concreto de Urquizo, se centran de manera particular en su vida dentro del ejército, pues durante su carrera militar formó parte tanto del bando federal como del revolucionario, desempeñando diferentes cargos hasta alcanzar el grado de General Brigadier e incluso convivir de manera directa con algunos de los principales representantes de la Revolución Mexicana, como fueron Francisco I. Madero, Francisco Villa y Venustiano Carranza.

En cuanto al *yo creador* de Francisco L. Urquizo, éste hace referencia al proceso en el cual “el artista [...] establece un nuevo grupo de relaciones que ligan entre sí la personalidad con las obras de arte, obras de los otros, y con el Yo convertido a su vez en creador”,⁹ que en Urquizo se ve reflejado en su producción literaria; específicamente en la relación cercana que tiene ésta con su *yo social*, es decir, con su experiencia de vida centrada mayormente en la milicia. Más aún, la repercusión literaria de la interacción entre lo social y lo creativo se evidencia cuando, al empalmar acontecimientos importantes de su vida con su obra, ésta se puede delimitar y entender a partir de siete ejes temáticos recurrentes: 1. Francisco I. Madero; 2. La Decena Trágica y la batalla en la Ciudadela; 3. Venustiano Carranza; 4. El exilio de

Francisco L. Urquizo en Europa; 5. Las generalidades de la vida militar de Urquizo; 6. Contenidos de índole fantástico y sobrenatural, y otros que Urquizo clasifica como ‘cuentos’, ‘novelas’ y ‘radionovela’; y 7. Manuales y textos de orden e instrucción, específicamente militares.

Dicho lo anterior, Francisco L. Urquizo, conocido por muchos como el “novelista del soldado”, se veía a sí mismo como un aficionado a la escritura. Esto se ve reflejado en una de las pocas afirmaciones que él hace relacionadas con su oficio de escritor, observable en el siguiente discurso donde agradece el recibir la Medalla Belisario Domínguez por parte del Senado de la República, el martes 10 de octubre de 1967:

[...] tuve por jefes a hombres valientes, honrados y revolucionarios [...] yo he tratado de plasmar en letras para ejemplo también a seguir de la juventud que nos sucede. [...] Escribir para los demás es desahogar, es expandir y tratar de compartir con los lectores lo que uno ha experimentado. Es desear que los demás sientan y aprovechen la experiencia propia. Tratar de hacer agradables los recuerdos. Es una afición que nace e impulsa a salir de uno mismo.¹⁰

La enunciación realizada en la cita precedente da como resultado algunos datos importantes: Urquizo escribía con la intención de dejar testimonio de la forma en la que los revolucionarios se condujeron en la lucha armada, con la finalidad de ha-

⁸ Jean Le Galliot, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*, p. 163.

⁹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰ Senado de la República. “Medalla Belisario Domínguez. Palabras del Gral. Francisco L. Urquizo”, <http://www.senado.gob.mx/?ver=sen&mn=2&sm=8&str=docs/1967.html>

cerles una especie de homenaje al recordarlos en sus textos; pero al decir que lo hace para “proporcionar a la juventud modelos a seguir” y para tratar de “hacer agradables los recuerdos” –evidentemente para el lector–, da en cierta forma la impresión de ficcionalizar lo que cuenta con el fin de convertir a los revolucionarios en ejemplos a seguir. Posiblemente por ello los dotó de virtudes que tal vez en la vida real no tuvieron y, al mismo tiempo, omitió sus defectos.

Siguiendo esta misma idea, otra observación respecto a sus palabras radica en la función del acto de escribir; es decir, Urquizo no considera la escritura un oficio del todo literario, sino como una especie de deber comunicativo, muy cercano, además, a una necesidad estética capaz de liberarlo de sí mismo. Sobre esto es relevante notar la consideración de tener presente la figura de los lectores, lo que ya da indicios de que Urquizo se posiciona constantemente como escritor y, por lo tanto, reconoce la responsabilidad de escribir de manera amena, o literariamente, considerando el proceso de creación de la obra y del mensaje para lograr una eficaz recepción por parte de los lectores.

Otro punto que revela la posición de Urquizo, no como escritor de oficio, sino como encargado de dejar testimonio de lo ocurrido durante los tiempos de la Revolución, se observa en las últimas páginas de su novela *Fui soldado de levita de esos de caballería*, donde habla en primera persona, asumiendo explícitamente su papel de personaje:

Todos los que como yo tuvimos la suerte de formar parte en la Revolución tenemos el derecho, yo creo que hasta la obligación, de contar cuanto supimos de la Revolu-

ción, para que sirva si quiera como datos para los que escriban la historia.¹¹

En esta cita se reitera el carácter testimonial de la escritura como un derecho y un deber para sustentar la investigación de los historiadores y, por lo mismo, el autor en primera persona no es propiamente un narrador ficticio o de ficción literaria, sino un sujeto real que testimonia lo vivido. Se coloca, pues, como testimoniante de los hechos reales de la historia.

Esta intención de Urquizo por dejar testimonio de lo vivido en la Revolución Mexicana dio como resultado el uso de diversas *literaturas del yo* presentes en su producción literaria (memorias, testimonios, biografías, crónica, diario, entre otros), lo cual, en un primer momento, dificulta determinar qué tipo de escritura predominante desarrolla en sus obras. Este problema ya es observado por el ensayista y editor Alejandro Katz:

¡Viva Madero! (1954), por ejemplo, es, al tiempo que una crónica, una biografía novelada [...]. A la par que una biografía de Madero, el libro permite a Urquizo expresar sus puntos de vista [...]. *La Ciudadela quedó atrás* (1965) [...] se aparta del tono de la crónica para adoptar el de las memorias: es el joven subteniente Urquizo quien narra los sucesos acaecidos durante la Decena Trágica [...]. *México-Tlaxcalantongo* es la novela [...] [donde] Urquizo, en cuanto testigo de los hechos –ya que viajaba en el mismo tren–, ofrece una narración cuyos límites se confunden una vez más con los de la crónica.¹²

¹¹Francisco L. Urquizo, *Obras escogidas*, p. 744. Las cursivas son mías.

¹²*Ibid.*, pp. 8-9.

A lo observado por Katz se suman las afirmaciones del propio Urquizo cuando menciona algunos procesos de su escritura: en las “Palabras preliminares” de *La Ciudadela quedó atrás. Escenas vividas de la Decena Trágica*, Urquizo hace referencia a imitar el sistema de la intención de escribir memorias del novelista español Eduardo Zamacois:

El vagón, por la pluma amena de Zamacois, expresaba cuanto había ocurrido en el interior de él: dramas, comedias, sainetes y hasta porquerías. Yo tuve también el punto de escribir, por el mismo sistema.¹³

Lo interesante de esta característica es que en líneas posteriores a esta afirmación, Urquizo demerita el hecho de escribir memorias como si fuera un trabajo inferior al de la creación propiamente artística:

Cualquiera puede escribir memorias; que las lean ya es otra cosa. Se escribe por escribir y la mejor fuente es la propia. [...] si se escriben recuerdos, la fuente es inagotable, sobre todo si los escriben o relatan los viejos, porque los ancianos envejecen menos rápidamente que los jóvenes. Éstas, lector, son las memorias de un subteniente.¹⁴

De acuerdo con estas afirmaciones, el primer impulso es suponer que Francisco L. Urquizo escribe memorias, pero también existe una fuerte presencia de biografía pues dedica gran parte de su obra a relatar las vidas de Francisco I. Madero

y Venustiano Carranza.¹⁵ Esto último es cierto, ya que “las biografías narran historias de la vida de personajes célebres, de los que se intenta rescatar aspectos tales como su grandeza y humildad”,¹⁶ pero aceptar dicha postura sería dejar de lado un aspecto importante referente a Urquizo: su carácter de testigo presencial. Ahora bien, si Urquizo elabora biografías de personajes históricos importantes, no lo hace desde fuera o viendo hacia el pasado, sino de primera mano al haber vivido junto a ellos la mayor parte de los hechos que relata (esto en los casos de Madero y Carranza, pues otros personajes históricos a los que alude fueron espaciotemporalmente distantes a su momento de vida). Leonor Arfuch, en “La vida como narración”, da cuenta del riesgo de simplificar al grado mencionado lo referente a la biografía:

En cuanto a lo biográfico, en tanto “hechos” de la vida de alguien reclaman igualmente una historicidad de lo “sucesido” [...]. Parecería que los géneros canónicos –biografías, autobiografías, memorias, correspondencias– jugaran un juego doble, a la vez historia y ficción –entendida esta última menos como “invención” que como *obra literaria*–, integrándose así, con este estatus, al conjunto de una obra de autor –en el caso de escritores– y operando al mismo tiempo como testimonio, archivo, documento,

¹³ *Ibid.*, p. 585.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 585-586.

¹⁵ José Emilio Pacheco menciona sobre esto: “Urquizo es el gran defensor literario de Carranza [...] es también el biógrafo de Madero (1954) y Morelos (1945).” José Emilio Pacheco, “El general Urquizo (1891-1969). La función del narrador”, p. 50.

¹⁶ Liliana Oberti, *Géneros literarios. Composición, estilo y contextos*, p. 61.

tanto para una historia individual como de época.¹⁷

Como se muestra, Arfuch reconoce la complejidad de la biografía al observar dentro de ésta la presencia de otros géneros, denominados por ella “canónicos”, que funcionan al mismo tiempo como elementos históricos y ficcionales en la obra literaria. En el caso de Urquiza, éstos construyen su historia tanto individual (carácter narrativo de la experiencia), como de la época (Revolución Mexicana), en la que el aspecto vivencial es determinante. Arfuch, al citar en *Problemas de lingüística general II* al lingüista francés Émile Benveniste, hace una observación importante sobre el carácter vivencial del autor al momento de narrar sus experiencias:

Esa unificación imaginaria de la multiplicidad vivencial que opera el *yo*, como un momento de detención, un efecto de (auto) reconocimiento de “permanencia de la conciencia”, así como el carácter esencialmente narrativo y hasta *testimonial* de la identidad, “visión de sí” que sólo el sujeto puede dar sobre sí mismo –independientemente, podríamos agregar, de su “verdad” referencial–. Características que definen precisamente la especificidad, aún relativa, de lo autobiográfico.¹⁸

En consonancia, Arfuch alude a lo que Urquiza hace: más que biografía, lo escrito por Francisco L. Urquiza es autobiografía pues en toda su obra literaria intenta dar una “visión de sí” mismo y a la vez transmitir su “verdad referencial” a partir de un previo auto-reconocimiento de su

posición sobre el movimiento armado. De esta forma justifica su postura respecto a escribir no por vocación ni por oficio, sino para dejar testimonio de lo que él presencié. Para él, el fin último de la escritura es la permanencia de su conciencia, pero no para sí sino para los demás, al asumir la responsabilidad que la autobiografía implica cuando habla de él y de los hechos en los cuales participó. Para clarificar este punto es importante hacer una distinción entre biografía y autobiografía.

Antes es necesario mencionar que en Francisco L. Urquiza no se observa la conciencia de escribir autobiografía como tal. Siempre, al hablar de su escritura, se refiere a este hecho como una manera de dejar testimonio de lo presenciado; es decir, como si lo narrado no fuera sobre él sino encaminado hacia el exterior de su propia creación –a pesar de que en novelas como *¡Viva Madero!* no sólo aparece como personaje, sino que reconoce hablar sobre sus propias experiencias–. Este acto de negación autobiográfica es tal vez con la intención de otorgar a su escritura un tono de objetividad, que es una de sus intenciones primeras. Aun así no se debe descartar la consideración de una escritura autobiográfica, pues el hecho de que Urquiza no sea consciente de ello es incluso más revelador que si lo fuera. Georges May, al citar a Phillipe Lejeune, da cuenta de esto: “La propia novela puede frecuentemente ser, aun cuando no se ofrezca como tal, una forma de expresión autobiográfica.”¹⁹

Hecha esta salvedad, para visualizar las diferencias entre biografía y autobiografía recurriré a la siguiente tabla, la cual

¹⁷ Leonor Arfuch, “La vida como narración”, p. 91.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹ Georges May, *La autobiografía*, p. 218.

elaboré a partir de tres aspectos principales desarrollados por Georges May en el libro *La autobiografía: el papel de la muerte, el objetivo principal, y el tiempo*:²⁰ (Ver Tabla 1)

Como se muestra, Francisco L. Urquizo es más autobiógrafo que biógrafo; fundamentalmente porque su finalidad es, como sucede en el caso del proyecto autobiográfico, “encontrar un sentido a su

vida, el de descubrir la conciencia perdida, la significación y la unidad secreta”.²¹

Llegados a este punto, al afirmar que la obra literaria de Urquizo se engloba mayormente en el género literario de la autobiografía –ya sea desarrollada a manera de novela, cuento, estudios, teatro o radionovela–, no se olvida que entre su producción están presentes las memorias, el testimonio, la crónica y el diario.

Tabla 1. Características de la biografía y la autobiografía

Biografía	Autobiografía
Da cierta seguridad al biógrafo pues, desde el momento en que se pone a escribir la vida de un muerto, demuestra que la memoria de éste se perpetuó más allá de su muerte fisiológica.	No finaliza con la muerte del personaje, es decir, nunca puede decirse de él una última palabra. El autobiógrafo se encuentra en una inevitable incertidumbre al no saber si el personaje alcanzará la perpetuidad después de la muerte, y no puede sino esperar su inmortalidad al menos en el papel.
Tiene un punto de vista objetivo en la medida en que los materiales de que se sirve, igual a los del historiador, son exteriores a él y por tanto puede distanciarse de ellos para someterlos a una crítica objetiva.	Trabaja con materiales que son por definición subjetivos: sus propios recuerdos.
La vida que reconstruye, basándose en documentación y entrevistas, está compuesta de episodios dispuestos cronológicamente: del nacimiento hacia la muerte.	Otorga a los episodios de su pasado casi siempre un grado de atención proporcional a su alejamiento en el tiempo.
Se interesa más en el término de la vida que narra, que en sus orígenes.	Se remonta hacia los orígenes de la vida, al punto de partida. Privilegia así la narración de la infancia, y en particular la búsqueda del primer recuerdo.
Le es posible omitir lo que sabe acerca de los episodios posteriores de la vida, que conoce por la documentación y no por la experiencia.	No puede aparentar que no sabe lo que sí sabe. Su personaje está dotado, a diferencia del personaje del biógrafo, de un futuro y sobre todo de un presente.

²⁰*Ibid.*, pp. 184-200.

²¹*Ibid.*, p. 193.

Obsérvese lo siguiente:

La autobiografía mantiene relaciones con muchas otras formas literarias [...], pero los que mantiene con la novela son de naturaleza privilegiada. Con las memorias, la biografía y lo que llamamos la crónica autobiográfica tiene lazos genéticos: les prestó los procedimientos de expresión. Con el diario íntimo el lazo, si existe, sería más bien el esfuerzo común por escapar de la erosión del tiempo.²²

De acuerdo con lo dicho en la cita, si bien la autobiografía tiene estrechos lazos con las formas literarias mencionadas, convirtió sus características y recursos en propias, y de esta forma evolucionó. Como resultado de ello me atrevo a determinar que el género en el cual incursiona Francisco L. Urquiza, y en donde puede clasificarse su obra, es el de la autobiografía (llámese cuento, novela, teatro o radionovela). Los demás géneros literarios presentes en su producción no son sino recursos, es decir, procedimientos de los cuales hizo uso para construir su autobiografía, la cual está distribuida en episodios a lo largo de toda su creación literaria. Este fenómeno se observa en lo siguiente:

En el caso de la autobiografía, como en el de la novela, [...] los procedimientos empleados, cuyos modelos se encuentran en otros géneros (descripciones, retratos, diálogos, cartas, fragmentos de diarios, crónicas de viajes, diarios de a bordo, resúmenes históricos y narraciones intercaladas), aparecen milagrosamente amalgamados, homogeneizados.²³

Así, en palabras de Georges May, estos otros géneros que aparecen en la obra de Urquiza, más que funcionar de manera independiente, son "autobiografizados". Es decir, se subordinan a la autobiografía, al ser utilizados por ésta como recursos o procedimientos de creación escritural.

En conclusión, esta disertación deja entrever que en Francisco L. Urquiza —tanto desde el ámbito literario como desde el castrense—, la atención se enfoca mayormente en los acontecimientos históricos narrados en su obra, apelando a su carácter de testigo de los hechos así como a la intención de objetividad en su escritura. Y si también se le da prioridad al estudio de su vida profesional, ésta es reconocida casi en su totalidad sólo dentro del contexto militar. Con esto es evidente que Urquiza es un personaje difícil de clasificar, ya que no alcanza un reconocimiento mayor al de ser considerado un autor de la narrativa de la Revolución Mexicana a raíz de la difusión de su novela *Tropa vieja*; y al de personalidad importante al haberse desempeñado como Secretario de la Defensa Nacional de 1945 a 1946 durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946); y como Presidente del Consejo de la Secretaría de la Defensa Nacional en 1960, entre los acontecimientos más sobresalientes. Desde estas dos perspectivas, lo que quiero resaltar es que en el ámbito de las letras se desconoce que tiene en su haber una amplia producción escrita (alrededor de treinta y ocho textos literarios y otros más escritos únicamente para el ejército) y que dentro de la milicia participó en acontecimientos importantes de la historia nacional que no sólo se limitan a la Revolución Mexicana. En consecuencia, independientemente de concluir que lo

²²*Ibid.*, p. 234.

²³*Ibid.*, pp. 244-245.

realmente escrito por Urquizo a lo largo de su vida fue autobiografía, lo desglosado en estas páginas tiene también la intención de revalorizar, tanto a él como personaje histórico, como su contribución en la construcción de la narrativa de la Revolución Mexicana, es decir, visualizar a un Francisco L. Urquizo en un punto donde convivan de manera equitativa su *yo social* y su *yo creador*.

Finalmente, cabe señalar que en consonancia con los conceptos retomados de la *Psicocrítica* (*yo social* y *yo creador*), el *mito personal* reflejado en la obra de Francisco L. Urquizo es el de *Reparación*. Esto lo fundamento tras la determinación de que la singularización de su estilo escritural –basado en una compulsión a la repetición, de los sentimientos de culpa y angustia, así como de un sentido del deber aceptado y autoimpuesto– perfila su producción escrita a *reparar* los objetos destruidos, al recrearlos constantemente en sus narraciones. Y si bien Urquizo se reconstruye a sí mismo en su obra, estamos frente a un escritor frustrado y a la vez autocensurado creativamente hablando. Su tendencia a mantenerse siempre del lado de la legalidad y respetar las normas lo frenó creativamente, pues la *reparación del deber transgredido* lo restringió, lo hizo centrarse únicamente como un defensor de la verdad –claro que dentro de lo que él considera válido para funcionar como argumento de verdad–. De esta manera, al mantenerse fiel a la historicidad, se otorga la autoridad para reivindicarse a sí mismo y a los otros, pero pagando el costo de perder su libertad no sólo creativa, también ideológica, ya que en sus narraciones se perciben silencios autoimpuestos de manera violenta. Por ejemplo, relata acontecimientos his-

tóricos de manera fiel desde su posición de testigo de los hechos –cuando hace esto se percibe una fluidez en su narración que lo conduce a realizar fuertes críticas a la institución del ejército, al movimiento armado como tal, a los hombres en el poder, es decir, a todo lo que desde su posición de militar de carrera, apegado a las normas sociales y castrenses, está destinado a defender–, y cuando se espera poder percibir sus verdaderas posturas e ideales, abruptamente frena la narración para inmediatamente cambiar su actitud de manera positiva, ya sea justificando el actuar de los personajes o resaltando la parte más aceptable de los hechos como una forma de resarcir el posible error que estaba a punto de cometer. Así, nos encontramos frente a un escritor que no termina de perfilarse como tal y que escribe sólo para ser escuchado, lo cual no es negativo pues si no fuera por esto olvidaríamos que el inconsciente es verbal en la medida en que comunica, y la única forma en que se sabe que existe es precisamente por medio de lo verbal.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. "La vida como narración", en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra, 1990.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 1996.

- Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Flores, Rafael. *General de División Francisco L. Urquiza Benavides (1891-1969)*. Coords. Marciano Valdés y Raymundo Bautista. México, Secretaría de la Defensa Nacional/Secretaría de Marina, 2011.
- Genette, Gérard. *Figures I*. París, Éditions du Seuil, 1966.
- Le Galliot, Jean. *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y Práctica*. Buenos Aires, Hachette, 1981.
- Lorente, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Coord. Trinidad Barrera. Tomo III. Madrid, Cátedra, 2008.
- Mauron, Charles. *Des Metaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*. París, José Corti, 1980.
- May, Georges. *La autobiografía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Miroux, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva visión, 2005.
- Oberti, Liliana. *Géneros literarios. Composición, estilo y contextos*. Buenos Aires, Longseller, 2002.
- Urquiza, Francisco L. *Obras escogidas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Hemerografía

- Castañón, Adolfo. "Francisco L. Urquiza. El narrador ante la muerte". *Revista de la Universidad de México*. Núm. 82. México, diciembre de 2010.
- Díaz Arciniega, Víctor. "La construcción de un nicho histórico. Memorias y autobiografías". *Signos Históricos*. Núm. 001, México, junio de 1999.
- Pacheco, José Emilio. "El general Urquiza (1891-1969). La función del narrador". *Proceso*. Núm. 763, México, junio de 1991.

Cibergrafía

- Senado de la República. "Medalla Belisario Domínguez. Palabras del Gral. Francisco L. Urquiza", <http://www.senado.gob.mx/?ver=sen&mn=2&sm=8&str=docs/1967.html>. [consulta 15 de diciembre de 2012].



El *Diario* íntimo de Eugenio María de Hostos

The intimate *Diary* of Eugenio María de Hostos

Resumen

En un principio, se destaca la trayectoria intelectual, política y literaria del ensayista puertorriqueño Eugenio María de Hostos; se realiza una revisión de su pensamiento krausista, activismo revolucionario y obra autobiográfica; posteriormente, se muestran diversas definiciones en torno al diario íntimo, y, finalmente, se analiza el voluminoso *Diario* de dicho autor.

Palabras clave: diario íntimo, krausismo, verdad, justicia, independencia, revolución

Abstract

Initially, stands the intellectual, political and literary career of María Eugenio de Hostos Puerto Rican essayist; performed a review of the krausist thought, revolutionary activism and autobiographical work; subsequently, show different definitions about the intimate diary, and, finally, the voluminous *Diary* of the author analysed.

Key words: diary, krausismo, truth, justice, independence, revolution

“Antes que pensador contemplativo, Eugenio María de Hostos (1839-1903) fue un maestro y un apóstol de la acción”, expresa Pedro Henríquez Ureña en torno a este escritor puertorriqueño cuya vida política, literaria y pedagógica pudo transfigurarse en su obra ensayística y autobiográfica, en la cual quiso manifestar la libertad necesaria y total de Puerto Rico y Cuba respecto del colonialismo español.¹ La exacta definición de Henríquez Ureña nos permite analizar el proceso de pensamiento y la trayectoria literaria de Hostos a partir de la publicación de su novela *La peregrinación de Bayoán* (1863), género al cual renuncia poco después para dedicarse de lleno a la prosa no ficcional: artículos, tratados, ensayos, diario íntimo y cartas, en los cuales analiza la circunstancia social, cultural y geopolítica de las Antillas.

En la vida y obra del ensayista puertorriqueño adquieren valor significativo dos ideales: la verdad y la justicia, y dos medios de acción: la militancia anticolonialista y la educación. Ambos se definen y concretan desde que el ensayista puertorriqueño tiene conciencia de expresar su pensamiento en el seno familiar, el ámbito escolar y la lucha política. La palabra es el medio por el cual manifiesta su inconformidad con el sistema autoritario de la época y contra la tiranía española. A temprana edad, Hostos aspira a decir la verdad y a valorar la justicia en la realización de sus primeros textos escolares: “La escritura sirvió al niño para tener la revelación de la justicia”, escribe él mismo en su “Memoria de infancia” (1874).

Contemporáneo de Juan Montalvo y José Martí, Hostos se caracteriza por un

pensamiento de formación krausista, por el racionalismo normativo kantiano y por la preceptivaneoclásica.² A la edad de 22 años, Hostos escribe sus primeros artículos en protesta por el régimen colonial español y la esclavitud en las Antillas; y como estudiante de la Universidad Central de Madrid, asimila la enseñanza krausista y critica los añejos métodos de enseñanza. El amor a la verdad y el derecho a la justicia se vinculan en su caso con las características del sistema filosófico krausista, introducido por el catedrático Julián Sanz del Río en dicha Universidad, en 1857. Hostos retoma aquellos ideales para escribir su primer libro, intitulado *La peregrinación de Bayoán*, en el que plantea la necesidad de aplicar el sistema deductivo e inductivo en la interpretación de los valores absolutos y relativos en torno al hombre y el universo espiritual. La historia narrada en forma de diario retrata el anhelo de justicia y libertad de Puerto Rico y propone un Estado federal que hermane políticamente la nación española con América. El personaje es el prototipo del ideal humano krausista, que renuncia a los placeres y costumbres mundanos para sacrificarse por su patria y así conseguir la felicidad futura.

Posteriormente, Hostos escribe artículos y ensayos entre 1865 y 1868, recopilados mucho tiempo después, de manera póstuma, en el libro *España y América* (1954). Recupera los elementos sustanciales del krausismo a partir de su experiencia como un intelectual desahuciado por la política tradicional de España y la indiferencia de los republicanos por la liberación de las Antillas.

¹ Pedro Henríquez Ureña, “La sociología de Hostos”, *Obra crítica*, p. 79.

² Adelaida Lugo Guernelli, *Eugenio María de Hostos: ensayista y crítico literario*, p. 14.

En el trasfondo de esta lucha política y la vida estudiantil en España, Hostos se dedica a escribir en soledad su *Diario*, que comienza a redactar en 1866³ y con el cual toma conciencia del tiempo al recordar un pasado perdido y frustrado, reflexionar sobre su presente y estudiar para el porvenir. El *Diario* nos ofrece una visión profunda de su pensar y sentir, entre el periodo de la monarquía y el de la república, antes y después del derrocamiento de Isabel II; expone un proyecto personal y político para la realización del hombre en su papel de revolucionario; muestra su inconformidad con el plan anexionista estadounidense, y registra detalladamente la fecha, hora y el clima anímico en el momento de la escritura.

La imagen de Hostos es la de un hombre guiado por la razón que aspira a realizar su sueño revolucionario. Un ser humano que prefiere el camino difícil de la revolución a lo fácil, el estudio al ocio, el estoicismo al hedonismo, la acción a la pasividad, la verdad a la mentira y la austeridad a la gloria. Es un hombre deseoso de convertirse en modelo a seguir para los jóvenes que deben cumplir con su tarea revolucionaria: su propia vocación se enlaza así con la prédica krausista. Publicado después de la muerte de Hostos, en el centenario de su nacimiento, en 1939, este material manifiesta la verdad de las circunstancias en que se hallaba su autor en el exilio y las opiniones de sus amistades y pensadores como Julián Sanz del Río, Emilio Castelar y Ramón Emeterio Betances.

³ Eugenio María de Hostos. *Obras completas. Diario*, vol. I, tomo I. Edición conmemorativa del gobierno de Puerto Rico 1839-1939, Habana, Cuba, Cultural, S. A. – Obispo y Bernaza. En este volumen, aparece también su "Memoria de infancia", escrita en 1874, cuando regresó a Nueva York de Suramérica.

El *Diario* muestra también la tensión intelectual del ensayista entre el krausismo y el positivismo. Una de las tesis del texto es que es necesario valorar el sentimiento y la razón del hombre de igual manera. La verdad se logra con la armonía espiritual entre el sentir y el razonar, a través de la educación y el cumplimiento del deber. Para llegar a esa etapa, el hombre debe ser un revolucionario inteligente con un proyecto a futuro, formarse a través de la educación, la ciencia y la técnica para hacer posible la realización del ideal de justicia y libertad en las Antillas.

Durante su primera estancia en Santiago de Chile, como miembro de la Academia de Bellas Artes y fundador de la Sociedad de Auxilios para Cuba, Hostos publica "Plácido" (1872) y "Hamlet" (1873) –anteriormente había escrito el ensayo "Romeo y Julieta" (1867)–. En ellos se muestra a un ensayista que pretende entender el problema de América Latina desde una perspectiva literaria.

Diario

Para explicar el tema y la estructura del *Diario* de Hostos, retomo diversas definiciones sobre este género autobiográfico.

El diario es una clase de textos de larga data que ha sufrido fuertes transformaciones. Según Platas Tasende, el diario es un:

[...] género histórico autobiográfico cuyo autor y narrador (y si es íntimo y particular, también destinatario) anota los acontecimientos relevantes de cada día durante un cierto tiempo. Puede tratar de

personajes y hechos reales (diario íntimo, diario de viajes) o ficticios (diario literario).⁴

Dado que sigue la convicción de que “el que vive escribe”, ha estado fuertemente influido por los cambios en la idea de vida privada y vida pública del individuo.

Para Philippe Lejeune y Catherine Bogaert, el origen del diario íntimo aparece como un ejercicio espiritual a la manera de una confesión cristiana. Como una práctica surgida de la Contrarreforma y de la fundación de la Compañía de Jesús, el “diario espiritual –diario de oración o de examen de conciencia– es históricamente la primera forma de un diario verdaderamente ‘íntimo’”.⁵ Además, esta práctica del diario ha sido reanimada por el protestantismo,⁶ en donde el hombre se ocupa de sí mismo en su diálogo con el papel en blanco, como su único confesor. En la época clásica, al menos en Francia, entre los siglos XVI-XVIII, se carece de una tradición de diario espiritual. Sólo a partir de fines del siglo XVIII, el diario está puesto al servicio de la persona como un medio de aprendizaje para la escritura y la administración del tiempo.

A mediados del siglo XIX, el diario se reconfigura y vuelve a tomar importancia como expresión del individuo, al convertirse en un examen de conciencia del escritor en torno al tiempo y el espacio contemporáneos de la escritura. Para Alain Girard, los primeros diaristas importantes como Maine de Biran, Benjamin Constant y Stendhal, nacidos en el siglo XVIII, in-

fluidos como estaban por la ideología de su época, escribieron sus diarios bajo una cosmovisión laica, individualista e intimista. Tuvieron que abandonar la creencia religiosa para creer en sí mismo y atribuir al yo un valor privilegiado en su exploración psíquica y moral. Como dice Girard:

Los primeros redactores de diarios íntimos, fieles a los principios de la escuela, no tuvieron otra ambición de origen que comprender las operaciones del espíritu, captar las relaciones de lo psíquico y lo moral, y conocer mejor al hombre [...] Ellos vinieron a atribuir al yo y al testimonio de sentido íntimo un valor privilegiado.⁷

En América Latina, Hostos es uno de los pocos diaristas que continúan con un estilo de examen de conciencia. Si José Santos Vargas, en Bolivia,⁸ y José Martí, en Haití y Cuba,⁹ relataron en sus diarios su experiencia como guerrilleros, Hostos confiesa sus dudas, angustias y sentimientos contrariados con respecto a su devenir y a la preocupación constante de la revolución no lograda aún en Puerto Rico.

Hostos empieza a escribir su *Diario*¹⁰ a partir del 23 de septiembre de 1866, fecha que se corresponde con la etapa de consolidación moderna del género en Euro-

⁴ Ana María Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*, p. 214.

⁵ Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Una journal á soi: histoire d'une pratique*, p. 56.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ Alain Girard, *Le journal intime*, p. X. La traducción es mía.

⁸ José Santos Vargas, *Diario de un comandante de la independencia americana 1814-1825*. Transcripción, introducción e índices de Gunnar Mendoza L. México, Siglo XXI, 1982.

⁹ José Martí, *Diarios*. Pról. de Guillermo Cabrera Infante. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg [1997].

¹⁰ Existe otra forma de bautizar de modo más sofisticado los diarios. Por ejemplo, Federico Gamboa titula así el suyo: *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*. Adolfo Bioy Casares lo hace en relación con la vida de su mejor amigo: *Borges*.

pa, cuando este tipo de textos se redefine como una construcción educativa y moral del individuo burgués y como un ejercicio de conciencia y de comprensión del tiempo presente y del mundo contemporáneo de quien lo escribe. Hostos se acompaña de su diario en Madrid, Barcelona y París, entre los años de 1866 y 1869, y continúa escribiéndolo en Nueva York hasta el 3 de octubre de 1870.¹¹

El tema central del *Diario* es el propio sujeto narrado en primera persona y alrededor de él se representan diversas ideas que ilustran el carácter y la situación del personaje: el sentimiento de fracaso como motivo de introspección y retrospección, el proyecto de vida política y moral.

El diario íntimo

La autobiografía se caracteriza por una narración en forma retrospectiva; el diario íntimo, en cambio, ha carecido de una definición precisa en el terreno de la literatu-

ra hispanoamericana. Poco estudiado como género literario, sólo ha servido como material de consulta para ampliar la información de la vida de cualquier escritor.

Existen diversas definiciones que van desde la explicación de sentido literario hasta la comprensión estructural y sociológica en torno a la práctica concreta de la redacción de un diario personal. Georges May compara la autobiografía y el diario íntimo y establece características diferentes en el tiempo narrado: "La distancia entre el tiempo de la experiencia y el de su anotación es mayor en el caso de la autobiografía que en el del diario íntimo".¹² Demetrio Estébanez Calderón señala como una de las particularidades de este tipo de texto el "uso preferente de los tiempos de presente y pretérito perfecto, dada la cercanía entre el momento de la narración y el acontecimiento narrado..."¹³. Para Jean-Philippe Miraux, el diario es un texto que inicialmente está escrito en la intimidad y que no está destinado primeramente a ser publicado; además, no va desde "el presente al pasado, sino que se realiza en el instante de la enunciación más o menos instantánea [...], arraiga en la inmediatez";¹⁴ en cambio, la autobiografía tiene la dificultad de reconstruir el yo mediante el recuerdo del pasado.

¹¹ Según la edición conmemorativa del gobierno de Puerto Rico 1839-1939, Habana, Cuba, Cultural, S.A. – Obispo y Bernaza, 1939, el *Diario* del tomo II, vol. II cubre el periodo comprendido entre el jueves 24 de noviembre de 1870 en el Hotel Seronvalle de Lima, Perú, hasta el 6 de agosto de 1903 en Estancia, Santo Domingo, República Dominicana. En las *Páginas íntimas* del tomo III, se incluye a "Inda", un diario que recoge los momentos cuando Hostos conoce a su esposa, la cubana Belinda Otilia Ayala. A diferencia de la estructura tradicional de una novela (Inicio, desarrollo y desenlace), la redacción de un diario completo se termina o se abandona, generalmente, en los últimos días del diarista hasta que fallece. Hostos dejó de existir el 11 de agosto de 1903, cinco días después de haber redactado sus últimas palabras en su *Diario*: "Mi cerebro, tan poseído ya del fastidio de la vida..." Véanse también los fragmentos del *Diario*, que abarcan del 6 de julio de 1898 a enero 21 de 1899, rescatados por José Luis González para la antología Hostos, *Textos*, pp. 215-237.

¹² Georges May, *La autobiografía*, p. 179.

¹³ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 286.

¹⁴ Jean-Philippe Miraux. *La autobiografía: las escrituras del yo*, p. 16. De una manera más precisa, Maurice Blanchot menciona la base esencial en que debe apoyarse la práctica de este género aparentemente insignificante: "El diario íntimo, que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades... debe respetar el calendario. Este es el pacto que sella", *El libro que vendrá*, p. 207.

Como un producto literario que carece de una estructura ordenada de inicio, desarrollo y desenlace, para Léon Bopp: “Los diarios íntimos... no tienen cura de las contradicciones o de las repeticiones, ellos no se preocupan ni de las proporciones, ni de las preparaciones, ni de la progresión (como lo exigen las memorias)”.¹⁵

El diario íntimo, además, tiene la ventaja de relatar, de una manera muy precisa, los sucesos materiales y morales siempre muy próximos. “Su valor documental es, de lo hecho, considerable”.¹⁶

Respecto de la actitud del diarista en su silencio y olvido, que tiene que ver de algún modo con el tono meditativo de Hostos, León Bopp explica que:

[...] el autor de un diario está a veces obligado a callar, por pudor, por consideración o por creencia de deformar las cosas sobre el efecto de una acción pasajera; y después, escribe en la soledad y sobre todo para sí mismo, el diario inclina voluntarios a la tristeza.¹⁷

El gran diarista genovés, H.F. Amiel, distingue la función del escritor de diarios de los novelistas:

Nosotros tratamos a la inversa del novelista, que desarrolla, agranda, pone en relieve los sentimientos misteriosos de sus personajes; nosotros deseamos mejor despistar la curiosidad posible de todo (tiempo) próximo, conservando el hilo de nuestro laberinto.¹⁸

¹⁵Léon Bopp, “Introduction” a H.F. Amiel, *Journal intime de l'année 1866*, p. 12.

¹⁶*Ibid.*, p. 13.

¹⁷*Loc. cit.*

¹⁸Amiel, *op. cit.*, p. 323. Como un género que amplía el contraste de los sentimientos que giran entre

Para el crítico Jean Pfeiffer, el diario, contrariamente a la autobiografía, que suele distanciarse de lo cotidiano, tiende a ser una literatura, porque tal vez el escritor sólo aspira a impregnar de su prestigio los menudos acontecimientos de su existencia.¹⁹

En cambio, Philippe Lejeune y Catherine Bogaert ven al diario íntimo como un género libre, como un espacio confidencial en el que el diarista tiene la libertad de escribir lo que siente y piensa de acuerdo a las circunstancias personales y sociales en que vive. Debido a esta libertad de expresión, delimitada por el calendario, el contenido del diario suele manifestar frases y pasajes repetitivos, que definen el estilo de conducta del protagonista: “Sometido, por el contenido, a la repetición, el diario lo está, por su forma, a la auto-imitación”.²⁰

Con una visión sociológica, el francés Alain Girard concibe al diario íntimo como un documento en que se manifiesta la persona en el transcurso de la historia:

Nuevo género literario y hecho de civilización, el diario íntimo es inseparable de las circunstancias de tiempo y lugar en donde se originó y se desarrolló. Él es un testimonio, al que podemos interrogar para comprender mejor la época...²¹

el dolor y el placer, entre el desengaño y la convicción, entre la felicidad y el fracaso, Amiel afirma que el diario aumenta “nuestras culpas y nuestras penas”, y lo hace por el solo hecho que silencia nuestros movimientos y nuestros mejores momentos. El peca por omisión y pinta en negro sin intención, pero por la desigual repartición de luces y de sombras”.

¹⁹Jean Pfeiffer, *La vie absente de l'autobiographie*, pp. 26-27.

²⁰Lejeune y Bogaert, *op. cit.*, p. 98.

²¹Alain Girard, *Le journal intime*, p. XX.

Girard considera que el que escribe un diario íntimo no es una persona que vive aislada de la circunstancia social ni de las transformaciones socio-políticas, sino que es una persona que se interroga por el tiempo que ve transcurrir y por los distintos espacios en que convive con la demás gente:

El hombre que tiene un diario relata los menudos incidentes de su vida y consigna sus impresiones y sus sentimientos frente a los sucesos, acentuada todavía su singularidad, al punto de no tener nada en común con el prójimo [...] Un hombre que habla de él, sin transposición, de sus humores, de sus aspiraciones decididas o realizadas, de sus amores o de sus odios, habla también de otro.²²

Se trata de una caracterización excelente para el conocimiento del *Diario* de Hostos. El diario íntimo tiene la particularidad de hacer brillar la historia de la persona que sufre en soledad por las transformaciones sociales y las instituciones de poder en crisis. Circunstancias que llevan al diarista a tomar conciencia sobre su situación ante esta pérdida de valores y preguntarse sobre su origen y futuro de su existencia. Dice Girard: "Es cierto que el diario íntimo, en tanto que género práctico y reconocido, expresa la interrogación del individuo frente a su posición nueva ante el mundo".²³

Refiriéndose a la época del siglo XIX en Francia, Girard considera que:

[...] el diario íntimo aparece como un hecho de civilización entre muchos otros,

expresado por una verdadera caída de valores, provocado por las transformaciones sociales. Sin duda los redactores de los diarios íntimos del siglo XIX no han estado conscientes de cumplir esta caída. Dotados de una sensibilidad muy viva y mal defendidos contra los ataques de afuera, ellos vivieron sin saberlo un drama espiritual que es aquel de su época.²⁴

Con base en lo anterior, el diario íntimo de Hostos manifiesta esta difícil circunstancia de la persona que narra desde su soledad sentimientos frustrados, recuerdos y sensaciones de la vida ante un periodo crítico de España, antes y después del derrocamiento de la reina Isabel II, y la anexión estadounidense.

El *Diario* de Hostos cubre cabalmente las características de un diario íntimo, en cuanto narra la crisis de una persona, atribuye al yo un valor privilegiado frente a los cambios sociales y las múltiples visiones en torno a los acontecimientos que van sucediendo, al mismo tiempo que realiza un ejercicio espiritual y de conciencia sobre los hechos incumplidos y la caída de valores, como la libertad y la igualdad de los hombres.

El espacio del yo

Para Lejeune y Bogaert, "se tiene un diario durante una crisis, una fase de su vida, en ocasión de un viaje. Lo tomamos, lo abandonamos, lo reencontramos".²⁵ Sin embargo, en esta actividad pasajera o irregular, no se pierde el valor confidencial del papel en blanco con el que se pretende

²²*Ibid.*, p. 485.

²³*Ibid.*, p. XI.

²⁴*Ibid.*, p. XVII.

²⁵Lejeune y Bogaert, *op. cit.*, p. 8.

asegurar la existencia del yo y liberarse de sus emociones:

El diario es un espacio donde el yo escapa momentáneamente de la presión social, se refugia para protegerse en una esfera, donde puede desplegarse sin riesgo, antes de volver, aliviado, en el mundo real... Él contribuye, modestamente, a la paz social y al equilibrio individual.²⁶

Este tipo de documento confidencial también nos permite reflejarnos ante un espejo en el que descubrimos la otra imagen de personalidad que queremos manifestar al lector. Como afirman Lejeune y Bogaert:

La imagen de sí mismo que se forma tiene la ventaja de desarrollarse en el tiempo: a la vez en la repetición y en el cambio, que hacen aparecer las contradicciones, los errores, todos los aspectos que permiten empezar nuestras certezas... El diario será... el lugar de construcción de esta imagen positiva...²⁷

Enseguida, ambos especialistas sintetizan la función de este lugar de examen y laboratorio de introspección: "La aventura del diario es pues frecuentemente vivida como un viaje de exploración".²⁸

Según la edición conmemorativa del Gobierno de Puerto Rico de 1939, la primera entrada del diario de Hostos pertenece a Plaza del Carmen 1 y 2. Madrid, 23 de septiembre 1866, media noche, en donde aparecen estas primeras líneas:

¿Es tiempo todavía para ser hombre? Lo veremos. Recurramos a los veintisiete años al mismo remedio que me salvó a los diecinueve. Moderemos la imaginación dirigiendo cada noche o cada mañana una mirada atenta al fondo de este caos que va conmigo; ejercitemos otra vez la reflexión; moralicémonos. Los años corren, las esperanzas pasan; la fuerza primitiva desfallece. Rehagámonos. Si la voluntad no renace, el hombre al agua, inteligencia a las sombras, espíritu al vacío.²⁹

Es de comprenderse que la mayoría de las entradas del *Diario* de Hostos señalan detalladamente el nombre de la zona en que habita, el de la ciudad, la fecha y la hora, con el propósito de manifestar que el yo de la escritura se define en relación con el espacio y el tiempo en que se vive. El hombre es la sustancia del tiempo. Y la situación de Hostos se halla en una crisis moral. Vive solo en Madrid, en circunstancias difíciles para lograr el propósito de ser escuchado por los republicanos e intelectuales del Ateneo de Madrid. Tiene la edad de veintisiete años y reflexiona sobre esta etapa de madurez, si todavía puede llegar a ser hombre en lo moral, y a esa edad también se preocupa por la noción del tiempo. Hostos vuelve a interrogarse sobre su existencia, a reflexionar sobre sí mismo, con el objetivo de alcanzar la madurez de su pensamiento y acción. Se confía en su diario para resistir la soledad y el tiempo aciago de la ciudad española, porque desea permanecer en un equilibrio ante la fuerza interior de sus sentimientos y razones frente al tiempo que avanza vertiginosamente para él.

²⁶*Ibid.*, p. 10.

²⁷*Loc. cit.*

²⁸*Loc. cit.*

²⁹*Ibid.*, pp. 24-25.

No en vano Hostos encuentra su mayor fuerza expresiva en su documento personal, tratando de escribir párrafos extensos sobre su estado de ánimo y la problemática con la demás gente que lo rodea. Es una forma de resistir los tiempos difíciles, de salvarse a sí mismo. Como hombre laico, no recurre a un determinado dios para confesarle sus culpas, sino a sí mismo. La revolución se inicia con el nuevo orden interno ante el mundo. Por eso es que su prosa se caracteriza por un tono de paterismo, porque existe peligro de perderse y caer al vacío si no medita consigo mismo y cumple con la acción de pensar.

Como afirman Lejeune y Bogaert: "Cuando se tiene un diario, se interroga frecuentemente sobre el porqué y el cómo de su actividad".³⁰ El cerebro, la pluma y la hoja son las herramientas suficientes de Hostos para realizar esta actividad íntima, discreta y solitaria y examinar el nivel de conducta y pensamiento en esa edad en que empieza a escribir su diario.

Según Lejeune y Bogaert, se desea escribir un diario para "fijar el tiempo pasado, que se desvanece detrás de nosotros, pero también en la aprehensión de nuestro desvanecimiento futuro".³¹

En los pasajes del *Diario* de Hostos se manifiesta la situación de la persona entre la visión de los hechos del pasado y los hechos anhelados en el futuro. Es evidente que tras una frustración política y una crisis social, el autor se examina y supera sus errores mediante la razón, y con ello mostrar una imagen ejemplar de un personaje que intenta llegar a ser un hombre completo. La escritura de este diario traduce en significados las vivencias y los sue-

ños de esta persona reflejada sólo en la escritura. Esta información y serie de conceptos tienen la particularidad de que con el tiempo aumentan en la conciencia del lector. Éste es el deseo del diarista, que ya desaparecido en otra época, vuelva a dar una imagen, apenas significativa, para la mente del lector.

Lejeune y Bogaert afirman que escribir un diario es "transformarse a sí mismo en palabras y en frases... Es una suerte del cuerpo simbólico que, a diferencia del cuerpo real, sobrevivirá".³²

Maurice Blanchot, por su parte, se refiere también a la ilusión de vivir y escribir, a la ambición de eternizar la vida cotidiana y la esperanza de unir lo insignificante de la vida con la existencia de la obra:

Se escribe para salvar la escritura, para rescatar la vida mediante la escritura, para rescatar su pequeño yo (las represalias que se toman contra los demás, las maldades que se destilan) o para salvar su gran yo dándole aire, y entonces escribe para no perderse en la pobreza de los días...³³

Pero además de que la escritura del yo simbolice valores concretos o abstractos del mundo interno del diarista, el concepto del sentido del yo —en palabras de Alain Girard— es una "imagen difusa, que soporta toda la representación del mundo que se hacen los individuos".³⁴

El *Diario* de Hostos registra el viaje político, sentimental e intelectual de un personaje que tiene la esperanza de hacer la revolución desde España, París y Nueva

³⁰*Ibid.*, p. 121.

³¹*Ibid.*, p. 10.

³²*Loc. cit.*

³³Blanchot, *op. cit.*, p. 210.

³⁴Girard, *op. cit.*, p. XVIII.

York. Se convierte en un proyecto personal de un escritor metódico que interpreta la realidad con una visión racional desde distintos espacios y ambientes. Como dice Sylvia Molloy, "El yo habla desde lugares diferentes".³⁵

Entre los párrafos del *Diario* se dejan ver el ideal bolivariano y la creación de un gobierno federal entre diversas naciones iberoamericanas. El escritor sigue fiel al ideal de justicia que tanto anhela para realizar la revolución a través de la colaboración de sus compatriotas puertorriqueños en Nueva York, pero a la vez lo hace desde el yo e incluso alcanza una fijación de ese yo. El *Diario* le permite reflexionar, además, sobre el recuerdo familiar que se le presenta y le agobia en su constante militancia política.

Hostos procura evitar caer en un vacío moral por las circunstancias difíciles que vive: la soledad, el exilio, carencia de recursos económicos y la incompreensión entre sus compatriotas. No escribe para registrar solamente la vida pasajera y la descripción de ambientes fascinantes, sino para estudiar el mundo intelectual de su persona y dar un orden al mundo subjetivo. Analizar objetivamente el orden de las ideas y de los sentimientos.

El diario y el ensayo

Hostos tiene conciencia de escribir su diario para reflexionar sobre el tiempo inmediato al presente, con una visión particular de los acontecimientos del día y los recuerdos que trae a su mente, y con la es-

peranza de ser leído y comprendido por la juventud. Como dice Gómez-Martínez:

El diario, dentro de su unidad de tiempo más limitada, posee, en su relación con el ensayo, las mismas peculiaridades mencionadas a propósito de la autobiografía y de la confesión. A pesar de ello, su inmediatez le acerca mucho más al ensayo, y las frecuentes meditaciones que sugieren los sucesos escritos, cuya impresión todavía incita a reflexionar, constituyen rasgos ensayísticos.³⁶

El diario de Hostos adquiere esta modalidad ensayística en diversas etapas de su existencia. Capta diversos ambientes y paisajes, registra las sensaciones que le produce la mirada hacia el mundo real; toma conciencia de ello, juzga y, finalmente, formula un concepto de acuerdo con el tema del día. Como dice Gómez-Martínez:

[...] en el ensayo... es el presente el que da carácter, y, lejos de ser el resumen de un pasado personal, es el "yo" en su continuo llegar a ser el que preocupa y sobre el que medita el ensayista.³⁷

La experiencia del ensayista puertorriqueño vive aunada a la razón. El yo de Hostos se construye a base de un constante examen de conciencia sobre el tiempo que pasa y la experiencia vivida en el presente. El ensayista Georges Raillard señala que el tema expuesto en un diario es:

[...] este desconcierto que conoce el "Yo" cuando aprehende la inestabilidad de su relación con el mundo [...] Recurrir al dia-

³⁵Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, p. 15.

³⁶José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, p. 115.

³⁷*Ibid.*, p. 114.

rio puede ser, según la ilusión romántica, buscarse en la recapitulación de sus estados. O bien, en la línea de Montaigne, buscar en el tránsito mismo el lugar de la realidad.³⁸

En su *Diario*, Hostos realiza un pacto de desdoblamiento consigo mismo. Para él es un deber escribir un diario, no solamente un hábito común para relatar cosas íntimas, cotidianas o coloquiales, sino saber interpretarse a sí mismo e interpretar el mundo en crisis que lo rodea. Es llenar el tiempo que vive detrás de la actividad periodística y política del ensayista. Resistir al recuerdo de sus seres queridos y familiares. Aprender del pasado perdido, para saber encontrar el camino de la verdad. El diario es una forma de concebir el espíritu, el sentimiento y la razón, el cuerpo y el alma, en el transcurrir del tiempo, sin violentar el ideal de justicia. Escribe Hostos en Madrid, el 29 de mayo de 1869: "Toda mi vida ¿qué ha sido? Nada de juicios sintéticos: quiero un relato conciso y verdadero".³⁹

El diario se convierte en un relato de vida, pero con un plan moral e intelectual bien definido, en el cual el enunciador pueda examinarse día a día bajo el dominio de la razón. Escribe Hostos:

Porque la reflexión y la experiencia están diciéndome que el hábito es al alma lo que el movimiento al cuerpo, por eso me empeño en adquirir el de examinarme diariamente y por eso escribo hoy, pues ya estaba diciéndome la imaginación que

no hay fruto en lo pequeño, y nada grande le doy para exaltarla.⁴⁰

Hostos no pudo convencer a los republicanos españoles de la revolución necesaria en las Antillas, como tampoco lo hará con sus compatriotas, inclinados a la anexión estadounidense. Sólo en el interior se halla la verdad del hombre y a través de la escritura el consuelo íntimo y satisfactorio: "Yo no sé qué angustia vaga, hermana de la incertidumbre y el vacío, me ha aconsejado escribir para buscar consuelo".⁴¹

Para interpretar el mundo caótico, el tiempo que pesa sobre la conciencia del escritor, el desorden político entre los miembros de la Junta anexionista y la situación social de Cuba y Puerto Rico, Hostos se permite indagar metódicamente sobre su pensar y devenir: Hoy tengo el pensar con método y paso todo el día ordenando mis ideas, mis sentimientos y mis actos, tratando de reducir toda mi vida a la sencilla expresión que, con voluntad más concisa o imperativa, la ha resumido siempre.⁴²

El *Diario* de Hostos es un programa de estudio particular, que analiza la realidad de su entorno y la ordena de acuerdo a la visión del enunciador. El escritor se impone la tarea de cumplir con sus mandatos de conducta moral diariamente. "Confíesate tres veces por la noche; una, en el diario de tus sentimientos y tus actos; otras, en el resumen de tu trabajo intelectual; otras, en tu libro de cuentas".⁴³

³⁸Georges Raillard, *La nausée de Jean-Paul Sartre*, p. 44.

³⁹Eugenio María de Hostos, *Obras completas. Diario*, vol. I, t. 1, p. 117.

⁴⁰Septiembre 24 [1866], medianoche, p. 25.

⁴¹Noviembre 15, once y cuarto de la noche, p. 45.

⁴²28 de enero de 1870, p. 244.

⁴³Septiembre, 24, [1866] medianoche, p. 25.

El sentimiento de fracaso

Para Alain Girard, el sentimiento de fracaso –como un sentimiento también social– colorea la mayor parte de las páginas de los diarios íntimos y explica “su atmósfera dominante”.⁴⁴

Con un tono repetitivo de desencanto, angustia e insatisfacción, Hostos se presenta como un militante desesperado porque los anhelos de libertad, justicia y progreso no llegan a concretarse; como una persona solitaria, en un estado de irremediable orfandad y melancolía por la lejanía de su patria; y como un escritor que desea conservar la memoria de los días del presente y del pasado y dar testimonio sobre la situación política en Nueva York. Estos motivos circunstanciales que lo hacen sentir un ser fracasado y moralmente incompleto producen un examen de introspección y retrospección ligada a un proceso de desdoblamiento entre la efusión sentimental y la mirada racional que la interroga.

Si en la vida pública Hostos se muestra un estudiante inclinado al krausismo, un orador hábil en el arte de argumentar y definir su mensaje y un observador crítico de la sociedad, en su *Diario* se refleja, por un lado, la sensibilidad por captar la realidad y el ambiente que lo circunda y el recuerdo de los seres queridos; por el otro, la sentencia que se aplica a sí mismo a través del trabajo intelectual y de la escritura diaria de los acontecimientos vividos. Ante el sueño de la revolución frustrada, el único remedio es salvar el espíritu para curarse moralmente a sí mismo:

El dolor moral tiene su origen y remedio en el seno mismo del espíritu. Enseña a mirar y ver interiormente. Mirar y ver interiormente es mirar y ver una fuerza siempre dispuesta a ejercitarse, cuyo ejercicio armoniza. Armonía es seguridad. Seguridad es salud.⁴⁵

El sentido de la vista no sólo se ejercita en mirar determinado objeto, sino también en ver o examinar las reacciones del espíritu, desarrolladas en las páginas del diario, como el único medio para concretar esta idea de armonía que tanto anhela el diarista. Pero con el transcurrir del tiempo, se da cuenta del demasiado esfuerzo para llegar a ese ideal a un estado de soledad, en el que cree asegurarse para encontrar la libertad de pensar, sentir y ver. Dice Hostos:

La soledad es benéfica y funesta: benéfica, porque desenvuelve las fuerzas del pensamiento; funesta, porque nos acostumbra a aislarnos en nosotros mismos, aun en medio de las mayores expansiones, y en tanto que todos sienten, obran y hablan, el solitario observa.⁴⁶

Hostos goza solamente de una libertad para reflexionar sobre las actividades que ha realizado en un pasado inmediato, la mayor de las veces frustrantes. Las resume en un término inclusivo: “Toda mi actividad es por eso inútil”.⁴⁷

La conciencia del diarista mide su estado de ánimo, decepcionante, conforme a la circunstancia social: “Cerradas las bibliotecas, se han cerrado para mí todas las

⁴⁴Girard, *op. cit.*, p. 510.

⁴⁵Junio 3, p. 125

⁴⁶Nueva York, noviembre 1º. 2 ¼, p. 168

⁴⁷París, 3 de septiembre (1868), 2 ½ de la tarde, p. 88.

puertas de la distracción, y a las amarguras de la pobreza, tengo que añadir las del viajero desposeído de su trabajo".⁴⁸

Piensa continuamente que no ha cambiado su conducta, que no ha hallado un sentido a su existencia, porque los límites que impone la falta de dinero sólo producen descontento:

El obstáculo del dinero es mi tormento. El me ha hecho perder las mejores ocasiones, los mejores auxiliares, me ha hecho inspirar sospechas a aquellos que no podían dudar de la grandeza de mis ideas, de la pureza de mis intenciones. Mi obra de Barcelona, que hubiera podido ser tan grande, fracasé por falta de dinero, que también me ha hecho dejar mis mejores amigos...⁴⁹

Este sentimiento de fracaso literario y político, se enlaza con el problema de la memoria y el tiempo, como veremos a continuación.

La memoria y el tiempo

El tiempo es uno de los problemas centrales en el *Diario* de Hostos. Existe como un estado crítico en la mente del escritor. Mientras reflexiona y escribe sobre la realidad que lo circunda y la actitud incomprensible tanto de los españoles como de sus compatriotas, medita en soledad y recuerda las imágenes familiares del pasado, que llegan a repercutir en la conciencia del presente. Es imposible rechazar los sentimientos tristes y frustrantes debido a la pérdida de un ser querido o de un pro-

yecto político revolucionario. El diario se basa también en reflexionar sobre el sentimiento que se acumula en la conciencia del escritor durante el tiempo que vive en soledad desde Barcelona y París hasta Nueva York. A través de esta reflexión sobre la memoria, realiza un análisis objetivo acerca de su estado de ánimo, con el cual procura realizar su propia historia frente a la historia crítica de la injusticia social en América, gracias a la falta de progreso y libertad en los pueblos del Nuevo Continente.

El proyecto político de liberar a las Antillas después del derrocamiento de Isabel II ha fracasado. Hostos vive en la austeridad, sin dinero ni privilegio. Pero lo único que puede ganar es la educación del sentimiento a través de la razón. Si la situación presente no permite realizar lo deseado, sólo a través del recuerdo doloroso de los errores Hostos podrá tener conciencia de lo que puede obtener en el futuro. Ha perdido la esperanza de la independencia de Puerto Rico, de convencer a los republicanos de dar libertad a las Antillas y la confianza de sus compañeros de ideas, pero su mundo interior, el recuerdo y el dolor sentimental aún persisten. Escribe Hostos: "La memoria del sentimiento es la única que no he perdido" (p. 126). Mientras más reflexione sobre el pasado, el sentimiento de tristeza y frustración podrá generar más ideas sobre el presente y aprender a dirigir la emoción y el pensamiento hacia un proyecto a futuro más razonable y pensar sólo en salvar la patria a través de la revolución.

La memoria involuntaria, evocador de los sentimientos, entra en tensión con la exigencia de la experiencia del pasado y la situación vital del presente. La fecha de la muerte de su madre es muy distante

⁴⁸*Ibid.*, p. 87.

⁴⁹Septiembre 20, 1869, p. 142.

dentro del tiempo cronológico; en cambio, en el tiempo de la memoria, aquel recuerdo sigue presente. Escribe Hostos:

En 28 de mayo de 1862, hace ocho años en el tiempo, no hace tiempo ninguno en mi corazón, murió mi madre, la santísima mujer a quien debí una vida que pudo ser feliz, que yo he hecho a sabiendas desgraciada... Son las nueve de la mañana... Murió aquella esposa, aquella madre, aquella hija incomparable.⁵⁰

Hay dos tiempos en el diario de la vida de Hostos. El del recuerdo y el cronológico. El primero aparece al margen de los hechos transcurridos cronológicamente. Ve presente lo perdido. Aquel pasaje sucede en una mañana, al principio del día y Hostos comienza con la imagen de la muerte de la madre. El *Diario* representa en su mayor parte el ambiente interno del personaje, las reacciones sentimentales y los recuerdos. El ambiente exterior le parece un caos difícil de resolver, de comprender. La salvación está consigo mismo, con el espíritu del hombre. El tiempo cronológico avanza, acelera el ritmo de la vida, pero el tiempo de la mente se detiene en el pasado, en la pérdida de los valores y de proyectos políticos. Hay que comenzar de nuevo. Se ha perdido todo, menos el tiempo de la memoria.

El ambiente mítico

Sobre el lugar del diarista, dicen Lejeune y Bogaert:

Una habitación propia, una mesa, una lámpara, la cama sobre el cual a veces escribimos, la mesa de noche, donde colocamos el cuaderno, debajo de la almohada o el colchón, donde lo guardamos: es el ambiente mítico del diario íntimo.⁵¹

El espacio en que se redacta un diario depende del medio y la circunstancia en que se encuentra el diarista. Si Federico Gamboa lleva consigo su diario en Guatemala, Argentina, Brasil, Francia, España y otras regiones europeas en su labor como funcionario público,⁵² el ensayista puertorriqueño empieza a redactar el suyo en Madrid, cuando es aún estudiante de Derecho, lo continúa en Barcelona, a escondidas de las autoridades españolas; luego en París, donde prepara su regreso a América Latina, con escasos recursos económicos, y, finalmente, en Nueva York, donde retrata la actitud de los anexionistas.

Si José Martí aprovechaba la hospitalidad que le brindaban las familias de Santiago de los Caballeros y Cabo Haitiano y el refugio del campamento en Dos Ríos, Cuba, para dar una imagen positiva de los guerrilleros y de la gente del pueblo, antes de que fuese acribillado por el ejército español el 19 de mayo de 1895;⁵³ si José Santos Vargas realiza la crónica de la independencia de América Latina en una hacienda llamada Campiñota, que rentaba un hermano suyo, cerca del pueblo de Machaca⁵⁴, y si Ernesto *Che* Guevara es-

⁵⁰Viernes 28, mayo 1870, por la mañana, pp. 317-318.

⁵¹Lejeune y Bogaert, *op. cit.*, p. 72.

⁵²Federico Gamboa, *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*. Primera Serie, vol. I. México, Ediciones Botas, 1907. Véase también los volúmenes II (3ª serie) y III (2ª serie) de las ediciones de 1938 y 1920, respectivamente.

⁵³José Martí, *op. cit.*, pp. 29 y ss.

⁵⁴José Santos Vargas. *op. cit.*, pp. 22 y ss.

cribe con dificultad su diario, en medio de una persecución militar, en una finca cercana de Cochabamba, en campamentos improvisados en Ñacachusá, Higuera y en la quebrada del Yuro,⁵⁵ Hostos goza del tiempo suficiente y de espacios apropiados para concentrarse en la escritura, refugiándose en casas alquiladas en Madrid y Barcelona, en una habitación de París y en un camarote de Nueva York. Aunque no precisa cómo es el lugar en que habita, sí podemos observar la actitud del diarista que reacciona de acuerdo al ambiente en que se encuentra en el momento de la escritura. A diferencia de Martí, Santos Vargas y Guevara, que relatan la naturaleza y las circunstancias en torno suyo, en ocasiones muy inesperadas, Hostos mantiene una actitud racional en torno a su intimidad y a la introspección de sus sentimientos respecto del lugar íntimo y solitario. Su único refugio de salvación es su carpeta personal en el que se apoya para resistir lo azaroso del ambiente de la calle y la semioscuridad de su solitaria habitación. Escribe su diario para encontrar una luz que lo salve de su locura y de la muerte.

Si Martí y Guevara escribían su diario casi a la intemperie y antes del anochecer, Hostos lo escribe en lugares cerrados y oscuros. Por ejemplo en París muestra cómo padece la falta de luz en la oscuridad de la noche y de su camarote. Pobre y preocupado con el estado de su bolsillo y con el cambio de domicilio, necesitaba luz para su cuarto oscuro. Cuando subió acompañado por una joven con una vela encendida,

surgió el hombre desconocido; es decir, sentí aquella terrible sacudida de los nervios que es como la electricidad de los

alambres. Pasó: le di su vela, nos saludamos y vine yo a pasar la noche más inquieta que he pasado en París. Mala es la del espíritu, pero no es buena la inquietud de los sentidos. Ea, mientras sirva para probar que puedo más que ellos.⁵⁶

En lugar de ser un diarista amante del paisaje, como lo fue Martí, Hostos describe una serie de sensaciones que se tornan angustiantes ante la soledad oscura del ambiente y de sí mismo. Pero se sirve de la escritura como un medio o instrumento para llegar a la razón y resistir los momentos o circunstancias más extremas en torno a su persona. Con la escritura tiene el apoyo para enfrentar a la soledad y a los sentidos que impiden el camino de la razón.

En una situación melancólica, se pasa las noches de invierno en Madrid, tomando café, conservando una vida austera y resintiendo el vacío de su ser: "Dentro de mí, nada; fuera de mí la indiferencia. En mi casa, dormir y perder el tiempo. En la sociedad huir de ella. Mi situación es terrible; sólo mi pasividad puede hacerla soportable".⁵⁷

En cambio, la actitud de Hostos en su residencia de Nueva York se torna más melancólica y sentimental en un camarote mucho más íntimo. El diarista llega a ser un retratista de su espacio secreto, se muestra como un escritor y como una persona aquejada por el recuerdo de determinada mujer amada, en el momento en que lo abandona:

Cojo la pluma para despedirme de la casa. En estas cuatro paredes queda el secreto

⁵⁵ *El diario del Che en Bolivia*, pp. 27 y ss.

⁵⁶ Agosto 31, 1868, 4 de la tarde, p. 87.

⁵⁷ Octubre 31, 1866, pp. 42-43.

de profundas angustias, de ideas punzantes, de contradicciones vivas; pero también queda el recuerdo de un alma sincera y de un corazón sensible. ¡Mi estrecho camarote!... Yo me alejo; pero aquí te queda mi recuerdo, y siempre convertiré complacientemente los ojos a este retiro en donde he amado. ¿Amado? ¡Ah!, como siempre, empezó por otro corazón y concluyó en el mío: ella ha sido la primera en sentirlo y en manifestarlo, yo soy el último en sufrirlo. Por sufrirlo te huyo.⁵⁸

Cuando se muda a Nineth St. 53, describe su nuevo "aposento", como el más espacioso y abrigador que "el antiguo", desde donde describe a dos mujeres que le atraen: una morena y otra rubia.⁵⁹

Relectura a distancia

Para Lejeune y Bogaert, la relectura a distancia puede dar lugar a "una evaluación escrita".⁶⁰ Hostos evalúa su *Diario* en el momento de mostrar una actitud complaciente con el retrato suyo entre las páginas del pasado y el presente y una mirada consciente entre el mundo de las ideas y el mundo real de la vida cotidiana:

Acababa yo de leer algunos de mis *Diarios* de París y de saborearme a mí mismo, con ingenuidad, sintiéndome agradable; cuando salí a la calle y en ella encontré a L. Armas...⁶¹

Asimismo, la relectura confirma el estado ideal de la imagen positiva de su persona, así como también la pretensión de unir la discontinuidad de sus experiencias narradas en una continua y sólida narración, que sostiene el reflejo del yo *hostosiano*. Así lo expresa mediante el uso de la paradoja:

Ayer releí los diarios de Barcelona, y me he convencido de que, aún incompletas completan mi vida, aún incoloras pintan las diversas situaciones de mi ánimo (París Bd. St Germain 42, agosto 5, 1868, mediodía, p. 64).

La relectura hecha por Hostos confirma el anhelo de supervivencia, la salvación del espíritu en el cuerpo de la escritura y la armonía de los hechos discontinuos en el silencio narrativo. Nos recuerda también lo que Amiel ha advertido sobre la imagen incompleta del hombre reflejado en las páginas del diario íntimo, que "sólo es prolijo sobre las cosas un poco impersonales y no es exacto ni completo en los sujetos íntimos"⁶².

Bibliografía

- Amiel, Henri-Frédéric. *Journal intime de l'année 1866*. Texte intégral publié pour la première fois avec une introduction et des notes par Léon Bopp. Paris, Librairie Gallimard, 1959.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*, traducción de Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila Editores [1969].
- El diario del Che en Bolivia*, 3ª ed., pról. de Fidel Castro, México, Siglo XXI, 1968.

⁵⁸Blecker St. 292, viernes, 25 de febrero de 1870, noche, pp. 263-264.

⁵⁹Sábado 26, noche, 1870, pp. 264-265.

⁶⁰Lejeune y Bogaert, *op. cit.*, p. 124.

⁶¹Sábado 5 de mayo de 1870, noche, p. 272.

⁶²Henri-Frédéric Amiel, *op. cit.*, p. 323.

- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996.
- Gamboa, Federico. *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*. Primera Serie, vol. I. México, Ediciones Botas, 1907. Véase también los volúmenes II (3ª serie) y III (2ª serie) de las ediciones de 1938 y 1920, respectivamente.
- Girard, Alain. *Le journal intime*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- Gómez-Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Henríquez Ureña, Pedro. "La sociología de Hostos", en *Obra crítica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Hostos, Eugenio María de. *España y América. Obras completas*. vol. XX, pról. de Francisco Elías de Tejada. París, Ediciones literarias y artísticas, [1954].
- _____. *Obras completas. Diario*, vol. I, tomo I. Edición conmemorativa del gobierno de Puerto Rico 1839-1939. Habana, Cuba, Cultural, S.A. – Obispo y Bernaza, 1939.
- _____. *Textos. Una antología general*, prólogo, selección y notas de José Luis González. México, Secretaría de Educación Pública-Universidad Nacional Autónoma de México, 1982 (CA, 16).
- Lejeune, Philippe et Catherine Bogaert. *Un journal à soi: histoire d'une pratique*. Paris, Editions Textuels, 2003.
- Lugo Guernelli, Adelaida. *Eugenio María de Hostos: ensayista y crítico literario*. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.
- Martí, José. *Diarios*, Guillermo Cabrera Infante (pról.). Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, [1997].
- May, Georges. *La autobiografía*, Danubio Torres Fierro (trad.). México, Fondo de Cultura Económica, 1982, (Breviarios, 327).
- Miroux, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, 2000.
- Raillard, Georges. *La nausée de Jean-Paul Sartre*. Paris, Classiques Hachette, 1972.
- Santos Vargas, José. *Diario de un comandante de la independencia americana 1814-1825*. Transcripción, introducción e índices de Gunnar Mendoza L. México, Siglo XXI, 1982.



ASUNCIÓN DEL CARMEN RANGEL LÓPEZ*

El viaje a la derrota. Consideraciones en torno a algunos momentos de la poesía de Juan Gelman

The journey to defeat. Considerations about some moments of poetry of Juan Gelman

Resumen

La escritura y la lectura, como es sabido, son dos maneras de viajar, de desplazarse. El talante viajero es uno de los rasgos de la poética de Juan Gelman. El artículo explora y describe cómo en algunos momentos de la poesía del argentino se advierte un viaje a través de la rememoración hacia la derrota, porque en ella encuentra el opuesto a lo poco digno de confianza, el reverso de la traición, el adversario del pasado falseado. En su periplo a la derrota, como se intenta mostrar, Gelman restituye la dignidad de la memoria.

Palabras clave: poesía latinoamericana, Juan Gelman, José Emilio Pacheco, rememoración, derrota, crítica literaria

Abstract

The writing and reading, as it is known, are two ways to travel, to move. The traveler's talente is one of the features of the poetics of Juan Gelman. The article explores and describes how, at times, the Argentinian's poetry a trip through remembrance to defeat develops, because it is the opposite to what is unreliable, the back of betrayal, the adversary of the falsified past. In his journey to defeat, as we intend to show, Gelman restores the dignity of memory.

Key words: Latin American poetry, Juan Gelman, Jose Emilio Pacheco, remembrance, loss, literary criticism

Los rudimentos del viaje

Toda lectura es, a su manera, una forma de viajar. Toda escritura es, también a su manera, otra forma de emprender un periplo. Leemos para reconocernos en el otro. Escribimos para reconocernos en el otro. Éste es el tesón del viajero, sea escribiendo, sea leyendo: la pulsión y la gana de salir de su interioridad en aras de recalcar en la interioridad del otro.

Escribir y leer son las puntas de un arco que se tensa en la más pura intimidad. “Escribir poesía no es únicamente una manía mía, es mi forma de estar solo”, dice Fernando Pessoa.¹ En el repliegue a la soledad y en la conquista de la misma, el escritor pare luz, escribe poesía. A la conquista de la página en blanco, le sigue el natural afloramiento hacia el exterior. La pulsión por exteriorizarse es ineludible. La conciencia de este movimiento de ida y vuelta es tan sólo alguno de los rudimentos del viaje que emprende cualquier escritor, de cualquier lengua, de cualquier tiempo. De manera análoga, el viaje hacia fuera, hacia lo exterior, implica una modificación y transformación interiores de tal brutalidad y potencia que, en el regreso

hacia su intimidad, el escritor no es el mismo. “El que se va no vuelve aunque regrese”, dice el poeta mexicano José Emilio Pacheco.

En el viaje al interior —una de las apuestas filosófico-poéticas más fascinantes del Romanticismo alemán— podríamos identificar a la escritura como una de sus principales derivaciones. Pero en la escritura hay también múltiples e infinitas lecturas, de tal suerte que en ese viaje al interior está implicado, enraizado, el viaje al exterior, si pensamos en este último como la lectura de lo ajeno. La tensión en la arraigada e inseparable dupla leer-escribir encuentra una excepcional metáfora —o quizá una alegoría en el sentido benjaminiano— en el viaje, o mejor aún, en la figura del viajero. Si consideramos el ejercicio de la lectura y de la escritura como una manera de emprender un periplo, el alcance y potencialidad de la metáfora quedaría absolutamente limitado. Así como hay viajes al interior de uno mismo, los hay alrededor de una habitación —*Viaje alrededor de mi habitación*, de Xavier de Maestre, de 1795, es un ejemplo de ello—; o la copiosa literatura de viajes escrita por Humboldt y Colón, por mencionar sólo un par; habrá que aludir, necesariamente, a Verne, Stevenson, Melville, London, Conrad. Ni qué decir de la literatura que da cuenta de los viajes o vagabundeos en la ciudad: Joyce, Unamuno y Baudelaire, entre muchos otros.

Para esta lectura acerca del talante viajero que distingue al poeta Juan Gelman (1930-2014), los rudimentos de este propio viaje como lectura y escritura, abrevan de algunas de las reflexiones de poetas del romanticismo alemán —a quienes debemos, principalmente, la fascinación

¹ La cita al poeta portugués proviene de un maravilloso libro del catalán Antoni Marí, en donde —en una serie de breves ensayos— discurre sobre asuntos relacionados con la arquitectura, la pintura, la música, la poesía, y otros temas que son articulados por el sugerente título *La vida de los sentidos. Fragmentos de la unidad perdida* (2006). El libro de Marí, dividido en los apartados “Los sentidos de la palabra escrita”, “Recordatorios y símbolos” y “El umbral de la ciudad ideal”, y particularmente los ensayos “Lectura e intimidad”, “Del yo al nosotros”, “Reflexión sobre la pérdida”, “Fragmentos de una unidad perdida” y “El hombre de la cicatriz en el rostro”, contiene algunas vetas argumentativas de lo que aquí llamo *rudimentos del viaje*.

por el entusiasmo y la quietud, para decirlo con el título de otro libro de Antoni Marí—, pero también de las reflexiones poéticas vertidas por el autor argentino y por José Emilio Pacheco en sus versos, ensayos o crónicas periodísticas.

El lazo poético y sanguíneo que unen a José Emilio Pacheco y a Juan Gelman es, sin duda, el de la memoria. Gelman viaja a través de la rememoración hacia la derrota porque en ella encuentra el opuesto a lo poco digno de confianza, el reverso de la traición, el adversario del pasado falseado. Encuentra en ella y gracias a ella la muerte de la derrota, pero no sólo eso. Viajar a la derrota, para restituir la dignidad de la memoria, como se verá, implica otro sugerente rudimento de este escritor viajero, nómada: la resistencia.

De algunas de las comunes acepciones de *derrotar* nos da noticias el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*: “disipar, romper” o “vencer o ganar”. Pero caer en derrota —asunto que, en efecto, está presente en la obra de Gelman— admite otra posible acepción: se dice también de una embarcación cuando ésta ha perdido su rumbo originario. Así, “El viaje a la derrota” de Juan Gelman también se convierte en “El viaje en derrota”, ya que este poeta convierte ese estado de vencido en otro de sus rudimentos de viajero: hay que extraviarse, errar, perder el rumbo, para volver a encontrarlo, aunque ese re-encontrar la ruta no sea, necesariamente, enmendar el trayecto. Es así como el viajero Juan Gelman se convierte en un absoluto nómada, ya que revierte el principio de que el viaje tiene un punto de partida y uno de llegada. Para Gelman, el viaje en derrota implica saber que su viaje no tiene principio ni fin, y que sin embargo es necesario que dure eternamente.

El viaje a la derrota

“Gelman escribió hasta el último día”, anota José Emilio Pacheco en su “Inventario” final, escrito el 24 de enero de 2014, dos días antes de morir. Los dos poetas comparten no sólo el mes y el año de su fallecimiento; su amistad y camaradería fue tal, que si uno se topa con los versos que a continuación transcribo, podría pensar que pertenecen a la pluma de cualquiera de los dos:

[...] dentro de dos o tres poemas me iré
¿quién golpea la puerta?
los siglos por venir ruedan abajo
de los diez dedos de mis pies
cuando ellos lleguen me habré ido
a la sombra final
y seré yo quien rueda
bajo los pies bajo sus pies

Los versos forman parte del poema “Constancias”, del libro *Cólera buey* de Gelman. Tenemos ahí la preocupación por la bestia inflexible del paso del tiempo, un asunto que ocupa buena parte de la obra de José Emilio Pacheco.

En su último “Inventario”, el poeta mexicano, en unas cuantas líneas, da testimonio de la importancia y magnitud de la obra del argentino:

Gelman nunca creyó que la poesía fuera capaz de frenar los tanques, silenciar las ametralladoras o de romper la picana. No le bastó con exponer en verso la materia sangrienta y trágica de sus textos. Si son tan eficaces se debe a la maestría absoluta sobre todas las formas: del epigrama clásico al versículo, del poema en prosa a la experimentación léxica y rítmica. Fue el adelantado de su generación en hacer

obras intertextuales en que ya no se sabe quién es el autor: el que escribió el original o quien lo deja intacto y abierto a otras interpretaciones para hacer su lectura irremplazable y apropiarse de él a fin de convertir un texto árabe o judío en un poema de Gelman y anexarlo a la poesía argentina en particular y española en general.²

Se trata del profundo conocimiento de lo propio, para poder así conocer, también profundamente, lo ajeno. Al igual que Pacheco, Gelman posee la pulsión por emprender periplos a diversas tradiciones literarias, y regresar de ellas a la propia. Esto se advierte no sólo en los epígrafes de sus libros de poemas –tomados de Dylan Thomas, por poner un ejemplo–, sino también en la intrincada relación de citas y reelaboración de la obra de otros poetas, reales o ficticios.³

Al llamarlo “el gran poeta del exilio”, Pacheco apuntala ciertos aspectos de la escritura de Gelman que se inscriben dentro de esto que llamo nomadismo como principio poético del poeta argentino:

Si uno hace un leve repaso de lo que se ha escrito en este continente verá que gran parte de nuestras literaturas se han hecho fuera del suelo natal. Desterrar significa quitar la tierra bajo los pies, dejar a la intemperie, derruir la casa, demoler la ciudad de cada uno con todas sus

memorias y sus costumbres. “El que se va no vuelve aunque regrese.” Contra la separación del país y de su lengua sólo quedan la defensa y la venganza de escribir. Gelman es el gran poeta del exilio. Su dimensión continental y panhispánica no niega sino acendra su argentinidad esencial, su pertenencia imbatible a Buenos Aires.⁴

Fuera del suelo natal, con la casa y la ciudad destruidas, a Gelman, en opinión de Pacheco, le queda un instrumento poderosísimo para volver a construir, para regresar a su “imbatible” Buenos Aires: la escritura. Contra la separación –el destierro–, la defensa y la venganza que se encarnan en su poesía.

“¡Cómo voy a ser el mejor poeta mexicano si no lo soy ni de mi colonia, ni de mi barrio. A la vuelta de la esquina de mi casa vive Juan Gelman”, respondía Pacheco en 2009, cuando le fue entregado el Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes. Además de compartir el premio –a Gelman le fue otorgado en 2007–, la amistad y la ferviente creencia de que frente al arrostramiento y la desesperanza sólo nos queda la palabra, estos dos poetas creen que no hay peor condena y agravio que el olvido.

En *Morirás lejos*, la novela de Pacheco, Alguien es un personaje que podría estar escribiendo una historia acerca de la persecución del pueblo judío en diferentes momentos de la historia. A propósito del tema elegido por el personaje para su relato, el narrador apunta que éste:

[...] no vacila en repetir lo mil veces sabido es porque cree: (primero) que no debe

² José Emilio Pacheco, “La travesía de Juan Gelman”.

³ Ejemplo de ello es *Los poemas de Sidney West* (1968-1969), en donde Gelman, mediante el lamento y la elegía, da voz a este poeta “contestatario norteamericano, que denuncia el fracaso de su sociedad, la muerte del sueño americano, su falsedad”. Alberto Julián Pérez, “Gelman y la poesía norteamericana: Los poemas de Sidney West”, p. 4.

⁴ José Emilio Pacheco, *loc. cit.*

olvidarse y la millonésima insistencia no estará de sobra jamás; (segundo) que nada puede aproximarse siquiera a la espantosa realidad del recuerdo: él sólo intenta establecer quién es eme [otro de los personajes] y por qué lo persigue desde hace años; por cuál razón merece el castigo [de los crímenes de guerra]. Y lo que es más: olvidar sería un crimen, perdonar sería un crimen.⁵

La compleja relación entre el recuerdo y el olvido, y no sólo en la poesía, sino en las manifestaciones culturales en general, es explicada, y particularmente sobre la obra literaria de Pacheco, por Blanca Álvarez Caballero en los siguientes términos:

La memoria en la poesía de José Emilio Pacheco está integrada por dos aspectos: el recuerdo y el olvido. El primero se asume como la capacidad de almacenar vivencias en la mente, mientras que el segundo como la eliminación de éstas, las cuales constituyen toda sabiduría y experiencia humanas, es decir, todo valor testimonial del hombre, toda identidad personal y colectiva. Ambos, el recuerdo y el olvido, mantienen un tipo de relación de tensión en la medida en que el recuerdo es un constituyente presente, cronometrado mediante una narración y es objetivo de la medida de lo posible, mientras que el olvido es el lugar de no ser por implicar una nulificación de saberes, con lo cual derriba la intención de afirmación humana que permite el recuerdo.

No obstante lo anterior, el recuerdo y el olvido presentan una forma más de relacionarse para el poeta: una suerte de complementariedad en la medida en

que se recurre a la imaginación para revalorar lo perdido por el olvido mediante su recreación mental (palabras, objetos, etcétera) de los vacíos que éste propicia. Así, el olvido deviene un pretexto para rehacer o revivir deliberadamente un suceso, con lo que las lagunas de lo objetivo de un recuerdo eliminado por el olvido se suplen y se enriquecen gracias a la subjetividad de la capacidad recreadora que conduce a conformar experiencias memorísticas estéticas, especialmente en el campo lírico.⁶

Olvidar, de esta manera, nulifica –para usar las palabras de Álvarez– todo lo que compromete a la existencia. Olvidar además permite “rehacer” o “revivir” lo sucedido. Al respecto, vale la pena mencionar la abominación que Pacheco sentía por la nostalgia: “La nostalgia es la invención de un falso pasado. A ella se opone la mirada crítica. Estoy en contra de la idealización de lo vivido pero totalmente a favor de la memoria.”⁷ Tenemos así que la rechura del pasado poco tiene qué ver con *enmendar* o alterar lo vivido, se trata de mirar críticamente hacia atrás en aras de tener un poco de más claridad, de objetividad si esto es posible, para evitar el regreso del crimen, del asesinato, de la guerra. Álvarez Caballero cita la tercera parte del poema “The Dream is Over”, de *Irás y no volverás* (1969-1972):

Actos contramemoria. Protestamos
por su fijeza inútil,

⁶ Blanca Álvarez Caballero, “Entre el recuerdo y el olvido: un estudio filosófico-literario de la memoria en José Emilio Pacheco”, p. 268.

⁷ Hernán Bravo Varela, “Nuevo elogio de la fugacidad. Una conversación con José Emilio Pacheco”, p. 69.

⁵ José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, p. 89.

la manipulación, las distorsiones,
el falso testimonio.
Aciago don, pecado original,
la memoria que miente siempre.

Contra el recuerdo no hay liberación.
Se borra en parte
y es archivado junto a sus iguales.
Cuando menos se piensa ya está fuera
con ganas de morder.
Ha echado espinas
y encaja los comillos insaciable
del nunca más.⁸

Se violenta a la memoria al renegar de la fugacidad del instante, de ahí proviene la tergiversación, una lucha aciaga contra lo que no se puede evitar: el recuerdo. Resulta elocuente que Pacheco, en ese poema, convierta al recuerdo en una bestia que muerde, que encaja sus colmillos. Así hace manifiesto lo doloroso que resulta el recuerdo más objetivo y cristalino –hasta donde sea posible– de lo que fue.

En la parte final de “The Dream is Over”, remata con la habitual desazón –que no lo convierte en un simple querulante– que caracteriza la poesía de Pacheco:

Música
y de repente es la misma canción,
la que sonaba en tardes como aquéllas.
¿Han vuelto o todo es diferente?
La zarza de los días se enreda en la
violencia.
El desierto sangra.
Tablas y leyes de conducta.
Multitudes
que dan vueltas y vueltas

al templo de la guerra.
La incertidumbre es todo lo que tengo.
Hoy comienza
*la pesadilla de la historia.*⁹

En los versos “¿Han vuelto o todo es diferente?” y “La incertidumbre es todo lo que tengo” se encierra una idea cara al pensamiento poético de José Emilio Pacheco, la cual encuentra una correspondencia con diferentes momentos de la poesía de Juan Gelman. ¿Cómo resistir a la violencia, al desierto que sangra, a la guerra? Con la certidumbre de no saber cómo proceder ante ello, pero con la conciencia de que la violencia, la guerra y sus estragos, son innegables.

Tanto José Emilio Pacheco como Juan Gelman participan de la idea de que no hay, en primer lugar, épocas de decadencia. Quiero decir: si a la decadencia le supone una época precedente de esplendor o le sucede una de progreso, estaríamos imposibilitados de apreciar el aquí y el ahora y, de esta manera, estaríamos también imposibilitados de resistir el dominio de la guerra y la violencia. Para Pacheco y para Gelman, una de las *salidas* al estado degradado de las cosas y a la situación del hombre en el mundo lo constituiría la apreciación de las figuras de la felicidad, incluso en la derrota. En la apreciación de esos momentos privilegiados es posible la resistencia.

Ejemplo de ello, en el caso de Pacheco, es el poema “*Souvenir*” de *Islas a la deriva* (1973-1975):

Aún queda nieve entre los árboles. Hay
[hojas
calcinadas de otoño bajo los setos.

⁸ José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano [poemas 1985-2009]*, p. 118.

⁹ *Ibid.*

se manifiesta el paso del tiempo y contra la que la humanidad –no sólo los poetas– debe luchar de manera decidida. “Sólo una cosa no hay. Es el olvido”,¹⁵ escribe Borges en “Everness” de *El otro, el mismo* de 1964. Para Borges, al menos en ese poema, la memoria y el universo son incommensurables y el hombre debe lidiar con la desazón y el vértigo que esa inmensidad le generan.

Gelman suele preguntar a su experiencia, más bien, suele ir a ella para no cometer el peor de los crímenes: olvidar, “[...] el horror / de olvidar”¹⁶, dirá en uno de los poemas de Sidney West. Pero también cuestiona a la historia y lo hace en aras de encontrar los motivos de la derrota personal, ideológica y política; la increpa para encontrar las razones de eso que él llama resistir a los efectos del paso de Crono, pero también para resistir ante la desesperanza que encarna la derrota.

¿Cómo resistir a los estragos del tiempo y de la derrota? Gelman encuentra, en su increpar a la historia a través de la poesía, algunas figuras que encarnan la felicidad porque son capaces de resistir, porque a través de ellas recupera del pasado imágenes que le son sincrónicas al presente. El pasado, la memoria, dejan de ser fechas o explicaciones de progreso o degradación insertadas en una línea del tiempo; el pasado y la memoria son dos instancias a las que Gelman emprende periplos para, en efecto, encontrarse nuevamente con la derrota, pero también para hacer manifiesto su resistir. La resistencia en Gelman encuentra la forma de la conversación, como una cultura de los sentimientos en don-

de debe privar la honestidad y la concordia. Las cosas sencillas, diría Borges.

El viaje de Gelman a la derrota, así, pone en juego su idea del olvido como el peor de los horrores. La memoria encarnada en la experiencia y en su visión crítica de la historia es fundamental. Producto de su periplo al recuerdo, Gelman encuentra en la conversación una manera de resistir. Más todavía, en Gelman, y para decirlo con algunas de las palabras de Hannah Ardent, la imaginación se va de viaje, emprende un periplo fuera de sí misma para volverse crítica y reflexiva, de tal suerte que, luego de ese viaje, encuentra la conciencia de la derrota ante la gana de contar de manera redonda y concisa su historia íntima, personal. Estas creencias poéticas, si bien atraviesan toda la obra de Gelman, pueden ser advertidas en algunos de sus poemas, por ejemplo: “Historia” del libro *Velorio del solo* (Buenos Aires, 1959-1961), en “Mi Buenos Aires querido” de *Cólera buey* (Buenos Aires, 1962-1968) y en *Notas* (Calella de la Costa/París/Roma, 1979).

En el primero de ellos, de *Velorio del solo*, Gelman se referirá a los elementos de la Historia reificada y cómo en los entresijos de ésta emerge el detalle individual, el respunte de la historia de los otros, de las minorías, de los oprimidos:

Estudiando la historia,
fechas, batallas, cartas escritas en piedra
frases célebres, próceres oliendo a
[santidad,
sólo percibo oscuras manos
esclavas, metalúrgicas, mineras,
[tejedoras,

¹⁵Jorge Luis Borges, *Poesía completa*, p. 204.

¹⁶Juan Gelman, *Poesía reunida. Tomo I. Violín y otras cuestiones*, p. 131.

creando el resplandor, la aventura del
[mundo,
se murieron y aún les crecieron las uñas.¹⁷

Como en muchos de sus versos, Gelman escinde su manera de aproximarse a aquello que llama su atención. Me refiero a los diametralmente opuestos “estudiando” del primer verso y el “sólo percibo” del cuarto. Se trata de las únicas dos acciones a las que se refiere el sujeto lírico, y es de notar que la segunda, derivada del estudio, se inscriba en un ámbito totalmente anverso a la reificación de la Historia. De un lado, tenemos elementos que dan cuenta de la Historia oficial; del otro, tan sólo una percepción de algo que abre las grietas de una intriga y que, aún en la muerte, sigue creciendo. Desde estos entresijos Gelman habla de su Buenos Aires, de aquello que apenas asoma porque es lo que su memoria, echada a andar en un viaje fuera de casa, es capaz de recordar.

Al respecto, el poema “Mi Buenos Aires querido”, de *Cólera buey*, es significativo:

Sentado al borde de una silla desfondada,
mareado, enfermo, casi vivo,
escribo versos previamente llorados
por la ciudad donde nací.

Hay que atraparlos, también aquí
nacieron hijos dulces míos
que entre tanto castigo te endulzan
[bellamente.
Hay que aprender a resistir.

Ni a irse ni a quedarse,
a resistir,

aunque es seguro
que habrá más penas y olvido.¹⁸

Publicado en 1965 en Cuba, el libro al que pertenece este poema, *Cólera buey*, tiene un pie, sin duda, en la amarga experiencia del exilio de Juan Gelman. La tentación que se da por el parangón con el dato autobiográfico, sin embargo, empobrece, en mi opinión, las posibles lecturas de la experiencia del exilio en los versos de Gelman. Es el poeta quien sale de Buenos Aires por razones políticas, y ni más ni menos que para salvar la vida. Pero también es la imaginación la que sale de viaje en aras de romper con aquello que la constituye en proximidad, y precisamente se aleja para capturar la diferencia.

Del poema de Gelman citado arriba hay que destacar, primero, la distancia que separa el llanto del momento de la escritura de los versos. Una suerte de parangón se sugiere en el momento en que, en la segunda estrofa, habla de “atraparlos, aquí también”. Se refiere a los versos. Primero serán llorados, luego escritos, después atrapados en otro lugar que, como echa de verse en el poema, no es la “ciudad donde nací”, a saber: Buenos Aires. El proceso de sustitución, marcada por la repetición del imperativo “hay que” del primer y cuarto verso, permite aventurar la siguiente equivalencia: llorar es resistir. En el centro de ese proceso están la escritura y el “atrapar” los versos. Son los medios, pero también el principio y el fin lo que interesa. El conjunto de estos elementos nos da una instantánea de lo que Gelman entiende, poéticamente hablando, por resistencia. Y se trata de algo que se aprende, como lo dice en el cuarto verso:

¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

"Hay que aprender a resistir". Para ello, ni marcharse, ni permanecer, sólo la conciencia de que el arrostramiento, el dolor y el olvido, están asegurados.

Ni a irse ni a quedarse,
a resistir,
aunque es seguro
que habrá más penas y olvido.¹⁹

Unas líneas arriba he dicho que la imaginación de Gelman "sale de visita", y que ese viaje le proporciona distancia y una mirada crítica sobre la experiencia propia. Ese tesón por marcharse y quedarse, me parece, está acentuado en ese "ni irse, ni quedarse", una paradoja que nos ofrece el entusiasmo y la quietud, para decirlo nuevamente con el título del libro de Marí. Se trata del sosiego y la intranquilidad que son atravesadas por el imperativo "hay que resistir", justo en medio de esos dos extremos.

La resistencia, como una de las naturales consecuencias de ese viaje de la imaginación, y como un imperativo de sortear el extremo de la partida o de la permanencia, es explicada por Beatriz Sarlo de la siguiente manera:

La condición dialógica es establecida por una imaginación que, abandonando el propio territorio, explora posiciones desconocidas donde es posible que surja un sentido de experiencias desordenadas, contradictorias y, en especial, resistentes a rendirse ante la idea demasiado simple de que se las conoce porque se las ha soportado.²⁰

Tenemos así que, derivadas del viaje de la imaginación, se le presentan al poeta experiencias que comparten tres rasgos: el desorden, la contradicción y la resistencia a sucumbir. Sobre el desorden y la contradicción, habría que mencionar, por ejemplo, las muchas veces en que Gelman va, mediante su poesía, a la experiencia del exilio.²¹ Antes, una anotación: cuando Sarlo habla del surgimiento de experiencias desordenadas y contradictorias, se refiere al surgimiento en los términos en que un poeta experimenta; para decirlos con el poeta inglés Wordsworth, se trata de un rebote espontáneo de poderosos sentimientos, pero esa emoción es recordada, posteriormente, en tranquilidad. En este segundo momento de tranquilidad sucede la escritura poética.

En *Notas* (Calella de la Costa/París/Roma, 1979), me parece, se presenta una experiencia desordenada, contradictoria y resistente a sucumbir. En la "Nota I", por ejemplo:

[...] te nombraré veces y veces.
me acostaré con vos noche y día.
noches y días con vos.
me ensuciaré cogiendo con tu sombra.
te mostraré mi rabioso corazón.
te pisaré loco de furia.
te mataré los pedacitos.
te mataré uno con paco.

²¹No son pocas las veces en que Gelman poetiza sobre la experiencia del exilio en aras, me parece, de darle un orden poético. Al respecto, basta con mencionar que, por ejemplo, los compendios de poemas como *Hechos*, *Notas*, *Carta abierta* o *Comentarios* indican, en su título, el lugar en donde fueron compuestos: París, Roma, Zurich, Ginebra, etcétera. Además de dar constancia del lugar en donde fueron escritos, Gelman busca indicar sus, por así decir, puertos de recalada en el periplo del exiliado.

¹⁹*Ibid.*

²⁰Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, p. 54.

En el trazo del periplo del que habrá que regresar, el olvido y sus bestias son compañeros ineludibles de viaje. Gelman lo sabe, y por ello emprende un peregrinaje a la derrota no sin la franca intención de vencerla al asesinarla. Este viajero sabe que entre más contorneada, áspera y dolorosa es la ruta, mayores virtudes encontrará en la posición final de su meta, y ésta no es, indudablemente, la derrota.

“Ni a irse ni a quedarse / a resistir”. Resistir es una de las consignas poéticas que atraviesa buena parte de la obra del poeta argentino. Ni partir ni marcharse, sino una suerte de justo medio: tener el corazón allá, pero la inteligencia acá, o viceversa. Entrever ese justo medio implica necesariamente experimentar en hondura ambos movimientos, sin que el resistir se convierta en una natural síntesis. Es significativo que Gelman haya despersonalizado la acción en ambos verbos, en la ejecución de la acción; el “se” da cuenta de ello. También es significativo que el verbo que encarna esta idea cara a la poética gelmaniana, resistir, tenga una forma no personal, pero que ahí mismo estén contenidas todas las posibilidades o conjunciones del verbo, de la acción. Esto permite decir que, para Gelman, resistir es una tarea que compete a todos, sin un tiempo preciso o fijo. Resistir es un llamado a la acción común.

Entre la permanencia y el abandono –entre la negación a irse y la negación a quedarse–, el resistir se erige como una suerte de estado intermedio entre esto y aquello; se trata de un “entre”, de un *between* para decirlo con el estribillo de *The Hollow Man* de T.S. Eliot:

Between the idea
And the reality

Between the motion
And the act
Falls the Shadow

For Thine is the Kingdom

Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow

Life is very long

Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow

*For Thine is the Kingdom.*²³

La preposición “between”, anáfora y figura de repetición, agiliza el surgimiento de un intersticio del cual surge la caída de la sombra –“Falls the Shadow”–. “Between”, el entre, funciona como espacio fronterizo, como umbral que genera el surgimiento, la caída; pero también se convierte en el espacio privilegiado en que sería posible la escritura poética.²⁴

²³T. S. Eliot, “The Hollow Men”, vv. 5-24.

²⁴Para Octavio Paz, el entre, el intersticio, es el espacio por excelencia para la poesía. En el poema “Decir, hacer”, por ejemplo, el espacio privilegiado del cual surgirá la poesía es un entre, una zona fronteriza: “Entre lo que veo y digo, / entre lo que digo y callo, / entre lo que callo y sueño, / entre lo que sueño y olvido, / la poesía” (2004: vv. 1-5).

En el caso de Juan Gelman ese entresijo que se presenta como una radical resistencia y que tiene como consecuencia o posibilidad la escritura del verso, encuentra su idónea manifestación en la escritura. Al respecto, cabe recordar la idea de José Emilio Pacheco de que para Gelman la escritura es una forma de la venganza.

Hasta aquí tenemos que para Gelman el resistir es un ejercicio de rememoración, el antídoto contra el veneno de la derrota. Rememorando aniquilamos la derrota. Asimismo, el resistir implica experimentar la amargura y la desazón por quedarse y por partir, ambos movimientos al unísono; y este proceso que se ejecuta al unísono tiene como una de sus resultantes el surgimiento de la escritura de la poesía como una forma de resistencia. Otro momento en que este rasgo de la poesía de Gelman aparece es en la "Nota IX" del libro de 1979:

Nota IX

talmente llovió sangre/
sangre llovió por mi país
de las venas que el verdugo cortó/
del corazón que las recuerda/

hermanos en la sangre a navegar/
cada día cada día cada día/
este viajar no nos conduce
al paraíso ni al infierno/

no vamos al paraíso/
no vamos al infierno/
¿adónde vamos/sangre/
que cantás amada en la noche?

¿o como pájaro volás
de sangre a sangre/recordando/
o sea gorrión de resistir

al olvido/que ni una gota seque?
así navegamos/ciegos/
para que nadie se secase/
o volara de sangre a sangre
y pudiera cantar/cantar.²⁵

Abunda el léxico negativo en el poema: "no nos conoce", "no vamos", "ni una gota"; pero de esa negatividad surge una afirmación de la resistencia al olvido. Aquí, el resistir se convierte en una gana o fascinación por el viaje, por hacerse a la mar.

De la primera estrofa, hay que destacar que Gelman no habla directamente de las personas desaparecidas forzosamente en los años 70 en Argentina; habla de los verdugos y "del corazón que las recuerda". La sangre derramada de manera violenta y que debía ser origen de la vida o vehículo de las pasiones, se convierte en los versos de Gelman en el emblema del horror de la desaparición, pero también en la insignia que congrega a los hermanos de sangre con el fin de navegar. Ahora bien, el llamado a navegar, a hacerse a la mar, y la ejecución de esa acción no guarda dimensiones heroicas o magnánimas. Gelman apela a algo más doméstico, más modesto: el día a día. De ahí que la navegación, el viaje, no tenga como meta ni el paraíso ni el infierno. A este poeta le interesan asuntos escuetos, sencillos, como lo es el gorrión o el canto de un pájaro. La últimas dos estrofas del poema son una clara manifestación de esta *modestia* gelmaniana. La pregunta "¿adónde vamos/sangre/?" encuentra una posible respuesta en los versos que cierran el poema: la sangre a navegar, y no tendrá otro puerto de recalada que la posibilidad de cantar.

²⁵Juan Gelman, *Poesía reunida. Tomo I. Violín y otras cuestiones*, pp. 389-390.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Poesía completa*. México, Lumen, 2011.
- Eliot, T.S. "The Hollow Men", en *De Hardy a Heaney. Poesía inglesa del siglo XX*. Edición bilingüe de Eva Cruz Yáñez, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Serie El Puente, 2003.
- Gelman, Juan. *Poesía reunida. Tomo I. Violín y otras cuestiones*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- . *Poesía reunida. Tomo II. El empuerado corazón se amora*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Mari, Antoni. *La vida de los sentidos. Fragmentos de una unidad perdida*. Barcelona, Tusquets Marginales, 2006.
- . *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona, Tusquets, 1979.
- Noguerol, Francisca. "Leerse en Pacheco", *Contraelegía* de José Emilio Pacheco, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.
- Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano [poemas 1985-2009]*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- . *Morirás lejos*. México, Lecturas Mexicanas, 1967.
- Paz, Octavio. "Decir, hacer", *Árbol adentro, Obra poética II (1969-1998)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México, Siglo XXI, 2012.

Hemerografía

- Bravo Varela, Hernán. "Nuevo elogio de la fugacidad. Una conversación con José Emilio Pacheco", *Letras libres*, 126, junio 2009.
- Pacheco, José Emilio. "La travesía de Juan Gelman", *Proceso*, 28 de enero de 2014.

Cibergrafía

- Álvarez Caballero, Blanca. "Entre el recuerdo y el olvido: un estudio filosófico-literario de la memoria en José Emilio Pacheco", *Ciencia Ergo Sum*, vol. 15, núm. 3, noviembre-febrero de 2008, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10415304>
- Pérez, Alberto Julián. "Gelman y la poesía norteamericana: Los poemas de Sidney West", *vii Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 19 y 20 de mayo de 2009. La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. Memoria Académica, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3590/ev.3590.pdf



ÁLVARO VILLALOBOS*

Aspiraciones de indigente: cartografía personal sincretizada

Homeless aspirations:
personal cartography hybrid

Resumen

El texto contiene fragmentos autobiográficos relacionados con las artes plásticas y visuales, implica mis pensamientos sobre el arte, específicamente sobre la performance como parte de él. Revela los soportes conceptuales que utilizo para la creación en este campo, señalando las relaciones entre los problemas políticos y sociales con las obras. Enfatiza la importancia del público receptor como ente activo a quién corresponde un alto porcentaje del entendimiento de las producciones. Presenta además casos concretos de performances realizadas en contextos específicos de México y Colombia.

Palabras clave: Performance, arte político, problemas sociales en el arte, arte de acción y movimiento

Abstract

The text contains autobiography's fragments related to visual arts, specifically about performance art. It reveals the conceptual supports of creation that I use in this field of action. I emphasize the relationships between political and social problems with the work. The importance of the public as an active entity that is responsible of a high of the understanding of the work. Also presents concrete cases of personal performances in specific contexts of Mexico and Colombia.

Key words: Performance, political art, social problems in art, action art

*Yo. Ciento diez kilos de peso, eternamente
perdido y confuso, piernas flacas y cortas,
cuerpo de mono, lleno de pelo, sin cuello,
cabeza grande, ojos nublados y despeinado.
Un metro ochenta de inmundicia humana.*

Charles Bukowski

Arte vida y realidad

Investigo y trabajo en las artes plásticas y visuales en el campo de la performance, una disciplina relativamente difícil de definir, por lo tanto, nada sencilla de ejecutar, difundir y comercializar dadas las características imprecisas, inestables e indeterminadas que la componen. Para desarrollar este arte que se inscribe en el terreno de la acción y el movimiento es necesario sentir que se está viviendo en ese campo indefinido, inconstante y desequilibrado que desde hace tiempo insiste en borrar las líneas fronterizas entre el arte y la vida.

Acepto la fascinación que me produce realizar un texto sobre el trabajo artístico o personal con propósitos académicos, pocas veces se tiene la oportunidad de presentar argumentos y visiones sobre la obra en un plano diacrónico. Trataré entonces de resumir lo que pienso sobre un tipo de arte que condensa deseos, obsesiones, formas de conocimiento y auto referencias, la mayoría de las veces reiterativas, acumulativas y fragmentarias, producto del constante roce entre las metodologías que utilizo para la investigación; prácticas relacionales derivadas de las ontologías relacionales. En la actualidad hay pocas oportunidades para publicar textos sobre esta especificidad del arte, además son escasas las revistas cien-

tíficas que aceptan el reto de considerar la producción artística como forma de conocimiento.

Mi principal interés en este escrito no es presentar obras basadas en una definición fija y precisa de performance art,¹ menos cerrar el abanico de posibilidades que existe para entenderla. Se trata, en esta ocasión, de seguir la pauta trazada por la observación y reflexión de algunas acciones realizadas en diferentes espacios y tiempos que ayudan a entenderme como artista. Con el ánimo de establecer relaciones entre las situaciones conceptuales, formales y contextuales que veremos a continuación, modelaré ideas que ayuden a entender el desarrollo de situaciones autobiográficas específicas con énfasis en contenidos connotados por situaciones sociales y políticas como la indigencia y las desapariciones forzadas permitidas y algunas veces provocadas por los gobiernos. Situaciones como las que se dan actualmente en México las viví en Colombia en los años ochenta, por ello las utilizo reiteradamente.

Para producir mis performances desde hace algo más de cinco lustros exploto un potencial basado en la práctica y en el establecimiento de relaciones entre el arte y la vida cotidiana, teniendo en cuenta que el arte es una forma de conocimiento natural en relación con lo que nos rodea. Inscribo mi obra en un ámbito complejo que pondera las correspondencias con otras disciplinas, tanto para la proyección y pro-

¹ Arte de la acción y el movimiento, derivado de un vocablo inglés que rara vez ha querido traducirse. En las artes sus denominaciones generalmente refieren al rendimiento, desempeño, actuación, capacidad, funcionamiento, ejecución y acrobacia. También derivado del latín *per-formare*, que significa realizar.

ducción como para su posterior entendimiento. Esta característica me da pautas para aprovechar las infinitas posibilidades de relación del arte con diversos ámbitos de la cultura.

De las acciones y reacciones propias de lo humano concebidas principalmente para facilitar la vida se generan relaciones con el entramado social, de ahí brotan movimientos de autoridad que utilizo para desarrollar variables de creación y destrucción que determinan mis comportamientos, de ahí surge el poder para auto gobernarme, auto controlarme y el deseo de relacionarme con la sociedad. En ese alto contraste en el que los individuos tendemos a dominar el comportamiento propio, pero también el comportamiento colectivo aflora el denominado espacio político.

Lo político puede entenderse en este caso como un ímpetu complejo derivado de un instinto natural de la especie humana, que autoriza de manera automática a pensar que el comportamiento social se mantiene del espíritu de supervivencia, competitividad y lucha constante entre individuos de la misma especie. Lo político se alimenta entonces de la lucha persistente, de acciones y reacciones en torno a comportamientos de poder en función de la conservación y en algunos casos de la destrucción de la especie humana. Frenesí dictatorial que, al ser conjugado con deseos colectivos también de convivencia, implica la generación de leyes, reglamentaciones, competencias y normas de comportamiento individual, en función de las relaciones colectivas. Lo político generalmente está vinculado con lo instituyente o instituido, es decir, con las normas reglas y costumbres que la sociedad impone al individuo; en cambio, la política está

siempre relacionada con la administración o el deseo de dirección de lo instituido.²

El lugar del espectador

Ejecutar performances después de haberme formado como escultor coincide con el deseo de muchos artistas de encontrar formas más ágiles para lo que queremos decir, ya que la escultura se basa en procesos tardados, pesados y limitados a técnicas específicas. No estoy seguro de haber estado consciente en un principio de que estaba haciendo performances, mi deseo inicial se basaba en desbordar ideas sobre lo público para obtener un contacto directo y sin mediaciones con los espectadores; posteriormente me percaté del poder que tiene esta forma de hacer arte y decidí introducirme de manera sistemática.

Ahora pienso la performance como desencadenamiento y mediación de fuerzas, dentro de una perspectiva multidisciplinaria y orgánica como en la que se desenvuelve la vida, inmersa en dinámicas de acción y movimiento, en tiempos y espacios aleatorios, indeterminados pero específicos y reales. Las principales fuentes de inspiración que dan sentido a mi trabajo están enmarcadas por los problemas sociales y políticos convertidos en actos simbólicos. Una vez que el arte se sumerge en el universo simbólico del sujeto interfiere con la vida cotidiana, al menos simbólicamente. Desde esa perspectiva, acotaré mis acciones a manera de autobiografía artística.

² Estos conceptos se encuentran ampliados en: Martín Retamozo Benítez, "Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, pp. 69-91.

Mi trabajo se basa en pensar la investigación/producción de las obras como una forma de conocimiento específico y la investigación/escritura sobre las mismas como un ente ligado definitivamente a los hechos prácticos. Ambos campos de acción no van separados uno del otro. En este caso pueden localizarse en un nivel de ejercicio intelectual que permite registrar hallazgos y conclusiones, pero sobre todo, posibilita el desarrollo de las obras.

Me interesan las acciones que generalmente no están encaminadas a la producción de objetos físicos para el consumo comercial, enfatizo la materia significativa del arte. Pienso que el artista debe estar preparado para captar el entendimiento del espectador y modular los contenidos de la obra a favor de los conocimientos de un público plural. El artista debe realizar búsquedas y exploraciones en los diferentes niveles de realidad del público en contextos diversos: en sus propias características como creador, en los dispositivos conceptuales y artísticos que utiliza y en los circuitos de difusión y distribución que muchas veces son los que determinan los rumbos de las obras.

El arte se conforma a partir de las realidades del creador y los espectadores, inclusive de aquellas realidades que contradicen las maneras de pensarlo. Pensar el arte en la actualidad implica eminentemente una condición de movilidad del mismo pensamiento. El pensamiento móvil se posiciona, contrario a las posturas fijas que tienden a mostrar verdades absolutas. Reconocer los desplazamientos del pensamiento en torno al arte como elemento generador del mismo, implica percepciones de igual manera móviles y cambiantes, es decir, que el pensamiento en el arte actual entraña niveles de realidad

resbalosos e inestables. En ese mismo terreno de inestabilidad están las formas de percibir de los receptores. Mis primeras obras sólo contemplaban la presencia del público, pero no su interactividad, como sí lo hicieron las performances de los últimos años referenciadas en este artículo. Ejemplo de ello es "Exploración, batepapo na cama" realizada en Brasil en 2013 (página 127), basada en el comportamiento, actividad y capacidad de respuesta del público participante en la obra. En ella se modelaron y modularon las actividades de los participantes para que la obra se llevara a cabo. Piezas de esa naturaleza suceden a manera de *happening*³ y el resultado final se da en la interactividad del *performer* con el público activo dentro de la misma.

Los resultados de las obras en este caso ya no son fijos ni determinantes, fluctúan entre la intención del artista y todas las posibles combinaciones con el imaginario de los receptores. Juntos deben relacionar los motivos conceptuales que inspiran al artista con las situaciones más próximas a sus realidades. Los planos de realidad de las obras y las percepciones del público pueden ser paralelos, pero nunca plenamente diferenciables, es decir, que son amplias y diversas las posibilidades de mostrar el arte como diversas las posibilidades de interpretarlo. La performance se basa en la presentación, toma distancia de la representación y, en el mejor de los casos, no ofrece una similitud con otra situación sino que procura revelar la mane-

³ En la historia del arte de la acción y el movimiento, el *happening* está tipificado como el tipo de obra que proporciona al público la posibilidad de interacción directa dentro de la misma, es decir, que facilita al participante en la acción, la oportunidad de que sea parte de la obra de arte por su propia voluntad, con actitudes, juicios y entusiasmos autónomos.

ra más natural posible para entender los temas que trata. Aunque todas las artes en teoría representan una fantástica ilusión, la performance emite informaciones conceptuales y perceptivas dirigidas directamente por el artista, quien modula y modela el tiempo y el espacio en los que se ejecuta la obra de manera presente.

Calles y fronteras

Las obras que presentaré a continuación fueron ejecutadas en diferentes contextos y épocas. Antes de realizarlas vi y viví otras obras de artistas que admiro y, para relacionarme con ellos, atravesé a pie las fronteras de varios países latinoamericanos. Por ejemplo, en enero de 1990 salí de mi casa paterna sin rumbo fijo y sin regreso, viajé en busca de experiencias en calles y barrios desconocidos, donde tuve vivencias espontáneas en recorridos sin un fin determinado, hasta llegar a México, donde la acogida a mi trabajo ha sido mínima pero satisfactoria. Mi trabajo tiene que ver con la vida en las calles, con recorridos incansables y situaciones aprehendidas y enmarcadas en la estética urbana contemporánea. Para presentarlo utilizaré métodos descriptivos derivados de circunstancias específicas y modos comparativos basados en relaciones con casos y cosas que corresponden a los móviles conceptuales del mismo. La primera obra tiene que ver con la llegada a México desde Colombia –país natal– a mediados de los noventa, una época efervescente para esta disciplina.

Puntual de asfalto: Fue presentada en el V Festival Internacional de Performance, Ex Teresa Arte Alternativo de México D.F., el jueves 8 de noviembre de 1996, en

un festival que presentó la mayoría de las obras por convocatoria y otras, incluida mi performance, por invitación del director del museo, todas atendiendo las sugerencias del curador del festival. Siendo egresado de una universidad pública de Bogotá como escultor, poco después de llegar a vivir a la Ciudad de México diseñé esa pieza con alto porcentaje de elementos emergentes de las artes plásticas. La performance consistió en visitar varias colonias y sitios de interés de la ciudad de México con él ánimo de realizar, en un horario determinado desplazamientos para conocer los más contrastados lugares urbanos: mercados, zonas turísticas, sitios populares de estrato económico y social bajo con niveles de delincuencia inimaginables o colonias con estrato social alto donde las dificultades estaban basadas en que ni siquiera se podía estar en la calle demasiado tiempo contemplando el espacio sin pasar desapercibido para los organismos de seguridad o parecer sospechoso.

Las prácticas de Álvaro Villalobos se mueven en una frontera difícil de enmarcar, fuera de la mirada *curatorial* que regresa las acciones a la condición de *obras* para ser exhibidas en bienales y museos. Villalobos explora la dimensión activista de una práctica que deviene política por la naturaleza de la propia acción, implicándose en situaciones de los márgenes urbanos y de espacios subalternos. Saliendo del arte y entrando en la esfera cotidiana, este creador produce una parte de su práctica como ofrendas que a corto o largo plazo parecen incidir en la calidad de vida de algunos grupos humanos. Y en esta zona más de un

artista elige resguardar su propio hacer de la categoría de obra de arte.⁴

El trabajo se desarrolló durante los meses de septiembre y octubre de 1996 desde las seis de la mañana hasta las doce de la noche, todos los días. Durante la obra, en cada lugar observé contemplé y reflexioné sobre su tipología espacial y la de sus habitantes. Una vez localizado en el sitio elegido, generalmente por recomendaciones de allegados, permanecí durante el día sin tomar fotografías ni apuntes de las vivencias adquiridas. Se trató de un ejercicio introspectivo en contacto directo con los acontecimientos del lugar y su gente, interesado en obtener la mayor cantidad de vivencias y un registro personal con sentido para la performance. En esta obra el público fungió únicamente como espectador pasivo en todas sus etapas.



1. Puntual de asfalto, México 1996

Después de varias semanas, las informa-

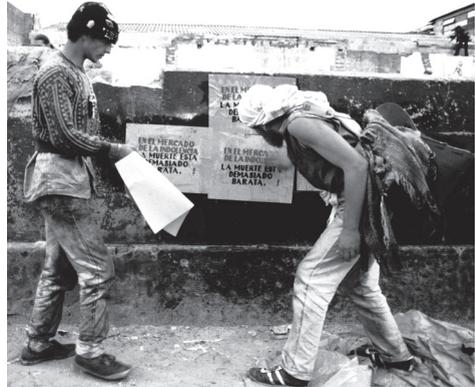
ciones obtenidas en los lugares visitados ocasionaron en mí un cambio de actitud frente a la Ciudad de México. Aunque las descripciones de su propia ciudad realizadas por el público desprevenido dieron cuenta de una metrópolis peligrosa, insegura y compleja, los sitios visitados y las personas que los circundan me dieron confianza para realizar otros desplazamientos con la idea de conocerla mejor. La conclusión de este ejercicio cotidiano, como ya lo dije, fue presentada en el V Festival de Ex Teresa. En esa ocasión llegué a ejecutar la obra al frente del museo, en la calle Licenciado Verdad del Centro Histórico capitalino, una fría noche de noviembre, vestido con los colores de la bandera de Colombia. En el suelo se encontraban instalados previamente cinco botes con pintura de vinilo del color de las banderas mexicana y colombiana, respectivamente.

Una vez frente a los recipientes de pintura y al público que contemplaba pasivamente los elementos dispuestos para la acción, derramé su contenido en el piso, al tiempo que rodé mi cuerpo entremezclando las pinturas con él. Luego me despojé de la ropa y rodé nuevamente con el cuerpo desnudo para impregnarlo del color de las banderas. Después de varios recorridos de ida y vuelta con el cuerpo sobre la pintura me cubrí con un sarape en señal de asentimiento de la cultura local. Para terminar, fui rumbo a casa en el metro, en un recorrido por varias estaciones repartiendo la imagen impresa en serigrafía, de un mapa en el que se superponían el barrio Fontibón de Bogotá y la colonia Ramos Millán del Distrito Federal, últimos lugares de residencia hasta esos días.

⁴ Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales, teatralidades, performances e políticas*, p. 152.

Carácter comunitario

La performance que determinó el rumbo de las obras realizadas durante las siguientes dos décadas fue ejecutada en Bogotá, con recursos propios, fuera del ambiente institucional y de festivales institucionales. Se trató de una pieza que afrontó el problema de la indigencia que pervive tanto en las ciudades colombianas como en muchas capitales latinoamericanas. Se trató de *La facción*: realizada con indigentes de la calle del Cartucho, Carrera 11, con Calle 6ª en Bogotá, Colombia, el jueves 17 de septiembre de 1993. En una peligrosa zona del centro, a las cinco de la tarde, nos dimos cita un grupo de artistas⁵ en esa calle que se distinguía en la época porque los indigentes se reunían a todas las horas del día a consumir marihuana y bazuco (crack), que además comercializaban libremente. El motivo de la obra consistió en una acción de denuncia, ya que un grupo de asesinos anónimos, financiado por los comerciantes de la zona, los políticos de turno y los militares las fuerzas armadas nacionales, se dedicaban a matar a quienes encontraban por la madrugada en el lugar.



2. *La facción*, Colombia 1993

El día y la hora señalados, para llamar la atención de quienes transitaban por ahí, los artistas hicimos una lectura de poemas de autoría propia a través de un megáfono sobre un terreno baldío, en un tiradero de basura, previo acuerdo con los indigentes. Al lugar arribaron personas que habían sido invitadas con anticipación, entre ellos periodistas y público en general. Los asistentes fueron aprovechados para que ayudaran a colgar unas pinturas en grandes telas y dibujos que se traían previamente preparados para instalar en los muros. La mayoría de obras fueron quemadas al finalizar la tarde, principalmente por dos motivos, el primero como acto simbólico para desmitificar la importancia y el poder del arte en esas circunstancias y el segundo, para calentar el ambiente tratándose de una ciudad con clima extremadamente frío. Mi participación consistió en invitar a los indigentes a que pegaran unos carteles sobre los muros en forma de cruz, a manera de réquiem por sus amigos asesinados. En los carteles impresos en serigrafía, con tinta negra y roja sobre papel craft se leía: "En el mercado de

⁵ Egresados de la Universidad Nacional de Colombia y de la Escuela de Artes de Bogotá, hoy Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá, Colombia.

la indolencia, la muerte está demasiado barata.”

Sin orden cronológico me referiré ahora a una pieza con características similares a las de La facción. Esta vez se trata de: *Arquitectura indigente*, realizada en la Ciudad de México con motivo de una invitación que recibí para participar en el Festival Arte en la Torre, organizado por el Centro de Investigación y Documentación de Artes Plásticas (CENIDIAP).⁶ Los recursos materiales facilitados por el festival fueron utilizados para una obra cargada de elementos conceptuales proporcionados por el contexto en que se desarrolló. Se trató de una acción realizada en un tiempo extendido, una performance sin límite de tiempo, ni siquiera podía percibirse una linealidad de sucesos en un tiempo determinado en el momento mismo de su ejecución. No se distinguían los límites entre la performance y las experiencias de vida de los indigentes participantes, ahí radicó parte de la riqueza de la obra. En la calle Benito Juárez del centro Histórico de la Ciudad de México, el sábado 4 de mayo de 2001, después de visitar repetidas veces a un grupo de niños indigentes, hacinados en una esquina de la Alameda Central debajo de cobijas malolientes, pedazos de plástico y cartones, conocí a Iván de doce años de edad, que junto con su hermano comandaba una banda de jóvenes callejeros menores de edad. Iván sufría un grave problema hepático ocasionado por la cantidad de solvente activo polivinílico (pvc) que inhalaba permanentemente. Dos años después me enteré de

la muerte de Iván por causas relacionadas con la violencia callejera.



3. *Arquitectura indigente*, México 2001.

El motivo de esta obra, realizada cuando Iván estaba vivo, fue trabajar con los indigentes en un proceso de creación/acción típico de la performance como disciplina artística, vinculó conceptualmente los problemas de los niños de la calle en una acción de denuncia. El proceso de configuración se dividió en varias etapas: la primera consistió en incorporar a la obra actividades cotidianas como el juego que ellos practicaban casi a diario (la cascari-ta); luego, escuchar sus historias de vida y posteriormente la recolección de ropa y comida para ellos en diferentes zonas de la ciudad. De las conversaciones con los indigentes surgió la idea de conseguir también plásticos para remendar las tiendas donde dormían, ya que se acercaba la temporada de lluvias. Cuando fui invitado a presentar la performance en el CENIDIAP, solicité los materiales con los que trabajaríamos con los indigentes en la reconstrucción de sus tendajos, así ob-

⁶ Emblemática institución que investiga sobre las artes plásticas y visuales localizada en el Centro Nacional de las Artes, CENART, de la Ciudad de México.

tuvimos plásticos, maderas, pintura y demás implementos necesarios.

El festival requirió una performance para un restringido número de personas en horas de la mañana. Una vez presentada me desplazé a la Alameda Central de la Ciudad de México y, con la ayuda de los niños de la calle, reforcé sus moradas agregando colores vistosos. La satisfacción duró poco tiempo porque unos meses después el gobierno capitalino desplazó a los indigentes violentamente, por solicitud del Hotel Sheraton que fue construido frente al lugar de los cambuches. El desalojo correspondió al programa de remodelación y embellecimiento del Centro Histórico de la Ciudad de México promovido y ejecutado con apoyo de grandes inversiones de las empresas privadas comandadas por el principal capitalista del país, Slim Helú.

Denunciar sin renunciar

Sabiendo que venía a vivir a México pensé en traer material conceptual para desarrollar aquí obras de arte urbano. En esa época tenía contacto con amigos en el Hospital Psiquiátrico San Bernardino, localizado en la Zona de Tlalpan, y quería trabajar una pieza similar a la que describiré a continuación, pero, por motivos logísticos y falta de habilidad para sortear la burocracia mexicana no pude realizar la obra proyectada inicialmente. En Colombia, el miércoles 17 de abril de 1996, con artistas ecuatorianos y peruanos, salí caminando durante varias horas rumbo al Hospital Psiquiátrico de Sibaté, institución pública adscrita al Ministerio de Salud, localizada diez kilómetros al sur occidente del centro de Bogotá. El objetivo, visitar al enfermo mental Bara Bara que

realizaba pinturas y dibujos como terapia ocupacional. A mi entender, las obras de Bara Bara ponían en tela de juicio las opiniones de los críticos, que giraban en torno a que sus trabajos no se podían reconocer como obra de arte, porque el autor no poseía facultades mentales normales. Si no se conociera al autor de las pinturas no podrían distinguirse como hechas por un paciente mental ya que tenían una impactante calidad expresiva.

Previo a la realización de la obra, que denominé *Retratos de ciudad*, logramos que la administración del hospital autorizara impartir un taller de artes plásticas, específicamente de pintura, con los internos dentro del recinto. En visitas anteriores detectamos en el lugar la extrema pobreza en que vivían los pacientes y la falta de atención por parte de las autoridades de salud. Los internos pasaban sus días en malas condiciones, sucios y aguantando frío. Con ello justificamos la acción de denuncia y a cambio del taller de artes plásticas con los pacientes ejecutamos la performance. Esta comenzó con el pegado de los carteles en los muros de diferentes lugares, como tiraderos de basura y tendajos improvisados de indigentes encontrados durante la caminata. Los carteles señalaban los lugares y obligaban a dirigir la vista hacia donde generalmente no se ve. Otra vez con la inscripción en negro y rojo: En el mercado de la indolencia, la muerte está demasiado barata.



4. Retratos de ciudad, Colombia 1996

Después del recorrido, en la plaza principal del hospital los internos se unieron al ejercicio, se improvisaron dinámicas de integración con ellos ante los periodistas que previamente convocamos, quienes llegaron con cámaras de video y fotografía. Se recogieron testimonios de los empleados del hospital psiquiátrico y se pegaron más carteles en forma de cruz en el suelo para que quien quisiera, se acostara con las manos abiertas sobre los carteles y se fotografiara.

Carácter votivo

Decepcionado por la impotencia del arte ante fenómenos sociales de esa naturaleza cambié el sentido de las performances hacia lo que la teórica del arte contemporáneo Ileana Diéguez denominó:

comunidades votivas, acciones que pueden tipificarse dentro de las “situaciones liminales que están acotadas por estados de contención y actos de ofrenda que construyen comunidades líricas y sugieren otro tipo de relaciones”.⁷ Entre el arte, el creador y los espectadores se derivan vivencias inmediatas combinadas con modos de creencia o experiencias místicas, no necesariamente conectadas con la religiosidad.

Esta forma de vivir el arte me llevó a varios ayunos cada vez más extenuantes, un ejemplo de ello lo constituyó la obra: *Caja negra – Ex voto*, presentada en el Encuentro Hemisférico de Performance, Ciudadanía en Escena.⁸ Mi obra consistió en otro ayuno pero esta vez de cuarenta horas en silencio a manera de ex voto, dentro de una caja negra de madera de 180 x 120 x 120 centímetros. El ex voto es una acción de carácter votivo por medio de la cual se agradece o se pide un beneficio, invocando una fuerza superior a la humana, no necesariamente vinculada a las religiones. Mediante esta acción contrapuse el poder de la mente a lo físico. Aquí una vez más la fuerza de voluntad venció a la necesidad de comer. Con los límites de resistencia de mi cuerpo como materia disponible dentro de la caja negra, se recreó el espacio mínimo en que viven los indigentes para convertirlo en espacio artístico. Aproveché en la performance el abatimiento causado por el hambre y la incomodidad del encierro en una acción

⁷ Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales, teatralidades, performances e políticas*, pp. 158-161.

⁸ Este festival de arte de la acción es organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de Nueva York. Se realiza cada año en un país diferente; la versión colombiana fue en Bogotá en 2009.

de carácter votivo para reflexionar sobre un problema social concreto.

Conceptualmente pude mezclar un hecho cotidiano de los habitantes de la calle con el proceso de creación personal en la incomodidad del encierro. Esta pieza fue inspirada en la forma en la que viven los indigentes en la ciudad de Bogotá, una de las más frías de Sudamérica, localizada a una altura considerable sobre el nivel del mar. En la parte más visible de la caja se encontraba inscrito un poema de Víctor Gaviria director y productor de la película *La vendedora de rosas*, un filme inspirado también en los problemas de los niños de la calle, quienes abundan en las ciudades colombianas: Vivimos cinco meses en la calle, hasta que me fui / no he vuelto a saber de sus abrazos / que me adormecían suavemente... Que estarán haciendo, / me pregunto al cruzarme con ellos una noche cualquiera.⁹

En Colombia, los conflictos políticos involucran a campesinos, niños y mujeres que huyen del campo por la violencia política, que llegan a las calles de las ciudades a vivir en espacios reducidos, víctimas de persecuciones, desplazamientos y migraciones económicas, que provocan miseria, violencia, humillaciones, pobreza y todas las variantes de la discriminación. Las condiciones inhumanas de los desplazados contrastan con la vida excesiva de otros colombianos, que en las crecientes temporadas vacacionales gozan de los privilegios del sistema capitalista y derrochan opulencia, lujo y confort, beneficiados por el modo de gobierno imperante en occidente, el neoliberalismo. Mientras unos tienen los beneficios del sistema; por

diversos motivos, grandes comunidades son silenciadas en condiciones de extrañamiento cultural y económico, y padecen permanentes injusticias. Reconozco la imposibilidad de proponer soluciones prácticas al conflicto al no estar en ningún extremo de la situación, por ello trabajo la resistencia de mi propio cuerpo para relacionarla con el cuerpo social y la confrontación con el aletargamiento de los sistemas conductuales de la sociedad contemporánea. Sobre esta obra escribió la investigadora Diana Taylor en su libro *Performance*, de la siguiente manera.



6. Caja negra - Ex Voto, México 2002

La relación entre el artista y el público muchas veces es complicada, el artista tiene muchas formas de estar presente/ ausente, y el público también tiene varias posiciones posibles evidentes en las palabras que existen para designarlo: participante, testigo, audiencia (término originalmente usado para designar a quienes escuchan), espectador, voyeur, mirón. Álvaro Villalobos (Colombia) se encerró en una caja negra durante 40 horas, el público le podía ver pero él no le devolvía

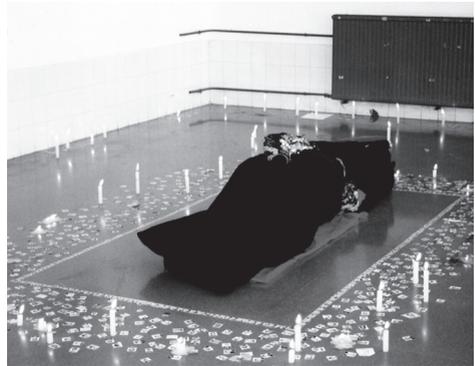
⁹ Jorge Rufinelli, *Víctor Gaviria: Las márgenes al centro*, p. 75.

la mirada. Su performance hace visible la población que nunca se ve; los desplazados, la gente que en Colombia llaman "los desechables". El performance invierte la mirada del espectador: normalmente la gente desamparada, nos mira pero nosotros evitamos el contacto visual, el reto en este performance no es sólo lo que puede soportar el artista, sino lo que puede tolerar el público. Confrontado con una realidad que prefiere no ver.¹⁰

La experiencia inicial de los ayunos voluntarios como obra de arte la constituyó: Acto sincretico, de 28 horas continuas tirado en el piso de la entrada principal de la Facultad de Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, en España, en 1999. Allí recurrí a la resignificación del espacio a través de la instalación en el suelo, de un recuadro demarcado por pequeñas fotos de rostros anónimos, extraídas de los archivos de un antiguo estudio fotográfico. Dentro de la demarcación estuve con el rostro cubierto por un pasamontañas, utilizado por los habitantes de la sierra chiapaneca al sureste mexicano. La finalidad del recuadro hecho con fotografías de personas desconocidas, con el rostro y cuerpo cubiertos, tenía como propósito negar al público mi identidad y poner en tensión esta dupla: por un lado los personajes anónimos que sufren inclemencias en la calle por azares del destino y, por otro, la indiferencia pública por el sufrimiento ajeno.

La obra aludía también con lo performático, a las personas frente a sujetos sin rostro, a quienes no queremos mirar porque sufren inclemencias como indi-

gentes. Los rostros de las fotografías tiradas en el suelo tienen que ver con la masificación anónima e indiferente que viven las personas en la calle. En el muro del vestíbulo el público podía leer un cartel con el significado del término *ex voto* (acción de carácter votivo), y la invitación a participar en la obra con la premisa de que al relacionar el ayuno con alguna situación personal, se podía encender una vela a manera de *ex voto*. Las velas estaban en una caja debajo del cartel y la etapa interactiva terminó cuando se apagó la última.



7. Acto sincretico, España 1999

Con años de diferencia ejecuté dos performances más incrementando las horas de ayuno, una de ellas, *Desplazados*, fue realizada entre el 5 y el 6 de marzo de 2003, en el primer Encuentro Nacional de Performance, *Performagia*.¹¹ Fue inspirada en los problemas de los campesinos, niños y mujeres que llegan a las calles de las grandes

¹⁰Diana Taylor, *Performance*, p. 78.

¹¹Festival organizado anualmente durante una década por el Museo Universitario del Chopo, UNAM, México D.F.

ciudades, víctimas de persecuciones políticas, desplazamientos y migraciones económicas, que promueven pequeñas y generales miserias, violencia y humillaciones, haciendo cada vez más aguda la pobreza y sus variadas formas de discriminación. Estos conflictos se convirtieron en un lugar común desde hace años en Latinoamérica; en Colombia particularmente se recrudecieron por la guerra de guerrillas, las represiones del ejército sobre la población civil, la delincuencia común y la consecuente violación de sus derechos fundamentales. Los crímenes contra la ciudadanía generados por las autodefensas y paramilitares son cada vez más frecuentes, a ello se suman todas las formas de violencia generadas por los narcotraficantes y sus subsidiarios nacionales e internacionales.



8. Desplazados, México 2003

Soportar la naturaleza

Artistas de la performance, entre los que me incluyo, experimentamos sobrepasar los límites del arte para llegar a otras disciplinas, por ello la pregunta sobre la legiti-

midad del arte como una cuestión más filosófica y política que propiamente artística es cada vez más frecuente. Se trata de una objeción a las maneras tradicionales de pensar el mismo arte en torno a situaciones específicas de la vida cotidiana. En ese sentido los ideales formales y conceptuales de mis obras giran en torno a la posibilidad de señalar de manera crítica los abusos de poder y los modos de producción dominantes que, en nuestro contexto se convierten en esquemas soberbios de gobierno. Un ejemplo lo constituyen las desapariciones forzadas y los enterramientos en fosas comunes en Latinoamérica, particularmente en México y Colombia.

Para reafirmar la explicación sobre el carácter votivo de mis obras y la manera en cómo las asocio con la imaginaria popular para producir efectos dentro de los discursos visuales contemporáneos me referiré a la performance *Fosa*, que consistió en un entierro de seis horas realizado en el Faro Tláhuac, localizado en la avenida La Turba en la Ciudad de México, el viernes 23 de mayo de 2008. Mediante el recurso artístico de la acción y el lenguaje corporal aludí conceptualmente a la práctica común y ordinaria en los conflictos armados latinoamericanos en los que se entierran cuerpos inertes en terrenos baldíos, convirtiendo los campos en cementerios de fosas comunes que reducen los cadáveres a su fin último, la descomposición de la materia que los soporta.

Al respecto, en esa ocasión, en el marco del festival de performance, Híbrido, del Faro Tláhuac,¹² presenté la obra

¹²Realizado en un baldío donde se localiza el Centro Cultural Faro Tláhuac, dependiente de la Secretaría de Gobierno de la Ciudad de México,

que además se basó en las crónicas urbanas emanadas del lugar donde se realiza el Festival, administrado por el gobierno del Distrito Federal. En las distintas ocasiones que visité el sitio, muchas personas argumentaron que ahí, los organismos oficiales tiraron escombros con restos humanos del terremoto que azotó a México en 1985. Otras personas me dijeron que también ahí fueron enterrados los desaparecidos del conflicto violento con el que se quiso disolver al movimiento estudiantil en 1968, época luctuosa en que el gobierno mexicano por medio de sus fuerzas armadas asesinó brutalmente y atropelló a miles de estudiantes.



9. Fosa, México 2008

en una de las zonas con niveles económico y social más deprimidas del país.

Por la sombra de muerte que reviste el lugar cavé una fosa en el terreno de Tláhuac, para que dos policías del Distrito Federal me enterraran al comienzo de la jornada artística. Yo recabé la tierra y ellos me enterraron y me sacaron cuatro horas después. Someter el cuerpo con fuerza de voluntad y coartar los movimientos con el peso de la tierra en un tiempo y lugar específico, constituyó este ejercicio artístico. Soportar el peso de la naturaleza, recibir la tierra y ser sepultado, unió la obra con otro acto simbólico utilizado por diferentes comunidades sudamericanas, principalmente relacionado con la muerte y el olvido.

En ese sentido, mi trabajo insiste en funcionar como organismo operador de crítica simbólica de la realidad existente. En esta obra se unen los pensamientos que pueden expresarse de manera icónica, verbal, escrita, con las propias acciones en la práctica artística. Estoy consciente de que para producir arte con contenidos políticos el artista se tiene que involucrar con diversas informaciones de los sistemas de gobierno, al menos en sentido crítico, pero tomando distancia, para que el arte cumpla con la función de hacer que se dirija la mirada hacia donde comúnmente la gente desprevenida no lo hace. En esta disciplina es importante entender los conceptos que se van a tratar en las obras y trabajar artísticamente para modelar y modular la realidad presente.

Indiferencia e invisibilidad

Antes de terminar relataré una obra reciente titulada Exploración, Bate-papo na cama, presentada en el VIII Encuentro Hemisférico de Performance y Política 2013;

Ciudad/cuerpo/acción: La política de las pasiones en las Américas, evento organizado otra vez por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de Nueva York. Se trató de una intervención urbana en la ciudad de Sao Paulo, Brasil. En ella se resumen las expectativas de mi pensamiento artístico actual, los ideales en torno a la obra que a toda costa pretende entablar diálogos cercanos con el público participante. La performance consistió en un ejercicio de investigación prospectiva sobre la tipología del lugar, un sitio lejano a mi modo de vivir cotidiano, porque aunque la vida en los países latinoamericanos tiene mucho en común, también tiene diferencias implacables e irreconciliables.

Mediante la obra interactué nuevamente con los habitantes de la calle. Inspirado en el carro que ruedan los indigentes recicladores de basura de Sao Paulo, le puse ruedas a una cama matrimonial y salí a la Praça da República a explorar el espacio público y convivir con sus habitantes. Invitaba a las personas que me encontraba a descansar sobre la cama y les planteaba interrogantes básicos para la comprensión del entorno. ¿Qué es lo más importante aquí? ¿Qué situaciones, actos, personas, ideas y cosas son significativos aunque no sean evidentes? ¿Cómo se idealiza el sitio? ¿Qué se debe cambiar y cómo? Las respuestas fueron escritas en papeles y luego depositadas en una urna de madera amarrada a la cama. La acción se inspiró en la frase utilizada comúnmente en Brasil: "Bate-papo na cama" que significa: conversar espontáneamente sobre la cama. Con el mismo móvil conceptual generamos posteriormente otra acción colectiva con la artista Tania Alice, en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Niterói, en Río de Janeiro, Brasil, entre el 3 y el 4 de agosto

de 2013. A esta última performance se refirió Guillermo Vergara, curador del museo, de la siguiente manera:



10. Exploración, Bate-papo na cama, Brasil 2013

La cama estableció un vínculo con la singularidad de los lugares, corresponde al mobiliario doméstico fácil de utilizar para establecer prácticas artísticas urbanas con bases relacionales a partir de los testimonios sobre las principales preocupaciones de las personas con las que se interactúa. Las conversaciones en la cama implican al público mediante una participación espontánea sobre temas sociales relacionados con la pobreza, la indigencia y la invisibilidad.¹³

La urna con los escritos de la gente que participó fue enterrada al finalizar la tarde en un parque público arborizado, con la idea de que el papel y la madera con el tiempo se descompusieran fertilizando el árbol más cercano.

¹³ Guillermo Vergara, "Performance Bate-papo na cama no MAC de Niterói", *Folha de Niterói*, p. 11.

En la actualidad trabajo con grupos y comunidades específicas preocupado por el tipo de público que se acerca a mi obra. Me interesan las acciones con públicos activos, ya que en las obras anteriores, las de los ayunos, el espectador era un ente pasivo, pensante y sensitivo pero no participaba activamente. Ya no me parece interesante el espectador frente a un estrado, a un púlpito conventual o a un parainfo para ver performances con la única posibilidad de actuación cuando discurren los aplausos. Me interesa la comunicación con públicos receptores amplios ya que la comunicación en la performance comienza a ser efectiva cuando se desarrollan formas interpersonales de actuación y desempeño en las que el receptor se siente comprometido.

En la acepción antropológica, la performance como cualidad del discurso emitido enunciados que implican la ejecución de una acción. Derivado de ello se pueden reconocer y diferenciar los conceptos que consisten en lo que se quiere decir y corresponden a una fluctuación básica entre la intención del autor y las opiniones y actitudes del receptor. El arte performativo actual hace referencia al ente vivo y al acto efímero en el instante de su presentación e interacción con el público, alude al momento íntegro en que la obra se vive e interfiere en un lugar y momento preciso en que los artistas y el público nos comunicamos.

Nota: Las fotografías corresponden a diferentes épocas y fueron tomadas por distintas personas, quiénes las donaron al artista. Ahora corresponden a su archivo personal.

Bibliografía

- Alcazar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo espacio y video en la escena moderna*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-CITRU, 1998.
- Diéguez, Caballero, Ileana. *Escenarios liminales, teatralidades, performances e políticas*. Brasil, Editora Universidade Federal do Uberlandia, 2013
- _____. *Escenarios liminales, teatralidades performance y política*. Buenos Aires, Editorial Atuel (Biblioteca de historia del teatro occidental), 2007.
- Ruffinelli, Jorge. *Víctor Gaviria: Las márgenes al centro*, México, Casa de América/Turner Publicaciones, 2004.
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2012.

Hemerografía

- Ortega Salgado, Cynthia. "Fosa performance de Álvaro Villalobos en el Faro Tláhuac", *Futuro*, Toluca, Estado de México, marzo de 2009, Año 4. Núm. 36.
- Retamozo Benítez, Martín. "Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. mayo-agosto.
- Vergara, Guillermo. "Performance Batepapo na cama no MAC de Niterói", *Folha de Niterói*, semana de 27 de julio a 2 de agosto de 2013, Niterói Rio de Janeiro Brasil. Sección Cultura.

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR*

Una mirada a la obra poética de Federico Patán

Federico Patán – an outlook through his poetry

Resumen

Federico Patán (Gijón, 1937) es un polígrafo perteneciente al grupo de escritores hispanomexicanos, de la generación mexicana del Medio Siglo, y se trata de uno de esos autores que ha conjuntado la creación literaria con la docencia y la investigación académica.

Su obra abarca la poesía, el ensayo, el cuento, la novela, las memorias, la traducción y el periodismo cultural.

Palabras clave: Federico Patán, grupo hispanomexicano, exilio, republicanos, poesía, lirismo

Abstract

Federico Patan (Gijon, 1937) is a writer/author pertaining to the Spanish Mexican group of writers from the mid XX Century. He has perfectly combined his literary outcome, with teaching and the academic research. Federico Patan works include poetry, essays, tales, novels, memories, translation and cultural journalism. He is generally highly recognized by his narrative works, though his poetry is as important and meaningful as Patan has widely exercised it since youth. It represents the literary outcome that better describes his literary and intellectual work.

Key words: Federico Patan, Spanish Mexican Group, Exile, Republicans, Poetry, Lyrist

Al igual que muchos de sus compañeros del grupo hispanomexicano –y estos, como varios autores de la Generación del 27–, Federico Patán ha sido un poeta-profesor que distribuye su tiempo entre los quehaceres de la academia y el oficio escritural. A diferencia de quienes estudiaron Letras Hispánicas en Mascarones, o en el flamante *campus* de Ciudad Universitaria, él escogió las Letras Inglesas; pero, como muchos de ellos, terminó trabajando en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, destino que a Arturo Souto le parece uno de los lazos generacionales reconocibles: “pertenecemos a México y, más concretamente, a Mascarones, donde todos estudiamos y fuimos compañeros; y, más específicamente, a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM”.¹ Ese grupo de “escritores-académicos” se completa (además de con Souto y Patán) con Adolfo Sánchez Vázquez, Ramon Xirau, Manuel Durán, Roberto Ruiz, Carlos Blanco Aguinaga, Tomás Segovia, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, José Pascual Buxó, Francisca Perujo y Angelina Muñoz-Huberman. No es de extrañar, entonces, que para casi todos los alumnos de ellos (salvo los más enterados), primero hayan sido conocidos como profesores e investigadores y, después, reconocidos como escritores. Federico Patán, un poeta desdeñoso respecto a eso de desbrozar los caminos de la fama y el prestigio literarios, no ha sido la excepción: sus alumnos más curiosos son los que han descubierto que, detrás del riguroso profesor de Letras Inglesas, se encuentra un polígrafo que por igual ha he-

cho periodismo cultural, ensayo, novela, cuento, poesía y traducciones del inglés.

Federico Patán nació el 16 de septiembre de 1937, en Gijón, Asturias. Fue hijo de Ramona López García y Federico Patán Nieto, quien se desempeñaba como vendedor en una zapatería al estallar la guerra y estaba afiliado al Partido Comunista (en México se afilió al mismo Partido, pero no al mexicano sino al español del exilio). El apellido del polígrafo ha sido fuente de conjeturas, considerada la bonhomía y caballerosidad propias de su portador; parece ser que el apellido originario es francés y pasó de Patin a Patán, por mera adaptación de la fonética francesa a la ortografía española. Se embarcó con su familia en Burdeos y desembarcó del *Mexique* en Veracruz, en julio de 1939, casi a punto de cumplir los dos años de edad. Su familia se asentó progresivamente en Santa Clara (Chihuahua), Perote, Xalapa, Veracruz y Ciudad de México. Estudió en el Colegio Cervantes (Veracruz) y en la Academia Hispano-Mexicana. Desde los doce años tuvo varios trabajos: en una fábrica textilera, en una platería; fue mozo de botica, voceador, vendedor de pepitas, repartidor de publicidad, mozo de tintorería, empleado de abarrotes, corrector de pruebas... Algo de las difíciles condiciones económicas vividas por la familia Patán se dejan entrever en ese breve testimonio proporcionado por Federico en *Una infancia llamada exilio*.²

Desde muy joven, Federico Patán se aficionó al cine. Vio en las salas de la época cuanto se pudiera ver y prosiguió con ese gusto toda su vida. Si sus amigos lo

¹ Arturo Souto, *Conversación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM* (México, D. F.), 3 de febrero de 2009.

² Todas las obras de Federico Patán mencionadas en este trabajo se encuentran en la sección “Bibliografía de Federico Patán”. Véase pp. 145-149.

acompañaban en esas expediciones, al principio, luego fue Carmen –novia y, después, esposa– quien construyó junto con él una sólida cultura cinematográfica. Fue lector de Antonio Machado (puerto obligado de casi todos los lectores hispanomexicanos) y asiduo al acervo de la Biblioteca Benjamín Franklin para sus lecturas en inglés. Comenzó a escribir poemas y a destruirlos (esto último por recomendación de Celso Amieva, amigo y lector de Patán por esos años) antes de que, en 1965, publicara *Del oscuro canto*, un poemario: el primero de una serie de doce. Durante los dorados sesenta ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras, en la UNAM, para estudiar la carrera de Letras Inglesas, donde ahora es profesor emérito.

Todo esto corrobora la pertenencia de Patán al tercer subgrupo generacional de los poetas hispanomexicanos, el más excéntrico, junto con Francisca Perujo, Angelina Muñiz-Huberman y Gerardo Deniz: los “pequeños” respecto a las edades y actividades del resto de los dieciocho poetas que conforman el *corpus* más reconocible del medio poético hispanomexicano, parte de la nómina de la llamada Generación Mexicana del Medio Siglo, o de los Cincuenta, que es muy amplia e incluye a narradores, poetas y ensayistas nacidos entre 1925 y 1939: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Jorge Iburgüengoitia, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Huberto Batis, Jaime Sabines, Héctor Azar, Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Emilio Carballido...

La carrera literaria de Federico Patán comenzó como poeta y progresivamente fue extendiéndose hacia la traducción, el ensayo, el cuento y la novela. Obtuvo

el premio Xavier Villaurrutia, en 1986, por su novela *Último exilio*. Antes de eso y ya infestado por el veneno literario, colaboró en el suplemento cultural de *Ovaciones*, *La Cultura en México* y, durante 20 años, en *Sábado*, suplemento cultural del periódico *Unomásuno*, donde no sólo sostuvo una sección de reseñas literarias semanales, sino que colaboró con diversos artículos de mucha mayor amplitud. Esto perfila una de las características de Patán: su disciplina como escritor. Durante muchos años no pasaba día sin que trabajara desde temprano para escribir su propia obra; y los sábados y domingos los dedicaba a la preparación de la reseña semanal. Frente al encarnizamiento crítico regocijado en destazar al otro, que parece un espejo literario de la violencia que se vive mundialmente desde el siglo xx, la generosidad y el optimismo de Patán lo hicieron parecer “excesivamente tolerante”. Él siempre sostuvo lo siguiente: “reseño los libros que me gustan y trato de encontrar lo rescatable en aquellos que son francamente malos”. Me parece que, al final, ésta será la actitud que prevalecerá en la crítica del futuro. Las carnicerías sólo son materia de la nota roja literaria, o de la amarillista del momento.

Federico Patán, autor elegante, prolífico y creador de una abundante obra poética, ha logrado mediar la producción de ésta en relación con su trabajo narrativo. Sus temas han sido el amor, la muerte, la soledad y ahora busca una sencillez expresiva para iluminar las misteriosas relaciones entre el mundo y la conciencia que lo percibe; declara, con modestia no exenta de ironía, que la suya es la obra de un “poeta menor”, obra donde la serenidad sostiene el desarrollo de todos los temas abordados por él.

Los “afanes audaces” explorados por Patán en *Los caminos del alba* no volvieron a repetirse en su obra, aunque el uso de enclíticos, calembures y giros verbales de tono peninsular parecen “marca de la casa”: dichos afanes no aparecen en *Del oscuro canto* ni en la transición sententera representada por *Fuego lleno de semillas*, donde poetiza los estados de la pasión serena mediante metros tradicionales y sonetos. Las “brumosas geografías” de *A orillas del silencio* corroboran la voluntad de no permanecer en una sola tesitura: Patán mantuvo el gusto por el endecasílabo, combinándolo libremente con otros metros para producir una sensación de verso libre. Así, las exploraciones estilísticas de los tres poemarios publicados durante los años ochenta —*A orillas del silencio*, *Del tiempo y la soledad* e *Imágenes*—, más los cuatro de los años noventa del siglo pasado —*El mundo de Abel Caínez*, *Umbrales*, *No existen los regresos* y *Árboles hay y ríos*— confirmaron la voz de un poeta con temperamento polifónico, diverso, desembocada en la serena madurez de *Es el espejo un agua rigurosa* y *Paisajes transitorios*.

El título de *Paisajes transitorios* pertenece a un manuscrito posterior a *Es el espejo un agua rigurosa*, que se incluyó en un libro de poesía reunida y dio nombre a ese respetable volumen de más de 350 páginas y de medio siglo de frecuentar a la Musa,³ el cual es el motivo de estas meditaciones.

Resulta extraordinario percatarse de que Federico Patán sea más conocido como narrador y ensayista que como poeta, no obstante que su catálogo muestre que el

género más frecuentado por él sea el de la poesía —así sólo sea por el número de poemarios publicados—; de que su primer libro de cuentos, *Nena, me llamo Walter*, fuera publicado en 1986, lo mismo que su primera novela, *Último exilio*; y que su primer libro de ensayos, *Calas menores*, fuera de 1978: Patán entró al mundo de la literatura por la puerta de la poesía, no obstante que al cabo del segundo poemario publicado hubiera dejado pasar doce años antes de la aparición de su tercer libro de versos. 1965 fue el año en que el poeta, sin detener la criba, cesó de destruir todos los manuscritos de sus poemas y se decidió a publicar *Del oscuro canto*. (Tiendo a creer que el relativo desconocimiento de los versos de Federico se debe a la disminución de lectores de poesía y a un amplio analfabetismo literario que prevalece en un México donde se afirma que a mayor número de horas de clase se corresponde un aumento proporcional en el aprovechamiento escolar —si esto fuera cierto, México sería el país más culto del mundo—.)

El primer poemario de Patán incluye formas dialectales peninsulares como “sabledo”, “vosotros”, “orvallo”, que casi no volverían a aparecer en los poemarios subsecuentes, e incorpora algunas evocaciones de la guerra civil, que el autor no presenció por razón de su edad. Aunque éste afirma retóricamente en dos de sus versos: “Sólo tengo mi voz, / y mi voz es humilde”⁴, muestra una gran potencia al hablar de la amada en un formato de verso libre con asonancias en los versos 3, 4 y 6:

³ Federico Patán, *Paisajes transitorios*, 355 p.

⁴ *Id.*, “Dos campos”; *Del oscuro canto*, *Paisajes transitorios*, p. 41.

Amo tu cuerpo porque es tuyo,
y porque es tibio,
y porque cabe en mis manos,
que apenas son mayores que un milagro,
que un instante de vida,
que un salobre recuerdo recordado.⁵

Como suele ocurrir con los libros inaugurales, *Del oscuro canto* ofreció caminos temáticos, verbales y estilísticos que no volvieron a ser recorridos por su autor, y dejó ver muchos de los rumbos que se convertirían en el paradigma personal de Federico: no las "rojas canteras", ni "los puños", ni "los fusiles", sino estrofas como la siguiente (de arquitectura predominantemente heptasilábica y con asonancias en los versos 1, 4 y 6):

En el mar una raya
trazaron nuestros padres.
Una raya de sangre
una mañana
en que el sol era triste
y el trigo se inclinaba
de amor exiguamente.⁶

Tres años después, en 1968, apareció *Los caminos del alba*. El poeta tenía 31 años. Si ya era ensayista y narrador, no lo había revelado al público. El prosista narrativo se mostraría 18 años más tarde, poco después de la publicación del poemario *Fuego lleno de semillas*, de 1980, y de los ensayos recogidos en *Calas menores*, de 1978. *Los caminos del alba* es un poemario que, si fuera una partitura, se encontraría escrito en tono menor: la muerte,

el dolor, la noche, los fantasmas, el silencio y el olvido permean casi todos los textos, y hay formas verbales como la siguiente, cuyas disonancias sostenidas en la reiteración de enclíticos y en el desacomodo del pronombre de objeto indirecto no volverían a repetirse en la poesía de su autor:

Vino la palabra a mí
el silencio a me matar;
púsome en la boca vid,
púsome en los ojos mar.⁷

En este libro, por otro lado, aparecen los primeros poemas en los que se sugiere una historia que nunca se cuenta del todo y cuyo "final" queda abierto, sujeto a la interpretación del lector; ese juego de elusiones se convertirá en una característica de algunos poemas futuros de Patán y de algunas de sus minificciones. Me parece que el texto inaugural, en ese sentido, es "Continuidad de la muerte" (título sospechosamente cercano al cuento "Continuidad de los parques", de Julio Cortázar, al que parece homenajear en términos de estructura), en el que la primera estrofa habla de una presencia que visita al locutor poético; en la últimas dos estrofas, el locutor abandona el lugar donde se encuentra y se convierte en una presencia que visitará a otro, gracias al cambio de la persona verbal:

Me llegué a una puerta,
me llegué sin prisa,

⁵ *Id.*, "De algunas razones"; *Del oscuro canto*, *ibid.*, p. 55.

⁶ *Id.*, "La voz definitiva"; *Del oscuro canto*, *ibid.*, p. 60.

⁷ *Id.*, "Sabio de saber morir"; *Los caminos del alba*, *ibid.*, p. 80.

polvo la mirada,
polvo la sonrisa.⁸

En *Fuego lleno de semillas* (poemas de un itinerario), Patán ofreció varias novedades: aunque el libro arranca con una sección taciturna ("Ciclo de la separación indeseada"), poco a poco evoluciona hacia un tono optimista ("Ciclo del regreso iniciado") que culmina con una sensación de plenitud amorosa ("Ciclo del futuro logrado"). No obstante la felicidad sugerida, en el libro hay una contención que me recuerda la ejercida por Johannes Brahms en sus mejores composiciones musicales: es difícil encontrar poemas desbordados en la obra de Patán. Otra novedad es la aparición de varios sonetos, que conviven con los textos en verso libre. *Fuego lleno de semillas* me parece un libro de transición entre el estilo de los primeros poemarios de Federico y el que fundaría su manera característica de poetizar, su paradigma propio: *A orillas del silencio*. Un ejemplo de ese modo transicional es el siguiente:

La golondrina dejó atrás su vuelo.
El sol, la piel morena de sus jóvenes años.
Mujer, envejecemos.
Ese temblor de noche que es tu pelo,
donde por tantas veces anidaran
(raíces ahítas de color) mis dedos,
sin astucias resbala hacia el invierno.⁹

Las décadas de los ochenta y los noventa mostraron a un autor en el ejercicio de sus plenos poderes. Durante los ochenta pu-

blicó tres poemarios, dos libros de cuentos (*Nena, me llamo Walter; En esta casa*), dos libros de ensayo (*Diez novelas y un ensayo, Contrapuntos*), dos novelas (*Último exilio, Puertas antiguas*) y una antología (*Cuento norteamericano del siglo xx*); además de su reseña semanal en el suplemento *Sábado* (por simple cuestión aritmética, las reseñas de una década suman 520) y los artículos de más largo aliento que el mismo suplemento le solicitaba; más sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras; más su vida familiar y la afición por el cine, compartida con Carmen, que nunca perdió; más la preparación de los libros y traducciones que no vieron la luz durante esa década; más su vida personal; más el oficio de ser padre; más la presencia en congresos y coloquios y estancias académicas...

Todo esto se dice con rapidez, pero a mí me agobia el peso de tanta actividad simultánea. Durante la década de los noventa llegarían cuatro poemarios más, tres libros de cuento, tres de ensayo, tres novelas y otra antología, más las reseñas y la vida... Para dar una idea de este voraz trajín, baste recordar que Federico publicó reseñas literarias en *Sábado* durante veinte años, lo cual arroja la bicoca de, por lo menos, 1,040 trabajos dedicados a meditar alrededor de la obra publicada por otros. "No más de tres cuartillas, por favor", dice en un título que recoge sus notas sobre narrativa mexicana del siglo xx. Si esa es la medida adecuada, tal cantidad de reseñas significa 3,120 cuartillas enviadas a la redacción del suplemento cultural del periódico *Unomásuno*. Y, en medio, la poesía. Por lo visto, junto a Patán, los demás autores parecerían holgazanes.

En 1982 apareció *A orillas del silencio*, poemario en el que emergen medi-

⁸ *Id.*, "Continuidad de la muerte"; *Los caminos del alba*, *ibid.*, p. 79.

⁹ *Id.*, "Mujer, envejecemos"; *Fuego lleno de semillas...*, *ibid.*, p. 108.

taciones poéticas alrededor de la palabra y el poeta, regidas por una mirada crepuscular que parecieron valer como una especie de arte poética. Ésta es la sustancia de la primera parte del libro, "Hacia el alba". En la segunda, "En el alba", la temática es totalmente amorosa. El contraste entre ambas secciones es muy explícito desde sus títulos y, aunque el autor siguió manteniéndose en una suerte de parquedad característica, hubo una intensificación de los claroscuros, como en "Poema para el oído izquierdo", cuyo título sugiere la intimidad del lecho, donde el poeta dialoga con su amada:

Sólo a ti puedo hablarte en el silencio
que renace en la ausencia y que transita
la equis donde el vidrio
estrangula la arena.¹⁰

Del tiempo y la soledad, publicado un año después, aportó la novedad de tratarse de la primera colección de sonetos de su autor: veinticuatro. De nuevo, Patán ofreció un esquema dual para construir su poemario: los primeros trece mantuvieron la taciturnidad propia del autor con sonetos alrededor de la escritura, la muerte, la soledad y el paso del tiempo, mientras que los once últimos se concentraron en las diversas felicidades del amor. Federico me comentó que los sonetos no habían hecho muy feliz a Marco Antonio Campos, quien le hizo algunos comentarios displicentes acerca de los mismos. A mí, en cambio, la colección me parece extremadamente sólida, salvo el décimo tercer soneto, "Heráclito dejome...", que arranca con una palabra esdrújula y una grave, só-

lo para incumplir la promesa esdrújulista y luego perderse en una extraña música acentual (determinada por la combinación de alejandrinos con tridecasílabos, no obstante la exactitud del hemistiquio y las rimas consonantes) que confirma que los endecasílabos también pueden sonar como Karlheinz Stockhausen. O será que prefiero otra música verbal alcanzada por Patán, como la de la siguiente cuarteta endecasílabo:

Exilio busco del silencio hablado
y en paisaje de amor callo el veneno.
Escuela de mi vicio es lo callado
y calle de mi cárcel lo sereno.¹¹

1986 trajo consigo un breve poemario, *Imágenes*, verdadero gozne desde el que pueden distinguirse dos etapas del quehacer poético de su autor. Simultáneamente, los cinco primeros poemarios quedaron convertidos en pasos preliminares para llegar a *Imágenes* y los siete posteriores le fueron claros deudores. Pareciera, entonces, que el año mencionado fue determinante en la plenitud literaria de Patán, pues también es el de *Último exilio*—novela ganadora del premio Xavier Villaurrutia—y el de *Nena, me llamo Walter*, su primer libro de cuentos.

Sin perder la contención, ni la parquedad propia de su autor, *Imágenes* retomó los temas usuales con mucha mayor ligereza, con la incorporación de un suave humor, de una inteligente ironía y de nuevos juegos en los que, por vez primera, se pudo apreciar la feliz contaminación del narrador y el poeta. No puedo sino reconocer que éste es el poemario más

¹⁰*Id.*, "Poema para el oído izquierdo"; *A orillas del silencio, Paisajes transitorios*, p. 138.

¹¹*Id.*, "En paisaje de amor caigo encendido"; *Del tiempo y la soledad; ibid.*, p. 149.

lúdico de Federico Patán, donde hay referencias a Quevedo y Machado, donde las viejas obsesiones dejan el tono menor y se llenan de gracia:

Quiso, lento,
subir rubio.
Lo miraron,
lo quisieron,
se cansaron,
lo volvieron.
Pudo, lento,
bajar turbio.

Cuatro son los
cuatro puntos.¹²

En los poemarios previos hubiera sido inimaginable la siguiente ligereza:

Muerte, la mi señora,
en torre de marfil diálogo a besos
y en los hilos las horas,
de tu mano tapiz de verde a negro.¹³

La tercera parte del poemario, "Jornadas", supuso el desembarazamiento conceptual de los tópicos paisajísticos empleados por Patán: si antes recordaban un universo de lecturas vertidas en sus poemas, ahora los paisajes invocados pasaban a ser una apropiación del poeta, vínculos entre emoción, revelación, voz y naturaleza.

[...] Si el viento se callara
tal vez, sólo tal vez, hablar pudieran
el olivo, la palma y el laurel.
Si el viento se callara
tal vez, sólo tal vez, la bruma fuera

dos tímidas monedas cuyo acoso
el tránsito pagaran.¹⁴

Alejado del silencio, la década de los noventa se poblaría con cuatro poemarios más, tres novelas (*La ceremonia perfecta*, *Mujeres ante el espejo* y *El rumor de su sangre*), tres cuentarios (*El paseo y otros acontecimientos*, *Bitácora de extravíos* y *La piel lejana*), tres ensayarios (*Los nuevos territorios*, *También Virginia Woolf* y *El espejo y la nada*), una antología (*El viejo Bloomsbury y otros ensayos de Virginia Woolf*) y un libro autobiográfico (*Federico Patán. De cuerpo entero*). Eso suma doce libros: 1.2 libros por año. Sin dudar, ha sido la década más prolífica en la vida literaria de Federico Patán.

El mundo de Abel Caínez (1991) inauguró la siguiente década poética de Patán. El título se abre a innumerables contradicciones y paradojas fundidas en el nombre del "personaje" que conducirá el poemario: Abel y Caín, los hermanos opuestos, Jeckyll y Hyde, los dobles. El título prometía un poemario narrativo. ¿Fue así? También prometía un personaje. ¿Apareció? Examinemos someramente el libro.

Las expectativas mencionadas se incumplen con rapidez, pero no otras: no hay un poemario narrativo, ni un personaje conductor llamado Abel Caínez. De hecho, Abel Caínez es una especie de trasminación del propio poeta, del autor, de la voz que en el libro permite apreciar objeciones que se otorgan distintas partes de sí misma; es el nombre dado a una metáfora de la escisión individual, de una disputa interior que ocurre en el campo de batalla que es la conciencia

¹²Id., "Cuatro", *Imágenes*; *ibid.*, p. 163.

¹³Id., "Tapiz"; *ibid.*, p. 168.

¹⁴Id., "Jornadas, II"; *ibid.*, p. 175.

de un ser llamado Abel Caínez, pero en cuyo trasfondo es posible reconocer a Federico Patán, o a alguna de sus muchas máscaras poéticas y narrativas, aunque ya es indicador el hecho de que el poeta no se quiera identificar bajo las letras de su propio nombre. El poemario, pues, no aborda el tema de la muerte y aniquilación del hermano semejante, de la lucha entre esos contrarios, sino de la convivencia de distintas pulsiones intelectuales y vitales en la palestra llamada la persona, una persona, eso que Borges denominó “el otro, el mismo”. Así, el nombre antinómico de Abel Caínez denomina la convivencia fraternal y rencorosa de aquellos asuntos con los que debe convivir el ser. El enigmático poema que da título al libro dice así:

Tierra esméctica, podadora de orgullos,
no rechaces la orfandad adjetivada
de este año caduco:
muerto viene a ti de fiebres docenarias.

Acéptalo, recógelo, acógelo,
protégelo, divídelo, armonízalo,
tu seno deterativo en humus lo convierta,
retornándolo al mundo en otro vínculo.

Química enamorada del mantillo
soberbio,
así te lo rogamus en disfraz de rito:
permítenos que el tiempo, caníbal de sí
mismo,
con doce pasos vaya de nuevo al
sacrificio.¹⁵

Poco dado al uso de palabras inusuales dentro de su léxico poético, aunque hay ejemplos notables del uso de las mismas,

Patán se permitió varias rarezas dentro de este poemario: las palabras ‘deterativo’ (“lo que limpia y purifica”) y ‘esméctica’, cuyo esclarecimiento requiere de la siguiente, ardua explicación:

La principal característica de estos compuestos [los cristales líquidos] es que sus moléculas son altamente anisótropas en su forma, pueden ser alargadas, en forma de disco u otras más complejas como forma de piña. A diferencia de los cristales (orientación a largo alcance y posiciones ordenadas a largo alcance), los CL tienen una orientación a largo alcance, pero posiciones ordenadas a corto alcance. Además, contienen intrínsecas propiedades físicas anisótropas. En función de esta forma el sistema puede pasar por una o más fases intermedias (mesofases) desde el estado cristalino hasta el líquido. En estas mesofases el sistema presenta propiedades intermedias entre un cristal y un líquido. Dos de las principales fases de un cristal líquido son la fase nemática y la esméctica. En la fase nemática los centros de masas de las moléculas están colocados como en un líquido (sin orden de largo alcance) y al menos uno de los ejes principales de las moléculas apunta, en promedio, a lo largo de una determinada dirección (llamada director). En la fase esméctica, al igual que en la nemática, tenemos orden de largo alcance orientacional y además los centros de masas moleculares están organizados en capas a lo largo de una dimensión. El esméctico, por tanto, presenta también orden de largo alcance posicional en una dimensión.¹⁶

¹⁵*Id.*, “El mundo de Abel Caínez”; *ibid.*, p. 179.

¹⁶“Cristal líquido”, http://es.wikipedia.org/wiki/Cristal_l%C3%ADquido

El locutor poético del poema se dirige a la Tierra y, como si se tratara de una oración religiosa, pide que acoja al año que llega, prematuramente deteriorado por fiebres que lo atacan doce veces (doce meses); luego, el poema cambia de interlocutor y se dirige a la Química para solicitarle que permita al año que entra cumplir con su sacrificio de doce meses, al cabo del cual llegará su propia muerte (del año, quiero decir). El poema, pues, se instala en el paso del tiempo y solicita a la Tierra y la Química que dejen que el año transcurra: ese es el mundo de Abel Caínez.

Después, el poemario se divide en dos secciones dedicadas a la ciudad y la palabra. Confieso que la lectura de este poema y del libro, en general, me deja estupefacto. Se me escapa la oposición entre los hermanos Abel y Caín, o la de su complementaria dualidad simbólica; considero que es el más enigmático de los poemarios escritos por Patán, lo cual extraña por tratarse del libro subsecuente a *Imágenes*, uno de sus más luminosos y cristalinos; además de que se trata de un poeta poco dado a rarefacciones verbales como 'perpetuicemos' (en lugar de 'perpetuemos')¹⁷ —aunque se aprecia un tono burlón dirigido hacia no se sabe dónde— y el uso de minúsculas para los títulos de los poemas (mas no para el cuerpo del texto) como en recuerdo de e. e. cummnings.

Después llegó *Umbrales* (1992), poemario notoriamente distinto al anterior. El libro se organiza en estructura anular, con un texto de arranque y uno de cierre llamados "Tiempo sin fecha". Después, en el intermedio —que es, propiamente, el cuerpo de la obra—, aparecen distintas fe-

chas entre 1937 y 1988, que van del año del nacimiento del autor hasta su cumpleaños número 51. Cada poema arranca con un título y un año: 44 pórticos selectivos. Cada puerta anuncia una fecha y las fechas van recorriendo los años, los asuntos y la vida del locutor poético (identificable con el autor, aparentemente sin mayores máscaras). Pareciera un texto autobiográfico, impulso que Patán construyó paralelamente en *Federico Patán. De cuerpo entero* y, más tarde, en *Una infancia llamada exilio*, aunque no se trata de un poemario construido alrededor de una biografía personal, sino de una obra donde las diferentes notas personales dejan ver los trasiegos de una vida: los destellos, las breves luminarias, las chispas que arrojan luz, permiten al curioso y al interesado asomarse desde ventanas donde cada umbral, cada arco de penumbra, cada lugar de paso muestra y acoge los años de un autor donde la silueta y la sugerencia de un momento son el inicio de una historia insondable.

Las puertas conducen a distintos lugares: un momento de la infancia, el nacimiento del primer hijo, la muerte de Luis Rius, una tarde de encuentro con la hija menor, el amor por Carmen, meditaciones íntimas. La paleta verbal de Patán se diversifica para ofrecer una suerte de *aleph* desde donde se vislumbran (la palabra no es casual) ciertos momentos, escenas y escenarios donde una vida desenvuelve sus sombras chinescas. Las siluetas, unidas, fundan un escenario que resulta una suerte de mural. El trabajo del lector es organizar el mapa para interpretar una vida que el poeta ha narrado de manera versificada, con los misterios y elusiones propios de la materia poética.

¹⁷V. "mirar atrás", *id.*, "El mundo de Abel Caínez"; *ibid.*, p. 191.

En *Umbrales* se encuentra uno de los poemas más bellos de Federico, dirigido a Carmen, su esposa, no exento de ecos de Garcilaso de la Vega y fray Luis de León; es un poema que se negó a ser una décima:

Este yo en ti que soy sin bien saberlo,
este callado asomo de tu mío
en tu nuestro su siempre deleitando,
este siempre con ti cuando conmigo
este siempre con mí cuando contigo,
este tú y yo sin ellos porque sobran
busca el nombre secreto de nosotros
y un traductor dulcísimo y preciso
en el mío que soy siendo tan suyo.¹⁸

No existen los regresos (1997) fue una brevísima *plaque* que el autor respetó como tal, es decir, como un muy breve cuadernillo poético que no se fusionó con futuros materiales más extensos. Es una suerte de *Sinfonía Pastoral* (la de Ludwig van Beethoven y la de André Gide) con poemas donde los diversos paisajes resumen y rezuman reflexiones que Federico Patán concede a la existencia. Pero esto exige matices: no se trata de *landscapes*, ni del deslumbrante paisajismo detallado de José María Velasco. El poeta, más bien, expone una cadena de no-regresos expuestos desde el trabajo poético, es decir, de memorias insuficientes, de evocaciones incompletas, de memorias modificadas por el paso del tiempo: lo dicho, lo descrito es apenas una sugerencia de paisajes interiores y exteriores que nunca volverán a ser los mismos. Como Heráclito, Patán considera que el río para bañarse no será el mismo río de ayer, pero tampoco

lo será la persona que se sumerja en esas aguas. Otra el agua, distinta la persona.

Un brillante poema que esclarece estas razones de la memoria es el siguiente –adelanto del estilo poético de los tres poemarios por venir de Federico–:

Supongamos un hilo sin paredes
señalando un camino que no existe
y un héroe sin el monstruo
al cual la espada dirigirle
y al otro extremo el llanto
de una joven
sin héroe en quien dejar
el hilo alevé
y a partir de la nada
de la imagen
soñemos.¹⁹

Como cierre personal del siglo xx, Patán publicó *Árboles hay y ríos* (2000), con el que clausuró la década más prolífica de su trabajo literario editado, a menos que mi percepción yerre por la cantidad de borradores de obras narrativas y poéticas sin publicar, más las reseñas publicadas previamente en *Sábado*, es decir: el guardadito inédito de Federico. Éste fue el último poemario en el que el autor no indicó la fecha de escritura de cada poema, costumbre que inició después de 2003, como para indicar a los lectores un registro donde el volumen de los materiales y la frecuentación con la Musa lo libraban de imposturas sospechosas frente a quienes, me parece, no siempre merecen tantas consideraciones para legitimar las horas nalga y horas mano dedicadas por cada autor a la fructificación de su trabajo literario. Federico Patán es un escritor que nunca ha dejado de escribir en cada uno

¹⁸*Id.*, “Canción para un anillo: 1967”; *ibid.*, p. 224.

¹⁹*Id.*, “Laberinto”; *ibid.*, p. 249.

de los géneros que le es propio y me parece relativamente innecesario fechar las obras si no es por exclusivas razones que competen al autor.

Árboles hay y ríos fue un nuevo poemario de condición breve donde el autor retomó su amor por los paisajes exteriores traducidos y resignificados en el lenguaje de los paisajes interiores. Con mucha libertad, se permitió la conjugación de asuntos que antes aparecían separados: los recuerdos y las imágenes de la infancia, las alusiones a la historia del poeta con Carmen, la eterna lucha con la palabra, la conciencia del paso del tiempo, la melancolía y la palabra, siempre la palabra, como en el siguiente ejemplo, con resonancias villaurrutianas:

Tras el ayer la calle,
 acera de las horas
 tal vez ciertas
 en el mínimo asombro de lo visto.
 O aquella sin memoria
 en la memoria huella adelantada
 y, al menos en temor, al muro fija
 en la fija intención de la mirada,
 posible red el rostro
 de las hoscas ventanas encendidas
 de arena tabulada
 e intentos de ceguera prematuros
 y la calle hacia atrás empecinada
 en las horas aquellas,
 en las horas
 aquellas de la calle en el eco
 empecinada nada nada...²⁰

Entre 2001 y 2013, Federico Patán publicó un poemario más y un volumen con su poesía reunida, además de un libro de cuentos (*Encuentros*), con el que ganó

el premio José Fuentes Mares, en 2006; dos novelas (*Ángela o las arquitecturas abandonadas*, y *Esperanza*), un segundo libro de memorias (*Una infancia llamada exilio*), una antología personal de las reseñas publicadas en el suplemento *Sábado* (*No más de tres cuartillas, por favor... Reseñas sobre literatura mexicana del siglo xx*), dos libros de traducción (*El artista serio y otros ensayos* (Ezra Pound) y *El carácter inglés. El ensayo informal en Inglaterra*) y una antología (*El ensayo literario mexicano*). Increíblemente, respecto a la última década de los noventa, fue perceptible un descenso en el ritmo de publicaciones del autor, pero donde esto se hizo más notorio fue en el terreno de su producción poética.

Durante los doce años mencionados, Patán publicó el poemario *Es el espejo un agua rigurosa* (2003) y concluyó *Paisajes transitorios* en 2008, que no fue publicado sino hasta 2013, diez años después, junto con el conjunto de su poesía recogida, al que dio título. La reducción del número de trabajos poéticos recuerda, inevitablemente, el alfa literario del autor, en cuyo recuento hay dos poemarios iniciales y editados en los años sesenta: un poemario por década en el siglo xxi.

De la misma manera en que *Imágenes* fue un parteaguas en la producción personal de Federico, *Es el espejo un agua rigurosa se convirtió*, diecisiete años después, en la perfecta cristalización de cuanto poetizó desde 1986 por la manera en que se imbrican con sutileza las habilidades del poeta y el narrador, por la serenidad del tono general y los abordamientos temáticos, por la forma como el paisaje es apropiado dinámicamente desde la mirada y las palabras del autor, por una contención emotiva que sofrena cualquier exceso sin

²⁰*Id.*, "Empecinamiento"; *ibid.*, pp. 267-268.

menoscabo de la intensidad, por la armoniosa belleza del conjunto y porque el poemario es, además, una síntesis conceptual y temática de la poesía del polígrafo, enunciada desde las cuatro partes en que se divide el libro: "Errancias", "Del camino", "De la muerte" y "De la escritura", que han sido las obsesiones personales más visibles de Federico Patán desde que iniciara su trabajo, sin dejar de lado otros asuntos, como el de una tímida infancia sostenida en ambigüedades que oscilan entre la felicidad y la infelicidad.

La palabra 'errancia' se encuentra dentro del campo semántico de 'errar', en el sentido de 'deambular', pero Federico Patán aprovecha la peligrosa cercanía que tiene con la palabra 'yerro' y el campo semántico 'equivocación'. El poeta sugiere, entonces, que uno de los riesgos del ser errabundo es el de cometer errores... Lo cual termina siendo una de sus ventajas cognoscitivas, en la línea de lo que ya Constantino Cavafis había advertido: toda aventura termina siendo rica en peripecias y conocimiento, incluido el de la muerte. Por otro lado, debe advertirse el gusto del autor por la elección de palabras que viven entre dos campos semánticos distintos: las que proceden de ciertas deformaciones familiares y variantes asturianas, como 'orbayo'; y las que son de origen especializado e hiperculto como 'detersivo'.

En la sección "Errancias", de *Es el espejo un agua rigurosa*, se encuentra el poema "Agua rigurosa". El texto es de un ambiente onírico donde el pasado y el presente se entrecruzan. El locutor poético ingresa a su casa (¿el cuerpo?, ¿el sueño?, ¿el hogar?). Recuerda el campo y solicita a Algo, o Alguien, al Ayer (indescifrabilidad que refuerza la condición oní-

rica del poema) tres cosas que le serán entregadas a medias (como si se tratara de tres deseos dirigidos hacia un talismán mágico): un río, una roca y tiempo. En lugar de eso, se le otorgarán un riachuelo, una piedra lajada y tiempo (desde luego, éste, que es el más temible de los elementos solicitados, será el único que permanecerá incólume en la lista de peticiones, pues se sabe que todos los talismanes son tramposos). El resultado es lo que Marguerite Yourcenar propone en *El tiempo, gran escultor*: el mármol esculpido por el hombre, hundido en el agua durante un naufragio, recuperará su condición de piedra informe al cabo de los siglos gracias a la mansa pero irrevocable devastación de los elementos y el paso de los años).

Para Federico Patán, la vida se devasta con el caminar del tiempo: la roca del pasado queda reducida a la condición de una piedra pulida, de un canto rodado; el antiguo río es ahora una corriente mansa; sólo el tiempo sigue siendo él mismo: ante él, toda la materia se reduce y se transforma. Quedan el recuerdo y la mirada en el espejo, que traduce el paso de los años como si la vida se hubiera ido en el agua: ante el azogue ya no se asoma el joven de antaño, sino el viejo de hogaño, punto donde el poema encuentra su inminencia fáustica, salvo que la voz del poeta no desea recuperar una juventud perdida sino que concluye con la sabiduría de que el espejo, reflejo del tiempo, devuelve ante la mirada de quien se pone frente a él lo que el agua (el transcurrir) ha desgastado en la materia, en el cuerpo, en el rostro. ¿El poema era entonces, desde el principio, una mirada frente al espejo?

Abro mi casa
 y desde la memoria el campo
 se adentra en mis ojos ciudadanos
 y mi voz parsimoniosa ordena
 un río
 y es riachuelo acaso
 el que me ofrece
 el ayer con obediencia escasa
 y entonces una roca solícito
 y una piedra lajada me conceden
 que sitúo en el centro
 de la corriente mansa
 y pido: tiempo
 y el agua lo utiliza
 y cuando miro
 ¿qué de la piedra
 sino la remembranza?

Es el espejo un agua rigurosa.²¹

La sección "Del camino" supone las deambulaciones verbales del autor en torno al viaje que es la vida, así sea por las sugerencias dantescas y porque no es su mirada algo surgido *n'el mezzo del camin*, sino en los tiempos donde el profeta/poeta instauro su oráculo personal. El poema "Uno de los caminos" es eso: el paisaje (invisible, indefinido, salvo un camino polvoso y oscuro) se apropia desde la voz del autor para quedar en resonancias solitarias, donde pasos y huellas no son sino anuncios del polvo final en que se resume la existencia. El pie del poema indica los años 1964-2000. Debemos suponerlo un poema juvenil reescrito desde la madurez del autor; por lo tanto, un tema autoral que no ha perdido vigencia dentro de sus procesos biográficos.

¿He de llegar a mí

para llegar al mundo?
 Cada jornada extrema,
 cada sendero oscuro.

Los paisajes hondura,
 sin señal los caminos.

Junto a mi sombra llevo
 el cuerpo mercenario.

De pronto me detengo,
 atrás de mí el silencio.

Insisto en escucharlo
 por escuchar más lejos.

Escucho en lo profundo:
 silencio es el silencio.

Escucho en el paisaje
 y es todo solitario.

Escucho hacia el camino
 y de nadie los pasos.

Escucho por si un vuelo
 y el aire es la respuesta.

Y mi escuchar escucho
 y el polvo se ha comido

la huella de mis huellas
 y el polvo de su polvo.²²

"De la muerte" es una reiterada y llamativa sección del poeta dentro de este libro. Siendo uno de los temas dominantes dentro de la poesía del autor, resulta sintomático apreciar que, en casi todos los poemarios previos a 2000, el tema respondía un tanto a preocupaciones meta-

²¹*Id.*, "Agua rigurosa"; *ibid.*, p. 286.

²²*Id.*, "Uno de los caminos"; *ibid.*, pp. 292-293.

físicas; de 2000 en adelante el tema se ha convertido en una inminencia *física*. Alrededor del tema, Patán ha construido la imagen del jardín, la mirada desde la ventana, la caminata por lugares desérticos. Casi siempre se escuchan pasos detrás de quien camina, o una estatua mira a quien pasea (como la del Comendador, de Tirso de Molina), o el jardín mismo pide ser caminado con cierta velocidad, a lo que el locutor poético se niega: una cosa es ingresar en él y, otra, llegar al término, a la salida: el jardín como símbolo de la existencia es una obsesión imaginista del autor: hay que caminarlo despaciosamente, pero llegará el momento en que se llegue al final del mismo, a la Muerte.

Con todo, los poemas con esta temática se encuentran desarrollados dentro de tonos serenos, dentro de una línea estoica que recuerda a los escritos por Jorge Luis Borges en *Los conjurados*. El autor recuerda las dislocaciones de la percepción temporal en el ser humano, como evocación de la imagen del reloj de arena: el paso del tiempo es extraño, imperceptible y largo para los niños; es muy lento para los adolescentes; es permanente eternidad para los jóvenes; es relativamente rápido para los adultos; es vertiginoso para los viejos.

No toda muerte carece de sentido,
escucho,
mas, ay, toda muerte carece de sentido.
Tanto caminar y luego adonde espera
un silencio tan denso que mis ojos
no ejercen su potencia.

Carece de sentido, ahora, ya de tarde,
cuando habito un reloj que tiene prisa

y no aquel otro lejano, cuando niño,
abundoso en horas amplias
y horizontes luz todos.

Carece de sentido y por lo tanto
lento caminaré dando a las horas
toda la densidad que de mí acepten.²³

La sección “De la escritura” propone el vínculo con la obsesión escritural: escribir acerca del hecho de escribir, meditar acerca de las palabras, hablar de la condición huidiza y tangible que el ejercicio verbal supone para el poeta. A lo largo de su obra, Patán ha abordado el asunto desde muy diversos ángulos, incluso el bienhumorado, aunque suele prevalecer la sensación de que hay una fuerza que impele al poeta a obedecer una suerte de mandato, de designio surgido desde los signos y que parece convertir al autor en una especie de amanuense.

Por el hilo de la noche
baja la araña del sueño
y teje y teje y teje
la obsesión de su trama.

Por un instante procuro
La desobediencia.

Y entonces, vencido, ciego,
tomo el camino que me exigen.

Despierto ceñido por imágenes
que roerán el día.²⁴

El manuscrito de *Paisajes transitorios* fue concluido en 2008, aunque permaneció inédito hasta 2013, cuando se incorporó a

²³*Id.*, “Horas”; *ibid.*, p. 305.

²⁴*Id.*, “Hilo”; *ibid.*, p. 315.

la reunión de toda la obra poética de Federico Patán. Simultáneamente, cerró el libro y le dio título. Las fechas de los poemas dejan ver que se trató de un poemario que se escribió casi en paralelo a *Es el espejo un agua rigurosa*, al que prolonga en madurez y plenitud escritural. De ser correcta la percepción que deja la cronología de los poemas reunidos del autor, debe pensarse que después de 2008 ya no ha habido novedades poéticas, o no las suficientes para configurar un nuevo poemario. *Paisajes transitorios*, décimo segundo poemario de Patán, no se encuentra dividido en secciones, aunque se aprecia una continuidad temática que recuerda la *Séptima sinfonía* de Jan Sibelius: la fluidez es clara y los momentos están bien definidos, cada tema se deja leer consecutivamente pero no es igual al anterior.

Una característica de Federico ha sido la de establecer relaciones misteriosas entre los objetos y los paisajes con los estados anímicos de la persona. No se trata de la llamada "falacia romántica", por la cual los autores del Romanticismo y sus secuelas ubicaban paisajes nubosos y grises dentro del texto para que la imagen fuera espejo del estado anímico y melancólico del protagonista: las correspondencias del autor relacionan moderadamente los fragmentos de la conciencia con los segmentos de la percepción, como si fueran astillas incompletas donde el lector debe intervenir para completar la imagen sugerida por el poeta.

El siguiente ejemplo recuerda las pineladas de Paul Cézanne puestas en palabras. Se trata de la puesta en poesía de lo que George Steiner considera una característica del arte: "después de mirar las manzanas de Cézanne, no se pueden volver a mirar esas frutas de la misma ma-

nera". Vale decir que, después de leer las manzanas y cítricos de Patán, no se pueden oler esas frutas de la misma manera.

El frutero abre al día
la cálida rojez de las manzanas.
El aire la rojez cambia en aroma
y sólo se lamenta que un susurro
no llegue cuando el tacto
transcurre por la piel de aquella fruta.

Al descuido una mano el amarillo
de una cítrica esfera allí coloca
y el estupor avanza por el ojo
y la nariz se pierde entre dos fuegos
y el tacto se amilana.

Mas sucede que el amarillo al rojo
le da razón de ser que no tenía
y el rojo al amarillo le concede
un espejo sin duda más profundo.

El ojo busca entonces que la mano
otra ruptura inicie.²⁵

Uno de los poemas más conmovedores del libro es el que se refiere a un padre distante, donde la perfección del poema radica en su capacidad de elusión, de reticencia: se dicen y no se dicen cosas, se escamotea lo necesario para que el autor deje ver la condición indiferente de un hombre incapaz de mirar a su familia y de responder a las preguntas de su hijo. El acto de leer, que es siempre ensimismado, deja afuera a quien lo interrumpe. Si leer es una comunicación entre autor y lector, también incomunica al hijo que se acerca al padre lector. Realidad contra lectura, vida contra lectura. El silencio del padre contra el hijo, contra la vida, ocurre por la

²⁵*Id.*, "Frutero"; *ibid.*, p. 330.

preferencia del texto sobre la realidad.

Nunca me enseñó a volar
cometas
y su pasatiempo favorito era el silencio,
un vaso constante a la siniestra.
Leía.
Eran los suyos territorios sin visa,
los paisajes vislumbrados
debido a la distancia inescrutables.
Leía.
Los suyos eran ojos
que muy lentos miraban
desde esa lejanía,
que muy lentos miraban
con desgano,
desinvitando lo externo hacia lo interno.
Leía.
¿Fue niño?
Mi niñez era tímida y no osó preguntarle.
Llegó la juventud y se dio la pregunta.
El hombre aquel leía.²⁶

Regreso a algunos asuntos mencionados al principio de estas reflexiones. Es comprensible que haya quienes conozcan mejor a Federico Patán como narrador, crítico y ensayista, o como traductor, considerando que los tiempos recientes parecieran favorecer la lectura de la prosa por encima de la del verso. El tema me parece complejo como para esclarecerlo en este momento, pero es inevitable que la mayoría de los lectores de Patán lo han perseguido a través de su prosa. Desde luego, las recompensas para esos lectores son elevadas. Lo que me parece una pérdida para ellos es ignorar el volumen de una obra poética que se ha construido paralelamente a la otra y al quehacer general de Federico como escritor. Como en el caso beethoveniano, es como ignorar que los

cuartetos, esas cumbres musicales, representan cada período de su vida y lo acompañaron durante el resto de su trabajo musical. Los temas del poeta, lo dije antes, son el amor, la errancia, la escritura, la infancia, el paisaje y la muerte. Han sido constantes en la obra poética de su autor y han recibido muy distintos tratamientos formales y estilísticos a lo largo de la escritura de Federico. Diré, condescendentemente, que la amistad con la novela y la prosa es amistar con lo que hoy se considera lo comercialmente adecuado, lo socialmente visible para leer; la poesía está hermanada con la música de cámara y los géneros fuera de comercio.

Expresaré un juicio fuera de lugar, aunque adecuado: quien crea conocer a Federico Patán por su escritura en prosa, ignorando sus versos, no se da cuenta de la manera en la que pierde de vista la construcción literaria de un autor polifónico. Si las novelas son sinfónicas, la poesía es la música de cámara. Conuerdo con la idea de que Federico Patán es sinfónico, pero quien pierda de vista al poeta perderá la clave íntima, la más profunda, para interpretarlo.

Bibliografía de Federico Patán

Antologías críticas

- Bernard Malamud: cuentos.* Trad., sel. y nota intr. de FL. Dirección de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990. 30 pp. (El cuento contemporáneo, 77)
- Cuatro novelas cortas norteamericanas.* T. I. Trad., pról. y notas de FL. Secretaría de Educación Pública/Universidad

²⁶*Id.*, "El hombre aquel leía"; *ibid.*, p. 348.

- Nacional Autónoma de México, México, 1981. 304 pp. (Clásicos Americanos, 17)
- Cuatro novelas cortas norteamericanas*. T. II. Trad., pról. y notas de FL. Secretaría de Educación Pública/ Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982. 216 pp. (Clásicos Americanos, 18)
- Cuento norteamericano del siglo xx*. Trad., pról., sel. y notas de FL. Premià/Dirección de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987. 140 pp. (Textos de Humanidades)
- El artista serio y otros ensayos de Ezra Pound*. Trad., sel., pról. y notas de FL. Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001. 202 pp. (Serie Poemas y Ensayos)
- El carácter inglés: el ensayo informal en Inglaterra*. Trad., sel. pról. y notas de FL. Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006. 344 pp. (Serie Poemas y Ensayos)
- El ensayo literario mexicano*. Coord., pról. y notas de FL. Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México/ uv, México, 2001. 832 pp. (Serie Antologías Literarias del Siglo xx, 2)
- El señor de los dínamos y otros cuentos ingleses*. Trad., pról., sel. y notas de FL. Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985. 108 pp. (Textos de Humanidades)
- El viejo Bloomsbury y otros ensayos de Virginia Woolf*. Trad., sel. y pról. de FL. Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999. 220 pp. (Serie Poemas y Ensayos)
- Ernest Hemingway: Cuentos*. Trad., sel. y nota intr. de FL. Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989. 34 pp. (El Cuento Contemporáneo, 63)
- Estados Unidos en sus ensayos literarios*. Trad., sel., pról. y notas de FL. Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001. 316 pp. (Serie Poemas y Ensayos)
- Herman Melville, cuentos*. Trad., sel. y nota intr. de FL. Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983. 35 pp. (El cuento contemporáneo, 16)
- James Baldwin: cuentos*. Trad., sel. y nota intr. de FL. Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996. 44 pp. (El cuento contemporáneo, 99)
- Noche de epifanía, de William Shakespeare*. Trad., pról. y notas de FL. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, 178 pp. (Nuestros Clásicos, 55)
- Poesía norteamericana del siglo xx*. Trad., pról., sel. y notas de FL. Premià/Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987. 142 pp. (Textos de Humanidades)
- 6 cuentos norteamericanos de lo fantástico y lo extraordinario*. Trad., pról. y notas de FL. Editorial Signos, México, 1983. 130 pp.
- Raíces en la tierra: Irlanda en su ensayo literario*. Coord., trad. [de un texto], sel. pról. y notas de FL. Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, Méxi-

co, 2005. 284 pp. (Serie Poemas y Ensayos)

Antología personal

Dos veces el mismo río. Pról. de Anamari Gómiz. Pangea, México, 1988. 201 pp. (Estelas en la Mar)

El paseo y otros acontecimientos (antología personal). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993. 138 pp. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 78)

AUTOBIOGRAFÍA

De cuerpo entero. Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México/Corunda, México, 1991. 54 pp.

Una infancia llamada exilio. Eds. Eón, México, 2011. 187 pp. (Testimonio, 5)

Cuento

Bitácora de extravíos. Cabos Suelos, México, 1997. 134 pp. (Serie Literatura Latinoamericana)

En esta casa. Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 110 pp. (Serie Letras Mexicanas)

Nena, me llamo Walter. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 100 pp. (Serie Letras Mexicanas)

La piel lejana. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, México, 1998. 122 pp. (Serie El Guardaguas)

Encuentros. Eds. Eón/The University of Texas at El Paso, México, 2006. 110 pp. (Serie Narrativa)

Ensayo

Calas menores. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978. (Serie Opúsculos)

Crónicas literarias. Eds. Eón, México, 2009. 253 pp. (Ensayo, 11)

Contrapuntos. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989. 130 pp. (Serie Diagonal, Textos de Humanidades)

Diez novelas y un retrato. Instituto Politécnico Nacional, México, 1984. 118 pp.

El cine norteamericano. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1994. 168 pp.

El espejo y la nada. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998. 176 pp. (Diagonal, Textos de Difusión Cultural)

Fluidos o el cazador de proverbios. Conagua, Guadalajara, México, 1994. 78 pp.

La crítica literaria. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987. pp. 57-88. (Biblioteca del Editor)

Literatura e inseguridad. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982. (Serie Opúsculos)

Los nuevos territorios. Biblioteca de Letras, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993. 354 pp.

Partir de Ítaca y otros ensayos literarios. Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, México, 2006. 88 pp. (Serie Libros del CIDHEM)

También Virginia Woolf. ISSSTE, México, 1998. 144 pp. (¿Ya Leíste?)

- No más de tres cuartillas, por favor: reseñas de narrativa mexicana.* Ed. Ariadna, México, 2006. 336 pp. (Laberinto de Papel 3)
- Crónicas literarias.* Eds. Eón, México, 2009. 254 pp. (Ensayo)

Ediciones

- Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente.* Coord. y presentación de FP. Society of Spanish and Spanish-American Studies / University of Colorado, Boulder, 1992. 170 pp.

Libros de texto

- La novela y sus caminos.* Santillana, México, 2003. 64 pp. (Biblioteca Juvenil Ilustrada)

Novela

- Ángela o las arquitecturas abandonadas.* Plaza & Janés, México, 2001. 199 pp.
- Casi desnudo.* Eds. Eón / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. 181 pp. (Narrativa)
- El rumor de su sangre.* Cabos Suelto / Aldus, México, 1999. 153 pp. (La Torre Inclinada)
- Esperanza.* Ed. Coyoacán, México, 2001. 135 pp. (Reino Imaginario)
- La ceremonia perfecta.* Dirección de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994. 116 pp. (Textos de Difusión Cultural)
- Mujeres ante el espejo.* Selector, México, 1996. 172 pp. (Aura)
- Puertas antiguas.* Alianza Editorial Mexicana, México, 1989. 128 pp.

- Último exilio.* Universidad Veracruzana, México, 1986. 140 pp. (Ficción)
- ¿Y el paraíso?* Eds. Eón/The University of Texas at El Paso, México, 2012. 215 pp. (Narrativa, 26)

Poesía

- A orillas del silencio.* Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982. 54 pp.
- Árboles hay y ríos.* Universidad Autónoma del Estado de México/La Tinta del Alcatraz, Toluca, México, 2000. 48 pp. (Serie José Yurrieta Valdés)
- Del oscuro canto.* Finisterre, México, 1965. 42 pp. (Ecuador o° o' o'')
- Del tiempo y la soledad.* Oasis, México, 1983. 40 pp. (Libros del Fakir, 32)
- El mundo de Abel Caínez.* Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991. (Media Tinta, 5)
- Es el espejo un agua rigurosa.* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, México, 2003. 78 pp. (Libros del Laberinto, Serie Menor, 9)
- Fuego lleno de semillas (poemas de un itinerario).* Coordinación de Humanidades/Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980. 58 pp. (Cuadernos de poesía)
- Imágenes.* Universidad Veracruzana, México, 1986. 42 pp. (Luna Hiena, 28)
- Los caminos del alba.* Finisterre, México, 1968. 40 pp. (Ecuador o° o' o'')
- No existen los regresos.* Universidad Autónoma del Estado de México/La Tinta del Alcatraz, Toluca, México, 1997. 20 pp. (La Hoja Murmurante, 277)
- Paisajes transitorios.* Ms., inédito, México, 2008. 76 pp.
- Paisajes transitorios.* Ed., comp. y nota prel. de Enrique López Aguilar. Universidad

Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco/Embajada de España en México/El Ateneo Español de México/Eds. Eón, México, 2013. 355 pp. (Los ríos que dan a la mar)

Umbrales. Coordinación de Humanidades/ Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992. 82 pp. (El ala del tigre)

Sobre la obra de Federico Patán

Lara Valdez, Josefina y Russell M. Cluff, *Diccionario biobibliográfico de escritores de México 1920-1970*. Instituto Nacional de Bellas Artes/Brigham Young University, México, 1995.

López Aguilar, Enrique. "Dos miradas hispanomexicanas. Entrevista con Carlos Blanco Aguinaga y Federico Patán". *La Jornada Semanal*. (Supl. cult. de *La Jornada*; México, D. F.) 29 de junio de 2008.

_____. *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco/Eds. Eón, México, 2012.

_____. "Visita a seis poetas hispanomexicanos: exilio y memoria", en *Revista Fuentes Humanísticas*. (México, D. F.) 25 enero-junio de 2013, núm. 46.

Mateo Gambarte, Eduardo. *Los niños de la guerra (literatura del exilio español en México)*. El Fil d'Ariadna, Universidad de Lleida, Lleida, 1996.

_____. *Diccionario del exilio español en México*. Eunat, Pamplona, 1997.

Muñiz-Huberman, Angelina. *El canto del peregrino*. GEXEL/Universidad Nacional Autónoma de México, Barcelona, 1999. *passim*. (Serie Sinaia, 3)

Ocampo, Aurora M. et al. *Diccionario de escritores mexicanos. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. T. VII. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2004 (© 2004). LXIX + 528 pp.

Pavón, Alfredo. "Elegir es arder", *La dicha del escritor. Homenaje a Federico Patán en su 70 aniversario*. Cabos Suelto, México, 2008.

Pavón, Alfredo. *Te llamamos Federico*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2002. (Cuadernos, 47)

Souto Alabarce, Arturo. "Tres narradores hispanomexicanos (José de la Colina, Angelina Muñiz y Federico Patán)", *A la sombra del exilio. República española, guerra civil y exilio*. Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México, 2014. (Jornadas)

Valls, Fernando. "El tiempo de las memorias. Sobre *Una infancia llamada exilio*, memorias de Federico Patán", *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*. GEXEL / Ed. Renacimiento, Sevilla, 2014.



Muerte y poder en los lugares de memoria sobre la Intervención Francesa y el Segundo Imperio: el caso del Mausoleo Franco Mexicano de Camarón, Veracruz

Death and power in the places of memory of the Second Empire and French Intervention: the case of the Mausoleum Mexican French of Camarón, Veracruz

Resumen

El artículo analiza cómo algunos espacios urbanos que tuvieron conexión con la Intervención Francesa y el Segundo Imperio fueron derruidos para evitar el ejercicio de la memoria, sin embargo se erigieron otros cuya finalidad conmemorativa tuvo que ver con la reconciliación entre Francia y México. Se pone énfasis en el caso del Mausoleo Franco Mexicano, espacio en el cual el estoicismo con el que los legionarios franceses enfrentaron la muerte se convirtió en la virtud que mereció ser recordada a través de un monumento.

Palabras clave: lugares de memoria, Intervención Francesa, muerte, poder, monumento conmemorativo

Abstract

The article analyzes how some urban spaces that had connection with the French intervention and the Second Empire were demolished to prevent the exercise of memory, however were others whose commemorative purpose had to do with the reconciliation between France and Mexico. Emphasis is placed in the case of Mexican French mausoleum, space in which, the stoicism with which the French Legionnaires fought death, became the virtue that deserved to be remembered through a monument.

Key words: Places of memory, French intervention, death, power, Memorial

Introducción

El 10 de diciembre de 1867, el diario *La Pluma Roja. Periódico destinado a defender los intereses del pueblo*, hizo mención a un incidente ocurrido la noche anterior en las afueras del templo anexo al hospital de San Andrés: "Un individuo se embriagó en extremo que en unión de 'otros traidores' gritó vivas a Maximiliano, a Márquez y a otros corifeos de la traición."¹ ¿Por qué aquellos hombres decidieron "recordar" a Maximiliano justo enfrente de aquel templo?²

La iglesia adyacente tuvo conexión con la figura del archiduque de Austria, porque allí se embalsamó su cadáver por segunda vez hacia el mes de septiembre de 1867.³ Después del procedimiento, San Andrés volvió a abrir sus puertas al culto, sin embargo ante la muestra de lealtad hacia el ilustre finado, algunos liberales

puros advirtieron que los probables signos de adhesión al extinto imperio constituirían una amenaza para la República y para sus instituciones. Ante el temor de que el templo de San Andrés se convirtiera en un símbolo del conservadurismo y un bastión espiritual de los imperialistas, Juan José Baz, alcalde de la ciudad, promovió la destrucción del templo en una sola noche.⁴

Esta decisión fue bastante significativa porque el gobierno juarista destruyó cualquier espacio que convocara el recuerdo de la ideología contraria, hubo clara consigna de impedir conmemoraciones y desaparecer los lugares de encuentro donde éstas se pudieran reproducir. La demolición de la iglesia de San Andrés también abonó a la organización y cohesión de la sociedad capitalina en torno a la ideología política triunfante, empero no se podía borrar por decreto el pasado inmediato, así como las huellas que habían modificado el aspecto de la capital, o los ordenamientos jurídicos llevados a cabo durante el imperio.⁵

¹ "¡Viva Maximiliano!", en *La Pluma Roja. Periódico destinado a defender los intereses del pueblo*, México, 10 de diciembre de 1867.

² La construcción del edificio comenzó hacia la segunda mitad del siglo xvii. Su uso había cambiado con los años, desde noviciado, colegio jesuita, hasta casa de ejercicios. En 1779 fue reconstruido y adaptado como hospital debido a un brote de viruela. A principios del siglo xx fue desocupado para que enfermos, médicos y demás personal se trasladara a los modernos pabellones del Hospital General de México, que inauguró Porfirio Díaz en febrero de 1905. El conjunto se encontraba cerca de la Alameda Central, en lo que hoy es el Museo Nacional de Arte. Cfr. Fernando Martínez Cortés, "Prólogo", en Xóchitl Martínez Barbosa, *El hospital de San Andrés. Un espacio para la enseñanza, la práctica y la investigación médica*, p. 13.

³ El primer embalsamamiento ocurrió en convento de las Capuchinas, en la ciudad de Querétaro, justo después de ser fusilado. El resultado fue aceptable, sin embargo el mal manejo del cadáver durante su traslado a la ciudad de México, obligó a un segundo procedimiento. Cfr. Konrad Ratz, *Querétaro: fin del segundo imperio mexicano*, pp. 359-360.

⁴ José María Marroquí, relató que al 19 de junio de 1868, justo al año del triple fusilamiento, se celebró una misa por las exequias de Maximiliano, Miramón y Mejía, en la misma capilla donde se practicó en embalsamamiento. El sacerdote se excusó en recriminaciones al partido republicano y al gobierno, por lo cual se decidió la demolición de la capilla la noche del 28 de junio del mismo año. No sólo fue consecuencia del sermón, sino que ya se había vuelto punto de reunión de antiguos imperialistas. Cfr. José María Marroquí, *La ciudad de México*, p. 366.

⁵ Uno de los más importantes fue el llamado *Registro de mujeres públicas*, el cual inició en 1865 y terminó en 1867. Lo relevante de este registro fue el uso de fotografías para clasificar e identificar a las prostitutas. Las fichas contenían datos como nombre, edad, domicilio, enfermedades padecidas, modalidad de ejercicio —en casa de trato o independiente—, etcétera. La ficha consignaba también su "categoría", que podía ser de primera, segunda o tercera. Dicha categoría obedecía a su

Ahora bien, los objetivos que persigue este artículo son los siguientes: primero, definir teóricamente *lugar de memoria*, es decir, conocer cuáles son las características que deben cumplir los monumentos conmemorativos para ser considerados espacios de memoria y no sólo de ornato en las ciudades. Una vez que conozcamos cuáles son dichas características, examinaremos algunos monumentos funerarios de memoria que sustituyeron a San Andrés como referentes simbólico-arquitectónicos de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio. pondremos mayor atención al análisis del Mausoleo Franco Mexicano de Camarón, Veracruz, reflexionando tanto en su diseño arquitectónico, como en las celebraciones y actos oficiales que se llevan a cabo año con año para conmemorar los hechos históricos que de éste devienen.

Los lugares de memoria

Del mismo modo que las imágenes recuerdan acontecimientos referenciales de alto impacto como coyunturas políticas, sociales, culturales y económicas que ha dictado el devenir histórico de un grupo,⁶ lo

hacen también los monumentos históricos,⁷ que se levantan exprefeso para conmemorar sucesos relevantes. El grupo social, guiado siempre por sus representantes, pretende:

Construir y asegurar lugares que no sólo sirven como escenarios de sus formas de interacción, sino también como símbolos de su identidad y como puntos fijos para su memoria. La memoria necesita lugares, tiende a fijar espacio. [...] La memoria colectiva se aferra a sus portadores y no es transferible. Quien participa en ella testimonia de este modo su pertenencia al grupo.⁸

La erección de un monumento no es un hecho fortuito, ni cumple sólo una función de ornato o de referencia espacial, sino que responde a una "elección realizada", es decir, la voluntad colectiva o institucional escoge las continuidades referenciales que son adecuadas para recordarse y en consecuencia las que deben perpetuarse. En palabras de Thomas Nippendey los monumentos son "obras que surgen de una gran cantidad de propuestas rivales y

aparición física y fisonomía, de modo que las más agradadas eran de primera. La necesidad de llevar un control de este tipo, tuvo su origen en la preocupación del mariscal Bazaine por el elevado número de militares franceses que contrajeron enfermedades venéreas, principalmente la sífilis. Para 1867 se tenían registradas a 598 prostitutas. Cfr. Orlando Ortiz, *Diré adiós a los señores. Vida cotidiana en la época de Maximiliano y Carlota*, p. 76.

⁶ La memoria colectiva no es ninguna entidad fija, surge y se transforma en medio del proceso de la praxis cultural. Para tal desenvolvimiento son fundamentales diversos elementos que dan sentido e identidad al grupo y no se limitan al símbolo gráfico o al monumento conmemorativo. Nos refe-

rimos también al lenguaje pictográfico y oral, la artesanía, las costumbres y tradiciones.

⁷ Parece ser que el término "monumento histórico" apareció por primera vez en la obra de Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, en 1790. El contexto revolucionario en el que se encontraba Francia favoreció en cierto sentido la consolidación de dicho concepto y la toma de conciencia de que es necesario preservarlo para el futuro. Aquí el término "monumento" se extiende no sólo a edificios, sino también a todos aquellos objetos –tumbas, estatuas, vidrieras– que hagan referencia a la historia nacional. Cfr. Francisca Hernández Hernández, *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, p. 81.

⁸ Jan Assmann, *La memoria cultural. Escritura, memoria e identidad política en las culturas altas antiguas*, p. 39.

decisiones; son productos que esencialmente pretenden poseer un tipo especial de publicidad y continuidad"⁹. Estos procesos no son tan simples como puede parecer. Muchas variables deberán tenerse en cuenta en todo el proceso, como la conceptualización arquitectónica de la obra, a quién o a quiénes representará; el mensaje; los intereses políticos y sociales a considerar, etcétera.

El proceso constructivo implica también una transformación en el espacio urbano, invitando al ciudadano a observar, leer, a tocar, a ser parte del espacio conmemorativo.¹⁰ Hacia allá apunta la inauguración de los monumentos con actos singulares y de carácter patriótico, acompañados de discursos alusivos en los que se ensalzaba la figura del representado. No obstante, el monumento *per se* no constituye un lugar de memoria, tiene que cumplir, "una vigilancia conmemorativa, lo que implica mantener los aniversarios, organizar las celebraciones y pronunciar elogios fúnebres".¹¹ Entonces los lugares

de memoria son huellas en piedra donde subsiste una conciencia conmemorativa de la historia.

El monumento tiene también un doble carácter, tanto en estilo como en sentido. El estilo tiene que ver con su forma intrínseca, con los patrones arquitectónicos que tienen relación con los valores y sentimientos que se pretenden transmitir. Aquí entra en juego un aspecto muy importante: la alegoría, con sus formas clásicas de la mitología (romana, griega, mesoamericana) que se relacionan con diferentes virtudes.¹² Por otro lado, el sentido ideológico se proyecta de acuerdo con la voluntad popular y oficial de perpetuar la memoria significativa. Respecto a los lugares de memoria por su estilo arquitectónico, desde la antigüedad romana tienden a especializarse en dos sentidos:

1. Una obra de arquitectura o escultura con el fin conmemorativo: arco del triunfo, columna, trofeo, pórtico.
2. Un monumento funerario destinado a transmitir el recuerdo de un

⁹ Thomas Nippendey, "Idea nacional y monumento nacional en el siglo XIX en Alemania", en Nippendey *Gesellschaft, Kultur, Theorie* [Sociedad, cultura, teoría], p. 133.

¹⁰ De alguna manera las ciudades son una especie de "libro abierto", de las historias nacionales, a través de las cuales y siguiendo los recorridos históricos, se fue imponiendo desde la voluntad gubernamental una manera de "leer" la historia. Para el caso de las urbes de América Latina este fenómeno comienza a partir de la culminación de los movimientos independentistas, con la inauguración de monumentos que tuvieron a los héroes de la emancipación como protagonistas, hasta llegar a las propias estatuas de las autoridades del momento. Cfr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y María Luisa Belindo Gant, "La escultura conmemorativa y la nueva imagen urbana", en Rafael López Guzmán (comp.), *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas*, p. 308.

¹¹ Pierre Nora, *Entre memoria e historia: la problemática de los lugares*, p. 37.

¹² En el mundo del arte, conceptos, ideas, dogmas religiosos, principios morales, son representados a través de imágenes realísticas, alusivas, fabulosas o misteriosas. La alegoría, palabra de origen griego, significa "discurso para otro", es la representación de un concepto abstracto a través de una imagen a fin de hacer el concepto mismo inmediatamente perceptible y reconocible. Por ejemplo, la justicia es representada, en la cultura occidental, como una mujer vendada que sostiene en la mano derecha una balanza, cuyos platos están en perfecto equilibrio; el significado último es la idea de justicia, y esto tiene más importancia que la imagen que representa (es decir, el signifiicante: la mujer vendada). Hay una radical separación entre imagen signifiicante y la cosa signifiicada. Cfr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y María Luisa Belindo, *op. cit.*, pp. 284-285.

campo en el que la memoria tiene un valor particular, “la muerte”.¹³

Los lugares de memoria por su sentido ideológico, pueden clasificarse de la siguiente forma:

1. Lugares dominantes (oficiales): espectaculares y triunfantes, imponentes, generalmente impuestos, ya sea por una autoridad nacional o cuerpo constituido, tienen a menudo la frialdad o la solemnidad de las ceremonias oficiales.
2. Lugares dominados (refugio): son lugares de refugio, el santuario de fidelidades espontáneas y de peregrinajes de silencio.¹⁴

Los lugares de memoria emanados de la muerte

En la edificación de monumentos, es común apelar al recuerdo de los muertos, es reconocerlos públicamente. Con ello se pretenden reparar de alguna forma los hechos penosos en que perecieron.¹⁵ La

muerte de personajes destacados puede llegar a afectar a diversos sectores de la sociedad, generando sentimientos de culpa o agradecimiento, por lo tanto, la perpetuidad de su recuerdo merece para muchos un espacio concreto en la urbe, a veces lejano al camposanto, levantado en el justo lugar en que se murió y “se entró en gloria”.¹⁶ Cuando el que muere formó parte de la oficialidad nacional, el lugar de memoria es dominante en los terrenos simbólico, cívico y social; en el arquitectónico suele ser majestuoso.

Por otra parte, si el que muere formó parte de las filas disidentes, su lugar de descanso o recuerdo llega ser en la mayoría de los casos un lugar dominado, pero referente para aquellos que vieron en el occiso un ejemplo de dignidad o coraje. Empero, los lugares dominados pueden llegar a ser cuestionados por los comitentes de los dominantes,¹⁷ tal como ocurrió

expurgación que puede ser útil, incluso de ejercicio emocional en sus propios procesos de duelo. El lugar de memoria puede ser también un asidero para difundir un mensaje de reconciliación. Le facilita a este proceso el involucramiento de los sectores afectados en su construcción. Durante el diseño y construcción de los lugares de memoria, los afectados refuerzan relaciones sociales, facilitando al diálogo, promoviendo la comunicación de las experiencias vividas. Cfr. Cynthia Cohen, *Creative Approaches to Reconciliation*, Brandeis University, 2003.

¹³ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, p. 227.

¹⁴ “Los lugares dominados” de los que habla Pierre Nora, abren la discusión sobre un punto interesante, que los ejes referenciales que producen identidad cambian a través del tiempo y son diferentes en cada contexto, es decir, lo que otrora otorgaba sentido de identidad puede llegar a cumplir otras funciones sociales, del mismo modo pueden surgir nuevos símbolos, nuevos hechos que recordar y por ende se pueden elevar al rango conmemorativo. Pese a ello, los símbolos y costumbres pueden reconocerse y analizarse desde diferentes horizontes temporales, invariablemente son representaciones sociales de una época determinada. Cfr. Pierre Nora, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵ Los sobrevivientes de episodios de violencia o muerte pueden tener en estos lugares un sitio de

¹⁶ En las historias nacionales, es común transmitir de generación en generación, sobre todo en las escuelas, y con singular emoción, la descripción de los últimos momentos de la vida de los homenajeados. Se ponderan las últimas palabras, los últimos actos de resistencia, que en muchos casos resultan una especie de moraleja o ejemplo cívico que sirve como elemento de cohesión social e identificación patriótica y cívica.

¹⁷ El cuestionamiento o rechazo nos hace reflexionar en torno a lo que Michael de Certeau entiende como “espacio social”. Éste es el resultado de un enfrentamiento entre las élites dominantes y un tipo de resistencia. La élite, revestida como

con el templo de San Andrés. Hay que mencionar que esta iglesia fue un “espacio de memoria secundario”, ya que su concepción no fue de alusión exclusiva al personaje o periodo histórico que la hizo famosa. Con el paso de los años fueron surgiendo otros monumentos destinados a la reconciliación y el perdón, la mayoría de ellos de carácter funerario.

Algunos lugares de memoria sobre la Intervención francesa y el Segundo Imperio

Con la muerte de Benito Juárez vino una ola de construcciones alusivas a su persona y legado hasta convertirlo en el personaje “más monumentalizado de México”.¹⁸ Entre los más elocuentes por su

ubicación, belleza y hasta por su proceso constructivo, se encuentran la estatua sedente realizada por Miguel Noreña ubicada en el patio mariano del Palacio Nacional, la cual fue fundida a partir del bronce de treinta cañones que habían sido utilizados en la batalla que dio fin a la Guerra de Reforma, la de San Miguel Calpulalpan, y con restos de proyectiles disparados contra la ciudad de Puebla en el sitio de 1863.

Otro ejemplo importante fue su propio mausoleo en el panteón de San Fernando, inaugurado en 1880 durante su octavo aniversario luctuoso. El mausoleo se compone de dieciséis columnas y techo a dos aguas que evoca al Partenón griego. Al centro del enorme nicho se ubica una escultura del benemérito en posición yacente: evoca el mismo momento de su muerte. Una figura femenina doliente que representa a la patria se encuentra en su cabecera. El gesto en el rostro de Juárez recuerda su propia mascarilla mortuoria. Como señala Guadalupe Pérez San Vicente, la cara “parece deformada por la congestión sanguínea”.¹⁹ La obra estuvo a cargo de los hermanos Juan y Manuel Islas, quienes cincelaron un bloque completo de mármol traído desde Carrara, Italia. En San Fernando se encuentran reposando los restos de otros personajes que acompañaron la lucha civil y militar de Juárez contra la Intervención Francesa y el imperio, como los generales Ignacio Zaragoza,²⁰ José María Arteaga y Carlos

“productor de espacio”, ya sea desde un gobierno u organización social, como hemos venido afirmando, dicta las geometrías, los estilos, las ubicaciones, pone nombre y dirige los ritos oficiales llevados a cabo en cada lugar de memoria, construye a la vez un espacio que no es tan sólo físico, sino que lo verbaliza, y se transforma en discurso emparentado con la biografía del representado o con el suceso relevante ocurrido en el lugar. La resistencia que se ve imposibilitada para “construir”, “calificar” o “designar el espacio físico”, se apropia de él, de manera que transforme y cambie su uso, conforme a sus necesidades y deseos. En palabras de De Certeau, aparece la figura del “no lugar”. Michael de Certeau, “Prácticas del espacio”, en *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, p. 115.

¹⁸La figura de Juárez sigue siendo hoy en día un fuerte referente de identidad nacional, pero también de abstracciones como el laicismo, legalidad, república o estado de derecho. En torno a su figura se siguen reproduciendo conmemoraciones cívicas que pretenden recordar y afianzar dichas abstracciones, que son bandera y proclama del gobierno en turno. Cada 21 de marzo (natalicio) o 18 de julio (muerte) se llevan a cabo los actos oficiales. Lo interesante es que cada gobierno escoge los escenarios monumentales en los que debe llevarse a cabo. Durante los gobiernos post revolucionarios el sitio elegido solía ser el Hemi-

ciclo a Juárez; los gobiernos de la alternancia decidieron mudar el acto al pie del monumento en el Recinto Homenaje a Juárez del Palacio Nacional.

¹⁹Guadalupe Pérez San Vicente y Antonio Arriaga Ochoa, *Juárez en el arte*, p. XXIX.

²⁰En 1976, el cuerpo fue exhumado y llevado a su propio mausoleo al pie de los cerros de Loreto y Guadalupe en la ciudad de Puebla.

Salazar. En ese espacio también yacían sus acérrimos enemigos como Miguel Miramón y Tomás Mejía.²¹

Otros personajes y diferentes alegorías fueron sumándose al repertorio de monumentos destinados al recuerdo de la gesta heroica conocida como “la segunda independencia de México”. Podemos remitirnos a la capilla expiatoria del Cerro de las Campanas, en Querétaro, construida durante el gobierno de Porfirio Díaz. La edificación se dedicó al recuerdo del fusilamiento del emperador, pero además sirvió de puente para la reanudación de las relaciones diplomáticas con Austria.²²

²¹El cuerpo de Miramón tampoco se encuentra en su lugar original, pues su esposa, Concepción Lombardo, mandó exhumar el cadáver cuando supo que estaría a unos metros de Benito Juárez. Hoy sus restos descansan en una capilla de la catedral de Puebla. El caso de Tomás Mejía también es elocuente. Su viuda no tenía recursos pecuniarios para sepultar los restos. Aprovechó el excelente embalsamamiento de su esposo y lo sentó en la sala de su casa. Conmovido por la triste situación, el presidente Benito Juárez (¿Mariano Escobedo?) intervino proporcionando a la viuda los recursos necesarios para el entierro en San Fernando. Sin embargo, la iconografía de su tumba no pudo estar exenta de crítica. Su nombre está abreviado, además de apreciarse una estrella de seis picos. Estos símbolos se han interpretado como la imperfección, además aparece un yugo que simbolizaría la traición.

²²Como antecedente de la capilla existió un pequeño monumento compuesto por tres columnas de mármol. La muerte vuelve a convertirse en el eje que articula el “discurso en piedra”. En este caso no se construyó un monumento funerario destinado al resguardo de cuerpos, sino que se hace referencia al punto exacto donde se sufrió la muerte. Después del triple fusilamiento y hasta la construcción de la capilla, cada aniversario la gente identificada con la causa de Maximiliano, o aquellos conmovidos por su violento fin, subían hasta el punto indicado a llevar algún arreglo floral o pronunciar una oración. Más tarde, durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, se erigió en el mismo predio, y por encima de la capilla, una estatua gigante de Benito Juárez. Era impen-

Surgieron otros lugares con la misma lógica de promoción de la reconciliación. Uno de ellos fue el Monumento Franco Mexicano a la Muerte Reconciliadora, ubicado en el panteón francés de la ciudad de Puebla. Fue una vez más Porfirio Díaz uno de sus promotores. Él colocó la primera piedra el 23 de noviembre de 1898, y la inauguró en 1901.

Al cuerpo arquitectónico, le remata una escultura de tres figuras, los personajes representados en la cúpula son un soldado mexicano, un zuavo y un ángel que les une, que funciona como puente, mientras estos dos guerreros se estrechan las manos. Las figuras aquí representadas gozan de un trabajo academicista, de proporción, de composición y de movimiento, pues visualmente los brazos de todos facilitan el recorrido visual hasta el punto en que mientras el brazo izquierdo del mexicano señala a la tierra, el del ángel señala el cielo. Por otra parte, la disposición de los tres mantiene en su altura un equilibrio triangular.²³

El ejemplo más elocuente se observa en el Mausoleo Franco Mexicano de Camarón, cuyos festejos y celebraciones cívico-militares en torno a éste, lo han convertido en un exitoso lugar de memoria por derecho propio. ¿Qué acontecimiento mereció la erección de un monumento en ese pueblo del estado de Veracruz?

sable que el gobierno tolerara que el montículo queretano se convirtiera en un espacio dominante y exclusivo de la facción derrotada. Cfr. José Guadalupe Ramírez Álvarez, *Cerro de las campanas*.

²³Elvia Sánchez de la Barquera, “Aristas de la ciudad. Monumento Franco-Mexicano a la Muerte Reconciliadora”, *La Jornada de Oriente*, 3 de abril de 2007.

La Batalla de Camarón

El suceso histórico que devino en lugar de memoria fue la batalla ocurrida el 30 de abril de 1863. Un reducto de la legión extranjera francesa²⁴ se enfrentó a la guardia militar de tierra caliente en los alrededores de Palo Verde, Veracruz. Un convoy francés compuesto por sesenta y cuatro carretas salió del puerto el 29 de abril de 1863 encargado de llevar víveres, material de sitio y tres millones en oro para pagar a las tropas que se encontraban sitiando Puebla. El Coronel Pierre Joseph Jeanningros, al mando del regimiento extranjero, habiendo recibido información que concernía a un probable ataque contra el convoy, decidió enviar a la 3ª Compañía del 1^{er} batallón del regimiento extranjero a explorar los accesos al poblado de Palo Verde, antes de la llegada del convoy. Sesenta y dos soldados de infantería y tres oficiales de dicha unidad perteneciente a la legión extranjera francesa fueron enviados al encuentro del convoy. En las primeras horas del 30 de abril, fueron atacados por unos dos mil mexicanos al mando del coronel Francisco P. Milán. Los franceses se replegaron a una hacienda ubicada en el pueblo de Camarón de Tejada, la cual fue rápidamente sitiada. Los franceses combatieron durante 9 horas sin comer ni beber, bajo un sofocante calor. A pesar del constante asedio de las tropas mexicanas, el capitán D'Anjou, sobreviviente de la guerra de Crimea, y quien utilizaba una prótesis de madera en una

mano,²⁵ se negó a rendirse y pidió a sus hombres hacer lo mismo. Los mexicanos mataron a D'Anjou cuando intentó salir al patio para inspeccionar sus posiciones. Los hombres del capitán, fieles a la promesa hecha a su líder, no se rindieron a pesar del asedio. Al final del día, sólo tres legionarios quedaron en pie. Los sobrevivientes fueron trasladados al pueblo de Huatusco donde murió la mayoría.²⁶

El epílogo de la Batalla de Camarón constituye en buena medida el lazo de amistad que se ponderaría por parte de franceses y mexicanos en los siguientes años con motivo del aniversario de la batalla: el subteniente Clément Maudet, gravemente herido, fue atendido por una familia mexicana. La señora de la casa, doña Juana Marrero de Gómez, estuvo al cuidado del oficial que finalmente murió, pero antes envió a Francia una carta a su madre, la cual decía:

Si he de morir no me llores madre mía y doy gracias a Dios de que mi cuerpo descanse en este rincón de la tierra mexicana, tierra hospitalaria y caballerosa en todos los sentidos. En Francia dejé una madre, aquí en México he encontrado otra. Mándame tu bendición.²⁷

Para los legionarios franceses, la Batalla de Camarón se convirtió en el hecho de armas más importante de la intervención, al grado de conmemorar cada 30 de abril como el día de la legión.

²⁴La 3ª Compañía de la legión francesa que combatió en Camarón provenía de diversos puntos de Europa. Había prusianos, bávaros, polacos, suizos, belgas, daneses, italianos y españoles. Cfr. Alain Goultman, *La intervención en México, 1862-1867*, p. 231.

²⁵Fernando del Paso, *Noticias del imperio*, p. 342.

²⁶Luis Garfías, *La intervención francesa en México*, p. 100.

²⁷*Ibid.*, p. 104.

El Mausoleo Franco Mexicano de Camarón, Veracruz

En 1892 se autorizó a Francia levantar un pequeño monumento, el cual fue remodelado en 1963 por la Asociación Camerone,²⁸ grupo franco-mexicano, al cumplirse el centenario de esta batalla. El mausoleo se caracteriza por su sobriedad. La estructura presenta un par de águilas: la imperial francesa y la republicana mexicana con alas abiertas en perenne vuelo. La fachada original era de cantera blanca, pero en 2012 se retiró para colocar granito negro (mármol).²⁹ El monumento sobresale entre la densa vegetación tropical, escenario muy parecido al que apreciaron los soldados de la legión. Al pie de la estela, una lápida de granito resguarda los restos de los combatientes identificados.

Un año después de la construcción del mausoleo, el gobierno de Veracruz dio la orden para el levantamiento de un mo-

desto obelisco donde se encuentran restos de soldados mexicanos sin nombre. La placa resulta un reclamo al olvido, pero al mismo tiempo un reconocimiento a su participación: *En memoria de los patriotas mexicanos, héroes ignorados que murieron en este pueblo combatiendo contra la intervención francesa*. El obelisco puede considerarse como monumento al soldado desconocido. La construcción de otros espacios sobre los acontecimientos de 1863 continuó en el poblado de Camarón. En 1968, dentro de la escuela primaria “Coronel Francisco P. Milán” ubicada justo frente del Mausoleo Franco Mexicano, se levantó la estatua del defensor de Veracruz, además de la remodelación de la tumba del doctor y coronel Francisco Talavera, quien se encargó de curar las heridas de los soldados mexicanos y franceses.

El Mausoleo Franco Mexicano en Camarón es un lugar de memoria aceptado y reconocido de manera homogénea e incluso entusiasta por los habitantes del poblado veracruzano, elevando la fecha de aniversario como la celebración cívica popular más importante del municipio. Cada 30 de abril las autoridades estatales, municipales y del gobierno francés (embajador agregado militar, cultural) llevan a cabo una serie de actividades en esa localidad para conmemorar la batalla. Los discursos pronunciados siempre enfatizan que esta batalla, más allá de la guerra, dejó un lazo de hermandad entre ambos países. El Mausoleo Franco Mexicano es entonces un lugar oficial de memoria, cuya construcción, planeación y ritos han sido adoptados de común acuerdo. En 2009 se instauraron las Fiestas de la Fraternidad que incluyen muestras gastronómicas, baile regional, coronación de la reina de

²⁸Asociación Civil creada el 25 de julio de 1960, denominada “CAMERONE, A. C.”, merced a la voluntad de un grupo de franceses y mexicanos bajo la coordinación del General M. Pénette de mantener el recuerdo de la Batalla de Camarón. Entre los objetivos de dicha asociación se encuentra: la conservación y mantenimiento del monumento franco-mexicano; mantenimiento y conservación de los predios sobre los cuales el monumento está erigido; reconstrucción de otros monumentos de la Legión Extranjera situados en el territorio mexicano; búsqueda y localización de todos los restos de los combatientes muertos después del combate del 30 de abril de 1863; culto a los recuerdos militares ligados con aquella época; estudio Franco-Mexicano comparado de dichos acondicionamientos, mediante la búsqueda y la explotación de las fuentes históricas inéditas; difusión y publicación de los resultados de todos estos estudios y alentar la amistad cívico-militar entre Francia y México.

²⁹Imelda Melchor, “Cambian imagen del mausoleo”, en *El mundo de Córdoba*, 08 Abril de 2012.

las fiestas y se disparan varias salvas de honor.³⁰

Mientras en Veracruz se realiza la ceremonia aludida, en Aubagne, cerca de Marsella se lleva a cabo también un rito lleno de pompa y respeto en el patio de honor del cuartel general de la legión. La mano de madera del capitán D'Anjou, guardada en una pequeña urna, es exhibida frente a los regimientos y un recuento de la batalla es leído a cada una de las unidades de la legión. Las cenizas de los demás muertos en la Batalla de Camarón son preservadas en un relicario, mientras que el águila mexicana, que se convirtió en la insignia del primer regimiento, es paseada alrededor de la explanada. La palabra "Camerone" está inscrita en letras de oro en las paredes del edificio de *Les Invalides* en París. En esas mismas paredes se encuentra colgado el retrato de Juana Marrero de Gómez, "la madre mexicana" del subteniente Maudet, y que la legión llama cariñosamente "Dama del gran corazón".³¹

A manera de conclusión

Los lugares de memoria analizados continúan siendo referentes del acontecimiento que propició su construcción. La capilla en el Cerro de las Campanas o los monumentosa Juárez, siguen evocando el recuerdo de los personajes aludidos; son espacios vigentes para el ejercicio de memoria cívica-dominante (Juárez) y de refugio-individual (capilla).

³⁰Carlos Villa Roiz, "México y Francia, dos naciones con mucha historia que compartir. De la Guerra de los Pasteles a Florence Cassez", *Revista Impacto*, núm. 3274.

³¹Luis Garfias, *loc. cit.*, p. 104.

En lo tocante al Mausoleo de Camarón, rebasó su carácter original, fúnebre, lo que conlleva recordar un acontecimiento sangriento, en el que casi nadie sobrevivió, para convertirse en escenario de fiesta y carnaval, donde el sufrimiento quedó en un segundo plano y salen a flote valores como la amistad, la diplomacia y la reconciliación. Los espacios de Camarón han sido apropiados y acompañados de celebraciones por el lado oficial, secundadas por la población. En este sentido cumplen a cabalidad el sentido de "vigilancia conmemorativa", que desde la perspectiva de Pierre Nora, deben tener los lugares de memoria. Este caso es importante y en cierta medida más ilustrativo que otros sitios, pues con la celebración y puesta en marcha de ritos en torno a los monumentos en los que participan la mayoría de los habitantes, se establece un ejercicio de socialización que les permite fijar una auto referencia exitosa que indica a la población su pertenencia a una geografía específica. Jan Assmann asegura que la memoria necesita de lugares para perpetuarse, y la legión francesa ha elegido el pueblo de Camarón, Veracruz, para fincar su memoria conmemorativa.

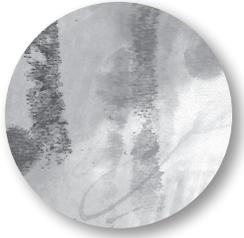
Bibliografía

- Assmann, Jan. *La memoria cultural. Escritura, memoria e identidad política en las culturas altas antiguas* (Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen), Munich, 2002.
- De Certeau, Michael. "Prácticas del espacio", *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 1996.

- Debroise, Oliver. *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. México, Conaculta, 1994.
- Del Paso, Fernando. *Noticias del imperio*. México, Punto de Lectura, 2008.
- Cohen, Cyntia. *Creative Approaches to Reconciliation*. Brandeis University, 2003.
- Garfías, Luis. *La intervención francesa en México*. México, Panorama Editorial, 1986.
- Gouttman, Alain. *La intervención en México, 1862-1867*, México, Trama Editorial-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y María Luisa Belindo Gant. "La escultura conmemorativa y la nueva imagen urbana", Rafael López Guzmán (comp.). *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas*. Granada, Universidad de Granada, 2005.
- Hernández Hernández, Francisca. *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón, Ediciones Tarea, S. L., 2002.
- Le Goff, Jaques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1989.
- Marroquí, José María. *La ciudad de México*. México, Tip. y Lit. La Europea, de J. Aguilar Vera, 1900.
- Martínez Cortés, Fernando. "Prólogo", Xóchitl Martínez Barbosa, *El hospital de San Andrés. Un espacio para la enseñanza, la práctica y la investigación médica*. México, Siglo XXI Editores, 2005.
- Nippendey, Thomas. "Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert" [Idea nacional y monumento nacional en el siglo XIX en Alemania], Nippendey *Gesellschaft, Kultur, Theorie* [Sociedad, cultura, teoría]. Gotinga, 1976.
- Nora, Pierre. *Entre memoria e historia: la problemática de los lugares*. París, Gallimar, 1984.
- Orlando Ortiz. *Diré adiós a los señores. Vida cotidiana en la época de Maximiliano y Carlota*. México, Conaculta, 1999.
- Pérez San Vicente, Guadalupe y Antonio Arriaga Ochoa. *Juárez en el arte*. México, Comisión Nacional para la Conmemoración del Centenario del Fallecimiento de don Benito Juárez, 1972.
- Ramírez Álvarez, José Guadalupe. *Cerro de las Campanas*. Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1972.
- Ratz, Konrad. *Querétaro: fin del segundo imperio mexicano*. México, Conaculta, 2005.

Hemerografía

- Melchor, Imelda. "Cambian imagen del mausoleo", *El mundo de Córdoba*. 08 abril de 2012.
- Sánchez de la Barquera, Elvia. "Aristas de la ciudad. Monumento Franco-Mexicano a la Muerte Reconciliadora", *La Jornada de Oriente*. 3 de abril de 2007.
- Villa Roiz, Carlos. "México y Francia, dos naciones con mucha historia que compartir. De la Guerra de los Pasteles a Florence Cassez", *Revista Impacto*. Núm. 3274, 25 de noviembre de 2012.
- "¡Viva Maximiliano!", *La Pluma Roja. Periódico destinado a defender los intereses del pueblo*. México, 10 de diciembre de 1867.



Violencia de “género” en el malestar actual: *bullying* y *cutting* en la escuela

Gender violence in the current unrest

Resumen

Se aborda el problema de la violencia desde el punto de vista de la diferencia sexual, en el contexto del malestar en la cultura contemporánea en la institución educativa, oponiéndonos a cierto reduccionismo que impera con las teorías de violencia de género. Se sitúa el discurso de la preferencia sexual en el ángulo de la cuestión de la identidad de género que se expresa en angustia en fenómenos como el *cutting* y el *bullying*.

Palabras clave: violencia, agresividad, *cutting*, *bullying*, diferencia sexual

Abstract

The problem of violence is approached from the point of view of sexual difference, in the context of malaise in contemporary culture in the school, oppose certain reductionism that prevails with the theories of gender violence. The discourse of sexual preference in the angle of the issue of gender identity that is expressed in anguish in phenomena such as *cutting* and *bullying*.

Key words: violence, aggressiveness, *cutting*, *bullying*, sexual difference

No hay nada más vago que la pertenencia a uno de estos dos lados [...]. Es preciso, de todos modos, que me despegue de algo que es una [...] suposición, la de que hay un sujeto masculino o femenino. Es una suposición que, con toda evidencia, la experiencia hace insostenible.

Jacques Lacan
Les non-dupes errent
 (15 de enero de 1974)

Introducción

Partimos del supuesto de que las expresiones de violencia de género en el malestar actual son resultado de la exacerbación de la imposibilidad de responder a la pregunta hoy acuciante por la diferencia sexual, la que se manifiesta en nuevas configuraciones de síntomas tales como *bullying* y *cutting* en las instituciones educativas y que hacen patentes las ambigüedades sexuales. Exacerbación derivada de los discursos científico y capitalista que tienen por efecto un "borramiento" de la diferencia sexual, comandado por el discurso "científico" en esa "misión" que junto al discurso capitalista, hace del objeto (mercancía) un poderoso recurso de la era moderna. Lacan así lo llamó. Se trata de un discurso que promueve la idea de que sí hay objeto capaz de satisfacer la falta, la niega y pone siempre algo para suturarla. Según la hipótesis de Dufour: este nuevo estado del capitalismo es el mejor productor del estado esquizoide, el de la posmodernidad.¹ A través de la

biología, el discurso científico es comandado en esa "misión" que aparece en dos fenómenos dignos de atención que son: *la ideología contractual igualitaria* y *el discurso de la preferencia sexual*, que abordaremos en el presente trabajo apoyándonos en testimonios diversos que expresan nuestra tesis de la exacerbación de la violencia, hoy reducida a la llamada violencia "de género".

Sustentamos la tesis de que la violencia en el malestar actual es un efecto del incremento de la angustia provocada por la falta, hoy más que nunca, de referencias con respecto a la constitución de la "identidad" sexual. Aspecto que coloca a la violencia como un fenómeno que se sitúa en las antinomias de la diferencia sexual, porque asistimos hoy a una exacerbación de la dificultad de todos los tiempos por responder a la pregunta sobre esta diferencia, que en la modernidad-posmodernidad se antoja imposible de formular.

nombre del imperativo moral de la libertad, como tampoco conviene el sujeto neurótico presa de una culpa compulsiva. Lo que se requiere hoy es un sujeto precario y "psicotizante", y con esto último me estoy refiriendo a un sujeto abierto a todas las fluctuaciones identitarias y, en consecuencia, dispuesto a seguir todas las ramificaciones comerciales. Dany-Robert Dufour, *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo*, p. 29.

¹ En la tendencia a la desimbolización que vivimos en el presente, lo que conviene no es, por cierto, el sujeto crítico que promueve una deliberación en

Agresividad y lazo social

No es que el vínculo social sea, como habitualmente se dice, una protección contra la agresividad supuestamente salvaje o animal, sino que no se suele dar sin esa agresividad que lo alimenta.

Francisco Pereña

La hipótesis de esta investigación es que hay una relación entre agresividad (en el nivel del sujeto) y violencia (en el nivel de lo social), siendo la primera el fundamento mismo de la segunda. El supuesto que guía esta hipótesis es que la agresividad y sus diversas formas se pueden condensar en la violencia, tal como queda manifiesto por Pereña:

[...] el sujeto humano consiga o no su adaptación social dará lugar a una agresividad más ligada a la angustia, más violenta si se quiere en el caso de no conseguir una adaptación social...²

Se trata así del lazo social y la cuestión que le atañe directamente: el vínculo social, con la peculiaridad de poder ser erigido en su dimensión sintomática e inconsciente que lo sitúa como un revelador social del malestar en la cultura. ¿Se trata acaso de pensar el fenómeno como un modo de escapar al lazo social, o inclusive como la expresión misma del intento fallido de hacer lazo? Sugiere claramente que la violencia puede ser perfectamente pensada como síntoma que como tal está sobredeterminado.

² Francisco Pereña, *Cuerpo y agresividad*, p. 22.

A diferencia de las tesis biologicistas, en franco retorno hoy, que pretenden situar el origen mismo de la violencia en la "naturaleza humana", es posible plantear, más bien, su fuente en la inexorable relación con el lazo social, sin que ello signifique que la violencia es un efecto lineal de éste, reconociéndola como algo estructural:

[...] pretender buscar la fuente de la violencia y de la crueldad en el organismo animal es el error de una época, como la que conocemos como modernidad, que cree haberse liberado del pecado y que de modo tan sorprendente cierra, sin embargo, los ojos a la barbarie a la que una y otra vez se ve confrontada, probablemente por haber querido sustituir el destino religioso de la inmortalidad por el destino terrestre de su conquista.³

Decir de la violencia que se trata de un asunto estructural, es reconocer algo de su origen ligado a la presencia del otro y de lo otro, que precipitan lo real vuelto en angustia que toma su lugar en el lazo social. Es precisamente en esto que radica "el ombligo" de la angustia que hace, por una parte, un lugar de interrogación (por la diferencia sexual) y, por la otra, "lo que no engaña", como dijo Lacan, lo que deviene una señal, un indicador (de verdad).

Ahora bien, ¿de qué otra cosa es la angustia, sino por la diferencia sexual?⁴ O

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ Aunque la anatomía/biología del sujeto desempeña un papel en la cuestión de cuál posición sexual adoptará, es un axioma fundamental de la teoría psicoanalítica, que la anatomía no determina la posición sexual: "en la psique no hay nada mediante lo cual el sujeto pueda situarse como un ser macho o hembra". En el orden simbólico no hay ningún significante de la diferencia sexual. Dylan

sea de lo incognoscible excepto por la psicología: la diferencia de los sexos.⁵ "Por ello la cuestión de lo que uno tiene que hacer como hombre o como mujer es un drama que se despliega por completo en el campo del Otro."⁶ Las voces del malestar, que pudimos documentar en una investigación previa⁷ sobre el análisis de la demanda del sujeto en el malestar actual, y que constituyó el eje de la presente investigación, apuntan a evidenciar el conflicto de la diferencia sexual, lo que confirma que lo actual del malestar es del orden del "mal-decir sobre el sexo"⁸, que se mostró en prácticamente todos los casos; la lógica conflictiva de y entre los sexos, lógica en la que "en el plano del malestar en la cultura [...] la bipartición Eros y Tánatos reproduce algo de la oposición de lo femenino y lo masculino"⁹.

Agresividad y malestar actual

Por influencia del enfoque sociológico se tiende a pensar la violencia como un efecto directo del lazo social, desconociendo el peso del vínculo social inconsciente. La aparición de síntomas que conectan al sujeto con un goce al margen del lazo social, introduce una suerte de función que radica en "atacar el lazo social" tal como se advierte en algunas de las llamadas "nue-

vas patologías" (anorexias, bulimias, toxicománias, depresión).

Sin pretender negar ni minimizar la violencia del malestar actual, es necesario, no obstante, repensar este diagnóstico actual, situando la agresividad y sus motivos como expresión misma del sujeto, para contribuir a matizar la lectura de una degradación mórbida de lo humano traducida como violencia y que implica su franca ignominia, "la degradación introduce la categoría del monstruo: ni animal ni humano..."¹⁰

[...] reducir la moralidad a la coerción y a la servidumbre social es consecuencia de concebir la sociedad no como espacio de la agresividad, sino sólo como contención civilizadora de una agresividad previa proveniente de otro lugar, es decir, mera prolongación de la vida natural e instintiva en el hombre.¹¹

La agresividad es un asunto constitutivo del sujeto y del lazo social, no un mero resultado cultural, pues atañe a su relación con el yo, con el otro y con el cuerpo.

Abrimos la pregunta en torno a si los pasajes al acto cada vez más frecuentes, los actos agresivos de los sujetos contra sí mismos y en general la agresividad en tanto expresión del narcisismo, pueden ser enmarcados en la categoría de violencia, hallando su máxima expresión en la llamada "violencia de género". A este respecto lo que Assoun llama "lo femenino en cólera" puede ser un buen ejemplo:

[...] el furor sería en la mujer el síntoma patognomónico de la angustia de castra-

Evans, *Diccionario introductorio del psicoanálisis lacaniano*, p. 72.

⁵ Vid. Paul-Laurent Assoun, *Lecciones psicoanalíticas sobre masculino y femenino*.

⁶ Dylan Evans, *op. cit.*, p. 72.

⁷ Saad Dayán, S., *La transfiguración de la demanda: voces del malestar en la cultura actual*.

⁸ Vid. Colette Soler, *La maldición sobre el sexo*.

⁹ Freud, citado por Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 109.

¹⁰ Francisco Pereña, *op. cit.*, p. 64.

¹¹ *Ibid.*, p. 74.

ción. Por lo demás, encuentra su par en la agresividad reaccional en el hombre, quien viene a marcar con violencia la sublevación contra el rol pasivo. Aquí y allí, es la pasividad sublevada lo que constituye el principio de la violencia.¹²

El discurso de la preferencia sexual

Si bien ya Freud detectaba esta cuestión, su actualidad radica quizá en lo que es del discurso universitario, es decir, en la paradoja que implica que sea la biología el imperio mismo del saber de la sexualidad y que al mismo tiempo muestre sus límites frente a ella, de lo que los términos “elección sexual”, “preferencia sexual” son un claro ejemplo. Porque al mismo tiempo que se “biologiza” el cuerpo, se des-corporiza la sexualidad al hacerla entrar en la noción de género. Así pues, “la identidad de género comienza con el conocimiento y la percepción, conscientes o inconscientes, de que pertenece a uno y no al otro”.¹³ Discurso universitario que hoy hace de la biología un verdadero emblema que parece prometer que prácticamente nada falta o, mejor aún, que “nada debe faltar”, que hace de la elección una suerte de promesa de libertad y autonomía en la que “yo sujeto histerológico”¹⁴ de la con-

dición posmoderna, obligado a construirme solo, decidiría, pues, crear el conjunto del proceso y llegaría hasta a “fabricar” mi sexo por mí mismo,¹⁵ tal como muestran los cada vez más comunes avances en materia de genética, reproducción asistida –que incluye la posibilidad de elección del sexo del bebé– y hasta la clonación, pretendiendo hacer valer el imperio de la voluntad de poder.

Si bien hay un discurso de la negación de la diferencia sexual que como dice Dufour “promueve lo *unisex*”,¹⁶ eso no significa que la diferencia sexual nos sea accesible, como ya hemos insistido antes, al decir que en el inconsciente no hay significativo de ésta. Decir que no hay relación sexual para indicar justamente que no hay significativo que nombre la diferencia, no es equivalente a que no haya diferencia sexual (lo que es del orden de la imposibilidad de saber). En tal sentido, el concepto de sexuación permite trascender la diferencia sexual anatómica (discurso biológico) situando “el momento de la elección en un sentido irreductible [...] a lo que es transmitido por el discurso de los otros –lo que nos impone el punto de vista del sujeto–[...]”.¹⁷

La ideología contractual igualitaria

Asistimos hoy a un fenómeno que ha invadido la intimidad, el pensamiento y la vida cotidiana cuya indiscutible racionalidad hace difícil, a primera vista, una posición

¹²Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 59.

¹³*Ibid.*, p. 111.

¹⁴Hablamos de histerología para evocar una figura de retórica que se basa en la inversión de la anterioridad y la posteridad [...] y significa que ‘lo que es posterior va adelante. La figura describe pues la inversión del orden natural de las ideas y los hechos [...] utilizar una histerología es, en suma, postular algo que aún no existe para autorizarse a realizar una acción. Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, p. 104.

¹⁵Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 194.

¹⁶*Op. cit.*

¹⁷Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 123.

crítica. Nos referimos a la ideología contractual igualitaria. Se trata de lo que procede del "común acuerdo" como aquello que parece ser suficiente para legitimar los intercambios sociales. ¿Qué es eso realmente? ¿Cómo estar seguros de que se trata de un acuerdo en común? ¿Acaso es suficiente que sea común para ser legítimo? Preguntas difíciles de responder pues de antemano el concepto propone una homogeneización difícil de concebir:

[...] siempre puede discutirse un acuerdo mutuo, pero eso no impide que lo que domine en el siglo, como límite único y fundamental, sea la ideología contractual. Ya no solo en el nivel del contrato de trabajo, sino en el de la misma intimidad, y especialmente en el de la sexualidad.¹⁸

A esta ideología contractual igualitaria subyace la idea de una suerte de igualdad de los derechos, lo que no sería un motivo de oposición a la misma; la cuestión más bien es lo que lleva a una exacerbación de las posiciones de género, situación delicada que no hace sino negar u omitir, propiamente hablando, la cuestión de la diferencia sexual: "...la ideología contractual igualitaria no trabaja a favor del sexo. Puede invadir el sexo, pero no trabaja a favor del Eros, porque no se orienta hacia la diferencia".¹⁹ Desde ahí caben toda clase de posicionamientos y confusiones entre los sexos; entre ellas la que plantearía el goce (sexual) como "derecho".

La puesta en relación entre la ideología contractual igualitaria y la violencia, radica en la confrontación a que da lugar la negación de la diferencia sexual, que se

hace patente en la rivalidad e incluso en la "guerra de los sexos" y las múltiples expresiones de la angustia frente a la falta de referencias.

Dadas estas breves consideraciones, cabe situar el trasfondo de la violencia como una expresión de la angustia que emerge ante el conflicto de la diferencia sexual y que encuentra en el *acting out* y el pasaje al acto sus principales figuras. Destinos de la angustia que se manifiestan en tres fenómenos de violencia que hemos detectado como sobresalientes también en el ámbito de la institución educativa que, curiosamente, hacen patente la pregunta por la diferencia sexual. Dichas expresiones son: *bullying* y *cutting*, entre otras.

Cutting

Se refiere al acto de autolesionarse con cortadas principalmente. El *cutting* tiene una función aparentemente paradójica ya que lesiona y puede causar dolor, pero también "satisface una necesidad", proporciona un goce, lo que ocasiona su repetición y la resistencia a abandonar esta práctica, que bien puede ser enmarcada en el *acting-out*, en el que se muestra la expresión de la angustia por y en la diferencia sexual.

El *acting-out*: testimonio

El *acting-out* es uno de los destinos de la angustia, sólo en apariencia "más transparente" al operar como un "montaje" que pone en escena una relación del sujeto con el Otro, lo que involucra la transferencia en términos de dirigirle un mensaje (cifra-

¹⁸ Colette Soler, *op. cit.*, p. 129.

¹⁹ *Ibid.*

do). "Es esencialmente algo en la conducta del sujeto que se muestra."²⁰

Es de cara al malestar que el *acting-out* es quizá uno de los más importantes destinos de la angustia. La angustia social encuentra en los procesos colectivos múltiples facetas: en el rumor, en la intriga, en la identificación (imagen especular), en la *violencia* y en el ideal, por mencionar algunas de las más evidentes. Así, en tanto que es "angustia social", "se trata del producto del 'reproche' de la 'comunidad', debidamente interiorizado..."²¹ Con todo, no deja de ser llamativo el hecho de que por muy social que sea este destino, hoy parezca tomar predominantemente la vía del cuerpo; lo que entre otras cosas nos ha hecho preguntarnos ya por la índole (forma) de la demanda hoy. En ese caso, adicionalmente, sugiere una mínima reflexión acerca de lo femenino de la angustia en este destino (*acting-out*). Compartimos la idea de que "la agresividad está enlazada con el extravío del cuerpo. Cómo tener un cuerpo que de torpe y extraviado que es, parece el gran obstáculo para vivir y que sólo puede vivir del otro cuerpo".²²

El testimonio obtenido mediante entrevistas a profundidad de una adolescente mexicana de catorce años, que cursaba tercer año de secundaria en una escuela pública, y que fue referida por las autoridades escolares por hacerse cortadas en las manos, se ilustra con los siguientes extractos de su discurso:

—Bueno, empezó como un juego, al principio, de... grabarnos las iniciales de nues-

tras amigas, y así... y... ya después, se fue volviendo, no sé, como una forma de librarse de problemas y no sé, como de desahogarte.

—Lo hacía, no sé, cuando... me enojaba mucho... bueno, me peleaba con mis amigas o cuando tenía muchos problemas, y pues ya, para mí era una forma de desahogarme y así... sentía una liberación.

Enciertadificultadparadarseaentender, señala: "pues... en mis ideas tan locas, que... decía que ya todo estaba bien, que ya se había calmado, pero no, ahí seguía". ¿Qué seguía? La angustia, el malestar. Situación que la atrapa en un círculo "vicioso", en el que no se advierte una salida, ya que "ahí seguía". En su relato, no aparece una mínima subjetivación del acto en cuestión, mismo que insiste en ser remitido a lo colectivo, al grupo (de amigas) sin más.

—Empezó por un juego, a ponernos iniciales, porque éramos una bolita y *entre todas iniciamos*.

A lo sumo encontramos una somera descripción de lo que ocurría:

Al momento de cortarme, sentía que en cada cortada se iban los problemas, en cada cortada... yo era la que me estaba haciendo las ideas, de que los problemas se iban, pero no era así porque los problemas seguían, y me decían que era una forma de hacerme yo misma daño, y me quitaban la navajita.

No obstante al declarar su "convicción" de estar haciendo lo correcto, manifiesta una suerte de "inconformidad" y deja emerger algo de lo femenino de la angustia:

²⁰Jacques Lacan, *Seminario X: la angustia*, p. 136.

²¹Paul-Laurent Assoun, *Lecciones psicoanalíticas sobre la angustia*, p. 95.

²²Francisco Pereña, *op. cit.*, p. 14.

—Antes de que me empezara a cortar yo era una niña súper mega buena onda, y así, hasta que hubo un momento en el que los del salón se portaron muy mal conmigo y me dieron la espalda por completo, y ahí fue cuando cambie mi actitud, porque dije: Ay, ¿por qué me lo hacen y que yo no lo pueda hacer? Entonces fue cuando me volví más... amargada... se podría decir... y todo, pero o sea, yo sé con quién hacerlo y con quien no, porque pues... con las chavas soy así de... mmm, si, ajá... y con los chavos no, con los chavos me porto... bien (ríe), y todo es desmadre con los chavos, cotorreo, salir a pasear más con los chavos que con las chavas, *no sé, me llevo más con los hombres que con las mujeres.*

Enunciados que llevan a preguntarse por una cierta vivencia de angustia que se precipita en relación con lo femenino y puede cobrar presencia en su imagen ante otras mujeres (las amigas), lo que parece ser motivo (por vía de la comparación) de una franca preocupación. ¿Se trata acaso de lo femenino en perjuicio?

—Me acuerdo mucho de un día, en que yo tenía la navaja, y este... y me... me iba a empezar a cortar y alguien agarró y *me la quitó y se la dio a otro chavo, para que no me dejaran cortar, y yo 'pero es que dénmela, dénmela'* y ahí me ves rogándoles que me la den, y ahí fue cuando me dije, *¿por qué les ruego por una navaja?, cuando yo sé que eso no está siendo... no me hace bien, eh, por qué... si yo quisiera pudiera conseguir otra, pero... ¿Por qué me aferro por una?...* Entonces, como también platicaban mucho conmigo y así, dije no, es que tienen razón, basta ya, hasta aquí llegué con esto. Es hora de que ya ma-

dure y este... y que ya salga de eso. *Porque para mí, esa navaja (ríe) era mi vida, mi vida completa, supuestamente, porque siempre tenía la misma y no acostumbraba compartirla.*

Hace una reflexión sumamente interesante para "desmentir" o quizá "denegar" su acto, intentando minimizarlo:

—Digo, igual el que te cortes no quiere decir que seas emo, porque... bueno, sería casi lo mismo porque, estas personas se cortan igual cuando se sienten tristes y todo, pero es muy aparte porque... los emos se hacen las cortadas profundas más sin en cambio yo no, yo me las hacía leves.

Todo este intento de "minimizarlo" es acaso ¿por vergüenza? Ella no la menciona como tal, sin embargo es en "la ocultación", en "el secreto" en donde (la vergüenza) se puede asomar como una herida "del ideal":

—Desde que empecé hasta que dejé... como... seis meses, siete. Mira, no se nota porque... porque usaba muchas pulseras, siempre me acostumbré así a usar muchas pulseras, pero en esos casos usaba pulseras gruesas, de esas de estrellas y todo eso.

Finalmente, lo que nos permite plantear que se trata de un *acting-out*, es justamente que en todo momento "algo se muestra" en referencia (y en transferencia) ya sea a las amigas, aún si de lo que se trata es de oponérseles, o de los amigos, de quienes insiste recibe todo el apoyo para cesar. Todo parece indicar que nunca sale de la "escenificación" mostrando el *acting-out*.

Según Lacan, el *acting-out* “de entrada puede parecer ser más bien del orden de la evitación de la angustia”.²³ Esto quizá tenga relación con lo que Freud refería de la angustia como señal en el yo. Lacan plantea al respecto que “si esta señal se encuentra en el yo, debe estar en algún lugar del yo ideal”.²⁴ Lo que hace pensar esa apariencia de “evitación de la angustia” del *acting*.

Resulta interesante apreciar la lógica en la que se hace del “perjuicio” su “ideal”,²⁵ detectada por Assoun, como una expresión del malestar actual. También el citado caso parece presentarse como angustia desafectada. “Si el acto síntoma parece habitualmente ‘desafectado’ ¿no es porque toda la carga de afecto se convirtió en la energía del pasaje al acto, praxis de

la angustia?”.²⁶ Argumento que nos parece, junto al caso descrito, un matiz muy importante a la tesis de la perversión generalizada que parece renegar de la angustia, ensalzando el goce.

[...] si miramos el asunto desde la vulnerabilidad y la excentricidad, la felicidad queda fuera del cuadro, pues en realidad no se trata de la felicidad, sino de la obtención de protección y de identidad. La sexualidad resulta un obstáculo a esa protección y a esa identidad al ser una herida abierta en la carne del deseo que no se somete al principio de unidad del cuerpo, por lo que se ha de someter a la fuerza de la apropiación y a la contención externa de la destrucción. El infierno de la agresividad se da en el seno del vínculo social, ese es su cubil.²⁷

²³Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 129.

²⁴*Ibid.*, p. 130.

²⁵Según Assoun, los términos que ordenan la subjetivación del perjuicio: a) *Kränkung*, es la herida del amor propio, es el hecho de que alguien se sienta herido, en su “sentimiento del honor” por algo que surgió como algo extremo, del lado del otro: este comportamiento, aquellas palabras, abren un desahogo narcisista. b) *Zürücksetzung*, es el hecho de sentir que uno es tratado vilmente, sentirse menos bien tratado o sentirse menos estimado de lo que uno habría de esperar. c) *Enttäuschung*, es el hecho de haberse equivocado en las expectativas o en las esperanzas de algo que debería haber venido del otro –sentimiento de pérdida como consecuencia de la no realización que, curiosamente, va a la par de una desilusión–.

Ésta es la trilogía de las modalidades subjetivas de la “herida del ideal” y de la mortificación: “vejado, humillado, decepcionado, el sujeto “registra” una pérdida que se le vuelve sensible, es decir, un revés que viene a significarle en la realidad una falta de ganancia. El sujeto se encuentra confrontado a la “vergüenza de ser”. Observemos que la brecha por donde se abre la melancolía no es necesariamente la pérdida de objeto, sino la herida del ideal avergonzado. Es la llaga melancólica la que hay que buscar en el sujeto perjudicado. Paul-Laurent Assoun, *Lecciones psicoanalíticas sobre la angustia*, p. 18.

Bullying

En el tema de *bullying* estalla la violencia “intra-género” y de “género” pero cuyo fundamento estriba en la pregunta acuñante por la identidad y por la diferencia sexual. Se trata de una forma de integrarse a un grupo y de hacer ver quién es el más fuerte remarcando las diferencias “de género” que no obstante no ocultan la marca de la angustia por la diferencia sexual.

Partimos de las siguientes preguntas: “Creerse hombre o mujer, aunque sea inconscientemente, ¿equivale a serlo? ¿bastan las identificaciones para determinar la sexuación?”²⁸

²⁶*Ibid.*, p. 90.

²⁷Francisco Pereña, *op. cit.*, p. 79.

²⁸Genevieve Morel, *Ambigüedades sexuales: sexuación y psicosis*, p. 21.

Los siguientes enunciados que hemos clasificado en femenino-masculino apelando al género, son argumentos recabados en una escuela secundaria pública, y pueden dar algún sustento a la hipótesis que hemos venido sosteniendo. Estos testimonios aluden a las "razones" para cometer *bullying*, ya sea de lado del "buleador" o del "buleado". Es importante hacer notar que las respuestas del lado de lo femenino se construyen predominantemente sobre la base de la comparación con lo masculino, que encontramos en frases como:

- "Bulean" a los niños porque saben que no les pueden pegar [los hombres a las mujeres].
- Una mujer femenina es más atractiva.
- Las mujeres son más delicadas.
- No es el mismo riesgo, las mujeres sólo son insultos y los hombres pueden llegar hasta el suicidio.
- El *bullying* se da más bien en los hombres porque las mujeres son más delicadas.

También sobresale la comparación de las mujeres con los hombres, pero sobre todo "intragénero", misma que refleja la pregunta subyacente sobre *ser mujer*, con frases como:

- Porque tienen más atributos [físicos]... hasta se manosean y hacen concursos por quién tiene más.
- Se pelean por el novio.

Destaca también del lado de lo femenino, la preponderancia de la imagen del cuerpo refiriéndose a que pueden *bulear* o ser

buleadas por sus atributos y que encontramos en frases como:

- Porque está gorda, flaca y fea.
- Llamar la atención.

Asimismo, de este lado se advierte una fuerte tendencia a orientarse por criterios de identidad de género sumamente generales, a modo de enunciados impuestos por la cultura en los que se exacerban las posiciones de género. Al respecto encontramos frases como:

- Las mujeres femeninas son más atractivas, no hablan con groserías y no pegan.
- Para sentirse importantes y aceptadas.

Retomando el tema de la ideología contractual igualitaria, como anteriormente mencionamos, ésta no trabaja a favor del sexo. Así, es común encontrar del lado de lo masculino cómo los "machos" se enmascaran (frente al feminismo igualitario) y exhiben el significante del goce fálico tal como se aprecia en las siguientes frases:

- Para sentirse más hombres.
- Por gozo.
- Se sienten lo máximo.
- Para lucirse frente a sus novias.
- Para lastimar a alguien por venganza o por odio...
- Yo fui "buleado", tuve una experiencia así muy difícil que *yo logré superar*...
- A veces los niños tienen rencor que tienen que sacar.

Del lado de lo femenino se hace patente la citada rivalidad e incluso la “guerra de los sexos”, manifiesta en frases como:

- Los hombres piensan que somos débiles.

Es sobrecogedora una respuesta del lado de lo femenino que dice:

- ...tienen problemas en la casa y no los pueden resolver *porque están enojadas*.
- Tienen problemas que no pueden resolver.

Expresiones de gran valor si las pensamos desde la posición de “tener” o “no tener” (el falo simbólico), que encuentran sustento en que “la decisión de ser hombre o mujer se arraiga entonces en sus modos de goce”.²⁹

Lacan subraya la misma disimetría que Freud, al plantear que el falo es la única referencia para los dos sexos en el inconsciente. El falo sería debido a ello el pivote mismo de la ambigüedad sexual. Dos sexos anatómicos, pero un solo principio del sexo en el inconsciente, el falo, que el sujeto, por otra parte, puede rechazar; una pulsión ciega, acéfala, que exige constantemente una satisfacción. En efecto, al contrario de la abstinencia sexual, la abstinencia pulsional no existe, tenemos así sentadas las bases de la ambigüedad sexual.³⁰

Las respuestas, indistintamente, del lado femenino o masculino, reflejan la búsqueda

de identificaciones para determinar respuestas sobre la sexuación, desde luego sin lograr formular la pregunta.

Como se advierte, los criterios que guían las respuestas del lado de lo femenino y del lado de lo masculino apelan al criterio de “identidad de género”, haciendo manifiesta la búsqueda de la sexuación simbólica que, como hemos dicho antes, permite trascender la diferencia sexual anatómica, misma que no alcanza para dar cabal cuenta de las “razones” que cubren la pregunta por la diferencia.

Allí donde la *gender theory* (teoría de la identidad de género) nos dirige hoy hacia las identificaciones, Freud nos guiaba, entonces, hacia la pulsión y sus vicisitudes [...]”³¹

Llama poderosamente la atención que los juicios emitidos del lado femenino y del lado masculino estén manifiestamente clasificados por lo diferente en uno u otro respectivamente. Si bien la categoría de lo diferente resulta de la experiencia del lenguaje y el significante, no obstante apela a la pregunta por la función. Se trata de la posición sexual: “Esta relación puede ser de ‘tener’ o ‘no tener’; los hombres tienen el falo simbólico, y las mujeres no (o, para ser más preciso, los hombres ‘no son sin tenerlo[...]’”³²

A modo de conclusión, concordamos con Pereña en que: “El modo como el vínculo social ordena la agresividad es dirigiéndola hacia fuera, creando con la interpretación una identidad.”³³ Cuestión a

²⁹*Ibid.*, p. 22.

³⁰*Ibid.*, p. 21.

³¹*Ibid.*, p. 20.

³²Dylan Evans, *op. cit.*, p. 72.

³³Francisco Pereña, *op. cit.*, p. 75.

la que podemos agregar que ésta se encuentra atravesada inexorablemente por la pregunta por la diferencia sexual, tal como se muestra en los breves testimonios presentados en este trabajo, "...mientras más identidad, más hostilidad se necesita".³⁴ Hay ambigüedad sexual para sostener un "núcleo de identidad de género".

Es factible también concluir la necesidad de trascender el criterio de la identidad de género para pensar los síntomas sociales al incluir el de la diferencia sexual pues:

Si a los seres humanos les cuesta tanto orientarse en lo que se refiere a la sexualización, si les es tan difícil alinearse del lado hombre o del lado mujer, ¿no hay que suponer en el inicio un vacío real y no un núcleo de identidad?³⁵

Es de este modo que hemos podido sustentar una relación entre agresividad y violencia en la institución educativa; relación atravesada por la pregunta de todos los tiempos por la diferencia sexual hoy exacerbada y, al mismo tiempo, más oculta que nunca por obra de los discursos científico y capitalista.

Las intervenciones psicoanalíticas en el ámbito educativo se dirigen a abrir un espacio de escucha que permita hacer aparecer nuevas significaciones del síntoma "educativo" que hagan posible dar cuenta de su sentido metafórico, devolviendo a la cuestión educativa la órbita de la subjetividad, abriendo la producción de significaciones de los síntomas en el aula y en la escuela. La entrevista clínica a profundidad con alumnos, hace posible anali-

zar diversos síntomas como el *bullying*, *el cutting*, el fracaso y el bajo rendimiento escolar, entre otros problemas, y, junto con el análisis del discurso, han sido los principales recursos metodológicos de dichas intervenciones para intentar articular al sujeto en el juego social y educativo que parece haber desaparecido en el discurso institucional, haciendo posible por la vía de la enunciación, como puesta en acto del lenguaje, el acceso al sujeto en su singularidad; haciendo aparecer lo que en el lenguaje está eclipsado: su decir.

Bibliografía

- Assoun, Paul-Laurent. *Lecciones psicoanalíticas sobre la angustia*. Argentina, Nueva Visión, 2002.
- . *Lecciones psicoanalíticas sobre masculino y femenino*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.
- Assoun, Paul-Laurent y Zafiroopoulos, Marcos. *Lógicas del síntoma: Lógica pluridisciplinaria*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.
- Assoun, Paul-Laurent. *El perjuicio y el ideal*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
- Dufour, Dany-Robert. *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*. Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio al psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires, Paidós, 1996.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura (1930 [1929])*. Freud, Sigmund. *Obras completas. Tomo XXI*. Buenos Aires, Amorrortu, 1992.
- Lacan, Jacques. *Seminario X: la angustia*. Argentina, Paidós, 2006.

³⁴ *Ibid.*, p. 78.

³⁵ Genevieve Morel, *op. cit.*, p. 20.

Morel, Genevieve. *Ambigüedades sexuales: sexuación y psicosis*. Buenos Aires, Manantial, 2002.

Pereña, Francisco. *Cuerpo y agresividad*. México, Siglo XXI, 2011.

Soler, Colette. *La maldición sobre el sexo*. Argentina, Manantial, 2000.



Dolores Serrano*

El inglés, *lingua franca* de la globalización y su repercusión en diversos ámbitos sociales y académicos

English, the *lingua franca* of globalization

Resumen

Este trabajo revisa las causas que han hecho del inglés la *lingua franca*, lengua hegemónica, en la época actual. Primeramente se explora el concepto de *lingua franca* en su contexto histórico. Después se analiza la hegemonía del inglés como resultado de los impresionantes avances científicos y tecnológicos de La Gran Bretaña y de Los Estados Unidos de América. Finalmente se aborda algunas consecuencias de la supremacía de la lengua inglesa en el ámbito académico.

Palabras clave: Lingua franca, hegemonía, avances tecnológicos, supremacía, globalización

Abstract

This paper revises the causes that have made English the *lingua franca*, or hegemonic language in today's world. First, the concept of *lingua franca* is explored in its historical context. Then the overwhelming military, economic, scientific and technological developments of Great Britain and of the United States of America are pointed out as the forces behind the spread of the English language. Finally some implications of the dominance of English in the academic field are considered.

Key words: Lingua franca, hegemony, technological developments, dominance, globalization

Introducción

Este trabajo se propone revisar algunos factores que han intervenido para que el inglés se haya convertido en la *lingua franca*, lengua común, hegemónica, en la época actual y se refiere a los procesos de la globalización como impulsores de tal hegemonía.

Primeramente se explora el concepto de *lingua franca* y se hace referencia a algunas *linguas francas* de la antigüedad. Después se revisa el surgimiento del inglés como la lengua hegemónica en el mundo globalizado. Finalmente se abordará la relación entre la lengua inglesa y su influencia en el mundo globalizado, México incluido.

Las lenguas francas del mundo antiguo

En el transcurso de la vida humana, la necesidad de los individuos de explorar tierras desconocidas, interactuar con otros grupos sociales, intercambiar mercancías, información y cultura ha propiciado el contacto entre pueblos con diferentes lenguas, culturas y formas de vida. Evidentemente, los hombres han tenido que buscar formas de vencer las barreras de la comunicación y de este esfuerzo, o de procesos imperialistas, han surgido las *linguas francas*.

Una *lingua franca* se puede definir como aquella que es usada por diferentes grupos sociales para comunicarse cuando no hay una lengua común para hacerlo.

Es probable que el arameo, lenguaje del Imperio Persa, pudiera haber sido la primera *lingua franca* en el mundo. El arameo fue hablado desde Egipto hasta la

India y su periodo de mayor influencia se ubica entre los años 300 a.C. a 650 d.C. Se han encontrado inscripciones antiguas en arameo en Grecia, Afganistán, India, Arabia del Norte y Egipto. Además de haber sido desplazado por el griego, lengua llevada a amplias regiones del mundo por el conquistador Alejandro Magno, más tarde el arameo también fue desplazado por el latín de los conquistadores romanos, y a pesar de ello, logró sobrevivir. Hoy en día aún se habla en algunos pueblos de Palestina.¹

Según Philippe Wolff, hacia el año dos mil antes de Cristo las lenguas imperantes en las regiones del Indostán al Atlántico y de la península escandinava al Mediterráneo eran lenguas derivadas del indoeuropeo. Debido a que en aquel tiempo muchas lenguas eran habladas y todavía no había registros escritos, no se pueden hacer afirmaciones muy precisas sobre ellas. Sin embargo, cuatro grupos lingüísticos dejaron algunos registros de su existencia: el hitita, el indoario, el griego y el itálico. Ello ha permitido saber algo sobre estas familias lingüísticas.²

El latín como *lingua franca*

El latín surgió del itálico y fue la lengua de los habitantes del Lacio desde el siglo VII antes de Cristo; es un hecho conocido que de este idioma surgieron las lenguas románicas. Con la expansión del Imperio Romano, el latín se impuso en todos sus dominios y logró eliminar otras lenguas derivadas del itálico, como el umbrío y el

¹ Vid. Philippe Wolff, *Origen de las lenguas occidentales*.

² *Ibid.*, pp. 28-45.

osco, que terminaron por desaparecer. Esta eliminación fue consecuencia de la conquista y del sometimiento de los pueblos invadidos, lo que en este caso hizo posible la imposición del latín como *lingua franca* en las vastas regiones conquistadas por los romanos.

Wolff afirma que el latín fue una de las muchas lenguas que se hablaban en el Imperio Romano, pero éste expandió el idioma por todos sus territorios y lo convirtió en la lengua de la administración en casi en toda la parte oriental de sus dominios. Algunas lenguas de las regiones conquistadas, como el griego y el arameo, ofrecieron resistencia y lograron subsistir.

El Imperio Romano extendió su lengua “desde los confines de Escocia hasta el oriente helenístico, y de la actual Rumania a las columnas de Hércules, aunque no sin resistencia encarnizada por parte de las poblaciones sometidas”.³ Si bien Wolff menciona que el latín fue la lengua de la administración romana, fue también la *lingua franca* del imperio, es decir, la lengua que permitía intercambios de todo tipo con los pueblos sometidos.

Cuando los conquistadores sometían alguna región, establecían su aparato de gobierno, creaban escuelas donde se enseñaba el latín e instalaban centros de esparcimiento. Tal actividad era polo de atracción tanto de las poblaciones urbanas como de las rurales, de modo tal que los pueblos conquistados veían la necesidad de aprender la lengua de sus invasores. En estas regiones surgió un bilingüismo, esto es, los nativos hablaban su propia lengua pero también aprendían el latín; cuando finalmente el idioma imperial terminaba por desplazarlas e imponerse, en-

tonces las lenguas nativas se extinguían como sucedió en la Galia y en la Península Ibérica. Hubo excepciones, como es el caso del griego, que se mantuvo hasta la Edad Media en las colonias griegas de la Galia, desde Niza hasta Ampurias. Wolff afirma que hoy en día aún se habla el griego de entonces en algunas pequeñas poblaciones de esas zonas.⁴

En los casos en los que el latín no trascendió a las zonas rurales, sino que se quedó en las ciudades, con la caída del Imperio Romano, también las urbes sucumbieron y con ellas la lengua de Roma. Para inicios del Siglo III a. C. el latín ya iniciaba su desaparición. Algunas lenguas rurales permanecieron, tal fue el caso del inglés antiguo en Bretaña, Inglaterra.

La lengua inglesa

El inglés forma parte de la familia de lenguas indoeuropeas; el germánico, uno de los grupos lingüísticos descendiente del proto-indo europeo, se considera la lengua madre del inglés.

A diferencia de otras lenguas, el origen del inglés puede ser ubicado con cierta certeza porque surgió de un movimiento migratorio de las tribus de *anglos*, *saxons* y *jutes*, que se establecieron en el siglo V en la Isla Bretaña con fronteras bien definidas por el mar. Estos grupos hablaban una variedad de lenguas indoeuropeas que no guardaban ninguna relación con el celta y el latín de los habitantes de la isla. Lo más probable es que el inglés antiguo se formara de las lenguas indoeuropeas de estos inmigrantes y de la influencia del

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

latín y el celta de los habitantes de la región después de varias generaciones.⁵

El inglés inició su expansión en una escala local en las islas británicas, ahora Gales, Escocia e Irlanda, con los movimientos migratorios de las tribus mencionadas. Luego siguió su mayor expansión con las expediciones de la Gran Bretaña a Norte América, hoy Estados Unidos, Canadá y el Caribe, entre los años 1500 y 1600. Hacia el siglo XVII, el ímpetu colonialista de la Gran Bretaña la llevó a incursionar en Australia y Nueva Zelanda, Sudáfrica, el sureste de Asia y el Pacífico del sur, llevando el inglés a estas regiones. Así, el inglés británico, la lengua de los colonizadores, se convertiría en la lengua de poder en las regiones subyugadas.⁶

Evidentemente las conquistas se hacen con el poderío militar; sin embargo, además de la fuerza militar de los pueblos, el poderío económico de éstos y su capacidad para expandirse son factores determinantes en la imposición de su lengua, tal como ocurrió con la expansión del inglés y, como David Crystal recuerda, con la expansión del griego y del latín en su tiempo:

Why did Greek become a language of international communication in the Middle East over 2,000 years ago? Not because the intellects of Plato and Aristotle: the answer lies in the swords and spears wielded by armies of Alexander the Great. Why did Latin become known

throughout Europe? Ask the legions of the Roman Empire.⁷

Los procesos colonizadores del Imperio Británico llevaron el inglés a todos los continentes en los que invadió pueblos, estableció colonias y en donde los nativos se vieron obligados a aprender su lengua, empresa realizada no precisamente con gentileza. Más adelante, con el desarrollo industrial, tecnológico y los avances de las ciencias, la lengua inglesa empezó a expandirse de manera global para la realización de transacciones de diversa índole con otros pueblos.

Crystal considera que la Revolución Industrial, iniciada en el siglo XVIII en la Gran Bretaña, fue la gran detonadora del uso global del inglés: el impulso de esta lengua inició con la colonización emprendida por el Imperio Británico, siguió fortalecida por los desarrollos tecnológicos y de ahí se expandió a otros países. Gran Bretaña fue líder en el desarrollo industrial y comercial; luego, fueron los Estados Unidos de Norteamérica los que, a finales del mismo siglo, hicieron crecer su economía mundialmente y fue así que los intercambios internacionales de diversa índole dieron al inglés un carácter hegemónico.

El desarrollo industrial de principios del siglo XX en la Gran Bretaña empezó a expandirse de manera global. La tecnología de entonces: el telégrafo, el teléfono y la radio, permitieron intercambios comer-

⁵ David Graddol, "The decline of the native speaker", *English in a changing world*, p. 59.

⁶ David Crystal, *English as a global language*, pp. 24-63.

⁷ *Ibid.*, p. 7. ¿Por qué el griego se convirtió en la lengua de la comunicación internacional en el medio oriente hace más de 2000 años? No fue por el intelecto de Platón y el de Aristóteles: la respuesta está en las espadas y lanzas empuñadas por los ejércitos de Alejandro Magno. ¿Por qué el latín se dio a conocer por toda Europa? Habría que preguntar a las legiones del Imperio Romano.

ciales diversos a nivel internacional. Los medios de comunicación: periódicos, radiodifusión, televisión, inician la difusión de información, cultura y entretenimiento a nivel global. Nuevamente el liderazgo de los países de habla inglesa en estas áreas fortalece la presencia de su idioma en el mundo. Se puede decir que estos acontecimientos posicionan a la lengua inglesa como *la lingua franca* de la globalización.

Hoy en día el inglés es la lengua más hablada en los seis continentes; en el Reino Unido, Norte América y Australia es el idioma principal; en África, la India y el sureste de Asia es primera o segunda. Y se puede afirmar que es la lengua extranjera más usada en el mundo.⁸ Según datos del Consejo Británico, para el año 2011 el número de hablantes del inglés como lengua materna era de 375 millones y como segunda lengua, de 375 millones en el mundo. Además, se considera que cerca de 750 millones hablan el inglés como lengua extranjera. El inglés tiene un *status* oficial o especial en por lo menos 75 países, con una población total de cerca de dos billones de personas.⁹

Globalización en su dimensión cultural y neoliberalismo

Según J. Gimeno Sacristán

En términos generales globalización significa el establecimiento de interconexiones entre países o partes del mundo intercambiándose formas de vivir de sus pueblos [...] generándose interdependen-

cias en la economía, la defensa, la política, la cultura, la ciencia, la tecnología, las comunicaciones, los hábitos de vida, las formas de expresión, etc.¹⁰

Los intercambios, interconexiones e interdependencias entre pueblos del mundo se han dado siempre, pero ahora este proceso se ha intensificado, las nuevas tecnologías le han dado una dimensión especial y la lengua inglesa, que es la que nos ocupa, tiene un papel protagónico en el proceso.

Para Sacristán el fenómeno de la globalización es una:

[...] cualidad inherente al carácter compartido que tienen toda cultura [...]. La esencia del existir de la cultura como algo vivo es el ser compartida, el que englobe a individuos. En este sentido, para su existencia y pervivencia, toda cultura presupone una cierta dinámica de expansión o de captación de individuos.¹¹

Así, para este autor los seres humanos se agrupan en torno a la cultura que construyen, y la propia cultura ayuda a integrarlos; los individuos se desarrollan y crecen únicamente por medio de los vínculos sociales que establecen con su comunidad, tales como su lengua, religión, forma de vida, etcétera. De modo que es la comunidad la que conforma al individuo y éste se desenvuelve en el mundo gracias a la creación de redes de convivencia y de interdependencia con su grupo social. La cultura que crea le permite "darle sentido al mundo" y este sentido lo arraiga o

⁸ Vid. *ibid.*

⁹ Vid. la página del British Council, <http://englishagenda.britishcouncil.org/>

¹⁰ J. Gimeno Sacristán, *Educación y convivir en la cultura global*, p. 76.

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

“ancla” en su grupo social. Pretender “conservar las culturas intactas como si fuesen fósiles petrificados resulta contrario a la pluralidad. Las culturas son dinámicas y cambiantes por la propia apropiación que de ellas hacen los sujetos”.¹²

Es decir, para que la cultura existiera tiene que ser compartida por los miembros de un grupo social y para que una cultura se preserve necesita expandirse. Entonces, desde esta perspectiva, el proceso globalizador, según el autor, favorece la expansión cultural. Desde luego que el proceso globalizador concita opiniones opuestas; hay quienes lo ven como civilizador, y hay quienes ven en él la amenaza del dominio avasallador de los países dueños de la tecnología y la riqueza sobre los países débiles y por lo tanto temen la perpetuación de las desigualdades y marginación de grandes núcleos poblacionales.

Sacristan hace notar que el predominio de la ideología neoliberal en el proceso de globalización de las economías ha traído repercusiones desastrosas para la educación, entre otras, la reducción de la inversión en este rubro y el consecuente deterioro de los sistemas educativos. Asimismo, señala que las economías globalizadas de diferentes países reflejan:

[...] una especie de pensamiento único, pedagógico que, hasta el momento, ha impuesto, por ejemplo, la rendición de cuentas no equilibrada para muchos, la obsesión por el control, el gerencialismo, la privatización, los modelos de innovar o las reformas educativas.¹³

Y también señala la ingerencia contundente de organismos internacionales como la OCDE, el Banco Mundial en las políticas educativas en países afines.

Muy importante es su afirmación de que la globalización entiende la educación como “mercancía sometida a las demandas del mundo laboral” lo que evidentemente deja en segundo plano el desarrollo del sujeto, de la sociedad y de la democratización del conocimiento. Del mismo modo reconoce que la globalización bajo el modelo neoliberal economicista está interfiriendo con la educación como derecho universal de los individuos y está imponiendo parámetros de calidad propios de tal doctrina.

Globalización y neoliberalismo

Sue Wright también hace notar que globalización es un concepto que divide a los investigadores sociales; sin embargo, hay dos facetas que son reconocidas por los grupos opuestos como parte integral de este fenómeno: la conquista del espacio geográfico y la interacción en tiempo real a escala global.¹⁴

Hoy en día, los flujos casi instantáneos de todo tipo de mercancías, información y cultura en todos sentidos derivan de las dos facetas mencionadas. Basta que en los asentamientos humanos más apartados haya electricidad para que la tecnología se encargue de hacer llegar cúmulos de información de otras partes del orbe a millones de individuos. Las tecnologías, televisión satelital, sitios web, correo electrónico, redes sociales, etc. han per-

¹² *Ibid.*, p. 81.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Sue Wright, *Language Policy and Language Planning. From Nationalism to Globalization*, pp. 157-178.

meado por todo el planeta; por lo tanto, la difusión y divulgación de diversas formas de vida necesariamente está causando algún impacto en los receptores y actores locales pues el poder de penetración de estos medios es inobjetable. Sin embargo, no se puede pasar por alto el hecho de que existen en el mundo innumerables comunidades que no cuentan con la infraestructura elemental para acceder a la tecnología.

Para Wight, el modelo de economía neoliberal también ha marchado concomitantemente con la globalización; las economías fuertes han ejercido presiones sobre las débiles para reestructurar tanto empresas públicas como privadas en el marco de este modelo económico. Según estadísticas proporcionadas por organismos y agencias internacionales, tales como el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional, la OCDE y otras, bajo el régimen neoliberal, los niveles de pobreza han aumentado escandalosamente en el mundo. Del mismo modo hay abundantes noticias sobre el acaparamiento de la riqueza en unas cuantas manos con la consecuente desigualdad y pauperización de las grandes mayorías.¹⁵

Lo anterior plantea retos especialmente a los grupos sociales más débiles en todo el mundo; no obstante, la desigualdad y la marginación crecen no solamente en los países "en desarrollo" sino que ahora incluye a amplios sectores de los países globalizadores o países poderosos como Estados Unidos.¹⁶

El inglés, la lengua de la globalización

Con frecuencia se habla de la necesidad de aprender inglés porque el mundo globalizado lo demanda. En México, su enseñanza ya se instrumenta y refuerza en todos los niveles educativos y las universidades elevan las exigencias del manejo de esta lengua a los estudiantes; los institutos privados de inglés aumentan sus matrículas y ganancias, y los padres de familia empiezan a exigir su enseñanza donde aún no se inicia. Hay noticias de que medidas similares se llevan a cabo en muchas partes del mundo.¹⁷ No se sabe cuáles serán los alcances de este proceso y la incertidumbre hace que surjan preguntas respecto a su avance y consecuencias.

El predominio de la lengua inglesa en diversas esferas de la vida de los países, según Crystal, se consolida a principios del siglo XVIII; al término de la Primera Guerra Mundial, en 1919, los países vencedores, entre ellos Gran Bretaña, por mandato de la Liga de las Naciones, hoy ONU, toman en sus manos el control de los vastos territorios ganados a los países vencidos. El inglés se convierte en uno de los dos idiomas oficiales de la ONU en sus más de cincuenta y cinco órganos, programas, agencias, comisiones y otros.

De acuerdo con el *Union of International Associations' Yearbook* (Anuario de La Unión Nacional de Asociaciones Internacionales), citado por Crystal,¹⁸ para los años 1995-1996 se contaba con 12,500 asociaciones miembros de esta Unión. De esta cifra, 85% usa el inglés como la

¹⁵Rolando Cordera, "Frente a la desigualdad, el rescate del desarrollo", entrega en tres partes, *La Jornada*, 12 de octubre de 2014, p. 21. 9 de octubre de 2014, p. 26 de septiembre de 2014.

¹⁶Joseph Stiglitz, en Julio Boltvinik, "El rentismo y la construcción de una sociedad muy desigual", *La Jornada*, 13 de junio de 2014, p. 28.

¹⁷Adam Minter, "English in China", *The News*, 27 de mayo de 2014, p. 9.

¹⁸David Crystal, *op. cit.*

lengua oficial en sus actividades y muchas de estas asociaciones restringen sus conferencias al uso exclusivo de este idioma; éste es el caso de cientos de asociaciones tanto científicas como académicas, deportivas, de editores, de negocios, etcétera, que si bien admiten otras lenguas como oficiales, imponen el uso del inglés en sus reuniones, publicaciones y correspondencia. Decisiones de este tipo le han dado un mayor impulso al uso de esta lengua.¹⁹

Para Robert Phillipson,²⁰ desde la fase expansionista del Imperio Británico, la imposición del inglés en sus colonias tuvo intenciones particulares. En la India, según documentos que él refiere, el propósito era "educate a class of Indians who could function as interpreters between the British colonial power and the millions of Indians they governed".²¹ Así, por ejemplo, el manejo del inglés por parte de la élite india, educada en esta lengua, era considerado un signo de prestigio y a la vez de cercanía al poder.

Por su parte Alastair Pennycook²² afirma que así como hubo la imposición del inglés en las colonias, también se impedía y restringía su uso según las necesidades de los colonizadores. Lo anterior dio origen a una división social: por un lado el grupo de aristócratas nativos que compartían el poder con los británicos y eran sus aliados; por el otro, el resto de la población, que por desconocer el inglés y no ser

educados en esta lengua, quedó sin participación de las enormes riquezas producidas con los recursos de su país, así como de las decisiones políticas que los afectaban.

James Tollefson, quien analiza la ideología de las políticas lingüísticas desde la perspectiva de la teoría social de autores como Habermas, Giddens y Foucault, hace notar que la educación en el mundo se asocia con la clase económica: los individuos con mayor escolaridad alcanzan los salarios bien remunerados a diferencia de los que no logran avanzar en su escolaridad. El autor destaca que en el sistema económico actual, la división del trabajo necesita de un número reducido de técnicos y administradores y de un grupo numeroso de mano de obra no calificada o semi-calificada con diferentes destrezas y escolaridad para servir a la economía. De este modo las escuelas sirven como el filtro para la selección de la fuerza de trabajo y determinan quienes van a qué trabajos y con qué salarios.²³

Dentro de esta perspectiva, las políticas lingüísticas de un país se interpretan desde el contexto de su papel de servir a los intereses del Estado y a los grupos de poder que lo dominan. Esta postura difiere de la dominante, llamada "enfoque neoclásico", que percibe las políticas lingüísticas como resultado de la magnanimidad del Estado para satisfacer los intereses nacionales, postura que ignora el papel del Estado en la creación y mantenimiento de desigualdad.

Desde el análisis crítico usado por Tollefson la lengua es factor determinante en la distribución del poder político y los

¹⁹*Ibid.*

²⁰Robert Phillipson, *Linguistic Imperialism*, p. 110.

²¹*Ibid.*, p. 110. "Educar a una clase social de indios quienes funcionarían como intérpretes entre el poder colonial británico y los millones de indios a quienes gobernaban."

²²Alastair Pennycook, *The cultural politics of English as an international language*, pp. 73-103.

²³James Tollefson W., *Planning language, planning inequality*, pp. 3-21.

recursos económicos. Las políticas lingüísticas vienen a ser un mecanismo que usa el Estado, y los grupos de poder deciden qué lengua o lenguas serán las hegemónicas en un país y en ocasiones quienes serán entrenados para aprenderlas.

That is, language policy is one mechanism for locating language within the social structure so that language determines who has access to political power and economic resources. Language policy is one mechanism by which dominant groups establish hegemony in language use.²⁴

El inglés en el sistema educativo en México

En México, ya hace tiempo que en las universidades el conocimiento de una lengua extranjera, principalmente el inglés, se ha convertido en un criterio para que los alumnos puedan recibir su título de licenciatura, tener acceso a los posgrados y en muchos casos, es un requisito para que algunas compañías acepten solicitudes de trabajo de los egresados universitarios. Como es de esperar, muchos egresados de universidades públicas no cubren esta exigencia.

Según Tollefson,²⁵ cuando la lengua es un requisito para tener acceso a la educación y al empleo, ésta se convierte en un factor de división social y económica

entre los individuos. Para este autor, las políticas que requieren que todos aprendan una lengua dominante es en apariencia una solución de “sentido común” a problemas de comunicación en la sociedad. El razonamiento parece ser que si las minorías lingüísticas aprenden la lengua dominante, entonces las desigualdades desaparecerán, pero no es así. Los sistemas económicos neoliberales marcan otros rumbos, y este argumento es un argumento ideológico “de sentido común”, usado por las instituciones para legitimar la exclusión.

Por ideología se entiende los supuestos que se perciben como sentido común y que se usan para justificar políticas en que se sustenta la desigualdad y la exclusión de los afectados, quienes son inconscientes de la manipulación implícita en estos argumentos. De hecho, Tollefson afirma que el ejercicio del poder se basa, entre otros, en la fabricación de supuestos de este tipo.

The exercise of power depends upon coercion [...] and upon the manufacture of consent, which refers to the capacity of dominant groups to gain consent for existing power relationships from those in subordinate positions. Ideology contributes to the manufacture of consent because it leads to (ideological) assumptions about right and wrong, acceptable and unacceptable behavior.²⁶

²⁴*Ibid.*, p. 9. “Esto es, las políticas lingüísticas son un mecanismo para ubicar a la lengua dentro de la estructura social de modo que la lengua determine quién tiene acceso al poder político y los recursos económicos. Las políticas lingüísticas son un mecanismo por medio del cual los grupos dominantes establecen la hegemonía del uso de la lengua.”

²⁵*Ibid.*

²⁶*Ibid.*, p. 11. Cf. Herman and Chomsky, en James Tollefson W., *Planning language, planning inequality*, pp. 3-21. “El ejercicio del poder depende de la coerción [...] y de la fabricación de consenso, lo que se refiere a la capacidad de los grupos dominantes para imponer la aceptación de los subordinados de las relaciones de poder existentes. La ideología contribuye a la fabricación del consenso porque

Entonces se puede entender que los su puestos ampliamente difundidos que se refieren al manejo del inglés como la herramienta para lograr mejores trabajos y salario y éxito en la vida son ejemplos de ideología. No es casual que la publicidad de las escuelas de enseñanza del inglés y de lenguas extranjeras dominantes usen estos argumentos para atraer clientes. La exigencia de un manejo sólido de la lengua inglesa para poder obtener el grado en las universidades, así como el aparente acuerdo entre gobierno y empresas para hacer del dominio del inglés un requisito para obtener un empleo, podrían estar basados en estas suposiciones ideológicas de la clase en el poder.

En México se puede argumentar que el gobierno está haciendo grandes esfuerzos para enseñar inglés a millones de personas y que la gente lo pide. Habrá que averiguar las posibilidades reales de lograr un manejo sólido de la lengua inglesa en los contextos prevalecientes. Asimismo, es necesario considerar los incentivos que ofrece a los alumnos el estudio de una lengua extranjera cuando paralelamente a la instrumentación de estos programas, están vigentes condiciones rampantes de desempleo y desigualdad de oportunidades en el mercado laboral.

La globalización y la identidad

Sue Wright considera que al mismo tiempo que las lenguas permiten la comunicación entre los grupos sociales, también juegan un papel importante en la formación de la identidad grupal. La autora re-

conoce que la lengua juega un papel central en la construcción y cohesión de las sociedades humanas y al mismo tiempo señala su papel en la distribución de poder y de recursos de las sociedades.

Con el argumento de la economía globalizada, presiones de tipo económico y político están propiciando que muchos países adopten medidas para la implantación de la lengua inglesa en sus sistemas educativos. En México se ha decidido que esta lengua sea requisito para titulación en universidades y requisito laboral en muchas industrias. Sin embargo, habría que constatar en qué medida el uso del inglés es realmente requerido en estas instituciones. Es probable que ante el número de egresados universitarios solicitan-do una única plaza laboral, ésta se otorgue a quien habla inglés, aunque no sea realmente utilizado en el trabajo cotidiano.

Wright hace notar el posible surgimiento de una identidad global emanada del tipo de intercambios, interconexiones e interdependencias propios de la globalización y de la tecnología y redes sociales que la acompañan, en la cual el inglés tiene un papel protagónico:

[...] the role of English in globalization [...] enables the flows, networks and structures of an increasingly postnational system. It is the medium that allows individuals to transcend their group membership, and this is what people appear to want to do.²⁷

Según el diccionario, la palabra postnacional significa "perteneciente a un tiempo

conduce a concepciones sobre lo bueno y lo malo, lo aceptable y lo inaceptable."

²⁷Sue Wright, *op. cit.*, p. 177. "El papel del inglés en la globalización [...] facilita los flujos, redes y estructuras de un creciente sistema."

o actitud en los que la identidad de una nación ya no es importante”.²⁸ Se podría pensar que los enormes flujos de información y velocidad de los servicios prestados por la tecnología pudieran desembocar en influencias más contundentes, como la aspiración a una identidad postnacional del sentido de identidad de los pueblos globalizados, según lo vislumbra Wright.

La afirmación de Wright de que dentro el marco de la globalización el inglés es el medio que permite a los individuos trascender su pertenencia de grupo y que esto es, “lo que la gente parece querer”, se asemeja mucho a un argumento ideológico. En todo caso no es que los sujetos quieran cambiar de identidad, sino que el poderío de los países de habla inglesa, su hegemonía en todas las áreas de la globalización: política, científica, educativa, entretenimiento, así como la fuerza de su promoción, parece tener la intención de dirigirlos hacia ese camino.

Es posible que la imposición del inglés esté implicando cambios en la identidad de los individuos globalizados, la penetración cultural apabullante del “American way of life”, sin duda ha tenido impacto en diversas áreas de la vida de los mexicanos. No se descarta que algunos grupos de las élites de poder aspiren a modificar su identidad y acercarse más a la de sus pares dominadores, aunque habría que analizar el tema con profundidad.

Se sabe que los investigadores, profesionistas de diferentes áreas, estudiantes de las universidades y otros necesitan del inglés para tener acceso a fuentes bibliográficas, así como para participar en intercambios académicos y científicos en di-

versas áreas del conocimiento. También se necesita saber el inglés para ser miembro de una agrupación científica internacional y poder publicar trabajos de investigación, pero hasta hoy esta exigencia responde más a la necesidad de comunicarse en una lengua común que a “querer trascender la pertenencia de grupo”.

Por otra parte, se puede entender que si las tecnologías actuales proporcionan información abundante y permiten al individuo enterarse simultáneamente de lo que está sucediendo en el mundo, se hace necesario el uso de una lengua única y el inglés, en los hechos, ya está funcionando como *lingua franca* en muchas partes del orbe: “Once there is access to audio visual and information technologies, it is only language that constrains the choice of news source and virtual group.”²⁹

La afirmación de Wright parece implicar el uso de una lengua como consecuencia natural de la necesidad de comunicación y no contempla que esta necesidad es finalmente una imposición derivada del papel hegemónico de los países de habla inglesa en el campo de las tecnologías de la información, imposición que coloca a los países llamados periféricos en una situación de desventaja lingüística que podría restringir su acceso a las ventajas de la globalización.

Tanto Sacristán como Wright afirman que en el proceso de globalización no hay marcha atrás, por lo que todo intento de resistencia va directo al fracaso. Por lo tanto, Sacristán considera necesario preparar a los individuos para que puedan

²⁸Vid. www.wordnik.com/words/postnational [13 de octubre de 2014].

²⁹Sue Wright, *op. cit.*, p. 159. “Una vez que hay acceso a las tecnologías visuales y de información, es la lengua lo único que restringe la elección de la fuente informativa y el grupo virtual.”

integrarse a la nueva situación y reconoce que los pueblos justificarán su resistencia cuando sus derechos y dignidad se vean afectados. El uso de la lengua materna está contemplado dentro de los Derechos Humanos, por lo que habría que ser cuidadosos con la imposición de una lengua extranjera.

En todos estos aspectos se observa que, si bien la economía globalizada afecta a toda la humanidad, son los grupos de poder los que reciben los beneficios, de modo tal que la ampliación de la brecha entre países pobres y países ricos se ha profundizado: "Globalization has not meant that the economic system treats us equally but it has meant that one global system affects the vast majority of humanity."³⁰ Reconocimiento explícito de las desigualdades del fenómeno globalizador.

En el mundo, el descontento por algunas consecuencias derivadas de la globalización se manifiesta cotidianamente de diversas formas. Basta acceder a los medios de información para enterarse de marchas y protestas globales contra el deterioro ambiental, el despojo de sus tierras a pueblos con recursos explotables, la corrupción de los gobiernos, el aumento del desempleo, la desigualdad económica y social, los índices de criminalidad, etcétera. Por más que haya instancias reguladoras para enfrentar estos problemas, los grupos de poder las ignoran sin consecuencia alguna. Un ejemplo de ello es el conocido desacato del país más poderoso del mundo, Estados Unidos, de los acuerdos

del Protocolo de Kioto en defensa del medio ambiente.

En efecto, la fuerza del proceso globalizador parece imparable. No obstante, en el ámbito educativo no se puede ser acrítico frente a los mandatos de las organizaciones de poder mundiales y aplicar de manera apresurada e indiscriminada medidas que pudieran propiciar la exclusión de algunos investigadores y estudiantes de sus fuentes de estudio y trabajo. Los exámenes de certificación de inglés en algunas universidades pudieran estar excluyendo talentos. El requisito de tener que pasar exámenes de certificación para poder titularse, continuar con un posgrado y/o acceder a un empleo ha paralizado los proyectos personales de muchos estudiantes e investigadores, por lo que la medida, con todas sus implicaciones, debiera de ser revisada con profundidad.

El hecho es que hoy en día el uso inglés es necesario, y no podemos evitarlo. No obstante, el dominio de esta lengua sigue favoreciendo a las élites dominantes y, como antes se mencionó, no hay manera de que, por saber inglés, las comunidades en desventaja asciendan la escala socio-económica; la economía está pensada para que esto no suceda. A pesar de ello, el dominio de lenguas ofrece enormes ventajas; favorece la ampliación de los horizontes culturales y el desarrollo intelectual de los individuos, permite diversos tipos de intercambios con otros pueblos, propicia el entendimiento de otras formas de vida, razones muy sólidas para impulsar su aprendizaje. Lo anterior explica por qué las universidades ofrecen programas de lenguas a sus estudiantes y en muchos casos a las comunidades externas cercanas a las instalaciones universitarias.

³⁰*Ibid.*, p. 160. "La globalización no ha significado que el sistema económico trata equitativamente a todos, sino que el sistema global afecta a la gran mayoría de la humanidad."

Discusión

Los grupos humanos han necesitado, desde siempre, lenguas que les permitan la comunicación con sus pueblos vecinos. Por lo general, la eterna lucha de unos grupos por dominar a los otros ha devenido en la imposición de la lengua de los vencedores. Los vencedores imponen su lengua por la necesidad de administrar los recursos tanto materiales como humanos de los pueblos conquistados y asegurar su dominio sobre ellos.

La expansión del inglés en el mundo en años recientes no ha sido por medio de invasiones armadas, sino por el impacto mundial de los enormes avances de los pueblos de habla inglesa en los desarrollos tecnológicos, científicos y culturales.

Los gobiernos de los países en desarrollo como México han accedido a implantar la enseñanza-aprendizaje del inglés por las presiones ejercidas por organizaciones mundiales a las que pertenecen. No obstante, en muchos casos se han manejado argumentos ideológicos para manipular a las poblaciones más desprotegidas de la sociedad: situación inaceptable.

Si como dice Wright, la gente lo pide, ciertamente así es en algunos casos, pero a la luz de los argumentos de Tollefson habría que preguntarse si la manipulación mediática, que representa los intereses de los grupos de poder, es la que ha creado esta aspiración. Habría también que cuestionar si es posible que el dominio de la lengua hegemónica en el mundo, el inglés, lleve a quienes la aprenden a trascender las desigualdades socio-económicas y si este señuelo justifica el requisito de la certificación en todos los casos en las instituciones educativas. Los alumnos de las di-

ferentes carreras universitarias tienen diferentes necesidades en relación a su manejo del inglés, pero en algunos casos tal necesidad no existe. Es urgente reflexionar críticamente sobre esta exigencia y buscar fórmulas que atiendan las necesidades reales de los alumnos según sus requerimientos académicos. Al implantar una misma medida para alumnos con diferentes necesidades académicas se corre el riesgo de estar usando el manejo del inglés como se hacía en las antiguas colonias inglesas: un medio para la división de clases.

Si como lo reconoce Wright, la globalización trae consigo desigualdades, evitemos que la lengua de la globalización las ahonde y permitamos que los alumnos aprendan esta lengua cuando su verdadera necesidad, vocación e interés los conduzcan a apropiarse de ella.

Bibliografía

- Crystal, David. *English as a global language*. United Kingdom, CUP, 1997.
- Graddol, David. "The decline of the native speaker". En *English in a changing world*. London edited by David Graddol y Ulrike H. Meinhof, AILA, 13, 1999.
- Pennycook, Alastair. *The cultural politics of English as an international language*. London, Longman, 1994.
- Philipson, R. *Linguistic Imperialism*. Oxford, Oxford University Press, 1992.
- Sacristán, J. Gimeno. *Educar y convivir en la cultura global*. Madrid, Morata, 2002.
- Tollefson W, James. *Planning language, planning inequality*. New York, Longman, 1991.

- Wolff, Philippe. *Origen de las lenguas occidentales*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971. (Biblioteca para el hombre actual)
- Wright, Sue. *Language Policy and Language Planning. From Nationalism to Globalization*. Great Britain, Palgrave Macmillan, 2004.

Hemerografía

- Cordera, Rolando. "Frente a la desigualdad, el rescate del desarrollo". Entrega en tres partes. *La Jornada*, 12 de octubre de 2014, 9 de octubre de 2014, 30 de septiembre de 2014.
- Minter, Adam. "English in China". *The News*, 27 de mayo de 2014.
- Stiglitz Joseph, en Boltvinik, Julio. "El rentismo y la construcción de una sociedad muy desigual". *La Jornada*, 13 de junio de 2014.

Cibergrafía

- www.wordnik.com/words/postnational
- [http://www.historyworld.net/wrldhis\(PlaimTextHistories=099-xzz34Hor3](http://www.historyworld.net/wrldhis(PlaimTextHistories=099-xzz34Hor3) [consultado 13 octubre, 2014]
- British Council, "FAQ's The English Language", British Council, www.britishcouncil.org/learning-faq-the-english-lan

CECILIA COLÓN HERNÁNDEZ*

Poetisas mexicanas del siglo XIX, más vivas que nunca

Durante años se consideró que la poesía mexicana del siglo XIX había sido escrita mayoritariamente por hombres. La nómina masculina es extensa, los nombres fluyen con facilidad: Ignacio Ramírez "El Nigromante", Guillermo Prieto, Francisco González Bocanegra, Vicente Riva Palacio, Manuel M. Flores, Manuel Acuña, Juan de Dios Peza... y la lista puede crecer aún más. Sin embargo, ¿dónde quedó la lista de poetisas también del XIX?... Sólo el silencio responde, pues a la mente acude con rapidez el nombre de Sor Juana Inés de la Cruz. No obstante, ella pertenece al siglo XVII; dicho silencio coincide con las preguntas que se hace Lilia Granillo en su libro *Románticas mexicanas, poesía femenina del siglo XIX. Las mejores poetisas*: "¿Sería cierto que en México la escritura femenina saltaba de Sor Juana a María Enriqueta? ¿Pudiera ser que la expresión literaria de las mujeres, en tanto que fenómeno estético, comunicativo y colectivo, no se hubiera realizado durante más de 300 años?"¹

Es curioso que sepamos de varias poetisas del siglo XX, pero ninguna inmediatamente posterior a Sor Juana; 300 años es mucho tiempo como para pensar que no hubo ninguna mujer que escribiera un verso de calidad en todos esos siglos. Se sabe que Ignacio Manuel Altamirano tuvo un proyecto literario muy interesante que se vio cristalizado en su revista *El Renacimiento* (1864). En ella dio cabida a todo aquel o aquella que quisiera escribir sin que sus filiaciones políticas fueran un impedimento, lo importante era que escribieran bien. Desde esta perspectiva, resultaría impensable

Granillo Vázquez, Lilia. *Románticas mexicanas, poesía femenina del siglo XIX. Las mejores poetisas*. Prefacio y estudio introductorio Lilia Granillo Vázquez, España, Editorial Académica Española, 2012.

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

¹ Lilia Granillo Vázquez, *Románticas mexicanas, poesía femenina del siglo XIX. Las mejores poetisas*, p. 10.

que dicha publicación cerrara sus puertas a una poetisa por el sólo hecho de ser mujer; en ese sentido, Altamirano era un hombre de mente abierta y adelantado a su tiempo; se podría decir, en términos modernos, que era incluyente.

La bruma del olvido y la invisibilización comienza a despejarse cuando, embargada por esta curiosidad y por la reflexión de la supuesta falta de escritoras en el XIX, Lilia Granillo se dio a la tarea de buscar a todas aquellas “madres” y “abuelas”, como ella nombra a las escritoras que preceden a las del siglo XX, pues está convencida de que la generación espontánea en la literatura y la escritura no es posible, siempre existen uno o muchos antecedentes aunque no sean conocidos. Su sorpresa fue enorme cuando al revisar las publicaciones y los periódicos del XIX se encontró con muchos textos: poemas, crónicas, cuentos escritos por mujeres, algunos firmados con las iniciales de ellas y otros con pseudónimo; en ambos casos, la indagación se complica mucho, pero una investigadora acuciosa y puntual como ella, no tiene obstáculos y pronto esta búsqueda dio sus frutos. Efectivamente, ninguna escritora se da sola, siempre hay influencias que a veces son muy difíciles de rastrear porque se ha creído que los varones son los únicos que han tenido el caudal emotivo, amén de la costumbre y la capacidad de escribir y dar a conocer sus textos, pero este libro es la prueba de que no es así.²

En su estudio introductorio, Lilia Granillo deja ver de manera clara y objetiva el poco reconocimiento que siempre se le dio a la labor de la escritura femenina. Menciona los casos de antologadoras y estudiosas importantes como María del Carmen Millán o María Edmée Álvarez, concededoras de la literatura mexicana, en cuyas historias literarias, las poetisas mexicanas entre Sor Juana y María Enriqueta no aparecen. Si las propias mujeres que han estudiado el tema no investigan a fondo para saber si este silencio es real o sólo por tradición, ¿qué podemos esperar de los varones que también se han dedicado a esta labor?

Encontrar a las poetisas que poco a poco fueron llenando las páginas de este libro fue una tarea ardua y tenaz por parte de Granillo Vázquez. No es difícil imaginarla en las amplias mesas de la Hemeroteca Nacional hojeando y leyendo los periódicos del siglo XIX, las revistas “femeninas” escritas y dirigidas por hombres, amén de las revistas realmente femeninas escritas y dirigidas por muje-

² Cfr. Lilia Granillo Vázquez, *ibid.*, p. 8. Sólo como dato curioso, en la *Historia de la literatura mexicana* de Carlos González Peña, tanto Laura Méndez de Cuenca como Isabel Prieto son las únicas mujeres que están en el apartado del siglo XIX.

res.³ Se necesita mucho temple y constancia para poder recopilar poco a poco todo el material poético y la extensa nómina de poetisas que llenaron todo el siglo XIX y que por décadas estuvieron olvidadas entre tanto varón ilustre que escribía.

Al respecto, la propia Lilia Granillo recuerda la famosa anécdota de cuando Vicente Riva Palacio disfrazó su personalidad bajo el pseudónimo de “Rosa Espino” y publicó varios poemas amorosos con este nombre en 1872. Famoso también fue el hecho de cuando a la “poetisa” se le dio un reconocimiento público como “socia honoraria del Liceo Hidalgo”. Fue el propio Riva Palacio quien lo recibió a nombre de ella por no poder estar en la sesión donde se le otorgó dicho reconocimiento. Éste es de los poquísimos casos en que un hombre recurrió al travestismo literario –como lo denomina Granillo Vázquez– para poder escribir y publicar poesía. No se pueden olvidar tampoco las palabras de don Anselmo de la Portilla al darle a Riva Palacio el nombramiento de “Rosita”: “Para escribir como ella se necesita tener alma de mujer y de mujer virgen”.⁴

La nómina femenina, como ya dije, es enorme: Refugio Barragán Toscano, Rosario Basero, Dolores Cándamo de Roa, Rosa Carreto, Rita Cetina Gutiérrez, Dolores Correa Zapata, María Guadalupe Fernández y López, Dolores Guerrero, Josefa Letechipía de González, Laura Méndez de Cuenca, Mateana Murguía, Isabel Prieto de Landázuri, Mercedes Salgar de Cámara, Laureana Wright de Kleinhans, entre muchas otras. Nombres que todavía suenan poco familiares para los estudiosos del siglo XIX, pero que a partir de este libro poco a poco irán tomando su justo lugar y dimensión en la historia de la literatura mexicana; para conocerlas a todas y leer algunos de sus poemas, yo remito directamente a la lectura del libro de Lilia Granillo Vázquez.

Este libro, al igual que el de José María Vigil, *Antología de poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (1893), se convertirá en la cita obligada de todas aquellas investigadoras e interesadas en el tema, pues el rescate de la memoria convertida en escritura poética de tantas mujeres que hace Lilia Granillo es crucial para la historia literaria femenina de México.

³ Para más datos sobre la diferencia de perspectiva de estas revistas, remito al artículo de la propia Lilia Granillo: “Prensa literaria de lo femenino, femenina y proto-feminista en México: fuentes para su estudio en el siglo XIX” que se publicó en la revista *Fuentes Humanísticas*, núm. 48.

⁴ Originalmente esta anécdota fue publicada por la pluma de Francisco Sosa (testigo de los hechos) en el prólogo que hace al libro *Páginas en verso* de Vicente Riva Palacio. Lilia Granillo, *op. cit.*, p. 5.

Abrir el texto es abrir la puerta a un mundo desconocido, pero no extraño, un mundo femenino y delicado, lleno de imágenes que nos remiten a los sentimientos, a las emociones, pero sobre todo, es adentrarse a una realidad que estuvo oculta más de cien años y que hoy gracias a una investigadora comprometida con su trabajo y con su ser de mujer es posible que vea la luz y que descorra el velo que mantenía en la invisibilización a las poetisas que, al fin, podrán ser leídas y, ¿por qué no? ser referencias en la evocación de ese universo tan lejano como interesante: el femenino.

Bibliografía

- Granillo Vázquez, L. *Románticas mexicanas, poesía femenina del siglo XIX. Las mejores poetisas*. Prefacio y estudio introductorio Lilia Granillo Vázquez, España, Editorial Académica Española, 2012.
- González Peña, C. *Historia de la literatura mexicana*. México, Editorial Porrúa, 1981.
- Riva Palacio, V. *Páginas en verso*. Prólogo Francisco Sosa, 1ª. edición, México, Librería La Ilustración, 1885.

Hemerografía

- Granillo Vázquez, L. "Prensa literaria de lo femenino, femenina y proto-feminista en México: fuentes para su estudio en el siglo XIX". *Fuentes Humanísticas*, núm. 48, 2014.

Colaboradores

Rocío Romero Aguirre

Profesora e Investigadora del Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Coordinadora del Cuerpo académico "Literatura y vida cotidiana: estudios de historia, teoría y crítica de la literatura".

roci.aguirre@gmail.com

Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza

Doctora en Literatura por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Profesora de Tiempo Completo, Universidad Autónoma de Tlaxcala. Publicaciones: "La autonovelación de Silvia Molina" en *La familia vino del norte e Imagen de Héctor*, revista *Semiosis* (2014). *María Luisa Puga. De la autobiografía a la autoficción* (2015). *Estudios de género: la perspectiva de las humanidades en México*, Coord. con María Elizabeth Jaime Espinosa (en prensa). "La escritura autobiográfica: un instrumento de emancipación femenina en Pánico o peligro de María Luisa Puga", *Género y Desarrollo. Problemas de la Población 2* (en prensa).

ccuecuecha@yahoo.com.mx

Jesús Pérez Ruiz

Realiza el doctorado en Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México. Publicaciones: "Inestabilidades genéricas en *La mafia rusa* de Daniel Link", en *Revista Landa*, Vol. 2, Nr. 2/ 2014 (Florianópolis, Brasil). Áreas de interés: identidad de género, literatura gay, autoficción y teoría *queer*.

jeperu@hotmail.com

Berenice Romano Hurtado

Doctora en Literatura Hispánica por el Colegio de México. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma del Estado de México, donde imparte cursos de teoría literaria. Es parte del Taller de literatura y crítica "Diana Morán". Es autora de los libros *Deconstrucción y autobiografía* y *Antología de miradas*. Sus investigaciones se dirigen a la teoría literaria, particularmente los estudios de género y las escrituras del yo.

brhurtado@gmail.com

Edith Vargas Jiménez

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Egresada de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo xx en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Su área de interés radica en el estudio de la autobiografía y la autoficción en las letras hispanoamericanas.

edithvrg@gmail.com

Merari Ruiz Cárdenas

Maestra en Humanidades egresada de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Licenciada en Letras Latinoamericanas por parte de la Universidad Autónoma del Estado de México. Actualmente es profesora de asignatura de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas del Centro Universitario Universidad Autónoma del Estado de México Amecameca.

mera140486@hotmail.com

Javier Galindo Ulloa

Doctor en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor-investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, adscrito al Departamento de Humanidades. Ha impartido cursos a nivel posgrado en Literatura. También es profesor de asignatura en el Colegio de Ciencias y Humanidades, adscrito al plantel Vallejo.

javigalindo27@hotmail.com

Asunción del Carmen Rangel López

Profesora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Doctora en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde enero de 2013. Miembro del Cuerpo Académico "Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana" (Universidad de Guanajuato) y del Grupo de Investigación Sobre Historia de la Literatura Mexicana (El Colegio de San Luis). Autora de *La pulsión por el viaje de José Emilio Pacheco: su periplo al romanticismo* (2013) y *Pacheco* (2013). Cuenta con publicaciones en las revistas *Cuadernos del Hipógrafo*, *Káñina*, *Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, *Semiosis* y en *Escritos*, entre otras.

dite23@gmail.com

Álvaro Villalobos Herrera

Nació en Bogotá Colombia 1963 y se naturalizó en México en 2003. Doctor en Estudios Latinoamericanos y maestro en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores SNI CONACYT-México. Egresado como Escultor de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital de Bogotá. Su obra se compone principalmente de performances, fotografías, videos e instalaciones que vinculan los problemas sociales y políticos al arte. Publica regularmente. Becado en varias ocasiones para realizar estancias de investigación y producir obra artística.

alvaro.villalobos.herrera@gmail.com

Enrique López Aguilar

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas y maestro en Letras (Literatura española) en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México; es narrador, poeta y ensayista. Profesor e investigador en el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Ha publicado 5 libros de cuento, 18 de poesía y 7 de ensayo, así como una antología del cuento mexicano contemporáneo, dos de la obra poética de César Rodríguez Chicharro y otra sobre el grupo de poetas hispanomexicanos. Preparó la edición de la obra de seis poetas hispanomexicanos en un volumen breve, y la de Manuel Durán, Federico Patán y Enrique de Rivas.

alapizz000@gmail.com

Alfonso Milán

Licenciado en Sociología, maestro y doctor en Historiografía por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, su investigación "Identidad, imaginarios y memoria en las representaciones visuales sobre la Intervención Francesa y el Segundo Imperio: un estudio comparativo, 1862-1906". Sus líneas de investigación son: Historiografía del siglo XIX en México, narrativa testimonial y discurso visual. En la actualidad es miembro activo del Seminario Documentario visual: Historia no escrita.

amilan28@hotmail.com

Sofía Saad Dayán

Psicoanalista. Profesora Titular "A" definitiva de la Facultad de Estudios Superiores Iztacala de la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctorado en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana. Líneas de investigación: Nuevas patologías-Nuevas demandas, Sexuación y malestar en la cultura y violencia de género. Publicaciones recientes: *La transfiguración de la demanda: voces del malestar en la cultura actual* (2012). *Sexuación y malestar en la cultura actual, Elementos para pensar la estructura: demanda y lazo social contemporáneo*, Revista de psicoanálisis *Desde el jardín de Freud* (2014).

sofisada1@hotmail.com

María Dolores Serrano Godínez

Maestra en Ciencias de la Educación. Profesora investigadora en el Departamento de Lenguas Extranjeras Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Áreas de interés: La comprensión de lectura en inglés, la educación bilingüe. Colaboradora y miembro del Consejo Editorial de la Revista *Fuentes Humanísticas*.

dolores_usc11@yahoo.com

¿Quiénes somos?

La revista *Fuentes Humanísticas* es desde 1990 un espacio editorial del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Su objetivo es difundir los resultados de su colectivo académico y establecer un diálogo con investigadores nacionales y del extranjero, del ámbito de las humanidades. Las temáticas y líneas de investigación que orientan su actividad son, esencialmente: historia, historiografía, literatura, lingüística, estudios culturales, educación y comunicación. En el año 1993 la Universidad de Guadalajara, en el marco de la Feria Internacional del Libro, otorgó la **Mención Honorífica Premio Arnaldo Orfila Reyna** a *Fuentes Humanísticas* como Revista de Difusión Cultural.

Fuentes Humanísticas incluye monografías, artículos, ensayos, reseñas y crónicas breves. Mismos que son dictaminados por pares. El contenido inicia, generalmente con un dossier temático al que siguen diversas secciones. La revista se edita en idioma español, con una periodicidad semestral; el público al que se dirige está formado por investigadores, docentes y estudiantes de nivel superior y posgrado. Formamos parte del índice de Revistas **Latindex** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), **EBSCO**, Repositorio **Zaloamati** (Universidad Autónoma Metropolitana), **Clase** y **Biblat** (Universidad Nacional Autónoma de México).

El primer número apareció en 1990 con su nombre original: *Fuentes*, el cual hacía referencia a los materiales base que dan sustento a una investigación; sin embargo, éste fue modificado debido a que ya existía otra publicación periódica registrada con ese nombre, por lo cual se acordó llamarla *Fuentes Humanísticas*, a partir del número 4, en el año 1992. Esta revista representa cinco lustros de resultados de investigación y vinculación entre especialistas de las humanidades; a la fecha se han publicado 50 números, de los cuales solamente tres han sido dobles (15/16, 21/22, 25/26) y contamos desde 2011 con una página electrónica.

A lo largo de su historia *Fuentes Humanísticas* ha tenido cambios fundamentales, que han dado lugar a cuatro periodos claramente diferenciables:

	Periodo	Del número	Coordinadores
1°	1990-1994	1 al 9	Marcela Suárez Sandro Cohen Silvia Pappé Alejandra Herrera
2°	1994-2004	10 al 29	Antonio Marquet
3°	2004-2010	30 al 34 35 al 41	José Ronzón Margarita Alegría
4°	2011	A partir del 42	Teresita Quiroz Ávila

- 1° En un principio, la revista *Fuentes Humanísticas* se formó como una miscelánea, sin secciones definidas, en la que predominaban artículos de tema literario. Tenía un formato carta (21x28 cm) e incluía ilustraciones.
- 2° A partir de 1994, en el número 17, la revista agrega a la miscelánea un dossier temático dedicado a Quebec. En este periodo se incrementa también la presencia de artículos sobre historia e historiografía, cambio que se hace evidente en el número 20.
- 3° Para 2004, con el número 30 cambia su formato a medio oficio y elimina las ilustraciones. Al mismo tiempo, el dossier temático se consolida como la parte fundamental de la publicación y se separan las secciones por líneas de investigación. Para esta tercera etapa, 25% de los artículos corresponden a análisis históricos.
- 4° En 2011, la revista llegó a su número 42, en el cual hubo cambios tanto en el diseño de la portada como en los interiores, se celebraron 20 años de trabajo ininterrumpido y arrancó la versión electrónica de la misma.

Reglas de funcionamiento *Fuentes Humanísticas**

OBJETIVOS

La revista *Fuentes Humanísticas* es un espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.

CARACTERÍSTICAS: CONTENIDO Y ESTRUCTURA

- Como vehículo de comunicación del Departamento de Humanidades, la revista *Fuentes Humanísticas* abre un espacio de discusión y valoración con base en el quehacer académico, para lo cual se apoya en la estructura y estrategias de funcionamiento de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- En este contexto, el dominio temático de la revista se relaciona con las disciplinas y líneas de investigación propias del trabajo académico departamental: historia, historiografía, literatura lingüística, educación, comunicación, cultura y estudios culturales.
- La revista se conforma con textos especializados: monografías, artículos y ensayos, que son dictaminados por especialistas. Incluye también un apartado en el que se publican reseñas y crónicas breves.
- La publicación se edita en español, cada seis meses.
- Está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes de instituciones de educación superior, nacionales y extranjeras, y a todos los interesados en los temas que trata.
- La publicación pertenece al ámbito de la educación superior y de posgrado.

* Convocatoria 2017, p. 3.

PROCESO DE DICTAMINACIÓN

- El material que se envíe para ser publicado en la Revista debe ser inédito y no estar concursando en otra publicación, será sometido a un predictamen editorial, mismo que llevarán a cabo los miembros del Consejo Editorial. El objetivo de esta primera parte del proceso es proponer a los autores algunas correcciones necesarias, antes de enviar los textos a dos dictámenes externos para evaluación de pares en ciego. El material se asignará para su predictamen a aquellos miembros del Consejo cuya especialidad se relacione con la temática de los textos que deberán predictaminar. En caso de que las correcciones sean menores, el texto se enviará directamente a los dictaminadores externos. (Proceso que conserva el anonimato)
- Luego que los autores hayan realizado las correcciones sugeridas en el predictamen (una semana), los textos se enviarán a dictámenes externos (tres semanas). Deberán entregar una carta detallando las correcciones realizadas a sugerencia de los dictaminadores.

CRITERIOS EDITORIALES

Generalidades

- Los textos deberán ser **versiones definitivas e inéditas** con una extensión entre 12 y 25 cuartillas a doble espacio, en el caso de artículos y ensayos; 8 a 10 en el de crónicas o comentarios, y de tres a cinco en el de reseñas (tipo Arial de 12 puntos, aproximadamente 25 renglones y 78 caracteres por línea).
- El título del trabajo se escribirá en mayúsculas y minúsculas, sin punto final, sin subrayar y no deberá ser mayor a 15 palabras. El nombre del autor y el de la institución a la que pertenezca aparecerán al final del texto, y se anexará **nota curricular** no mayor a cinco líneas (aproximadamente 50 palabras).
- Se requiere que los temas de los artículos se apeguen a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (historia, historiografía, lingüística, literatura, cultura, estudios culturales, educación y comunicación).
- Los trabajos de investigación incluirán tanto en español como en inglés: título, el **resumen** con una extensión no mayor de cinco líneas, así como al menos cuatro **palabras clave**.
- Las citas textuales que excedan las cuatro líneas irán a renglón seguido y con margen izquierdo de cinco golpes (un tabulador) respecto del resto del cuerpo del texto.
- Las colaboraciones pueden ser individuales o colectivas.
- Todas las páginas que integren el texto deberán estar foliadas con números arábigos consecutivos, en la parte media inferior.

Los originales deberán seguir, para las citas y la bibliografía, hemerografía y cibergrafía, el modelo APA.

Citación en el texto principal

Para la citación de las fuentes se utilizará, dentro del texto del trabajo y a continuación de la cita, el apellido del autor, la fecha de publicación y la página citada entre paréntesis, siguiendo este esquema:

Las autoras sostienen que “en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar” (Hernández y González, 2009, p. 47).

O también:

Rosaura Hernández y María Emilia González (2009, p. 47) sostienen que “en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar”.

Las citas en las que se alude a una idea pero no a su autor (indirectas), deberán ser señaladas de la siguiente manera:

La teoría del prototipo (Hudson, 1981) permite la clase de flexibilidad creativa en la aplicación de conceptos.

Bibliografía, hemerografía y cibergrafía

Las fichas deberán seguir los siguientes modelos:

Bibliografía

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera:

Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor.

Almendros, N. (1992). *Cinemanía: ensayo sobre cine*. Barcelona: Seix Barral.

Eco, U., (2009). *Apocalípticos e integrados* (2a ed.). México: Fábula en Tusquets.

- *Dos autores o más autores:*

Hernández Monroy, R., González Díaz, M. E. (2009). *Prácticas de la lectura en el ámbito universitario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

- **Capítulo en un libro:**

González Echevarría, R. (1984). Humanismo, retórica y las crónicas de la Conquista. En Roberto González Echevarría (comp.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale* (pp. 149-166). Caracas: Monte Ávila Editores.

- **Tesis (de doctado o de maestría):**

Rey Pereira, C. (2000). *Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Carnero* (Tesis de Doctorado). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Ficha hemerográfica

Las fichas hemerográficas de revista se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, vol., (no.), pp.

Granados Chapa, Miguel Ángel. El esfuerzo improductivo de la nación. *Proceso*, (286), pp. 14-15.

Juliano, D. Cultura popular. *Cuadernos de Antropología*, (16), pp. 25-38.

- **Ficha hemerográfica de periódico:**

Se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales. Fecha de publicación (día, mes, año). Título del artículo. *Nombre del periódico*, páginas en que aparece el artículo.

García Soler, L. A mitad del foro. Convocatoria y llamados a misa. *La Jornada*. (18 de enero de 2009), p. 16.

Cibergrafía (material electrónico)

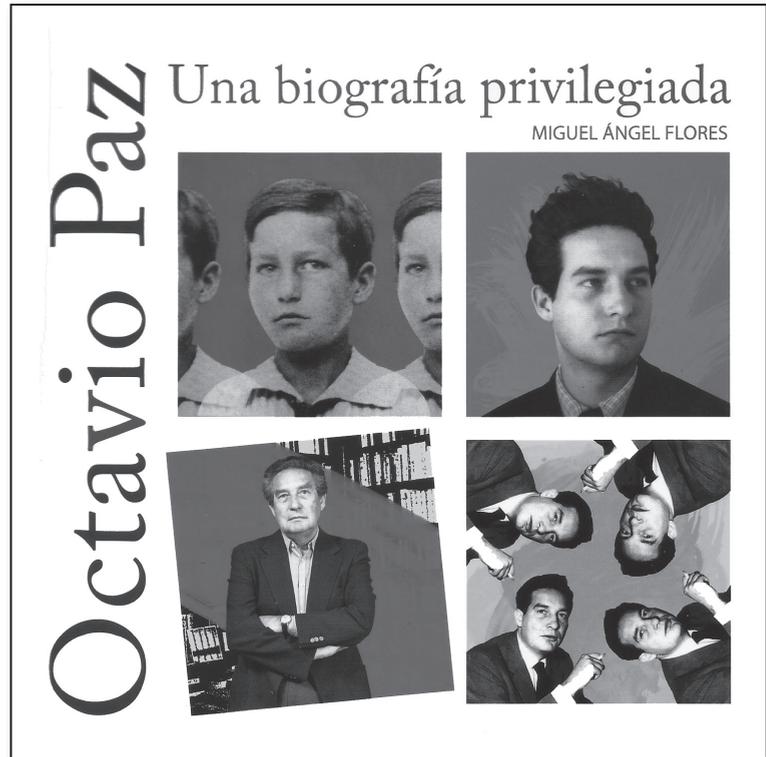
- **Libro electrónico:**

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Recuperado de <http://> - URL o [versión electrónica].

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Recuperado de <http://culturaspopulares.org/populares/documentos/diplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>

- **Modelos de fichas para casos especiales.**

Cualquier aspecto no previsto en estos lineamientos será resuelto en el seno del Comité Editorial.

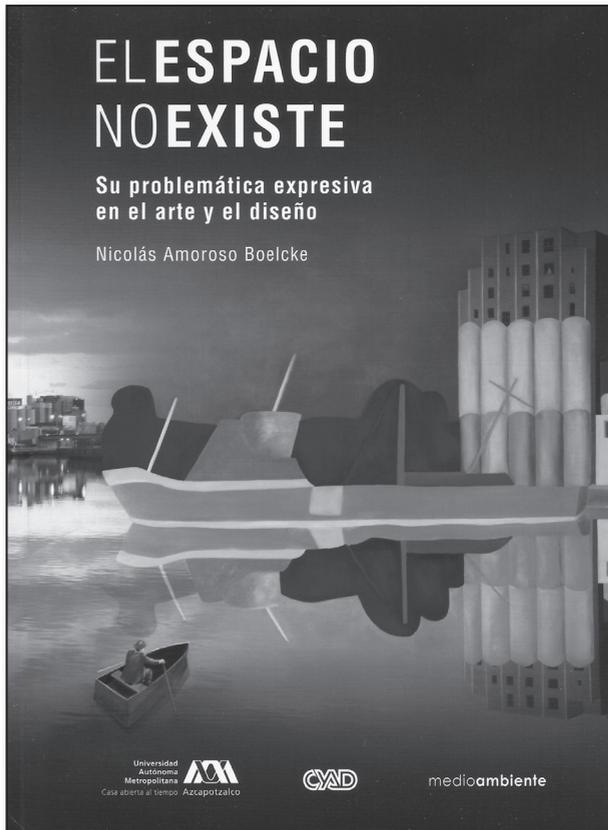


Octavio Paz: una biografía privilegiada

Miguel Ángel Flores

Secretaría de Educación del Gobierno de Estado de México

"En el primer año del siglo xx, en 1901, la vida en México se deslizaba suave, apaciblemente. Las familias acaudaladas y las que gozaban de una vida digna, una brevísima minoría, paseaban los domingos por los senderos del bosque de Chapultepec y recorrían el Paseo de la Reforma a caballo, y hacían sus tertulias y comían en los cafés y restaurantes de verdadero lujo, imitando el estilo de vida de París. Era el reino de la tranquilidad de unos pocos y nada parecía amenazar ese orden ni en México ni en el mundo. En China se perpetuaba el emperador y en Rusia el zar reinaba por la gracias de Dios. El Imperio austrohúngaro, a pesar de las fuerzas hostiles que se agitaban bajo la superficie de su vida institucional, daba la impresión de solidez." Así inicia esta biografía del destacado literato mexicano Octavio Paz.



***El espacio no existe.
Su problemática expresiva en el arte y el diseño***

Nicolás Amoroso Boelcke
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

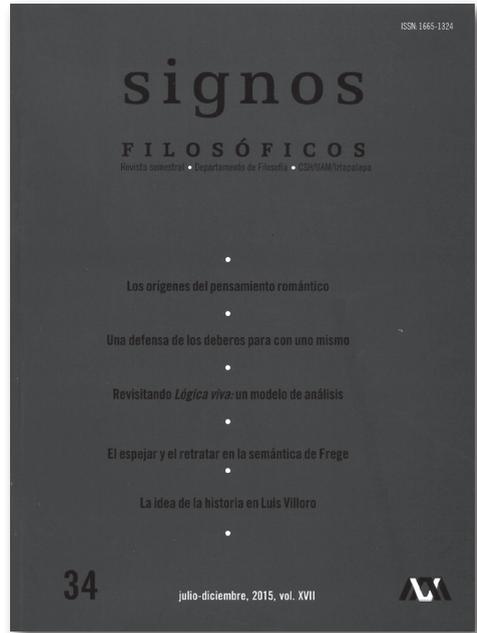
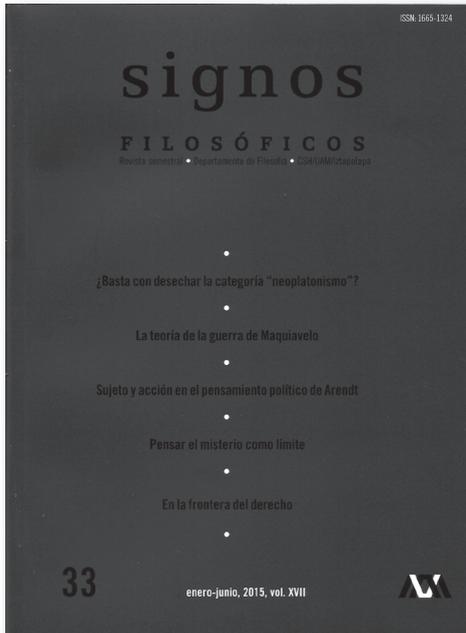
“Tres configuraciones del espacio: el real, es de las cosas y objetos reales, donde transcurre la vida que tanto forma parte de nuestra cotidianeidad como de las más remotas galaxias desconocidas, es uno y el mismo. El geométrico o ideal que alberga todo tipo de representaciones gráficas y de escrituras, campo del arte y del discurso que tanto es pantalla de tv o cine, un lugar de dos dimensiones que puede abrirse hacia una tercera, sugerida. Y el de la intuición que corresponde a nuestro aparato psíquico donde mora la imaginación y la percepción. Ahora bien, el espacio real no existe.”



Signos Lingüísticos

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

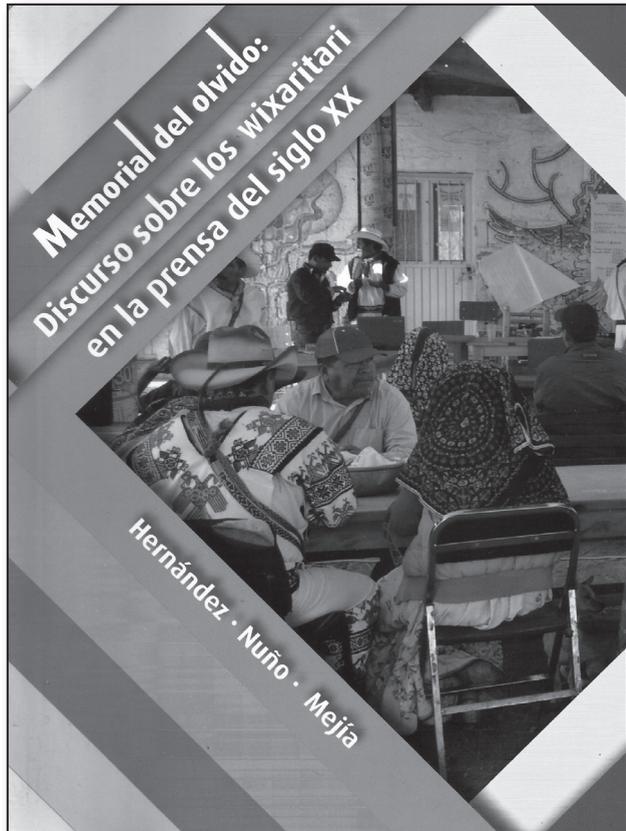
Revista del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma
Metropolitana, Unidad Iztapalapa.



Signos Filosóficos

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

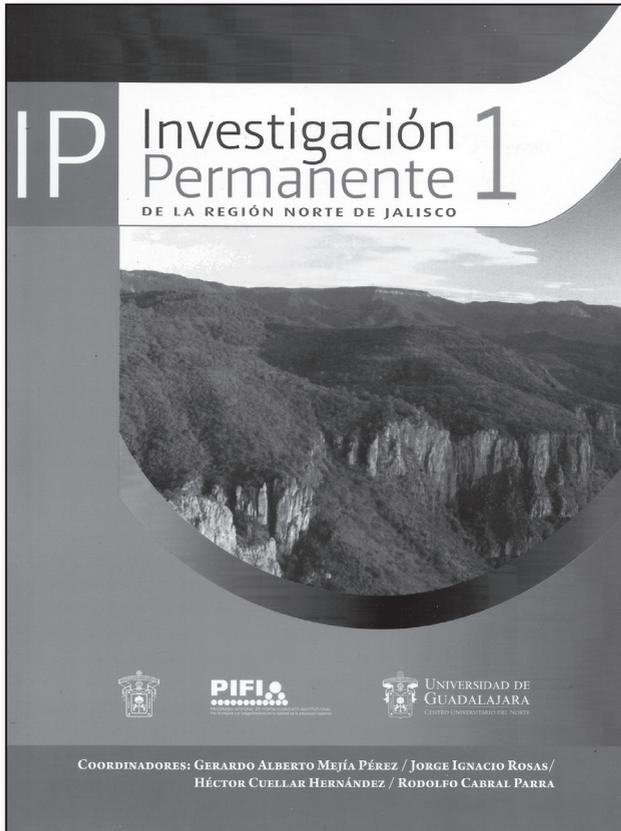
Revista del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.



***Memorial del olvido:
Discurso sobre los wixaritari en la prensa del siglo xx***

Horacio Hernández Casillas, Uriel Nuño Gutiérrez, Gerardo Alberto Mejía Pérez
Universidad de Guadalajara

“En el presente trabajo, es nuestro propósito mostrar la imagen que sobre los wixaritari se ha construido en la prensa, particularmente en el periódico *El Informador*, desde su fundación en la ciudad de Guadalajara en octubre de 1917, año de la promulgación de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, hito que marca el fin de la Revolución Mexicana; hasta el año de 1994, por considerarlo un momento fundacional, ya que la irrupción del levantamiento zapatista de los indígenas de Chiapas en el escenario político nacional e internacional, motivó que en el discurso mediático, político y académico se replanteara y resignificara la forma en como hasta entonces se hablaba de y se percibía al indígena.”

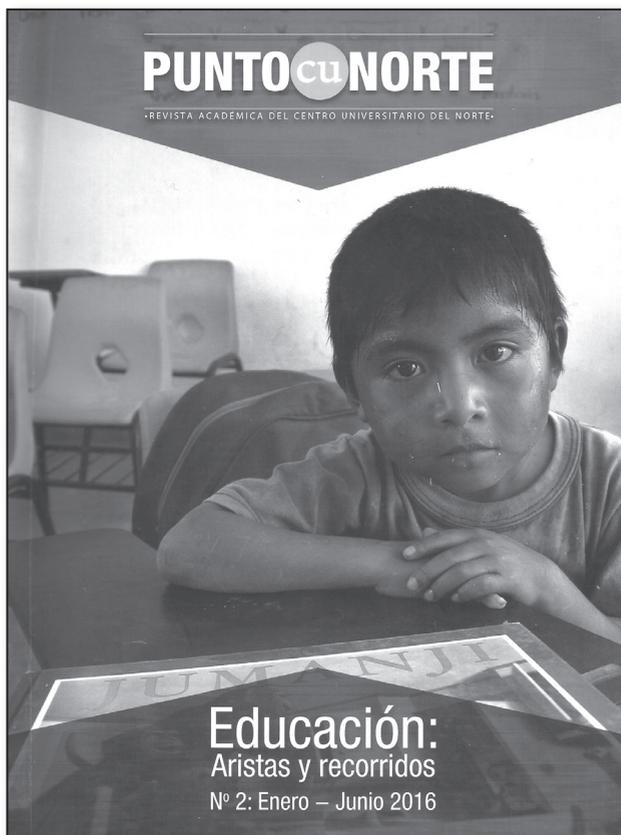


Investigación Permanente de la región norte de Jalisco 1

Gerardo Alberto Mejía Pérez, Jorge Ignacio Rosas, Héctor Cuellar Hernández, Rodolfo Cabral Parra (coords.)

Universidad de Guadalajara/Prometeo Editores

“La zona en la que se enclava el Centro Universitario del Norte es tan compleja como interesante. Es fuente de información y análisis para disciplinas tan variadas como sus misma realidad. Para responder a este escenario, nuestro Centro ofrece de manera permanente un espacio de exposición y debate. La temática de esta edición abarca disciplinas varias: antropología, desarrollo de empresas, neuro-lingüística, alfabetización, informativa, ganadería, entre otras. Ésta es una compilación de las reflexiones vertidas por los especialistas en estos temas”.



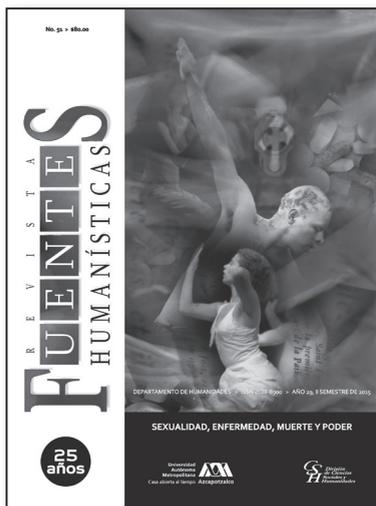
PuntoCUNorte
Revista académica del Centro Universitario del Norte

Universidad de Guadalajara

“El Centro Universitario del Norte tiene como uno de sus pilares el área educativa, tanto en la investigación y la práctica docente. En las siguientes páginas se analiza este tema fundamental vinculado con diversas áreas: políticas educativas, interculturalidad, nuevas tecnologías, dificultades específicas de aprendizaje, entre otras”.

R E V I S T A FUENTES HUMANÍSTICAS

Complete su colección, al suscribirse solicite hasta 4 diferentes ejemplares de la Revista semestral **Fuentes Humanísticas**



Precio de suscripción (2 ejemplares)

- \$ 180.00 En la Ciudad de México
- \$ 200.00 En el interior de la República
- \$ 25.00 USD En América Latina
- \$ 30.00 USD En el extranjero

Forma de pago

- Efectivo
- Cheque certificado a nombre de:
Universidad Autónoma Metropolitana
- Depósito en cuenta bancaria
(Comunicarse para proporcionar número)

Información y ventas: Licenciada María de Lourdes Delgado

Apartado postal 32-031, C. P. 06031, México, D. F., Tel. 5318-9109, ldr@correo.azc.uam.mx

Suscripciones

Fecha _____

Adjunto cheque certificado por la cantidad de \$ _____ a favor de la Universidad Autónoma Metropolitana, por concepto de suscripción y/o pago de () ejemplares de la Revista **Fuentes Humanísticas** a partir del número ()

Nombre _____

Calle y número _____

Colonia _____ C. P. _____

Ciudad _____ Estado _____

Teléfono _____ Correo electrónico _____

Si requiere factura, favor de enviar fotocopia de su cédula fiscal

R.F.C. _____

Domicilio fiscal _____

* Al suscribirse envíenos un correo para hacerle llegar las promociones y obsequios que otorgamos a nuestro suscriptores
Atentamente
Dra. Teresita Quiroz / Editora / tqa@correo.azc.uam.mx