

Contenido

Elena Madrigal Presentación Hacer y rehacerse mujer: cinco estrategias discursivas	3	Dossier
Ana María Peppino Barale Paula Florido y Toledo. Identidad relegada	7	
Patricia Montoya Rivero Diversas miradas en torno a La Corregidora	31	
Begoña Arteta La Revolución Mexicana desde el hotel Bellavista	45	
Patricia Reguera Sánchez Pita Amor y la construcción del yo	59	
Gerardo González Ascencio El control social de las mujeres públicas visto a través de los libros de registro de prostitutas de la ciudad de Oaxaca (1890-1900)	71	
Jorge Alberto Rivera Mora La Revolución Mexicana entre los discursos académico y literario. Un atisbo historiográfico	91	Historia
Cristian Sperling El papel de la ciencia en la obra de Augusto dos Anjos: ¿Una poética microbio-mística?	107	Literatura
Jorge Olvera Vázquez “El centenario”, una alegoría monterrosiana con apunte socrático para el Bicentenario 2010	129	
Alejandra Herrera “Responso del peregrino”, o la poesía levanta un muro de salvación	139	

Lingüística	149	Gloria Josephine Hiroto Ito Sugiyama Elizondo, Joyce y la nueva estética. Más allá de una ambigüedad aliterada
	169	Ma. Dolores Serrano Godínez El requisito de lenguas extranjeras en la UAM: debate obligado
Estudios culturales	185	José Hernández Rives Cruz ¿Cómo leer una canción <i>pop</i> ?
Mirada crítica	199	Elena Madrigal Con la cara lavada: un acecho a <i>El coloquio de las perras</i> de Antonio Marquet
	209	Christine Hüttinger <i>Contarte en lésbico</i>
	215	Manuel Buelna La poesía silenciada de Javier Sicilia. Protesta por los asesinatos de jóvenes en México
	221	Colaboradores

Presentación

Hacer y rehacerse mujer: cinco estrategias discursivas

Las décadas que nos separan del reclamo feminista inicial por recuperar las voces y las historias de las mujeres en los distintos ámbitos de lo público aún son insuficientes para cubrir la pléyade de testimonios y expresiones que aguardan a la estudiosa o al estudioso que por ellos se interese. La avidez académica por hacer justicia a las mujeres relegadas halla foro en este espacio de *Fuentes Humanísticas*. Cinco ensayos dan cuenta de algunas de las vías para conformar y dar un sitio al conocimiento de las mujeres, sea como individuos o como colectividades.

La genealogía, el rescate fotográfico-documental, la relectura de las fuentes historiográficas clásicas o la autobiografía sustentan los acercamientos a las esferas privadas y públicas de tres mujeres y una colectividad: Paula Florido y Toledo, Josefa Ortiz de Domínguez, Rosa King, Pita Amor y las prostitutas de la ciudad de Oaxaca en la última década del siglo XIX. Las particularidades de cada tema de investigación iluminan a su pro-

tagonista (o protagonistas) y simultáneamente atienden a las categorías constantes de la ginocrítica al margen de su lugar geográfico o temporalidad: el cuerpo y sus cargas simbólico-culturales en relación con sistemas de control tales como la maternidad, la familia, las expectativas sociales, la lucha armada por el poder o la ordenanza jurídico-legal.

En este sentido, el ensayo "Paula Florido y Toledo, identidad relegada" permite la reflexión sobre una mujer que no conoció de problemas económicos pero debió permanecer sujeta a varios maridos que sí figuraron en la esfera pública. El hecho de haber sido confinada al ámbito privado opacó su injerencia en la conformación del actual Museo Lázaro Gadio e incluso incide en el tipo de documentos acopiados para su rescate: cartas familiares, títulos de propiedad, sucesiones testamentarias, linaje. La autora del artículo comenta que "ser rico también tiene sus problemas" y, para Paula Florido, éstos estribaron en la muerte de esposos, hijos y nietos por enfermedades o circunstancias en su momento

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

intratables por la ciencia médica. La admiración que suscitó la fortaleza de Paula en el único hijo sobreviviente persiste hasta llegar a la ensayista, quien se pregunta: “¿Cómo sobrevive una madre ante tantas pérdidas, sin perder la razón?”

Otra figura materna ensalzada al punto de la mitificación es el núcleo de “Diversas miradas en torno a La Corregidora”. Al igual que Paula Florido, la vida de Josefa Ortiz tiene sentido en función de su cónyuge pero, a diferencia de la primera, la situación extrema prevaleciente en Nueva España la lleva a participar en sucesos públicos. Sin embargo, debe transcurrir alrededor de una década para que su intervención sea reconocida. Paulatinamente historiadores y panegiristas decimonónicos –devela Patricia Montoya, la investigadora– subrayan su encarcelamiento, exoneración y miserias y le añaden valores “femeninos” como la emotividad y la fidelidad para construir a una “generosa matrona” digna de figurar en el panteón nacional. El sufrimiento de la madre y su familia en lo privado es loable en tanto aporte a la gran familia mayor: la nación recién fundada. En resumen, si bien es innegable la importancia de que una mujer –con nombre, apellido y hechos documentados– ostente un lugar en la mitología patria, resulta cardinal dilucidar los términos de género que intervienen en la factura del discurso heroico.

Manera muy distinta fue utilizada para presentar al sector de las prostitutas, según indica el ensayo “Control sanitario y control social. Los libros de registro de mujeres públicas en Oaxaca (1890-1900)”. No obstante, como también lo señalan las ideas de fondo del es-

crito, el control sobre el cuerpo femenino presenta variantes atribuibles, antes que nada, a la pobreza y la marginación. El positivismo decimonónico justificó el uso de la ciencia y de la técnica fotográfica como medios para acotar conductas amenazantes al “equilibrio social” y lindantes con la delincuencia. Como producto de tales proceder, han quedado discursos visuales y textuales que ahora pueden ser interpretados diferentemente. Por ejemplo, los registros de jóvenes de 14 años, la vigilancia policial, el chequeo hospitalario, el que a las mujeres “públicas” se les consignase por su nombre e inicial de apellido, el que la fotografía pretendiera hacerlas pasar por mujeres “privadas” o el que sus ingresos o salidas del oficio dependiesen en buena parte de la existencia de una suerte de tutor, delatan la convicción de una “condición de incapacidad permanente de la mujer”, como lo señala el autor del ensayo. Pero no hay que suponer que el estigma era privativo de las oaxaqueñas; éste operaba en distintos niveles de encubrimiento y violencia hacia la mujer y su cuerpo. Por ejemplo, Paula Florido es adjetivada por la autora del artículo correspondiente como “obstruida, tapada, frenada, truncada, cortada, estorbada” por su condición femenina y la enumeración para la prostituta, según los registros, es de “inútil para ejercer el oficio” (eufemismo de portadora de enfermedad venérea incurable y mortal), o bien de “repuesta, enferma, prófuga, muerta”.

Paula, La Corregidora y las prostitutas son conformaciones discursivas en las que ellas poco o nada tuvieron qué decir, ni sobre su entorno, ni sobre ellas mismas. Podemos afirmar que fueron, y son,

mujeres hechas. Por el contrario, años después, Rosa King y Pita Amor hablan “por ellas mismas” desde el género autobiográfico y el libro publicado. La primera, al enviudar y tener que hacerse cargo de su familia, se convierte en empresaria pionera en la comercialización de artesanías morelenses y, a partir de un 9 de junio de 1910, en propietaria del concurrido Hotel Bellavista de Cuernavaca. Una cadena emocional e intelectual entre mujeres de distintos momentos históricos inicia cuando Paz Barral de De la Fuente, exiliada española, pone en manos de Begoña Arteta la versión original en inglés de *Tempestad sobre México* de Rosa King, publicado en 1935. Inspirada por una obra que a pesar de ubicarse dentro de la categoría de las escrituras del *yo* está atravesada por tintes novelescos, en “La Revolución Mexicana desde el Hotel Bellavista” Arteta puntualiza los sucesos revolucionarios que motivaron la escritura de la extranjera. A la explicación histórica, la ensayista suma detalles de las experiencias vitales de la autobiógrafa y selecciona pasajes harito interesantes, lo mismo sobre una supuesta espía rumana que sobre personajes clave en la historia revolucionaria. Desde el Bellavista, las voces y las acciones de Zapata, Madero, Felipe Ángeles y Huerta se recuperan gracias al vívido relato de una extranjera que, en un inicio, casi no entendía el español, poco comprendía la violencia que la rodeaba, y mucho menos tomaba partido ideológico o político. Sin embargo, años más tarde comparte sus memorias. Ante el balcón de la observadora distante habían desfilado las huestes de Zapata –un “César triunfante”, a decir de Rosa–; en los salones del Bella-

vista la inglesa había entablado profunda amistad con la esposa de Felipe Ángeles; en la noche del 11 al 12 de febrero la anfitriona había atestiguado una histórica conversación entre el presidente Madero y el General Ángeles; posteriormente había entablado cordiales relaciones con Huerta y hasta con los emisarios de Carranza.

Las penurias que comportó la Revolución alcanzaron también a Rosa, y fueron éstas las circunstancias que le permitieron comprender su entorno mexicano. Agudamente incluso señala que su condición de madre y su actitud maternal le valieron el respeto de gente de toda condición. Su nueva conciencia se tradujo en *Tempestad sobre México*, puente que desde lo personal tendió Rosa King para el entendimiento entre culturas distantes, con la esperanza de que trascendiese a la esfera pública.

Pita Amor es otra mujer que se facturó a sí misma, pero que finalmente no pudo escapar a los estreñimientos que sujetaron a sus predecesoras. “Pita Amor y la construcción del yo” es un afortunado acercamiento al testimonio personal de la poeta entreverado lo mismo a la obra que a los rumores y noticias que corrieron a su alrededor. De ocupación demiurga, Pita Amor se encarnó a sí misma en distintos momentos de su vida, siempre libertaria al extremo, siempre obediente a sus deseos. Actriz, modelo, poeta, narradora, diva, figura de escándalo, amante de hombres o mujeres: a todas las máscaras sirvió bien salvo a una: la madre proveedora, personaje que problematizó en su obra, pero cuya carga cultural –signada en la acepción de la madre sufriente– marcó su debate personal.

Las múltiples voces e imágenes que de sí misma expresó Pita Amor se suman a las que han conformado a mujeres como Paula, La Corregidora o las prostitutas de la Oaxaca de las postrimerías del XIX. Al leerlas como discursos inmersos

en redes ideológicas y culturales planteamos premisas para deconstruirlas y deconstruirnos, para fundar nuevas conciencias sobre el ser femenino. Tal vez sólo así logremos reescribirnos, rehacernos.

Ana María Peppino Barale*

Paula Florido y Toledo Identidad relegada

Resumen

En Argentina, un museo, un pueblo rural y una estación ferroviaria la recuerdan; en Madrid, lleva su apellido un palacete cuya construcción se financió con parte de su fortuna, así como en la adquisición de obras de arte y objetos diversos que hoy forman parte de la colección del Museo Lázaro Galdiano. La historia personal de Doña Paula Florido y Toledo (1856-1932) constituye un arquetipo del origen, la conducta y costumbres de una clase social de opulentos terratenientes que compartían espacios públicos y privados a ambos lados del Atlántico.

Palabras clave: Museo, Paula Florido, Argentina, Madrid, mujeres, Museo Lázaro Galdiano, maternidad, coleccionista.

Obstreída, tapada, frenada, truncada, cortada, estorbada, impedida, relegada. Opto por esta última acepción para nombrar el hecho muy común en la historia, aún en la más reciente, en que la figura femenina de una pareja con una trayectoria destacada en distintos campos del quehacer humano, queda registrada como una imagen borrosa con apenas nombre y como dato complementario en la presentación del cónyuge que es la figura pública. Sin embargo, la historia de la vida privada y de la cotidianidad permite vislumbrar los entretelones de una sociedad determinada y así, poder apreciar sus costumbres, valores, preferencias y relaciones con su entorno. Sumado a ese particular nicho de los estudios históricos

surge, también, un interés particular por los actores sociales para aprovechar el potencial explicativo de las dimensiones personales, donde el individuo se transforma en un ente privilegiado de estudio que da cuenta de su medio social y de su época. De tal manera, desde una perspectiva biográfica como recurso metodológico, se puede ir reconstruyendo la vida de un personaje a partir de un dato escueto; trabajo que exige mucha paciencia y curiosidad.

En tal contexto, me propongo subsanar la escasa información que da cuenta de la vida de Paula Florido y Toledo, a pesar de que un palacete madrileño lleva su apellido y que buena parte de su fortuna se invirtió en la propia construcción y en adquirir obras de arte y objetos diversos que hoy forman parte de la colección del Museo Lázaro Galdiano

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

(MLG), una de las colecciones privadas más importantes de España; igual, en la provincia de Buenos Aires, República Argentina, existen un museo y un pueblo rural con su estación ferroviaria que llevan su nombre. Sirvan estas líneas para superar el olvido que prospera fértilmente con el paso del tiempo, con la falta de curiosidad de los directamente involucrados –personas e instituciones–, y con su desinterés común por el pasado.

Cuando visité por primera vez el MLG, inmediatamente después de su reapertura en febrero de 2004, me impresionó el retrato de la espléndida dama descendiendo de una escalera¹ y las breves líneas dedicadas a su persona en comparación con la abundante sobre el esposo cuyo nombre lleva la fundación y el museo madrileño. En ese momento no era mi intención iniciar un proceso de exploración sistemática, sin embargo, es fácil deslizarse por ese tobogán que lleva de un dato a otro que en lugar de satisfacer la curiosidad la acrecienta, situación que exige hurgar en archivos públicos y privados, y en publicaciones periódicas de la época. Igual, ha sido necesario indagar acerca de los entreveros colonizadores y las características del poblamiento de esas tierras cuya explotación mantuvo a tres generaciones de Ibarra Florido; particularmente, es de resaltar la importancia que reviste el procedimiento segui-



do para la repartición y uso de tierras en la provincia de Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX, situación que explica el posterior comportamiento de las familias terratenientes con respecto al usufructo de sus extensas propiedades rurales. Dichas puntualizaciones, por razones de espacio, sólo son enunciadas brevemente aquí.

La importancia de la historia personal de doña Paula Florido y Toledo reside en que en ella se conjugan comportamientos similares a los practicados por descendientes de fundadores, familias patricias y primeros pobladores de lo que

¹ El cuadro en cuestión es obra de Pablo Antonio Béjar Novella (Barcelona 1868-Londres 1920), pastel de gran formato (223 x 129 cms) fechado en 1912. Corresponde al número de inventario 12058, colección pintura, retrato de Paula Florido_12058. Fundación Lázaro Galdiano ha cedido gratuitamente los derechos de reproducción de este cuadro.

es hoy la República Argentina, cuyas fortunas dependían particularmente de los recursos económicos obtenidos por la explotación del campo. Así, reconstruir su vida es sumar un estudio de caso de una clase social cuyos miembros compartían espacios públicos y privados en ambos lados del Atlántico. Esta argentina, se casa en primeras y segundas nupcias con inmigrantes españoles asentados en las postrimerías del siglo XIX en la República Argentina. Viuda por segunda vez vuelve a casarse, en esa ocasión con un compatriota; nuevamente viuda, por cuarta vez contrae matrimonio, ahora en Europa con el que sería su último esposo, el español José Lázaro Galdiano; ella muere primero y su fortuna se reparte principalmente entre su único hijo vivo y su marido.

Para la relación de ascendientes y descendiente de doña Paula comparto el importante trabajo "detectivesco" de Susana Tota Pace de Domínguez Soler,² genealogista experimentada que extendió sus redes para sacarlas llenas de preciosa información, parte de la cual sumo a la que he recogido personalmente en el archivo documental de la Fundación Lázaro Galdiano (FLG), de Madrid y también en similares argentinos. Una fuente importante para este tipo de investigaciones son los expedientes de las sucesiones testamentarias ya que, por su propio carácter, requieren de la presentación de actas de nacimiento o bautismo, de matrimonio y de defunción de

los involucrados en las mismas, además de información sobre los bienes que se disponen. Igualmente importante es la proporcionada por los censos, ya que la información ahí recabada permite ubicar a las personas geográficamente y precisar su edad, ocupación y datos de quienes las acompañaban en el momento del levantamiento censal.

Ni que decir del valor de la información recaba en la correspondencia epistolar recibida por nuestra personaje del único hijo sobreviviente de su primer matrimonio, no sólo para reconstruir sus vidas sino también para rescatar las observaciones y descripciones del autor sobre su mundo; afortunadamente se ha conservado en el archivo de la FLG, además de material fotográfico y recortes de prensa. Por su importancia y dificultad para su consulta, reproduzco párrafos de las cartas; desafortunadamente, de las escritas por Paula a su hijo no ha quedado rastro, no obstante, siempre persiste la esperanza de que en algún lado y en las manos menos esperadas, aparezcan algunas páginas olvidadas entre viejos papeles familiares.

En este escrito me concentro en la composición de una genealogía que sirva como mapa familiar, como base, para la incorporación posterior de datos, ya que este es un primer corte de una investigación de largo alcance. De tal modo, en primer lugar, determino el origen de las familias Florido Toledo e Ybarra Otaola, una de procedencia italo-criolla y la otra vasca; ambas emparentadas a raíz del casamiento de Paula y Juan Francisco, donde se inicia una relación que no se pierde a pesar de la muerte temprana de él, ni por los sucesivos enlaces matrimoniales de ella. Sirva lo

² Miembro de número del Instituto Argentino de Ciencias Genealógicas; fundadora del Centro de Genealogía de Entre Ríos y presidenta de su Comisión Directiva durante el periodo 2008-2011; miembro de número de la Academia Argentina de la Historia y miembro de la Comisión Directiva de la misma.

anterior de antecedente para el recuento de los cuatro matrimonios de Paula, de las hijas e hijos producto de los mismos y la referencia al hecho desafortunado de perder a la mayoría. Posiblemente fue ante tantas pérdidas que trató de llenar su vida coleccionando los objetos preciosos que ahora se pueden admirar en el MLG. En este apartado, se sintetizan los ives y venires de esta dama que dejó claro su fortaleza para sobrellevar los infortunios familiares; también, da cuenta de su aprendizaje que la llevo de ser una sencilla pueblerina bonaerense a distinguirse en los salones sociales europeos.

Por último, a modo de epílogo, la referencia a los días de esplendor que fueron apagados por acontecimientos dolorosos que enturbiaron los últimos años de doña Paula Florido y Toledo.

Composición familiar y patrimonial

La historia de la humanidad registra periódicas olas migrantes internas y externas; entre las primeras se cuenta el desplazamiento de los campesinos a las ciudades como recurso para superar su pobreza y los traslados entre regiones de un mismo país para realizar trabajos agrícolas temporales. El movimiento poblacional de Europa a América fue en crecimiento incentivado por la promesa de acceso a la tierra, muchos eran campesinos y querían seguir siéndolo, mientras que otros ya pensaban en la movilidad social "un deseo que ahora nos parece normal pero que entonces no lo era".³ Así, a mediados del siglo XIX, uno de ellos, Juan Francisco Ibarra, arribó desde España; el otro, Rafael Florido,

llegó desde Italia. El primero fue el esposo de nuestra personaje, el segundo, su padre; ambos unieron sus destinos en un poblado bonaerense de la frontera que se iba expandiendo a medida que se iba venciendo la resistencia indígena.

Con la consolidación de la Campaña del Desierto los campos multiplicaron su valor, la exportación de la producción ganadera y cerealera, el comercio de cueros y carne salada, las actividades comerciales que resolvían las necesidades básicas de esa población de aluvión, fueron la base del enriquecimiento de los pocos quienes sobrevivieron con sus familias a los tiempos difíciles del malón,⁴ hombres y mujeres que trabajaron muy duro desde diferentes trincheras para consolidar un modo de vida sin sobresaltos y que pusieron la semilla de muchas de las poblaciones que forman hoy una de las zonas más prósperas de la Argentina.

Al asumir la presidencia de la República Argentina en 1868, Domingo Faustino Sarmiento ordenó la realización de un censo nacional de población que se llevó a cabo al año siguiente. En ese primer recuento de 1869, en el poblado bonaerense Veinticinco de Mayo figura ya la familia Florido y los hermanos Ibarra Otaola, se trata de pobladores pioneros de estas tierras ubicadas más allá de la línea de frontera, expuestas al ataque y saqueo de los malones, con escasas y penosas vías de comunicación pero que ofrecían muchas oportunidades para progresar, mismas que no encontraban en sus países de origen. De hecho, tal

³ Elda González M. y Asunción Merino H., *Las migraciones internacionales*, p. 11.

⁴ Voz mapuche que se refiere a un ataque inesperado de indígenas.

población tuvo su origen en el Fortín Mulitas levantado el 8 de noviembre de 1836 a unos doscientos kilómetros al sudoeste de Buenos Aires, en la orilla de la laguna del mismo nombre; el 29 de noviembre de 1853, el Ministro de Guerra aprobó la propuesta del comandante del Fortín para cambiar su nombre por el de Veinticinco de Mayo, que conserva hasta la actualidad.

Los Florido Toledo

Según los datos escasos sobre su persona, Rafael Florido fue natural de Savona (provincia de Liguria norte de Italia), a 45 kilómetros de Génova, el importante puerto desde donde salieron para América doce millones y medio de italianos entre 1850 y 1930, de los cuales llegaron a Argentina 2.870,700.⁵ De acuerdo con las fechas obtenidas de diversas fuentes, que se mencionan adelante, se puede fijar en 1832 el nacimiento del padre de Paula Florido, quien debió emigrar a la Argentina a mediados del siglo XIX si se toma en cuenta que el 24 de marzo de 1855 contrajo matrimonio en San Andrés de Giles, provincia de Buenos Aires, con Valentina Toledo, nacida en San Nicolás de los Arroyos en 1833; hija legítima de Raimundo Toledo natural de Exaltación de la Cruz y de Juana Manuela Martínez natural de San Nicolás de los Arroyos, quienes se casaron el 5 de septiembre de 1830.⁶ Doña Juana, nacida en 1804, vivió más de cien años y con motivo de

su nonagésimo cumpleaños se conserva una fotografía con su hija Valentina, su nieta Paula, su bisnieta Manuela Barros Florido y demás familiares.⁷

En el Primer Censo Nacional argentino de 1869, se registra a Rafael Florido como italiano, casado, de 37 años, establecido en Veinticinco de Mayo, de profesión hornero (fabricante de ladrillos); falleció el 26 de noviembre de 1886 y en el acta de sucesión consta que era propietario de tierras en Veinticinco de Mayo, ubicadas en el Cuartel Primero.⁸ Su esposa Valentina falleció el 9 de febrero de 1926 y vivió de rentas. La pareja Rafael Florido y Valentina Toledo fueron padres de una niña y tres varones: nuestra personaje fue la primogénita, Paula Florido y Toledo nacida el 15 de enero de 1856 en San Andrés de Giles, provincia de Buenos Aires y bautizada el 10 de febrero de 1856; le siguieron Pedro Mateo (1857), Juan José (1859) y Rafael (1861).⁹

Los Ybarra/Ibarra¹⁰ Otaola

Con variantes, resulta común –hasta nuestros días– que el detonador de las corrientes migratorias (Europa-Argentina) de la segunda mitad del siglo XIX responda principalmente a razones económicas a

⁵ Elda González M. y Asunción Merino H., *op.cit.*, pp. 16, 50.

⁶ Archivo Iglesia Parroquial de San Andrés de Giles L.M. 2, f. 33.

⁷ Foto proporcionada por Inés Ibarra Escudero (Buenos Aires, mayo 16 de 1981), tataranieta de Paula Florido y Toledo, bisnieta de Juan Francisco Ibarra y Florido; nieta de Néstor Ibarra Saubidet e hija de Daniel Ibarra Astete.

⁸ Archivo del Poder Judicial de la Nación Argentina, Legajo 17105. Sucesión. A cargo del Juez Dr. Ricardo Olmedo, f. 140.

⁹ Archivo Parroquial de San Andrés de Giles, provincia de Buenos Aires.

¹⁰ La "Y" española se transformó en la "I", de ahí la doble ortografía del apellido.

las que se suman otras, con lo que se establece una atmósfera propicia para atender tanto a la amplia publicidad de gobiernos interesados y agencias de inmigración, como al llamado de parientes que ya se habían establecido en las tierras aledañas al Río de la Plata. El fenómeno migratorio de vascos, en su mayoría hombres jóvenes, que emigraron hacia Argentina en el periodo mencionado, era consecuencia de una economía agropastoril donde el caserío (tierras, animales, enseres, la casa en sí misma) era la base del sistema para asegurar la supervivencia familiar y era transmitido en forma indivisa al primogénito. Este sistema de mayorazgo, si bien mantenía intacta la heredad, llevaba a que los demás descendientes tuvieran que buscar otras salidas laborales o eran empujados a emigrar. Situación que se agudizó por una serie de malas cosechas que se sucedieron entre los años 1845 y 1854, y que produjeron empobrecimiento y desocupación de la población rural. No se puede dejar de lado a quienes respondieron a un espíritu aventurero o al descontento con las condiciones de vida del lugar natal, que a pesar de la dureza de las condiciones de vida y de trabajo no ofrecía oportunidades de prosperar.¹¹

¿Cuál de las razones anteriores impulsó a Juan Francisco Ybarra y Otaola (JFY) a seguir la ola migratoria? Sea cual fuere la razón, tuvo éxito y cimentó un patrimonio importante que fue disfrutado por su esposa y descendientes. Este vasco nació el 24 de mayo de 1834, hijo legítimo de José María de Ybarra Galín-

dez y de María Josefa de Otaola Urquijo, fue bautizado en la parroquia San Juan del Molinar del Valle de Gordejuela (antiguamente Gordojuela; Gordexola en Euskera), municipio de la comarca vizcaína de Las Encartaciones (País Vasco, España), apadrinado en la pila por Domingo Urtiaga y María Antonia Otaola¹². En dicha parroquia también habían sido bautizadas sus hermanas María Ascensión Ramona (29 de mayo de 1829) y María Asunción (16 de agosto de 1837); igual, su hermano menor Román Ramón (28 de febrero de 1841).

Los hermanos siguieron la ruta de los inmigrantes y viajaron al Río de la Plata para hacer fortuna. JFY primero y luego le siguió Román Ramón para trabajar en los negocios del primero y, con el tiempo, también adquiriría tierras vecinas a las de su hermano en Bolívar, dedicándolas a la producción ganadera.

Hasta el momento no se cuenta con datos fehacientes de la fecha de partida de España; sobre la llegada de cada uno de los Ibarra Otaola a las costas del Río de la Plata, está registrado que el 23 de diciembre de 1855, Juan Francisco llegó al puerto de Buenos Aires desde Montevideo en el barco "Antonito".¹³ Dado que desde su vida independiente la República Oriental del Uruguay inició una política de puertas abiertas, es posible que Juan Francisco se haya dirigido a Montevideo como primera opción y de ahí a Buenos Aires después de evaluar que el país vecino ofrecía mejores faci-

¹¹ Juan de Garay Fundación Vasca Argentina, "Características de la inmigración vasca en el Cono Sur". En línea.

¹² JFY descendía de una familia cuyo origen se puede rastrear hasta el siglo XVII en el Valle de Okondo (oficial, en euskera; Oquendo en español), al norte de la provincia de Álava (Alaba en euskera).

¹³ AGN. Libro de Pasajeros, tomo 17, imagen 63.

lidades para afincarse o, quizás simplemente, fue una escala o, menos probable, tal vez hizo un viaje de ida y vuelta para resolver algún asunto.

Una de las primeras noticias sobre JFY da cuenta de que renunció en 1866 como encargado de la estafeta de correo de Veinticinco de Mayo, y de que "además era un acreditado comerciante del pueblo",¹⁴ ya que manejaba un comercio de ramos generales y frutos del país llamado "El Indio".¹⁵ Entre sus adquisiciones de bienes se anotan:

- a) un terreno ubicado en la Plaza Pública de 53 varas 2/3 de frente por 117 varas 2/3 de fondo, adquirido el 20 de diciembre de 1864 y donde tenía el comercio de ramos generales y frutos del país;¹⁶
- b) un solar con casa de material y arbolado, compuesto de 30 varas al frente norte con 56 varas de fondo al sur en el pueblo de Santa Rosa de Bragado que compró el 6 de diciembre de 1877, al Sr. Carlos Martínez;¹⁷
- c) una legua cuadrada¹⁸ de pastoreo en Nueve de Julio, adquirida el 10 de diciembre de 1866 y otra en el partido de Veinticinco de Mayo.¹⁹

El esfuerzo y constancia en el trabajo fueron dando sus frutos y con las ganancias obtenidas JFY va rentando y adquiriendo campos aprovechando la ampliación de la frontera, también siguiendo el camino de muchas familias dedicadas al comercio que fueron diversificando sus inversiones y optaron por mover parte de sus capitales al sector rural. Esta recomposición responde a la oportunidad de aprovechar los sucesivos procesos de traspaso de las tierras públicas a manos privadas.

La transferencia de arrendamientos de tierras se derivó de la ley 1857 que pretendía regularizar la tenencia precaria de la tierra pública y ampliar la zona productiva. En el listado de tales transferencias previas a la escritura con el Estado, figura Juan Ibarra como receptor en dos ocasiones, fechadas en junio de 1870 y en el partido de Veinticinco de Mayo. En un caso, Galindes Miguel fue el otorgante de 5,780 ha; en el segundo, Navarro Manuel otorgó 2,699 ha.²⁰ En la lista de compradores –ley 1867– figura Ibarra Juan Francisco como adquirente de 3,049 ha en Bragado (50 km al noroeste de Veinticinco de Mayo), en mayo de 1875.²¹

Dos años antes de la última adquisición, JFY había contraído matrimonio con una jovencita, 21 años menor que él, que conoció probablemente cuando acudía a la olería²² de la familia Florido, quizás para comprar ladrillos para alguna construcción. Así comienza la saga familiar que se prolongará –en esta presentación–, a lo largo de más de medio siglo,

¹⁴ Enrique Marcelino Otharán, *Veinticinco de Mayo, Enhebrando recuerdos* p 68.

¹⁵ Fuente oral: Inés Ibarra Escudero, *vid supra* n. 7.

¹⁶ Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires. Legajo 23032.

¹⁷ *Ibidem*, Legajo 97, núm. 8171.

¹⁸ "Una legua cuadrada era una unidad de superficie definida como el área de un cuadrado cuyos lados miden una legua terrestre. Es la unidad de superficie más grande del sistema anglosajón, y equivale a 23,309892993024 km². Antes se utilizaba para medir el área de una nación y todas sus divisiones territoriales". Wikipedia, en línea.

¹⁹ Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires. Legajo 101, núm. 8435.

²⁰ Marta Valencia, *op.cit.*, p. 279.

²¹ *Ibidem*, p. 336.

²² Término gallego para alfarería; oleiro= alfarero.

hasta el fallecimiento de Paula Florido acaecido en 1932.

Los matrimonios de Paula

En épocas pasadas, cuando las mujeres eran económicamente dependientes en primer lugar de la familia paterna y luego del esposo, al quedar viudas era conveniente que volvieran a contraer matrimonio para no quedar desamparadas; no fue el caso de Paula Florido pues su primer esposo dejó bienes suficientes para ella y para sus hijas e hijo, de tal modo que les permitieran vivir desahogadamente; sin embargo, quedó viuda con apenas 25 años y prontamente buscó un compañero y padre para sus vástagos, desafortunadamente debería sufrir otras dos muertes tempranas hasta encontrar en un cuarto y último hombre la tranquilidad de una unión permanente.

Su PRIMER MATRIMONIO, fue con el próspero comerciante español que prontamente entendió la importancia de adquirir tierras, porque la agricultura y ganadería se estaban imponiendo como las actividades ejes del desarrollo del país. Sea por propia voluntad o por insistencia de su familia la joven dio el sí y con ello aseguró su futuro, aunque éste estuvo colmado de sinsabores que debieron templar su carácter y fortalecerla para sobrellevarlos. En la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Veinticinco de Mayo, el 18 de enero de 1873, se presentaron para contraer matrimonio:

D. Juan Francisco Ybarra, de 38 años, natural de España, soltero, domiciliado en el Cuartel primero, hijo legítimo de José Ibarra natural de España y de Josefa Otaola natural de España y Da. Paula

Florido natural del país, de estado soltera de diecisiete años de edad hija legítima de Rafael Florido natural de Italia y de Valentina Toledo natural del país.²³

Los testigos del matrimonio fueron Ramón Ibarra, de 32 años, natural de España, domiciliado en Bragado (se trata de Román Ramón, hermano del novio), y Valentina Toledo, de 40 años, madre de la novia; ambos apadrinaron también a la primogénita: Josefa Valentina Ibarra y Florido nacida el 8 de noviembre de 1873 y bautizada el 15 de agosto de 1874.²⁴ Elena, la segunda hija del matrimonio Ibarra Florido, nació el 9 de julio de 1875 y fue bautizada el 1º de febrero de 1876.²⁵ Ambas criaturas fallecieron infantas.

En tercer lugar, nació JUAN FRANCISCO IBARRA Y FLORIDO bautizado en la Iglesia de San Nicolás de Bari de Buenos Aires cuyo Cura Rector, Monseñor Doctor Daniel Figueroa, certificó²⁶ que en el libro de Bautismos del año de 1877, folio 363, se registra la siguiente partida:

En siete de Julio del año del Señor de mil ochocientos setentasete [sic] el Pbro. D. Francisco Garrido teniente del infrascripto Cura de esta Parroquia de San Nicolas de Bari bautizó solemnemente puso oleo y crisma a JUAN FRANCISCO que nació el cinco de Enero del corriente año hijo legítimo de D. Juan Francisco Ibarra, natural de España, de cuarenta y tres años de edad, y de Da. Paula

²³ Archivo Parroquial de la Iglesia de Ntra. Sra. de Rosario de Veinticinco de Mayo, año 1873, f. 4.

²⁴ *Ibidem*, año 1874, acta 250.

²⁵ *Ibidem*, L.B. año 1876, f. 37, acta 402.

²⁶ Dicha certificación le fue solicitada en noviembre de 1932 con motivo del inicio del juicio testamentoario de doña Paula, para probar la filiación de Juan Francisco: primer testimonio, núm. 739, folio 2. Sin embargo no confirma dónde nació.

Florido, natural del País, de veinte y un años de edad, domiciliados en el veinte y cinco de Mayo [sic].

Al año siguiente –1878–, nació Laura el 27 de mayo y fue bautizada el 16 de septiembre de 1879; fueron padrinos Rafael Florido, natural de Italia de 46 años (padre de Paula) y Catalina Laporte de Ibarra (esposa de Ramón Ibarra), natural del país de 24 años.²⁷

Le siguió Elena, la segunda con el mismo nombre y quinta y última Ibarra Florido, nacida el 2 de junio de 1881 y bautizada el 27 de junio del mismo año; fueron padrinos Lauro Galíndez natural del país de 53 años y Elena Domínguez de treinta y tres años.²⁸ El nacimiento de la pequeña Elena acontece en un momento duro para la familia, ya que el padre se encuentra enfermo de cuidado y apenas supera el mes desde el alumbramiento de su hija cuando fallece el 11 de julio de 1881, a los 49 años, de “hepatitis intersticial”. Como resultado del juicio sucesorio de Juan Francisco José de Ybarra y Otaola, doña Paula y sus dos hijas e hijo son los herederos universales.

Dos años después de la muerte del esposo, la desgracia toca nuevamente a la joven viuda cuando con escasos días de diferencia, fallecen sus dos hijas: Laura, el 24 y Elena, el 30 de octubre de 1883.²⁹ Si bien, quedó asentado que la primera falleció de “bronquitis capilar”, y la segunda de “meningo encefalitis”, llama la atención la casi simultaneidad del suceso funesto que más bien se antoja

producto de alguna de las epidemias que asolaban al país en esos tiempos donde la mortalidad infantil sumaba cifras estremecedoras.³⁰ Juan Francisco queda entonces, con sus escasos cinco años, huérfano de padre y de hermanas; tal circunstancia estableció entre madre e hijo un lazo estrecho, roto forzosamente por la muerte de la primera.

El juicio sucesorio de JFY se tramitó en Buenos Aires, ante el Juzgado de lo Civil a cargo del Dr. Martín Bustos, secretario de don Gregorio V. Carballo, donde se establece la adjudicación de bienes en la provincia de Buenos Aires con la salvedad de que doña Paula Florido de Ibarra, como madre legítima de Laura y Elena, fallecidas en minoría de edad, queda como única y universal heredera de ambas criaturas. La especificación de los bienes da cuenta del patrimonio sustancial dejado por Ibarra, mismo que se preservó por tres generaciones, de ellos destacan las fracciones de campo que constituyeron la fuente principal del bienestar familiar, según consta en el juicio testamentario de doña Paula: 1) SAN JOSÉ, en el Partido de Veinticinco de Mayo, de 2,690 hectáreas y fracción; 2) LA VIZCAINA, en el Partido de Bolívar sección octava, de 22,000 hectáreas; 3) SANTA PAULA compuesta por tres fracciones

²⁷ Archivo Parroquial de la Iglesia de Ntra. Sra. de Rosario de Veinticinco de Mayo L.B. año 1879, acta 154, N° 424.

²⁸ *Ibidem*, L.B. año 1881, acta 85 n° 304.

²⁹ *Ibidem*, año 1883, núm. 179.

³⁰ A fines del siglo XVIII y principios del XX, la alta tasa de mortandad de los países del cono sur americano (Argentina, Chile y Uruguay), se debía principalmente a dos causas: la tuberculosis y la mortalidad infantil. “Los reformadores sociales y los higienistas exigían políticas de salud estatales eficaces, puesto que la mortalidad infantil afectaba, en último término, el bienestar de la nación. Se estimaba que una tasa elevada de mortalidad en la infancia y la niñez reflejaba falta de protección a las generaciones futuras.” *Vid*, Asunción Lavrin, *Mujeres, feminismo y cambio social*, p.134.

de campo en el Partido de General Alvear que suman 8,768 hectáreas y fracción. Además, se enumeran distintos solares y construcciones en Veinticinco de Mayo, y quintas en la zona de ejidos de la misma población.³¹ Posteriormente, al contraer segundas nupcias, Paula pierde la propiedad de los bienes que heredó de sus dos hijas fallecidas, aunque conserva el usufructo de tales bienes.³²

El SEGUNDO MATRIMONIO de Paula Florido y Toledo viuda de Ibarra, fue con otro español, Manuel Vázquez Castro más conocido como Manuel Barros, tal como firmaba como periodista y escritor. Se casaron en Buenos Aires el 6 de abril de 1884 y al poco tiempo viajaron a España, uno de los destinos del viaje era Padrón en donde vivía la madre de Manuel, doña Carmen Castro Brañeiro de Vázquez, su hermano Cura Párroco de la Iglesia de Santa María de Iria en Padrón, los amigos dejados en La Coruña y, particularmente, Rosalía de Castro.³³

Paula quedó embarazada pronto, noticia seguramente bienvenida que fue empañada por el inesperado fallecimiento del esposo, el 5 de enero de 1885 en Sevilla, lugar donde posiblemente se habrían refugiado para escapar del crudo invierno gallego y así esperar en un clima más templado el nacimiento del bebé. Veinte días después, el 25 de enero, nació

la hija póstuma de Manuel que llevaría el nombre de Manuela, en su recuerdo.

Casi dos décadas después, Juan Francisco le escribe a su madre desde París, en carta fechada el 9 de marzo de 1902, dirigida al Hotel de Madrid en Sevilla donde ella pasaba unos días y recordando al lugar como: "Tan histórico para nosotros: allí se extinguió una vida querida y nació otra. Ya hace diez y siete años y me parece ayer: ¡cómo pasa la existencia!".³⁴

Manuel Vázquez Castro había nacido en Padrón,³⁵ España, el 1º de febrero de 1844, hijo de Gregorio Vázquez Barros y de la ya citada doña Carmen Castro Brañeiro. Realizó sus primeros estudios en Padrón y continuó en el Instituto de Santiago de Compostela; a los 18 años siguió el camino de muchos hacia América:

Con pocos años, algunas cartas de recomendación [...] y un mundo de ilusiones para tener el gusto de ir perdiéndolas poco a poco, suele ser el equipo de los que abandonan su patria, convirtiéndose en emigrantes esperando en un país remoto lo que el país propio niega.³⁶

Se embarcó en Vigo a bordo del barco de vela "Faro" para La Habana el 1º de junio de 1862, ahí trabajó como dependiente, tenedor de libros y cajero en casas comerciales españolas, pero paralelamente comenzó sus colaboraciones en el periódico

³¹ Archivo del Poder Judicial de la Nación Argentina, Legajo 17105, folios 467, 468.

³² Juicio testamentario de Paula Florido de Lázaro, folio 468.

³³ Consello da Cultura Galega, Arquivo da Emigración Galega. En línea.

³⁴ Correspondencia de Juan Francisco Ibarra (h) a Paula Florido de Lázaro Galdiano, L33-C3-4.

³⁵ Municipio de la comarca del Sar, se encuentra situado al sur de la provincia de La Coruña, limitando con Pontevedra, ahí murió el 15 de julio de 1885 Rosalía de Castro (su casa "A Matanza" hoy es museo), y nació Camilo José Cela, premio Nobel de Literatura 1989, el 11 de mayo de 1916.

³⁶ José Novo y García, "Manuel Vázquez Castro (Manuel Barros)", en línea.

“La Voz de Cuba” y en el semanario “Juan Palomo”, ambos de la empresa editorial La Propaganda Literaria de Alejandro Chao, en ellos defendió la causa española que lo llevó a alistarse en la milicia voluntaria donde fue ascendido a sargento y destinado a la guarnición de Vuelta Abajo como cronista de la expedición.

El 9 de marzo de 1871 a bordo de la fragata valenciana “Rosa de Turia” abandona Cuba rumbo a Nueva Orleáns y de ahí pasó a Nueva York. En mayo de 1872 volvió a Galicia pero al poco tiempo emigró al Río de la Plata donde comenzó a trabajar como tenedor de libros con Carlos Casares (1832-1883), y cuando éste fue nombrado gobernador de la provincia de Buenos Aires (1875-78) pasó a ser su secretario. En ese tiempo colaboró en varias publicaciones con versos y cuentos, en 1875 publica en Buenos Aires *Ocios de un peregrino* (Impresiones y recuerdos de viaje); formó parte de la redacción del diario *Correo Español* y el 10 de octubre de 1879 fundó la *Revista Gallega* que puede considerarse la publicación oficial del Centro Gallego de Buenos Aires, edita pocos números pues funda el periódico *La Nación Española* en el que publica las poesías de Rosalía de Castro que luego se reunirían en el libro *En las orillas del Sar*.³⁷

Fue durante años directivo del Ateneo Español, secretario de la Beneficencia Española desde 1875 a 1884 y presidente de la sociedad musical y recreativa “La Marina,” colaborador del semanario “Antón Pirulero.” Al constituirse en 1879 el primer Centro Gallego de Buenos Aires fue elegido presidente, por desavenen-

cias entre sus directivos desaparece el Centro tres años después, pero en 1907 se funda un nuevo Centro Gallego.³⁸ No se han encontrado datos precisos de cómo se conocieron Paula y Manuel, por lo tanto la imaginación puede tejer el encuentro entre la viuda rica de 28 años y el periodista y escritor gallego de 40.

El TERCER MATRIMONIO de Paula acontece tres años y medio después de la muerte de Vázquez Castro; viuda por segunda vez, se había establecido en la ciudad de Buenos Aires en una propiedad cita en Esmeralda 228, con su hijo Juan Francisco Ibarra Florido y la pequeña Manolita Vázquez Florido. El testamento de JFY nombró albaceas a su esposa Paula y a su hermano Ramón Ibarra, así que en un primer momento este último podría haber estado al cuidado de la administración de los bienes heredados; parte de los campos son arrendados proporcionando una renta segura y sustancial.

El enlace con el bonaerense Pedro Marcos Gache Astoul se llevó a cabo el 7 de septiembre de 1887 en la Iglesia de San Nicolás de Bari de Buenos Aires; ella de 31 años, él de 27; fueron testigos José Florido de 28 años y Elisa Astoul de Gache de 47 años.³⁹ El matrimonio fijó su residencia en la calle Lavalle 944⁴⁰ de la capital argentina, piso al que doña Paula dota del confort de la época, adquiere muebles de estilo y una vajilla francesa con

³⁸ Manuel Padorno, Historia del Centro Gallego de Buenos Aires. Centenario 1907-2007, 5/p.

³⁹ Archivo Parroquial de San Nicolás de Bari, L.M. 1887, f. 125.

⁴⁰ Juicio testamentario de Paula Florido de Lázaro, folio 14, testimonio del médico Pedro Escudero: “Que es cierto y le consta que la Sra. Paula Florido de Lázaro, tuvo su domicilio en esta capital, calle Lavalle 944, donde trato a la familia durante los años transcurridos desde 1896 a 1900.”

³⁷ Consello da Cultura Galega, *Arquivo da Emigración Galega*, en línea.

las iniciales PFG (Paula Florido de Gache), acorde con la posición económica y social del matrimonio.⁴¹ En dicho domicilio, el 9 de marzo de 1894 nació Rodolfo Francisco Gache y Florido séptimo y último vástago de Paula que fue bautizado el 12 de marzo del mismo año.⁴²

En la vida de Paula, con trágica coincidencia, al nacimiento de un nuevo ser le sigue la pérdida del cónyuge. La mortalidad infantil⁴³ y la tuberculosis⁴⁴ eran los dos principales flagelos que recorrían al país a fines del siglo XIX, y el caso es que se le detecta a Pedro M. Gache una afección pulmonar por lo que la recomendación médica aconsejó una estadía en Cosquín, en la provincia de Córdoba donde el clima sería el mejor aliado para recuperarse de la enfermedad.⁴⁵ En carta

que Juan Francisco Ibarra y Florido le envía a su madre, fechada el 2 de noviembre de 1895, le expresa cariñosamente su preocupación por la enfermedad de Gache, que ha dejado Cosquín “que tan bien le sentó” y ha recaído “y no mejora en esa Vizcaína [la propiedad de Bolívar]”; de ahí que recomienda:

Que escuche alguna vez siquiera la voz del corazón de todos cuanto con todo el alma le quieren en esta mísera tierra. Dale a Papá, un fuerte abrazo en mi nombre, que algo le ha de aliviar el cariño de un ser que verdaderamente lo quiere como hijo verdadero. Mil besos a mis hermanos que también son parte de mi corazón y tu, madre del alma, toda expresión del cariño de este hijo, que si algo es y quiere ser, es por ti ... Esta carta está escrita con lágrimas.⁴⁶

⁴¹ En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid se exponen piezas de esa vajilla de porcelana encargada al Taller de CHs Pillivuit & Cia. Ver en colección cerámica, número de inventario 7814. Disponible en <http://www.flg.es/ficha.asp?ID=7814>. En el archivo de la FLG se guarda un álbum de fotos que en primer lugar muestra el frente del edificio en cuya planta baja se encuentra un negocio y en la planta alta el piso en cuestión, en las siguientes impresiones se puede admirar el amueblamiento de todas las habitaciones muy del gusto de la burguesía de la época, por cierto minuciosamente enumerado en un recorte de diario sin datos, que parece corresponder a la venta de los mismos depositados en la guardadora de muebles Sommer por la ausencia de Paula en Europa.

⁴² Registro Civil de la Capital Federal Acta 329, sección nº 2º.

⁴³ *Vid supra* nota 30.

⁴⁴ El “mal du siècle” recorría el mundo; en 1882 Robert Koch descubre el agente infeccioso y comienzan a desarrollarse centros hospitalarios especializados con lo que se mejora su pronóstico y se comienza a cortar la cadena de transmisión.

⁴⁵ El aire de las sierras de Córdoba es reconocido tempranamente como factor importante para la cura de la enfermedad. El Dr. Fermín Rodríguez, higienista y tisiólogo, fundó el centro pionero latinoamericano –privado–, Estación Climatérica

Paula viaja nuevamente con su esposo a Cosquín, en donde alquilan una vivienda y desde ahí envían telegramas a Juan Francisco –que está en Buenos Aires comenzando sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras–, al principio enunciando la mejoría del enfermo pero con el paso del tiempo dando cuenta de la fatiga y fiebre alta que no disminuye, ante lo cual el joven se ofrece “ir a su lado en cuanto se lo pida sin importar estudios que puede hacer solo”. En misiva del 21 de agosto de 1896, se lee:

Comprendo la tristeza, que habrá querida mamá, por esa casa; no la hay menos en mi corazón, en este corazón,

de Santa María inaugurado el 24 de junio de 1900. *Vid*, Norberto E. Huber, *El Santa María de ayer*, en línea.

⁴⁶ Correspondencia, L31-C2-3.

que late en todos los momentos por el deseo que arde en todas las almas de esta desgraciada familia.

Pese a los cuidados de Paula, el buen clima y la atención médica de profesionales especializados, Pedro Marcos Gache falleció a las ocho de la mañana del 3 de septiembre de 1896, a los 36 años; el Dr. José María Escalada certificó muerte por dilatación bronquial.⁴⁷

Al parecer Paula no asistió al entierro de su tercer esposo, posiblemente destrozada moral y físicamente, ya que Juan Francisco le escribe desde Buenos Aires el 7 de septiembre:

Después de nuestra horrorizante separación, después de colocado en el vagón el cadáver de nuestro querido padre, y después de haber arrojado algunas flores alrededor de su féretro, seguimos marcha para Córdoba, donde llegamos a las seis.⁴⁸

Enseguida relata la odisea hasta llegar a Buenos Aires —el municipio no les daba la autorización para entrar con el cadáver—, y efectuar el entierro en el cementerio de Recoleta, donde presenció “la terrible escena de dejar sus restos en el triste y eterno recinto de los muertos”. Asimismo, le avisa que los inconvenientes pasados no permitieron que el aviso fúnebre fuera publicado oportunamente en los diarios, y le da cuenta del número de coronas de flores recibidas.

El CUARTO MATRIMONIO de Paula habría de ocurrir en Europa siete años después de la pérdida de su tercer esposo.

La invaluable correspondencia que Juan Francisco le dirigió a su madre y que ésta conservó con celo, permite trazar el itinerario de sus vidas en dicho lapso. La ágil pluma JFIyF va dando cuenta de sus éxitos y tropiezos en la universidad, su relación con compañeros y profesores, y detalles domésticos de su vida cotidiana a la par que se muestra siempre afectuoso y cariñoso con su madre, con Manolita, con Rodolfo, con la inseparable abuela Valentina a quien llama “Vita”, “que tan buena es con todos nosotros, acompañándonos como nos ha acompañado en todos nuestros sufrimientos [...] que son también pedazos de mi corazón!”⁴⁹ y, también, con su bisabuela “Vita” Manuela.

A fines de 1899 entra en sus cartas una nueva personaje, cada vez con mayor asiduidad; se trata de María Justa Saubidet Gache con quien contrae matrimonio el 17 de febrero de 1900, en la Parrquia del Socorro de Buenos Aires. Los desposados van a vivir a San José —establecimiento rural cercano a Veinticinco de Mayo— cuya casa principal ha sido previamente acondicionada para recibir a la nueva pareja; ahí, Juan Francisco prepara sus últimos exámenes que en viajes breves va a cubrir en Buenos Aires, mientras prepara su tesis para recibirse en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Paula, con Manuela y Rodolfo, se embarcan para Europa en abril de 1900, llegan a Burdeos y de ahí a París; meses después, desde la capital francesa, comunica que Rodolfo ha aprendido a leer y Manuela, igualmente estudiosa, tiene

⁴⁷ Registro Civil de Cosquín, Valle de Punilla, provincia de Córdoba, acta de defunción núm. 79, de 1896.

⁴⁸ Correspondencia, L31-C6-5.

⁴⁹ *Ibidem*, L31-C7-4 del 19 de septiembre de 1896.

una magnífica institutriz y presenta grandes adelantos en el canto, aún sin maestro. Al respecto, el desilusionado hijo le señala desde San José, en diciembre de 1900, que se quede a vivir en Europa y que ellos irán también por tiempo indefinido; apabullado y vapuleado por el sistema educativo que le reconoció insuficientemente su dedicación obsesiva por el estudio, deprimido por la situación inestable de la propia FFyL y la raquítica disposición del rectorado para escuchar a los alumnos y otros, recomienda:

A Rodolfo harás mal en educarlo acá. Se pierde el tiempo. Edúcalo allá, en París, ó en Leipzig: yo me encargo de darle la instrucción que le faltaría: lengua historia y literatura nacional, lo cual nunca debe olvidarse, y menos en el extranjero [sic], aunque la patria sea tan ingrata con nosotros. Después podrá volver joven á [sic] su país y serle útil. Yo sé que su bochita redonda promete.[...] ¡Ah manonga querida, tú tienes que casarte con un francés docteur es-lettres! ¡Horror! Oigo decir á [sic] la patriota mamá que habla "de la primavera de su querida patria"⁵⁰.

Paula y su prole viajan a Niza; ella ha estado enferma lo que apenas mucho a su hijo por no poder estar aún a su lado; en todo el año 1901 tiene recaídas y el médico que la atiende en París le recomienda tratamientos de aguas termales en balnearios medicinales reconocidos de Francia como Aix-les Bains (Saboya) o las Thermes des Saint-Sauveur (Altos Pirineos). A lo largo de su vida, Paula Florido concurre a ellas frecuentemente para aliviar sus dolencias persistentes.

Pese a todos los desbarajustes, presiones y bajas en su estado de ánimo, Juan Francisco concluye sus estudios con una tesis que fue reduciendo sus ambiciones para concentrarse en 96 páginas sobre "El helenismo en la literatura latina"⁵¹. Sin embargo, la odisea tuvo un final inesperadamente feliz pues obtuvo la máxima calificación tanto en el examen final como por la calidad de su tesis, situación que le comunica a su madre en carta del 8 de noviembre de 1901, en la que también le notifica que partirán de Buenos Aires el 15 de noviembre próximo.

Es notable el afán de Paula porque su hijo concluya los estudios, ya que bien podría haberlo impulsado a que se hiciera cargo de las propiedades rurales respondiendo a la satisfacción que le proporcionaba la tranquilidad del campo; seguramente, lo conocía bien y se daba cuenta de que las lides administrativas y contables estaban muy lejos de su vocación mucho más orientadas a las letras.

La correspondencia se reanuda en los primeros días de enero del 1902, cuando Paula, Manuelita y Rodolfo se encuentran en Roma, mientras Juan Francisco y María Justa buscan casa en París; además, menciona que su hermana le envió "una carta del Sr. Lázaro"⁵². Paula pasa el invierno en Andalucía y se aloja en Sevilla en el mismo hotel donde 17 años antes falleció Manuel Vázquez Barros, su segundo esposo, y nació Manuelita; promete estar en París entre el 15 y 20 de abril para el alumbramiento de su primer nieto, luego de estar en Málaga y Grana-

⁵¹Tesis que se puede consultar en la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

⁵² *Idem*, L33-C2-1, 22 de enero de 1902.

⁵⁰ *Idem*, L32-C17-4, diciembre 13 de 1900.

da, pasando a Barcelona para desde ahí viajar a París.

Juan Francisco, en carta del 7 de abril de 1902, comenta que por fin vieron a Sara Bernhardt en "La dama de las Camelias"; critica todo, pero al fin concluye: "En suma, una gran artista, pero no exenta de defectos"⁵³. En la siguiente misiva, fechada en París el 28 de julio de 1902, le comenta a su madre que "Sólo la señorita Laura Elena, delicada del estómago, ha dado en la gracia de tener poco apetito", lo que da a suponer que la pequeña –que lleva el nombre de las dos hijas de Paula menores que Juan Francisco y fallecidas a corta edad–, debe haber nacido en mayo o junio pasado, fecha puntual que no ha sido posible confirmar hasta el momento. Lo cierto es que Paula estaba en París el 8 de mayo de 1902, porque en *Le Bulletin de l'Agence de l'Amérique Latine* de mayo 10 de 1902 se reseña la *soirée* ofrecida por Paula en los grandes salones del primer piso del Hotel Scribe, amenizado por el tenor argentino Stampanoni, y el barítono mexicano Bernal, donde se lució Manuela Vázquez Barros "a dansé plusieurs danses espagnoles avec une grâce exquise". Dicho convivio "terminé que vers trois heures du matin", con el agradecimiento de los invitados –pertenecientes a la socialité argentina y a la embajada–, elogiaron la "amabilité parfaite de Madama Paula F. De Gaché"⁵⁴.

En sucesivos envíos da a conocer las visitas recibidas por el "simpático. meritorio y bondadosísimo Lázaro", quien le resulta un hombre excepcional y que le llevó el número de agosto de ese año de

"La España Moderna" donde se publicó su composición "Marché a estudiar"⁵⁵.

Con motivo del 21 aniversario de María Justa, el 15 de agosto Paula se comunicó con ellos por teléfono, además para conocer de viva voz las últimas nuevas sobre su nietita que crecía saludable y que se portaba muy bien, no lloraba una vez en toda la noche, situación muy diferente a la de su padre –Juan Francisco– que cuando era bebé requería de dos personas para pasearlo toda la noche arrullándolo con un canto melodioso; el mismo singular personaje, que en el verano parisino de 1902 confesaba haberse aburrido soberanamente en su visita a la torre Eiffel, alegando que desde arriba "el espectáculo es grande pero uniforme y monótono"⁵⁶. A mediados de octubre Juan Francisco le envió una postal a Paula F. de Gache, al Hotel Pall Mall de Londres, y al mes le contó que recibieron "del caballero Lázaro, un poético saludo desde Bruselas, de paso para la histórica Brujas".

En constante movimiento, Paula se encuentra en Lyon a principios de diciembre (1902), y a mediados de ese mes está en Niza de paso a Génova para ir a Roma donde se establecerá por un tiempo. En alguno de esos lugares recibe las felicitaciones por el 15 de enero, día de su cumpleaños 46, y retribuye atenciones porque el 21 de febrero es el tercer aniversario de bodas de Juan Francisco y María Justa. Probablemente, aprovechó esa circunstancia para notificarles que iba a contraer nuevo matrimonio, precisamente con ese personaje español que

⁵³ *Idem*, L33-C4-4.

⁵⁴ FLG, Archivo de prensa.

⁵⁵ Juan Francisco Ibarra "Poetas americanos. Marché a estudiar...", p. 77.

⁵⁶ Correspondencia, L33-C5-5, agosto 28 de 1902.

tan bien les había caído, mismo que no perdió oportunidad para hacerse grato. Juan Francisco con la franqueza que lo caracterizaba contestó aprobatoriamente, pero exponiendo su melancólico estado de ánimo:

Era tu destino: te casas de nuevo. Haces bien, ya que tu corazón así te lo manda. Has sufrido mucho en la vida; tienes derecho á [sic] buscar de nuevo la felicidad que has perdido. [...] En vano nuestro egoísmo filial pudo pensar en que el amor de tus hijos te bastaría. Al recibir tu carta- ¿por qué no hemos de confesarlo?- una inmensa tristeza cayó sobre nuestra alma y anubló nuestros ojos de lágrimas y más lágrimas. Sentimiento injusto quizás, pero humano y que tu hijo ha experimentado ya dos veces... desde muy niño...// Afortunadamente, pronto nos hemos sobrepuesto á [sic.] él y desde aquí te cubrimos de besos. Tú, como todo el mundo, tiene derecho á amar. Más aún, cuando el elegido de tu corazón es un hombre en todos conceptos digno de ti. No tengo sino elogios para él. ¡Ojalá sean dichosos muy dichosos! [...] Manuelita y Rodolfo encontrarán en Lázaro el afecto de un padre cariñoso.⁵⁷

Pese a la nostalgia por su madre, por su abuela y en general por el país que dejó atrás, Paula era congruente con la práctica de las clases altas argentinas de la época que pasaban largas temporadas preferentemente en París, Londres y Madrid. El anuncio de su próxima boda fue la señal inequívoca de que su futuro se consolidaría lejos de Argentina.

¿Cuándo y cómo se conocieron Paula y José Lázaro Galdiano (JLG)? Cabe

la posibilidad de que ésta y otras interrogantes se puedan responder al revisar la correspondencia del propio José; mientras, se conoce la versión de su médico el Dr. Carlos Blanco Soler⁵⁸ que asentó que JLG conoció a Paula en una visita que ella hizo a la casa de él en la Cuesta de Santo Domingo 16; dicho lugar fue catalogado en 1899 por Rubén Darío, el gran poeta nicaragüense, periodista y diplomático, como "una casa que es al mismo tiempo un museo, y que, indiscutiblemente, es la mejor puesta a este respecto de todo Madrid".⁵⁹ El caso es que se encontraron y establecieron una relación de mutua conveniencia, se podría decir que eran tal para cual, como lo demostraron los 29 años en que compartieron viajes, adquisición de todo tipo de objetos de arte, presencia social, construcción de un palacio, alegrías, tristezas y achaques. El legado que dejaron y que hoy podemos contemplar con arrobos, da fe de que se entendieron en gustos y compartieron la misma fiebre coleccionista que se consolidó al sumarse la sólida fortuna de la contrayente.

Por lo anterior, si bien da lugar a que se conocieron en Madrid lo cierto es que contrajeron matrimonio en la capital italiana, de acuerdo con el testimonio del cónsul de España en dicho lugar y anotado en el Libro-Registro de Matrimonios de ese consulado, folios 16,17 y 18, tomo años 1883-1924:

⁵⁸ Carlos Blanco Soler, "Vida y peripecias de D. José Lázaro Galdiano (apuntes para una biografía)", *apud* José Álvarez Lopera. "Don José Lázaro y el arte. Semblanza (aproximada) de un coleccionista", p. 566.

⁵⁹ Carlos Saguar Quer, "José Lázaro Gardiano y la construcción de Parque Florido", p. 515.

⁵⁷ *Idem*, L33-C7-9, marzo 5 de 1903.

En la ciudad de Roma a diez y nueve de Marzo de mil novecientos tres y hora de las once de la mañana, en el Hotel del Quirinal, y ante mí Don Santiago Alonso Cordero, Cónsul de España en esta residencia y testigos que se expresarán, se ha verificado el matrimonio con arreglo a los sagrados cánones de la santa iglesia católica entre Don José Lázaro y Galdiano [41 años], abogado, soltero, de Beire, provincia de Navarra, España, de paso y residente en Madrid, hijo legítimo de Don Leoncio Lázaro natural de Beire, difunto, y de Doña Paula Florido y Toledo [47 años], mayor de edad, viuda de Don Pedro Gache fallecido en Cosquín, propietaria, natural y residente en Buenos Aires.⁶⁰

Entre los testigos figura el hijo mayor de Paula, Juan Francisco Ibarra y Florido y su esposa María Justa Saubidet. La unión religiosa fue presidida por D. Juan Manuel Perea y Prado, Prelado Doméstico de S.S. y Rector de la R. Iglesia Nacional de España de Santiago y S.M de Monserrat en Roma; por "indisposición de la contrayente" la ceremonia civil se llevó a cabo en un salón del Hotel del Quirinal de esa ciudad.

El apuesto Lázaro Galdiano era originario de la aldea de Beire, pueblecito navarro cercano a Tafalla, donde nació el 30 de enero de 1862; su padre, Leoncio Lázaro Garro, casó el 25 de marzo de 1861 en San Pedro de Olite, Nafarroa, con Manuela Gregoria Galdiano Garcés, bautizada en Olite el 25 de diciembre de 1835. Obtuvo el grado de Bachiller en julio de 1877 con título expedido por la Universidad de Zaragoza el 11 de diciembre del mismo año. A los 15 años, inició

su carrera bancaria como escribiente en la sucursal del Banco de España en Pamplona, hasta su renuncia el 9 de diciembre de 1887; si bien no ocupó cargos principales adquirió conocimientos de esa rama que le serían muy útiles en adelante. Pasó por diferentes plazas, Valladolid, Málaga, Valencia y Barcelona; en esta última ciudad, Lázaro comenzó su actividad periodística en *La Vanguardia* escribiendo sobre temas artísticos, reseñas de exposiciones y crónicas de sociedad. Tal actividad le permitió relacionarse con personajes de la sociedad barcelonesa conectados con el mundo editorial y bibliófilo.⁶¹

Durante la celebración de la Exposición Universal en Barcelona (1888), el escritor catalán Narcís Oller acompañaba a doña Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 1851-1921), en su visita por la exposición de pintura del Palacio de Bellas Artes, cuando se cruzaron con José Lázaro quien solicitó a su conocido le presentara a la eximia novelista gallega de la que era fervoroso admirador. Oller accedió a la demanda. Así la célebre condesa cayó seducida por ese joven refinado, caballeroso y culto a quien dedicó su novela *Insolación* (1889), que es considerada por el propio Oller como "trasunto autobiográfico de su relación amorosa con Lázaro"⁶². El *affaire* dio lugar a una estrecha relación familiar y profesional, ya que juntos colaboraron en la fundación de *La España Moderna* (1889-1914), editorial y revista literaria del mismo nombre que constituyeron la empresa cultural

⁶⁰ Archivo Poder Judicial de la Nación, Sucesiones, Legajo 17105, folios 172, 175.

⁶¹ Juan Antonio Yeves Andrés. El Doctor Thebussem y Lázaro", apud Antonio Castejón, Gure Arbasoak / Nuestros ancestros, en línea.

⁶² Dolores Thion Soriano-Mollá, *Pardo Bazán y Lázaro*, p.19.

más importante de su época dada la calidad de sus colaboradores. En Madrid, el 7 de junio de 1898, Lázaro logró obtener el grado de Licenciado en Derecho Civil y Canónico otorgado por la Universidad Literaria de Santiago; el retrato que presentó Blanco Soler del recién llegado, se refieren a un "investigador tenaz y curioso de tiendas de viejo, casas de empeño, anticuarios y librerías", que va transformándose en un "extraordinario 'marchante' que traficaba y se emocionaba a la vez con sus hallazgos", señalando que separó aquellos objetos de su predilección con lo que dio inicio a "la maravillosa colección que le daría universal renombre".⁶³

En 1902 se muda a la calle de Fomento 7, que "ocupa el piso bajo de la morada propiedad de la Marquesa de Aguiar, y la tiene alhajada con tal gusto artístico y con tanta riqueza, que parece un Museo".⁶⁴ Ahí precisamente la pareja se alojó después de la boda, en compañía de Manuela y Rodolfo, y donde recibieron a las amistades en reuniones señadas en los diarios de la época en su sección de sociedad. Así, Kasabal en sus "Crónicas madrileñas", con motivo de la despedida de los Lázaro-Florido que partirían a fines de 1903 para Argentina, con motivo de la celebración centenaria de la abuela de Paula, dice de esta última:

Con un elegante traje de gasa blanco, que, sobre un fondo de seda color rosa, hacía resaltar la delicada labor de ricos medallones de encaje, incrustados en la

finísima tela; con un chal de armiño, que los brazos recogían al caer de la espalda, dejando descubierto el arrogante busto; sentada en una de esas coquetonas sillas con el respaldo en forma de lira, como las que fueron tronos de las Recamier y de las Josefinas, y coronada por su cabellera blanca, que el buen gusto libra de afeites, la señora de Lázaro parecía la evocación de aquella época en que el rudo batallar de las ramas y el poder de la fuerza sucedía el renacimiento del ingenio y el dominio de la inteligencia.

El nuevo matrimonio requería una residencia más acorde con su poder económico y así fue como el 2 de octubre de 1903, en representación de su esposa, José "adquirió en la capital española un amplio terreno [6,840 m²] situado en la manzana 218 C del Ensanche, entre las calles de Serrano, López de Hoyos y Claudio Coello".⁶⁵

Esplendor y ocaso

El palacete madrileño recibió el nombre de Parque Florido, en homenaje a Paula, y el largo proceso de su construcción puede seguirse en la nutrida correspondencia de Lázaro con los diferentes contratistas de la obra que no lograban contentar al exigente cliente. Desde 1903, cuando el acreditado arquitecto José Urioste y Velada fue el escogido para la realización de los planos, hasta la inauguración oficial ocurrida el 27 de mayo de 1909, se sucedieron continuos cambios que retardaron la construcción de la residencia.

⁶³ Carlos Blanco Soler, "Vida y peripecias de D. José Lázaro Galdiano", *apud* José Álvarez Lopera, "Don José Lázaro y el arte", p. 562.

⁶⁴ FLG, recortes de prensa, L1-C1, 1902.

⁶⁵ Carlos Saguar Quer, "José Lázaro Galdiano y la construcción de Parque Florido", p. 515.

Tal el caso, que la familia Lázaro Florido se mudó a Parque Florido, cansados de su peregrinaje por hoteles diversos, aun antes de resolverse satisfactoriamente los detalles finales. El suntuoso edificio, con cielorrasos pintados al óleo sobre lienzo por Eugenio Lucas Villamil, recibió la colección hasta ese momento reunida en la calle de Fomento, misma que aumentaría notablemente respondiendo, según Blanco Soler, más al afán de atesoramiento de Lázaro que por la emoción artística de los objetos.⁶⁶

En ese marco refinado Paula, Manuela y Rodolfo encontrarían en José Lázaro un apoyo y una compañía seguros, con la aprobación cariñosa del hijo mayor. La vida social de madre e hija está registrada en las notas de sociedad de los principales diarios madrileños, en que se destaca la elegancia de ambas en las recepciones, entre otras la del marqués de Cerralbo y de la duquesa viuda de Baillén –para festejar a la real familia–, o las realizadas en su residencia de Serrano; en tales reseñas se hace referencia a las refinadas joyas con que Paula se adornaba; como era costumbre en esos círculos sociales eran de rigor las tiaras, los broches para la parte trasera del escote (*epaulette*), los altos collares ahogadores (*carcan*) ceñidos al cuello, bolsas de cota de malla de oro, *sautoirs* o collares largos de platino, diamantes y perlas, sortijas, cruces, broches y colgantes.⁶⁷

Se sucedían los viajes por ciudades europeas donde adquirirían piezas en subastas o con anticuarios. Paula, en París, adquirió todo el mobiliario de uso para Parque Florido, y “puso en valor todo lo que recordara al rococó francés, especialmente el estilo Luis XVI”; igualmente, ella tuvo un “papel decisivo en la formación de varias colecciones, como la de pintura inglesa, la de encajes, la de abanicos, los pequeños objetos en piedras duras y otras”.⁶⁸

Pero no hay felicidad completa o por lo menos ésta es breve. Los cuatro Lázaro Galdiano se encontraban ya en Buenos Aires cuando reciben una terrible noticia. En una dolorosa misiva fechada en París, el 13 de diciembre de 1903, Juan Francisco le comunica a su madre que su nieta, la pequeña Laura Elena, se encuentra entre la vida y la muerte atacada por una meningitis sobreaguda. Tres días después, el inconsolable padre escribe:

¡Todo ha concluido! La desgracia más espantosa ha destrozado toda nuestra vida y hecho imposible la felicidad de tus hijos en el mundo. Antes de ayer, 14 de diciembre á [sic.] las cuatro de la tarde, muestra idolatrada Laurita dejó de existir. [...] Evítame la horrible pena de darte por ahora todos los detalles de este fin que no sabemos cómo no nos ha enloquecido.[...] Sólo nuestro amor podrá salvarnos. ¡Pobre mi María Justa! Podré encontrar en el fondo de mi alma suficiente ternura para llenar el abismo que acaba de abrirse en su corazón?

También, avisa que el 30 de diciembre se embarcarán para Buenos Aires en el barco

⁶⁶ La personalidad altanera y polémica le granjeó a Lázaro numerosas antipatías y dudas sobre el verdadero valor de su colección por su heterogeneidad y falta de documentación fidedigna de las adquisiciones.

⁶⁷ Letizia Arbeteta Mira, *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, p. 10.

⁶⁸ *Loc. cit.*

Duca di Galliera, porque quieren encontrar apoyo para su desesperación en sus seres queridos; el cuerpo de la pequeña fue embalsamado para ser llevado a Argentina, ahí permanecen hasta abril de 1904 cuando regresan a Europa poco después del viaje de retorno de su madre con su esposo y sus hijos. Juan Francisco y María Justa llegan a Génova y antes de dirigirse a París visitan Nápoles y Roma. La vida parece retornar su curso para ambas ramas de la familia, pero en el fondo la tristeza persiste tal como lo externa a Paula al agradecerle las felicitaciones a María Justa por sus 24 años que se encuentra:

[...] contenta y feliz, bien que esta última palabra no tenga ya el significado absoluto de otro tiempo... Bien sabes tú aunque nunca te lo decimos que hay en el fondo de nuestro corazón una pena escondida que por pudor jamás aparece afuera. Por desgracia, en los días de dicha y de fiesta, el recuerdo doloroso suele hacerse, en virtud del contraste, más persistente todavía.⁶⁹

Pese a lo anterior, la vida vuelve a tomar su cauce, Paula continua con sus visitas a los centros de aguas termales, acompañando a Lázaro en sus recorridos por Europa y visita a su hijo y nuera en París. Estos reanudaron sus clases parisinas y pasan los meses de verano en la costa francesa o española, sin otra preocupación monetaria que recibir cada mes el depósito de la renta de los campos heredados, si bien llevan una vida sosegada de rentistas y sin las excentricidades de otros acaudalados que derrocha-

ron lo fácilmente recibido en frivolidades que llevaron a muchos a extenuar la fuente que parecía eterna. Además, a casi tres años de la irreparable pérdida, pueden anunciar una buena nueva: el nacimiento de Néstor Ibarra Saubidet, el 9 de noviembre de 1906. De ahí en adelante la correspondencia de Juan Francisco a su madre dan cuenta de la evolución del bebé, atento casi obsesivamente por el peso, la calidad de la leche que debe mamar de diferentes nodrizas y su evolución general, con el temor de que se vuelva a repetir el desafortunado destino de su hermanita. Pero con bebé, nodriza, libros, baúles, pasan temporadas en Lucerna donde los alcanzan Rodolfo y Manuela y posteriormente Paula. Asimismo ha alquilado en Cannet, localidad climática de los Alpes Marítimos situada en las colinas de Cannes, "una villa encantadora, con jardín, recién construida y provista de todo el confort moderno. Y con calefacción de vapor en todas las habitaciones!". Ahí piensan pasar seis meses, de octubre de 1907 a mayo de 1908.

Las cartas también van dando cuenta de la renovación de contratos de arriendo de Santa Paula o La Vizcaína, cuya administración quedó a cargo de Rafael Florido, el hermano de Paula; de problemas de salud y de las dificultades con la servidumbre. Ser rico también tiene sus problemas.

Juan Francisco con María Justa y Néstor, viajan a Argentina y en carta del dos de enero de 1910, él le escribe a su madre:

He pisado mi suelo natal con emoción. Por bien que haya vivido durante tantos años en tierra extranjera, ¡cómo olvidar que es en la propia donde ha corrido nuestra niñez, que es ella la que

⁶⁹ Correspondencia, L33-C16-2, del 21 de agosto de 1905.

ha formado nuestro cuerpo y nuestra alma, que ella rige, aun cuando mismos no lo notemos, toda nuestra actividad moral é intelectual!

Gozaron de las familias respectivas y el pequeño Néstor pudo conocer a su bisabuela y tatarabuela maternas.

Durante la Primera Guerra Mundial la neutralidad de España la salvó del horror de ese conflicto, pero la interrupción de la correspondencia multicitada impide confirmar ciertas situaciones familiares que deben haberse compartido personalmente; el 30 de julio de 1914 Juan Francisco anuncia a su madre que han suspendido su viaje de verano a Vittel, Vosgos, por "situación internacional", y la siguiente está fechada en junio de 1916, desde el hotel Lutetia, 43 Boulevard Raspail, triste por abandonar Francia que es su segunda patria para volver "al seno de los seres queridos", en Madrid. Se ha separado de María Justa al parecer por su infidelidad y la saca definitivamente de su vida y de la de su hijo.

Pero la vida de Paula Florido y Toledo, ahora de Lázaro, aún no había agotado sus sufrimientos; si bien, en esta etapa de su cuarto matrimonio, de tantos viajes y hoteles, Parque Florido se construyó con sumo detalle, amueblado según su gusto personal y alhajada con numerosas obras de arte y objetos refinados, con el fin de servir de marco precioso a una vida más reposada aunque socialmente muy activa. Lejos estaban ambos de presentir que amargos sucesos les llevarían a cerrar los suntuosos salones en donde se habían recibido a distinguidas personalidades españolas y argentinas, reuniones que fueron descriptas puntualmente en las páginas sociales de la prensa madrileña.

El primer golpe artero fue la muerte de Rodolfo Gache y Florido, el hijo menor de Paula, fruto de su tercer matrimonio, ocurrida el 8 de abril de 1916, a casi un mes después de haber cumplido los 22 años.

El luto que aún se guardaba por su temprana desaparición, impidió que el siguiente acontecimiento, que debió ser de alegría máxima y fastuosa celebración se llevara a cabo en una ceremonia íntima. El 17 de febrero de 1917, se celebró la boda de Manuela Vázquez Castro y Florido con el abogado gallego José Luis Albarrán. Parque Florido acogió a los nuevos desposados después de su viaje de boda a Toledo, circunstancia que traería mayor consuelo a la atribulada Paula que sentía cómo le iban pesando tantos sinsabores, recibir la noticia del embarazo de Manuela le habrá representado un rayo de luz y de esperanza con la nueva vida. Sin embargo —hasta me duele escribirlo—, el 17 de agosto de 1919, a los 34 años, falleció en el parto Manuela Vázquez Castro y Florido y también el bebé. ¿Cómo sobrevive una madre ante tantas pérdidas, sin perder la razón? En este sentido, a menos de un mes, Juan Francisco le comunica su admiración.

Mi buena, adorada Mamá: Tu carta del 10 [septiembre de 1919] es triste, muy triste. Y ¿cómo no ha de serlo? Es tan justa, tan legítima tu pena que me parece absurdo intentar consolarte. Felizmente que tu salud resiente de un modo milagroso a tan despiadado golpe del destino. Sigues escribiendo con una lucidez, con una sensatez que me admiran.⁷⁰

⁷⁰ Correspondencia, L35-C33-8, 14 de septiembre de 1919.

El 12 de junio de 1929, doña Paula Florido de Lázaro testó en Madrid, ante el notario don Jesús Coronas y Menéndez Conde, legalizado por el consulado argentino y el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto⁷¹. Designó heredero universal a su hijo Juan Francisco, si este muriera heredaría su único nieto, Néstor Ibarra Saubidet, y si este también faltara, sus descendientes legítimos. Sin embargo, en la cláusula séptima deja sentado que:

Con el fin de que su amado esposo don José Lázaro, pueda, si sobrevive a la otorgante, pasar sus últimos años en la casa que ambos cónyuges construyeron y alhajaron juntos, sita en Madrid, calle Serrano número ciento catorce, denominado "Parque Florido", y para que resida en ella con la dignidad, libertad y comodidad que ha tenido durante su feliz matrimonio, disfrutando de cuantos objetos existen en dicha casa y de la casa misma, le lega todo lo que a la testadora corresponda en dichos objetos y obras de arte y en el inmueble mismo. [...] y ruega a su hijo y a su nieto que le guarden y tengan todas las consideraciones que en vida suya tuvieron, y a las que él se hizo acreedor con su recto proceder y cariñoso afecto.

Doña Paula falleció el 3 de octubre de 1932, por hemorragia cerebral a los 76 años y con ella se fue definitivamente el alma de Parque Florido, de tal modo que José Lázaro Galdiano llenó ese vacío con continuos viajes –también para alejarse de la guerra civil española y del inicio de la Segunda Guerra Mundial–, organizan-

do exposiciones de su colección y adquiriendo nuevas obras. En 1945 regresa a su casa madrileña donde fallece el 1º de diciembre de 1947; había otorgado testamento el 29 de noviembre anterior donde instituyó heredero al Estado español que en 1951 inauguró el Museo Lázaro Galdiano.

En el cementerio de Nuestra Señora de la Almudena se encuentra la tumba de Rodolfo y en otra cercana su hermana Manuela, Paula y José Lázaro; por cierto de una modestia y descuido que no concuerda con el gran patrimonio dejado a España. En 1962 falleció en Beccar, provincia de Buenos Aires, Juan Francisco Ibarra y Florido; veinte años después lo siguió su hijo, y nieto de Paula, Néstor Ibarra Saubidet.

Bibliografía

- Arbeteta Mira, Letizia. *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano / Caja Segovia, 2003, 251 pp.
- Castejón, Antonio. Gure Arbasoak / Nuestros ancestros. En línea. <http://www.euskalnet.net/Laviana> (febrero 11 de 2010)
- Consello da Cultura Galega, Arquivo da Emigración Galega. "Manuel Vázquez Castro. Da Habana a Bos Aires, pasando por Nova York", Album da emigración. En línea: <http://www.culturagalega.org/albumdaemigracion/detalle.php?id=174> (marzo 18 de 2009)
- Correspondencia de Juan Francisco Ibarra (h) a Paula Florido de Lázaro Galdiano. Archivo documental de la

⁷¹ Archivo del Poder Judicial de la Nación Argentina, Sucesiones. Legajo 17105, f. 15.

- Fundación Lázaro Galdiano, 1895-1932, Madrid.
- Domínguez Soler, Susana Tota Pace de. "Paula Florido y familias entroncadas por matrimonio. Transmisión de la herencia y aporte a la cultura en Argentina y España." Estudio genealógico registrado en la Dirección Nacional del Derecho de Autor, Buenos Aires, registro núm. 773805, 29 de julio de 2009.
- Ibarra, Juan Francisco. "Poetas americanos. Marché a estudiar...", p. 77. *La España Moderna*, Madrid, año 14^a, 1^o de agosto 1902, tomo 164.
- Juan de Garay Fundación Vasca Argentina, "Características de la inmigración vasca en el Cono Sur". En línea http://www.juandegaray.org.ar/fvajg/docs/Caracteristicas_de_la_inmigracion_vasca_en_el_Cono_Sur (abril 9 de 2010)
- González Martínez Elda y Asunción Merino Hernando. *Las migraciones internacionales*. Madrid, Dastin, 2006, 172 pp. (Crónica del siglo XX)
- Grau, Mario Agustín. *Historia de Veinticinco de Mayo*. Recopilación de antecedentes. Chivilcoy-Argentina, 1993, 69 pp.
- Huber, Norberto E. *El Santa María de ayer. La Estación Climatérica y el Hospital Colonia*. Córdoba-Argentina, Editorial Copiar, 2000.
En línea. www.elsantamariadeayer.com.ar (10 de octubre de 2009)
- Juicio testamentario de Paula Florido de Lázaro. Archivo del Poder Judicial de la Nación Argentina. Legajo 17105. Sucesión. Juez Dr. Ricardo Olmedo, diciembre 6 de 1932.
- Otharán, Enrique Marcelino. Veinticinco de Mayo, *Enhebrando recuerdos*. Buenos Aires, Dunken, 1998.
- Padorno, Manuel. *Historia del Centro Gallego de Buenos Aires. Centenario 1907-2007*, Buenos Aires, Instituto Argentino de la Cultura Gallega, 2007, 506 pp.
- Sarramone, Alberto. *Los abuelos inmigrantes. Historia y sociología de la inmigración argentina*. Azul-Argentina, Biblos Azul, 1999, 402 pp.
- Thion Soriano-Mollá, Dolores. *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano-Ollero y Ramos, 2003, 211 pp.
- Valencia, Marta. *Tierras públicas, tierras privadas*. Buenos Aires 1852-1876. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2005, 358 pp.
- Yeves Andrés, Juan Antonio. *El doctor Thebussem y Lázaro (Instruir deleitando)*. 1889-1903). Madrid, Fundación Lázaro Galdiano-Ollero y Ramos, 2003, 186 pp.

Hemerográficas

- Álvarez Lopera, José. "Don José Lázaro y el arte. Semblanza (aproximada) de un coleccionista", *Goya. Revista de Arte*, Madrid, núm. 261, 1997.
- Blanco Soler, Carlos. "Vida y peripecias de D. José Lázaro Galdiano (apuntes para una biografía)". *Mundo Hispánico*, Madrid, núm. 39, 1951.
- Novo y García, José. "Manuel Vázquez Castro (Manuel Barros), *Galicia Moderna. Semanario de intereses generales*. Habana, abril 24 de 1887, núm. 104, año III.

Diversas miradas en torno a La Corregidora

Resumen

A través de una revisión historiográfica de obras históricas escritas a lo largo del siglo XIX y de las oraciones cívicas pronunciadas con motivo de las conmemoraciones patrias en ese mismo periodo, se da cuenta de cómo se fue construyendo de manera paulatina la idea de que la corregidora Josefa Ortiz de Domínguez fue una verdadera heroína de la independencia mexicana hasta llegar a la visión que hoy impera en el imaginario colectivo.

Palabras clave: héroes nacionales, liberales, conservadores, Independencia, Revolución, Josefa Ortiz de Domínguez, corregidora, Carlos María de Bustamante, Querétaro

Todo lo que vemos en la tierra es resultado material, realización práctica, encarnación de pensamientos surgidos de los Grandes Hombres

Thomas Carlyle

Introducción

Desde que México surgió a la vida independiente en 1821, se enfrentó a una serie de conflictos internos para definir el rumbo que debía tomar el nuevo país. La lucha por establecer la propuesta de nación por la que propugnaron los diversos partidos y facciones se dio tan-

to a través de la espada como de la pluma, por lo que gran parte de las historias que se publicaron en el siglo XIX tienen un sentido apologético. Para ello, los grupos conservadores y los liberales, en todas sus gamas, empezaron a hablar de padres de la patria y héroes nacionales, constituyendo un panteón nacional que exaltaría los valores de uno u otro bando, y a los que presentarían como ejemplo a seguir de los noveles ciudadanos, de tal suerte, que no todos los próceres a quienes se les rendían honores hacia finales de la decimonónica centuria habían sido los mismos que se habían proclamado en los albores de la vida independiente. En efecto, la proclamación de las figuras que debían ocupar los pedestales del templo de la patria se dio a través de un proceso que a veces ocupó varias décadas.

* Facultad de Estudios Superiores, Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México.

Por otra parte, el adentrarnos a la investigación de la construcción historiográfica hoy, se nos presenta con nuevos atractivos, no sólo como fuente e interpretación de los acontecimientos, o como novedosa forma epistemológica para abordar los problemas del discurso y de la escritura de la historia, sino como una de las manifestaciones históricas de la búsqueda de la identidad nacional. En efecto, fue a través de los discursos de los autores, en sus diferentes obras, que se enaltecieron algunas creencias y tradiciones y se calificaron de ajenas algunas otras; se justificaron unos acontecimientos en detrimento de otros, se encumbraron algunos personajes a cambio de refundir en las sombras a los del partido opuesto.

Si bien la historiografía suele ser un arma de múltiples filos, nadie podría negar en la actualidad la importancia que ha desempeñado en el imaginario colectivo, el manejo de cierto tipo de discurso –concretamente el que desemboca en la historia heroica o de bronce– como factor de identidad y cohesión de la nacionalidad, de la misma manera que la construye y conserva de ciertos mitos que establecen un fundamento ético y al mismo tiempo épico del amor patrio: por ello, los héroes y sus acciones se exhiben ante la comunidad, como ejemplos a seguir y como parte de la explicación de lo que hoy somos.

Nuestra historia oficial da cuenta muy elocuentemente de la afirmación arriba asentada; así, el Partido Revolucionario Institucional hasta hace apenas poco más de una década en el poder, aún con su viraje hacia el neoliberalismo, se sintió heredero de los ideales esgrimidos por los diferentes caudillos de la Revolución

Mexicana, a quienes presentó a su vez como sucesores de los de la Reforma, y a éstos como los continuadores de los principios que enarbolaron los líderes de la Independencia. Son numerosos los casos de culto a los héroes propiciados desde el poder político a través de la escuela, devoción que podemos ver materializada en las estatuas de bronce que adornan nuestras glorietas y plazas, en las pinturas murales de los edificios públicos, en los textos dirigidos a infantes y adolescentes o en la nomenclatura de nuestras calles y avenidas; asimismo no podemos olvidar que en la década de los sesenta del pasado siglo veinte, vimos aparecer en las pantallas caseras las telenovelas históricas patrocinadas por el Instituto Mexicano del Seguro Social, con historias de las epopeyas nacionales de la Independencia, de la Reforma y, más adelante, de la Revolución.

Todo lo anterior, ha contribuido de manera poderosa en la construcción del concepto y la imagen que de los héroes de la patria tiene la colectividad, por lo que a partir del año de las conmemoraciones de centenarios y bicentenarios, parece necesario analizar el proceso de la construcción del discurso en torno de los paladines de la Independencia para conformar una figura en el imaginario colectivo; dentro de este grupo de personajes nos referiremos concretamente a Josefa Ortiz de Domínguez, quien en su calidad de prócer de la patria, se le agrega el referente de género.

A lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, ha sido dentro de las aulas de la escuela primaria en donde los mexicanos se enteran por primera ocasión, de la existencia de esta mujer considerada como “la heroína” de la Independencia; los ni-

ños aprenden cómo fue que gracias a ella, don Miguel Hidalgo se decidió a dar el “grito”; para cumplir con la tarea escolar compran las “estampitas” o monografías en las papelerías, o “bajan” de *internet* su biografía y su “retrato”, en el que siempre aparece de perfil. Por otra parte, resulta curioso que en las celebraciones anuales del quince de septiembre, la única mujer que ha sido vitoreada junto a Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, José María Morelos, Vicente Guerrero, sea precisamente doña Josefa y no así, por ejemplo, Leona Vicario; de igual manera, en la iluminación nocturna que adorna nuestro zócalo en las fiestas septembrinas, aparece su silueta, hecha a base de foquitos de colores, junto a los ya mencionados héroes.

Aún recordamos que la efigie de la Corregidora nos acompañó a varias generaciones de mexicanos durante muchos años de la pasada centuria, en los “quintos” o “josefitas”, las monedas de cinco centavos que se fueron empujando paulatinamente y en los billetes de veinte y de cinco pesos, así como a través de estampillas o timbres de correo, que se emitieron con motivo de las celebraciones de los 175 años de la Independencia.

Cabe también mencionar que la hemos visto en dos telenovelas y en la última serie con el tema de la Independencia que en las semanas y días previos al mes de septiembre del año pasado, transmitió “el canal de las estrellas”. En estas recreaciones televisivas el personaje de la Corregidora tuvo un lugar protagónico en los capítulos que versaron sobre el inicio del movimiento insurgente. Fue hacia la década de los sesenta de la pasada centuria, curiosamente en el año crítico

de 1968, cuando los televidentes pudieron seguir los capítulos de *Los caudillos*; entonces una joven Magda Guzmán dio vida a María Josefa; varios años más adelante, en plena crisis económica del régimen zedillista, una nueva versión del movimiento independentista se transmitió en las pantallas caseras y las familias mexicanas pudimos ver en uno de los episodios a una entusiasta Corregidora con la cara de María Rojo, en la telenovela titulada *La antorcha encendida* (1996). En 2010, en el marco del bicentenario de la independencia, el canal 2 de Televisa transmitió *Gritos de muerte libertad*; en el segundo capítulo, dedicado a la conspiración de Querétaro, apareció nuestra personaje interpretada entonces por la actriz Lumi Cavazos.

Frente a todos los referentes que acabamos de mencionar y considerándolos como texto, podemos afirmar que éstos impulsan a una recepción, es decir, al haber una lectura de los libros de la escuela, de la biografía del personaje en sus diferentes presentaciones, de las imágenes que se han plasmado de la Corregidora, en fin, de sus múltiples representaciones, los receptores-lectores van construyendo y reproduciendo a su vez su propia idea, ya que de acuerdo con Roger Chartier, un texto no existe sino porque hay un lector que le otorga significación.¹

El objetivo de este ensayo es presentar la construcción, a lo largo de la anterior centuria, de la imagen de la heroína de Querétaro, para ello haremos una breve revisión de lo que escribieron

¹ Roger Chartier, *El orden de los libros. Lectores, autores y bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVII*, pp. 23-24.

sobre ella algunos historiadores del siglo XIX y de lo que se dijo de doña Josefa en las oraciones cívicas a partir de que se le empezó a evocar, descubrir el momento y la manera en que cruzó el umbral de la inmortalidad.

El héroe o la heroína

La categoría de héroe tiene su origen en la antigüedad clásica con personajes mitológicos como Prometeo, Hércules o Aquiles, cuya característica común son sus hechos a favor de la civilización y en contra de la barbarie. A lo largo de los siglos, pensadores y filósofos se preocuparon por redefinir el concepto y al llegar al siglo XIX el autor ya clásico sobre el tema, Tomás Carlyle, afirmó que

Es Héroe el que mora en la esfera interna de las cosas, en la verdad, lo divino y eterno existente, invisible para los más, bajo lo temporal, trivial, residiendo en esencia en aquello, manifestándolo en sus actos o palabras, revelándose.²

Es decir, el héroe tiene una sensibilidad especial para percatarse del momento en el que debe actuar; estos grandes hombres están en el mundo para llevar a cabo lo que deben hacer, asevera Carlyle que en toda época fue el héroe, un salvador indispensable de su tiempo, la llama sin la cual nunca se hubiera encendido la luz; para ello, los héroes están "dotados de grandes prendas, de corazón nobilísimo y de excelsa sabiduría",³ la sinceridad

es su característica principal, pero también la originalidad y el genio, resumido todo ello en la inspiración. Su actuación se rige por la moral, el dominio sobre el temor, el valor, la congruencia de actitud, y la disposición al sacrificio por sus ideales.

Finalmente, dice nuestro autor que "No es posible contemplar a un gran hombre sin que nos reporte beneficio", y en efecto, la vida de los héroes y de las heroínas, nos sirven como ejemplo a seguir, y para encontrar en ellos los cimientos de una nación, de una empresa, de una obra de arte.

La construcción de los héroes mexicanos fundamentó el nacionalismo de la joven nación, y estas figuras civiles ocuparon en la república laica, un lugar similar al de los santos de los templos católicos. Las nuevas figuras, ejemplo de abnegación y generosidad patrióticas, que la nueva sociedad secularizada requería como emulación e identidad empezaron a surgir, si bien promovidas por el gobierno republicano, con un sustento firme en el imaginario popular.

Fue así como los próceres de la Independencia fueron exaltados como héroes y de tan heroicos dejaron de ser hombres –y mujeres–,⁴ pasando así a formar parte de nuestros mitos y a ocupar un puesto en el altar de la patria, a los que se vitorea con entusiasmo en las fiestas nacionales.

² Tomás Carlyle, *Los héroes, el culto a los héroes y lo heroico en la historia*, en línea.

³ *Ibidem.*, p. 22.

⁴ Edmundo O'Gorman, *México, el trauma de su historia*, p. 102.

Construcción de la heroína de la independencia en los textos de historia

La independencia nacional, como gran momento fundacional, es un tema que despertó el interés para hacer su historia desde épocas muy tempranas. El fraile dominico Servando Teresa de Mier fue el primer mexicano que tomó la pluma para escribir sobre ella, y en 1813 dio a la luz pública la *Historia de la Revolución de Nueva España*, en la que sin embargo, no habla de la Corregidora.

El segundo historiador sobre el tema fue el oaxaqueño Carlos María de Bustamante, autor que ha sido considerado por la historiografía como el creador de los mitos de la historia de México. Este prolífico escritor publicó entre 1823 y 1832, el *Cuadro Histórico de la Revolución Mexicana*, y al tratar el tema del descubrimiento de la conspiración de Querétaro, escribió: "...habiéndose tenido la noticia en la villa de San Miguel el Grande, (que les comunicó la esposa de este magistrado Doña María Ortiz de estar descubierta la conspiración)".⁵

Lo interesante radica en que fue Carlos María de Bustamante el primer autor en otorgar a la Corregidora un lugar importante en la historia de la emancipación mexicana. De igual manera, también fue el primero en reconocer la intervención popular en aquella memorable insurrección; en la exposición que hace de aquellos sucesos, registra la

participación de hombres y mujeres en la lucha. En efecto, páginas más adelante escribe refiriéndose a una amplia e incluyente contribución del pueblo en la gesta independentista:

A las 10 de la noche del 14 de septiembre de 1810 (Día en que tomó posesión del virreinato de México D. Francisco Javier Venegas) denunció al corregidor un eclesiástico que en Querétaro se preparaba una revolución espantosa, en la que se hallaban mezcladas personas de todas clases, estados y sexos.⁶

Posteriormente Bustamante explica la suerte que corrieron los conspiradores, y entre ellos nuestra doña Josefa y sus hijos, seguramente con ganas de despertar en el lector un sentimiento de compasión por la dama:

A la esposa del corregidor la condujo el alcalde á su casa para tomarla declaración, y después la trasladó al convento de Santa Clara, á pesar de que se hallaba grávida, y de que dejaba abandonada su numerosa familia, compuesta de once hijos, que estuvieron igualmente presos, pero con tal rigor, que la guardia de las casas consistoriales y centinelas de vista puestas en los corredores, no permitían que pasaran sus hijas ni aún á lo interior de la casa á mandar á los criados de ella.⁷

Es interesante descubrir lo escueto de su narración, no obstante que en otros temas se le puede considerar como un escritor detallista y anecdótico.

⁵ Carlos María de Bustamante, *Cuadro Histórico de la Revolución Mexicana comenzada el 15 de septiembre de 1810 por el ciudadano Miguel Hidalgo y Costilla, Cura del pueblo de Dolores en el obispado de Michoacán*, t. 1, p. 16.

⁶ *Ibidem.*, p. 31.

⁷ *Ibidem.*, pp. 31-32.

Lorenzo de Zavala escribió su *Ensayo Crítico de las Revoluciones de México desde 1808 hasta 1830* en dos tomos, el primero de los cuales fue publicado en París en 1831 y el segundo en Nueva York en 1832. La conjura de Querétaro es despachada por Zavala en un párrafo de dieciocho renglones y medio del capítulo III del primer tomo, donde narra su descubrimiento, la actuación de doña Josefa y el ulterior estallido de la revolución de independencia. Ahí podemos leer que después de ser descubierta la conspiración:

Dos causas contribuyeron a que no se ahogase en su nacimiento esta revolución: la lentitud con que obró el corregidor Domínguez, que se puede muy bien atribuir a su simpatía por los patriotas y por su causa, y el aviso oportuno que por vía extraordinaria dio la esposa del corregidor al cura Hidalgo y a don Miguel Allende.⁸

Y nada más; ni siquiera nos dice su nombre.

El liberal José María Luis Mora en *México y sus Revoluciones* (1836) dedica un párrafo a la Corregidora en los siguientes términos, y lo mismo que Zavala, no se ocupa de mencionarla por su nombre:

La mujer de Domínguez que no tenía otras ideas de independencia que el odio a los españoles, luego que supo se conspiraba contra ellos, se declaró por los conjurados y avisó por un correo particular a Hidalgo y Allende haber sido descubiertos, advirtiéndoles el gran riesgo que corrían. Se ignora si este paso fue dado con conocimiento de su espo-

so; pero los españoles de Querétaro que llegaron a saberlo, dieron por supuesto que así sería, y el alcalde ordinario Ochoa arrestó al corregidor la noche del día siguiente 15 de septiembre.⁹

Pero además, ni siquiera le concede a la mujer un pensamiento racional acerca del movimiento, ya que considera que la Corregidora actuó de acuerdo a motivos emocionales, diríamos que con el “estómago” y nunca por razones ideológicas.

En 1849 empezó a publicarse la *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, escrita por el político e ideólogo conservador Lucas Alamán, quien resulta ser el autor más explícito de los revisados hasta ahora, ya que dedica varias páginas para dar cuenta de la conjuración de Querétaro y menciona la actuación de la Corregidora en varias ocasiones y con los detalles que han pasado a formar parte del anecdotario de aquellos años en que se generaba el movimiento insurgente.

En el libro segundo, nos cuenta sobre los diferentes personajes que tomaron parte en el inicio de la revolución de independencia, empezando en primer lugar con don Miguel Domínguez, el Corregidor de Querétaro. “Contaban además los conspiradores, con el apoyo del corregidor de letras de aquella ciudad D. Miguel Domínguez que favorecía la revolución, y con mayor y más decidido empeño su muger Da. Josefa Ortiz.”¹⁰

⁹ José María Luis Mora, *México y sus Revoluciones*, t. III, pp. 28-29.

¹⁰ Lucas Alamán, *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, t. 1, p. 223.

⁸ Lorenzo de Zavala, *Ensayo Crítico de las Revoluciones de México desde 1808 hasta 1830*, p. 46.

Más adelante, aunque don Lucas da la lista de quienes participaban en la conspiración, ya no menciona a la Corregidora.¹¹

En la narración alamaniana, en el momento en que la conspiración de Querétaro se denuncia al Corregidor, éste dudó entre proteger y apresar a sus cómplices, dice don Lucas Alamán que:

...así se lo dijo a su muger, anunciándole que se veía en la necesidad de poner en prisión á Epigmenio (González), y recelando alguna imprudencia del carácter fogoso de la señora, al salir de su casa cerró el zaguán, se llevó consigo las llaves y fue en busca del escribano...¹²

Dos páginas más adelante, continúa, con base en el documento que contiene la declaración de Domínguez en el Proceso de la Corregidora, y entonces, por primera vez se da cuenta de la conocida anécdota:

Mientras el correjidor estaba ejecutando la prisión de Epigmenio, su esposa, persuadida del riesgo que la conspiración corría de frustrarse y todos los comprometidos en ella de ser aprehendidos, si no se tomaban prontas y eficaces medidas, trató de dar aviso á Allende del punto á que habían venido las cosas. La recámara de su habitación caía sobre la vivienda del alcaide de la cárcel, la que, como casi todas las capitales de provincia, estaba en los bajos de la casa del gobierno. ... La seña convenida entre él y la correjidora, para comunicarse en cualquier caso imprevisto, eran tres golpes con el pie sobre el techo del cuarto del alcaide: diéronse en esta crítica circunstancia, y como que el correjidor había dejado

cerrada la puerta del zaguán, á través de esta impuso la correjidora á Pérez (el alcaide Ignacio Pérez) de las ocurrencias de aquella noche, y le previno buscarse persona de confianza que fuese en toda diligencia á S. Miguel á instruir á Allende de todo.¹³

Alamán, basado en declaraciones de testigos del hecho, afirma que doña Josefa había hecho hablar al conjurado Arias y hacer del conocimiento de las autoridades la conspiración para conseguir que el pronunciamiento liderado por Hidalgo y Allende se acelerase.¹⁴

Sobre la prisión de los Corregidores de Querétaro, este autor explica que:

A las cuatro de la mañana del 16 de Septiembre estaban hechas las prisiones de todos los conjurados de Querétaro... el correjidor fue conducido por Ochoa primero al convento de S. Francisco, y tardando mucho en abrir allí, al de la Cruz: su esposa fue puesta en la casa del mismo Ochoa y en seguida en el convento de Santa Clara...¹⁵

Lucas Alamán, no sobra decirlo, fue el fundador del Archivo Nacional, y tuvo en su poder la documentación de los procesos seguidos a los conjurados en aquella conspiración, y con la puntualidad que le caracteriza, no quiso pasar por alto ningún detalle relativo a los hechos que se había propuesto historiar, por otro lado, no podemos dejar de apreciar la imparcialidad con la que da cuenta de ellos.

En la revisión historiográfica sobre aquellos primeros años de la insurgencia,

¹¹ *Ibidem.*, t. 1, pp. 224-225.

¹² *Ibidem.*, t. 1, p. 235.

¹³ *Ibidem.*, t. 1, p. 237.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ *Ibidem.*, t. 1, p. 238.

tenemos otro autor, el insurgente Pedro García, quien fuera un vecino del pueblo de Dolores y que se unió a la insurrección y acompañó al cura Hidalgo a partir del levantamiento de septiembre. Su obra, publicada ya en los tardíos años de la Reforma, informa de aquel periodo y escribe que al ser descubierta la conspiración de Querétaro, el Corregidor

...se valió de su esposa, la corregidora, para que ésta avisara a Allende de que saliera inmediatamente y que de todo diera cuenta a Hidalgo, a quien todos obedecían. La corregidora, tan astuta, activa y patriota, adorno precioso del suelo mexicano, no perdió momento, y no sólo hizo salir a Allende, sino que luego le tuvo al corriente de cuanto determinaba el gobierno de aquella ciudad.¹⁶

Por primera ocasión, nos encontramos con adjetivos que exaltan la actitud de doña Josefa: “astuta”, “activa”, “patriota” lo que explica su oportuno aviso a los conjurados. Pero la calificación de “adorno precioso”, corresponde a lo que se esperaba entonces del rol femenino, que queda reforzado con la frase de que fue el Corregidor el de la iniciativa, aunque se valió de su esposa.

Por esa misma época. Anastasio Zerecero, testigo de los acontecimientos de la independencia, en sus *Memorias para la Historia de las Revoluciones de México*, escritas a instancias de Guillermo Prieto y de José María Iglesias y publicadas ya en los tiempos de la república restaurada, por el año de 1869, se propuso dar cuenta de la gesta independentista, y al referirse a quiénes formaban parte de las jun-

tas conspirativas de Querétaro, consignó lo siguiente: “...concurría a ellas doña Josefa Ortiz de Zárata, esposa del corregidor de aquella ciudad don Miguel Domínguez, y era la más activa y entusiasta agente de la revolución.”¹⁷

Reglones más abajo, al relatar Zerecero que el Corregidor se vio precisado a aprehender a los conjurados y tomarles

...declaraciones en la sala misma de su casa, su esposa, que oyó lo que declaraban los comprometidos, hizo que el alcalde de la cárcel de Querétaro, que era uno de los iniciados, partiera inmediatamente a dar aviso a Allende de que estaban descubiertos.¹⁸

Este autor vuelve a tratar a la Corregidora como una ágil partícipe de los inicios de la Revolución de Independencia, ya que es la “más activa y entusiasta agente de la revolución”, y lo mismo que en la relación alamaniana, se le reconoce como parte de la conspiración. Sin embargo, no se detiene demasiado en la actuación de la Corregidora ni da cuenta de la multitudinaria anécdota. ¿Tal vez no le pareció suficientemente oportuno el consignar tan detallada explicación? No lo sabemos, aunque es de resaltar que no olvida mencionar el acto eficaz de doña Josefa.

Cabe mencionar que por aquellos años, nuestra heroína empezó a ser consignada en las celebraciones cívicas, como veremos algunos párrafos más adelante.

Entre 1884 y 1889 hizo su aparición en las librerías de nuestro país, la monumental obra de *México á Través de los Siglos*, en cinco tomos, dirigida por el ge-

¹⁶ Pedro García, *Con el cura Hidalgo en la Guerra de Independencia*, México, p. 33.

¹⁷Anastasio Zerecero, *Memorias para la Historia de las Revoluciones de México*, p. 34.

¹⁸ *Loc. cit.*

neral liberal Vicente Riva Palacio y auspiciada por la Secretaría de Hacienda. El plan de la obra establecía un tomo para cada una de las etapas de la historia de México, así, el primero se refería al México prehispánico, el segundo al virreinato, el tercero a la Independencia, el cuarto tomo se abocó al México independiente y el quinto a la Reforma; cada uno de ellos estaría escrito por un historiador diferente.

En esta obra, el tomo dedicado a narrar la independencia fue escrito por Julio Zárate, quien brinda varios párrafos a la Corregidora. En las páginas en que presenta a los participantes en las juntas de Querétaro, al igual que Alamán y que Zerecero, incluye a doña Josefa, y lo mismo que aquél, se extiende en su narración, pero difiere al incluir su opinión y sentir sobre lo que está refiriendo; veamos:

La esposa del corregidor, doña María Josefa Ortiz, dignísima matrona que había de unir su nombre á la proclamación de la Independencia mexicana, aparece como el numen de la patria en las reuniones que con pretexto de tratar de asuntos puramente literarios se efectuaban en aquella ciudad (Querétaro) [...] Su alma ardiente y tierna confundía en un mismo sentimiento á la familia y á la patria, y el entusiasmo que la dominaba comunicábase fácilmente a sus contertulianos. La ilustre dama nunca sintió entibiarse ni su decisión ni su fé; hundida más tarde y por largos años en inmundos calabozos, supo afrontar con entereza el infortunio, sin que flaqueara su ánimo esforzado, y sin que se amenguase nunca en ella la esperanza de ver á México independiente y libre. Su familia se arruinó, sus hijos quedaron reducidos á la miseria, y aunque más tarde una ley

de amnistía le devolvió la libertad, ni á una ni á otros les volvió la fortuna.¹⁹

Sigue Zárate dando cuenta de quiénes eran los conjurados, de sus actividades y de las del gobierno en aquellos momentos, y cuando trata del descubrimiento de la conspiración, copia la declaración del Alcalde Ochoa acerca de las opiniones de nuestra Josefa:

... su muger se ha expresado y expresa con la mayor locuacidad contra la nación española [...] el torrente de esa señora ha conducido á los depravados fines que he anunciado y no tiene empacho á concurrir en junta que forman los malévolos.²⁰

Describe el consabido encierro de doña Josefa, al descubrirse la conjura, en estos términos:

...antes de proceder á esa aprehensión anunció a su esposa, doña María Josefa Ortiz, el partido que había adoptado en vista de las circunstancias, y temeroso del nuevo compromiso en que pudiera colocarle el impetuoso carácter de aquella ilustre y esforzada dama, al salir de casa cerró la puerta del zaguán, llevándose consigo la llave.²¹

Para dar cuenta de cómo la dama se las ingenió para avisar a los jefes del movimiento, Zárate opta por copiar textualmente a Lucas Alamán debido a que, afirma el autor de este tomo del *México á través de los siglos*, aquél escribió "teniendo á la vista interesantes documentos que

¹⁹ Julio Zárate, *México á través de los siglos, t. Quinto: Tercera época. La Independencia*, p. 86.

²⁰ *Ibidem.*, pp. 96-97.

²¹ *Ibidem.*, p. 97.

han desaparecido.”²² Sin duda se refiere a los relativos al juicio de doña Josefa. Termina el párrafo con la siguiente y por demás elocuente opinión:

El nombre Ilustre de doña Josefa Ortiz de Domínguez, de la generosa matrona que en aquellos momentos de angustioso aturdimiento se olvida del peligro que á ella y á los suyos amenaza y sólo atiende a la conservación de los que cree capaces de liberar á la patria, queda unida desde entonces a los nombres gloriosos de nuestros héroes.²³

Repasemos los calificativos que le merece la señora Ortiz: “numen de la patria”, “alma ardiente y tierna”, “entereza frente al infortunio”, “ánimo esforzado”, “esperanzada en la independenciam y la libertad de México”, “generosa matrona”, “se olvida del peligro”, solo “atiende a la conservación de los libertadores” y “queda unida desde entonces a los nombres gloriosos de nuestros héroes”. Párrafos que más parecieran ser parte de una oración cívica propia de las celebraciones de aniversario como la que hemos conmemorado el pasado año del bicentenario.

En este sentido, continúa la narración de Julio Zárate:

La corregidora, por su parte, llena de denuedo en aquellas difíciles circunstancias, mandó avisar al capitán Arias de todo lo que ocurría, pues ignoraba la denuncia que este mismo individuo había hecho de la conspiración, y lo exhortaba á apresurar el movimiento concertado como único medio de salvar á los comprometidos; pero Arias contestó destempladamente [...] y acto

continuo fue á denunciar al alcalde Ochoa el recado que de la corregidora acababa de recibir...²⁴

Finalmente, el autor da cuenta de la prisión de los corregidores:

A las dos de la mañana del día 16 estaban reducidos a prisión el corregidor don Miguel Domínguez, su esposa y los demás conjurados [...] El primero fue llevado al convento de la Cruz, la segunda al de Santa Clara...²⁵

El entusiasmo de Zárate por la Corregidora es manifiesto, y aunque para el momento en que escribe, la postura aceptada para la explicación de la historia, se basaba en la afirmación de que el historiador no debía involucrarse con los hechos expuestos, sino mantener una aséptica separación con respecto de ellos para concretarse a exponer los acontecimientos tal y como habían sucedido éstos, dejando hablar a los documentos, se olvida de estos postulados y no puede mantenerse al margen de sus filias y simpatías.

Veamos un último texto, en la *Evolución política del pueblo mexicano*, obra escrita por Justo Sierra en los albores del siglo XX, entre 1900 y 1902, como parte de la colección que dirigió él mismo y la que publicó con un muy positivista título: *México, su evolución social*; el famoso poeta y educador, escribió al respecto: “...les llegó la noticia, enviada por la heroica esposa del Corregidor Domínguez, la primera mexicana, de que todo estaba descubierto y de que se aprisionaba a los conjurados”.²⁶

²² *Ibidem*, p. 98. Véase la cita 10 de este estudio.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Ibidem*, pp. 98-99.

²⁵ *Ibidem*, p. 99.

No hay duda alguna, la actuación de la Corregidora ya no se trata únicamente de ánimo o audacia, ni de astucia, patriotismo o generosidad, sino de un hecho heroico, por lo que María Josefa es ahora, con todas sus letras, una heroína, “primera mexicana”, y eso cuando aún México no era todavía un país.

Y pasó a la inmortalidad...

Veamos ahora en qué momento la Corregidora empezó a ser mencionada en los aniversarios patrios a través de los discursos y oraciones cívicas, como parte del grupo de héroes a los que se les debería de inmortalizar. Pasaron, desde aquel memorable 15 de septiembre de 1810, más de cuarenta años para que nuestra Josefa empezara a ser evocada en las conmemoraciones de la Independencia.

El 27 de septiembre de 1851, Joaquín Rangel fue el primero en recordar la acción de la Corregidora de Querétaro en la *Oración cívica* que se pronunció con motivo de la ocasión:

Una matrona distinguida, la Sra. Domínguez, avisó á Allende por conducto de Ignacio Pérez, que llegó á la madrugada del día 15 á San Miguel el Grande, el riesgo que corrían, y éste á pocas horas marchó para el pueblo de Dolores, adonde entró de noche y se puso en confidencia con el Sr. Hidalgo.²⁷

Diez años más adelante, en pleno periodo de la Reforma, cuando entonces Juárez y sus liberales regresaban a la capital después de haber vencido a los conservadores y se hacía necesario convocar a todo tipo de sentimientos nacionalistas a los habitantes de un país que hasta entonces había sido devastado por la guerra civil, y que se encontraba con una intervención extranjera en puerta, doña Josefa fue reconocida públicamente como heroína de la Independencia, durante la conmemoración, en 1861, del inicio de la gesta insurgente. Ignacio Ramírez el “Nigromante”, orador oficial de la celebración, dijo de ella en el discurso patrio:

Es uno de los misterios de la fatalidad deban su pérdida y su baldón á una mujer, y á otra mujer su salvación y su gloria: en todas partes se reproduce el mito de Eva y de María, nosotros recordamos con indignación á la barragana de Cortés, y jamás olvidaremos en nuestra gratitud á doña Josefa Ortiz de Domínguez, la Malintzin inmaculada de otra época, que se atrevió a pronunciar el *fiat* de la Independencia para que la encarnación del patriotismo la realizara. La hermosa y apuesta dama, con el delirio y la impaciencia que produce el fuego de los afectos en los corazones de un temple superior, sorprende el horrible secreto de los tiranos y envía un mensajero para decir á Hidalgo: En pos de estas líneas van la prisión y la muerte; mañana serás un héroe ó un ajusticiado; en esta revelación está la pérdida de mi libertad pero este sacrificio no será estéril, porque sé que me mandarás en contestación el grito de independencia.²⁸

²⁶ Justo Sierra, *La evolución política del pueblo mexicano en Obras Completas*, t. XII, p. 150.

²⁷ Cit. pos. Gabriel Agraz García de Alba, *Los corregidores Don Miguel Domínguez y Doña María Josefa Ortiz y el inicio de la Independencia*, t. I, p. 127.

²⁸ Cit. pos. Gabriel Agraz García de Alba, *op. cit.*, t. I, p. 128. También en Ignacio Ramírez,

En estas alegóricas líneas, cargadas de simbolismo religioso, podemos encontrar puntualmente las cualidades que Carlyle menciona que debe tener el héroe, además de que vemos claramente el traslado del lenguaje religioso al mundo cívico. La heroína pronuncia un *fiat* como en su momento lo hiciera la Virgen María, aceptando el sacrificio que implica la redención y, de esta manera, se convierte en figura de María.

Continúa el Nigromante:

¡Honor a esta mexicana en cuyo noble pecho se adunaban las virtudes varoniles con las virtudes más dulces que decoran el sexo á que pertenecía! ¡qué ánimo tan generoso se necesitaba entonces... para sacrificar... todo, por dirigir desde las rejas de la prisión el primer saludo á la patria!²⁹

No deja de llamar la atención el simbolismo cristiano utilizado en este discurso que salió de los labios de un personaje de la generación de la Reforma para exaltar las cualidades de una heroína de la insurgencia, y también la situación de que esta heroína, para serlo, hubiese tenido que revestirse de cualidades masculinas. Nuevamente percibimos lo pasado que resultaba en las mentes decimonónicas los roles establecidos para la mujer y el hombre.

Con la llegada del porfiriato en 1876, en el discurso conmemorativo de la Independencia de ese año, en la ciudad de Querétaro, vuelve a mencionarse a María Josefa, pero sólo para exaltar el

suelo queretano de la siguiente manera: "¡Querétaro, ciudad de la Ortiz de Domínguez, Covarrubias, Osoreo, Gil de León, Epigmenio González, ... !",³⁰ etcétera. Un año más tarde, su memoria es exaltada en la arenga patria en estos términos:

¡Gloria á la heroína Josefa Ortiz de Domínguez, á esa joya de nuestra ciudad queretana, á esa estrella de nuestro cielo, cuyo esforzado pecho anticipó desde nuestro Querétaro, el grande acontecimiento que en este momento celebramos...!

¡Gloria, lauro merecido á esa grande mártir y eroica muger, porque ella, ... hizo de una común y oscura noche, que se habría hundido silenciosa en el abismo de los tiempos, una noche esplendente; una noche de gloria; una noche escrita con luz del cielo, sobre las páginas de oro de nuestra independencia!³¹

Podríamos seguir rememorando otros discursos y oraciones cívicas en que María Josefa ha sido recordada. Bástenos decir que a partir de entonces pasó a la posteridad como una heroína en cuyo regazo se forjó la Independencia, y que durante las fiestas del centenario en 1910, se inauguraron escuelas bautizadas con su nombre y se levantaron estatuas en bronce para perpetuarla; tal fue el caso del monumento sedente que preside la plaza conocida como de Santo Domingo en la Ciudad de México y el monumento a la Corregidora en la Ciudad de Querétaro, en el que aparece de pie y sosteniendo en la mano derecha una antorcha encendida que simboliza la libertad.

²⁹ "Oración cívica. 16 de septiembre de 1861". Rafael Anzures, *Los héroes de Nuestra Independencia*, 1993, p. 59.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Ibidem*, t. I, p. 129.

³¹ *Loc. cit.*

Fue sin embargo, hasta 1980, que el presidente José López Portillo vitoreó a la Corregidora junto a los demás héroes patrios, en la noche del 15 de septiembre en la ceremonia del "Grito". En todas las entidades federativas existen algunas calles, avenidas y/o plazuelas que llevan su nombre, algunas de ellas desde hace ya cien años, y en la actualidad tiene hasta un estadio de fútbol.

A manera de conclusión

El proceso de construcción de la heroína de la Independencia, Josefa Ortiz de Domínguez, tardó muchos años en culminar. En el siglo XIX, la poca participación de la mujer y el casi nulo reconocimiento de sus actos dificultaron que fuese reconocido su histórico gesto, al que los historiadores no dieron suficiente importancia. La historia erudita de Alamán, con la puntual y escrupulosa consulta de documentos, la sacó del olvido al dar a conocer con detalle los hechos de aquellos días previos al levantamiento insurgente. A partir de entonces, la anécdota se repitió. Sin embargo, es a la generación de la Reforma a la que se le debe el que nuestra heroína fuese recordada como tal, a partir de aquellos difíciles días en que los liberales elaboraban un discurso nacionalista con la elevación de los próceres a los altares de la patria. Con ellos se pretendía sustituir una cultura clerical por una laica, exaltar los valores de la heroicidad y el patriotismo y, sobre todo, otorgar a la población personajes en los que pudieran reconocerse e identificarse, a pesar de los tiempos convulsos por lo que atravesaba la atribulada república.

A partir de entonces, la mención de la Corregidora, la popularización de su imagen en las litografías, así como el discurso empleado en historias y arengas cívicas, contribuyó a fijar en el imaginario colectivo la imagen que hoy se tiene de María Josefa Ortiz, que de ser una anodina pero oportuna mujer que diera a los insurgentes un importante aviso, transitó lenta, pero firmemente, a engrosar las listas de los paladines de la patria, y con ello dio el paso que la condujo a la inmortalidad.

Bibliografía

- Agraz García de Alba, Gabriel. *Los corregidores Don Miguel Domínguez y Doña María Josefa Ortiz y el inicio de la Independencia*. México, edición del autor, 1992, 2 ts.
- Alamán, Lucas. *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*. México, Editorial Jus, 1949, 5 ts.
- Anzures, Rafael. *Los Héroes de Nuestra Independencia*. México, Secretaría de Gobernación, 1993. (Colección Biografías)
- Bustamante, Carlos María de. *Cuadro histórico de la revolución mexicana comenzada el 15 de septiembre de 1810 por el ciudadano Miguel Hidalgo y Costilla, Cura del pueblo de Dolores en el obispado de Michoacán*. México, Instituto Cultural Helénico/Fondo de Cultura Económica, 1985, 5 ts.
- Carlyle, Tomas, *Los héroes, el culto a los héroes y lo heroico en la historia*. Traducción: Pedro Umberto, Estudio

- preliminar de Raúl Cardiel Reyes. México, Editorial Porrúa, 1986.
- _____. *Los héroes, el culto a los héroes y lo heroico en la historia*. Chantal López y Omar Cortéz. En línea: http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/carlyle/1.html (Septiembre 6 de 2010)
- Chartier, Roger. *El orden de los libros. Lectores, autores y bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVII*. Traducción: Viviana Ackerman, Barcelona, Gedisa, 1994.
- García, Pedro. *Con el cura Hidalgo en la Guerra de Independencia*. México, Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica, 1982. (Secretaría de Educación Pública/80, No. 9).
- Mora, José María Luis. *México y sus Revoluciones*. México, Editorial Porrúa, 1977, 3 ts, (Colección de Escritores Mexicanos, No. 81).
- O’Gorman, Edmundo. *México, el trauma de su historia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- Sierra, Justo. *La evolución política del pueblo mexicano en Obras Completas, tomo XII*, Ed. y notas Edmundo O’Gorman. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- Zárate, Julio. “La Independencia”. *México á través de los siglos*, T. V, 3ª. época. México, Cumbre, s/f.
- Zavala, Lorenzo de. *Ensayo Crítico de las Revoluciones de México desde 1808 hasta 1830*. México, Porrúa, 1969. (Biblioteca Porrúa, No. 31).
- Zerecero, Anastasio. *Memorias para la Historia de las Revoluciones de México*, Estudio historiográfico de Jorge Gurriá Lacroix. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975. (Nueva Biblioteca Mexicana, No. 38).

La Revolución Mexicana desde el Hotel Bellavista

Resumen

El libro de memorias de Rosa King editado en 1944, *Tempest Over Mexico*, entremezcla algunos de los hechos más significativos de la Revolución Mexicana, desde el hotel Bellavista de Cuernavaca. Además, esta historia nos habla de una extranjera que llegó a sentirse mexicana cuando perdió todo, convivió con la muerte y el horror de la guerra.

Palabras clave: Hotel Bellavista, Rosa King, *Tempest Over Mexico*, Revolución, Cuernavaca, Mujeres, *Tempestad sobre México*.

Si toda literatura es subjetiva, en la literatura testimonial es en donde afloran los sentimientos más íntimos del autor: recuerdos, sentimientos, alegrías y frustraciones, todo aquello que permanece en la memoria, y aun cuando la memoria, como sabemos, distorsiona los hechos, en ella se resalta lo más significativo de ellos, las sensaciones, emociones, incluso fragancias y sonidos, que transportan en un viaje al pasado a aquel que lo recuerda. Julio Rodríguez Luis define a la literatura testimonial como:

...el deseo de cierto individuo de documentar –de dar *testimonio* de– una serie de menor o mayor de hechos, los que muy a menudo aparecen organizados

en una estructura biográfica, debido a la convicción de que narrados en relación a una vida, desde la perspectiva privilegiada de su testigo protagonista [...], se percibirá mejor su importancia histórica...¹

Casi cualquier libro de este género ofrece el interés por revivir con el escritor sus experiencias, como, en este caso, lo hace Rosa King, en su libro, *Tempestad sobre México*, que no escapa a esta definición. Es además de un libro de memorias, un documento histórico que entremezcla algunos de los hechos más significativos de la Revolución Mexicana –que inició en 1910 y se prolongó durante varios años– aderezada con el trato personal

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

¹ Luis Rodríguez, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, p. 100.

que tuvo con algunos de los grandes protagonistas de la misma, así como con su propia historia inmersa en el torbellino del movimiento armado. Sus memorias tienen las características de una obra bien estructurada: intensidad y tensión en los acontecimientos que le suceden a esta singular mujer inglesa.

Como en todo relato de este género es imprescindible la primera persona del narrador quién documentará a través de su experiencia cómo ocurrieron determinados sucesos, y la convicción de qué es importante dar noticia de ellos. Rosa King publica su obra en 1935, cuando los gobiernos "surgidos" de la Revolución iniciaron la reconstrucción de un país destrozado por los efectos de una larga lucha armada. Ella, sin embargo, es en ese momento, cuando se siente parte de un país en el que lo perdió todo, pero al que llegó a amar a través de sus desventuras personales que al mismo tiempo formaron parte de las de un pueblo. Es en el año de 1910, año en el que Francisco I. Madero convoca a levantarse en armas contra del presidente Porfirio Díaz, en el que Rosa King inicia sus memorias con el que crea un discurso literario que representa el modo histórico a través de la autobiografía, de la que seleccionará los acontecimientos que tuvieron una repercusión sobre todo personal, y al mismo tiempo histórica.

La grandeza del Porfiriato. Etapa final

Rosa King, propietaria del hotel *Bella Vista* de Cuernavaca, hotel que inaugura el 9 de junio de 1910, es testigo del ir y venir de algunos de los principales perso-

najes que protagonizaron aquel vendaval revolucionario que afectó, para bien y para mal, a todos los habitantes del estado de Morelos. La autora recuerda la apertura del hotel como:

...una noche confusa y embriagadora de luces, música y perfume, –del aroma de las flores que estaban por todos lados y el perfume de las mujeres–, caras que flotaban en un interminable fluir.²

Noche de buenos deseos, que se repetían en español, inglés, francés, alemán, noche de éxito y de satisfacción personal, sin imaginar lo que sucedería unos cuantos meses después.

A esa noche le dedica su prólogo, ya que como dice, fue la compra del *Bella Vista* la que la ató irrevocablemente a Cuernavaca. Su historia se entrelaza con la de personajes y acontecimientos que se darán cita en un momento crucial para la historia de México. La memoria personal se convierte, entonces, en un testimonio privilegiado que surge de las conversaciones informales y las anécdotas de aquéllos que se hospedaron en su hotel, o de aquéllos con los que tuvo un trato superficial o vio a la distancia, y que, sin ella saberlo en ese entonces, pasarían a los libros de Historia. Sin un interés político, la señora King traza con frescura y desenfado el perfil de estos personajes. Los escucha, le simpatizan o no, de acuerdo con su trato, sus actitudes y su educación; pero ella siempre guarda la compostura de la anfitriona que no toma partido, porque el movimiento revolucionario que gira a su alrededor le es ajeno, lo vive sin ningún compromi-

² Rosa King, *Tempest Over Mexico*, pp. 4-5.

so ideológico. Ella pensaba que en su calidad de extranjera estaría a salvo, y nada le pasaría, lo único que le importa, durante el estallido armado y social, es conservar su patrimonio, y con esa incredulidad, en la que se puede caer en situaciones extremas, se aferra a creer que son pasajeros los momentos de crisis, sin aceptar que el torbellino revolucionario podría arrasar a su paso con todo el orden establecido.

Al inicio de su relato apunta unos cuantos datos biográficos, sin darles ningún peso; no intenta contar su vida, y lo que dice de ella es para contextualizar su testimonio de porqué se quedó en el país. Inglesa, como ya se mencionó, llegó a México con su marido, con él visitó en 1905 la ciudad de Cuernavaca, que unos cuantos años después sería su hogar. Enviudó y se vio obligada a buscar una forma de subsistencia para ella y sus hijos. Su bisabuelo, según cuenta, hizo una gran fortuna con el cultivo del té en Ceilán, pero el resto de la familia, tuvo el don de dilapidarla, incluyéndola a ella. En 1907, fecha en la que fallece el esposo, se encontró en un país que no era el suyo y con dos hijos que mantener. Aunque nunca había trabajado, decidió instalar un salón de té en Cuernavaca y hacer lo que sí sabía hacer bien, recibir a los parroquianos como anfitriona, ofrecerles té, tostadas con mantequilla y bollos ingleses.

Con una gran intuición, se dio cuenta que ésta podría ser una buena opción, dada la cantidad de ingleses y norteamericanos que vivían o iban de paso a visitar Cuernavaca. Así, arregla un local a una cuadra de la plaza de la ciudad, con el nerviosismo natural de iniciar un negocio, que resultó tener mucho éxito. Un

salón de té, que abría un nuevo lugar público de reunión, distinto de las tradicionales cantinas. Asistían a él los extranjeros y mexicanos adinerados, tanto los que vivían en Cuernavaca, como a los visitantes que llegaban a esa ciudad. Ella no hablaba español, y apenas entendía unas cuantas palabras, pero no lo necesitaba para comunicarse, muchos de sus parroquianos eran extranjeros, y mexicanos que habían estudiado en Estados Unidos o en Europa, por lo que hablaban el inglés.

Cuernavaca era ya, en ese tiempo, un lugar visitado por la belleza de sus alrededores y su clima, de los que ella es la primera enamorada; el paisaje de los volcanes, las montañas que la rodean, las haciendas y sus poblaciones. Con el buen gusto que al parecer tenía, adornaba las mesas con flores colocadas en vasijas artesanales que adquiría en el mercado local. Al darse cuenta de que los extranjeros que llegaban a su salón de té se interesaban en comprarlas, inició un nuevo negocio: una pequeña fábrica de cerámica en el pueblo de San Antón. De esta forma, Rosa King se convirtió también en una pequeña empresaria y una pionera en la fabricación y venta de artesanías locales.

Así en el año 1910, Rosa tenía una posición económica desahogada, y fue entonces cuando Pablo Escandón,³ gobernador del estado, quién en las tardes acostumbraba ir a tomar una taza de té en su salón, le avisa que el hotel Bellavista está a la venta y la convence para que

³ Pablo Escandón (1857-1926) Propietario de las haciendas de Xochimancas y Atlihuaya, del estado de Morelos. Fue impuesto como gobernador en 1909. Al producirse el movimiento armado se exilió en Estados Unidos.

invierta en él, con el argumento de que se acercaban las fechas del Centenario de la Independencia, y el gobierno preparaba los festejos con gran boato para dar a conocer al mundo los logros alcanzados durante el régimen, y eso aseguraba una gran afluencia de visitantes. El hotel, le decía, se convertiría en un lugar elegante y digno, para mostrar al mundo los progresos del México porfiriano. Y es así como lo inaugura, en junio de dicho año. Lo hace en una construcción que databa de la Colonia, con un portal que daba a la plaza, patios interiores con fuentes y flores, un salón con mesas para jugar, piano, treinta habitaciones con baño privado, y vista al Valle de Cuernavaca. Con un gran sentido de lo que ahora conocemos como negocio turístico, organizaba excursiones por los alrededores para entretener y agradar a sus huéspedes. No podía sentir mayor satisfacción con el éxito alcanzado. Todo lo que había logrado parecía un sueño y al mismo tiempo una realidad que nunca cambiaría.

La estabilidad política del país lograda durante el porfiriato le auguraba el progreso económico de su negocio, sin embargo, es en ese momento cuando esa estabilidad se empieza ya a tambalear. En 1910 se realizaron las elecciones presidenciales en la que participaba un nuevo candidato: Francisco I. Madero. Rosa King escuchó a dos norteamericanos hablar de la campaña de Madero y del descontento que existía en parte de la sociedad, pero aquellos comentarios se le olvidaron, no tuvo ningún interés, ni le dio importancia alguna a las elecciones que se aproximaban. Para ella todo funcionaba de acuerdo con sus expectativas, y su negocio iba viento en popa.

Como muchos otros, asistió en la Ciudad de México, en septiembre de ese año, a las esperadas fiestas y desfiles que se celebraban para conmemorar el Centenario, y como otros tantos, disfrutaba de lo que el gobierno presentaba como imagen. Sin embargo, en noviembre se enteró de lo que le sucedió a Aquiles Serdán en Puebla.⁴ Su amigo el gobernador, aunque preocupado por estos hechos, la tranquilizaba asegurándole que "Porfirito" con su ejército pronto terminaría con la revuelta. Sin embargo, en mayo de 1911, Díaz se embarcó hacia Europa en el Ipiranga, y poco tiempo después, también se exiliarían Pablo Escandón y muchas de las personas y hacendados ricos de Morelos.

La revolución desde el balcón del Bellavista. Etapa Maderista

Las memorias de Rosa King siguen paso a paso lo sucedido históricamente, con la amenidad que ofrece un relato personal, que da la oportunidad al lector de vivir la historia tomado de la mano de la protagonista-autor, sin la frialdad de los hechos relatados por un historiador. Es el relato de una mujer, en primera persona, rodeada de hechos y personajes que para ella en ese momento son los que rodean su vida cotidiana, de pronto trastocada.

Cómo una alegoría, Rosa King comenta que desde las ventanas del hotel

⁴ Aquiles Serdán murió el 18 de noviembre al resistir el ataque que sufrió en su casa en Puebla, en la que se encontraban armas para iniciar la revolución el día 20 de ese mes, a la que convocó Francisco I. Madero con el Plan de San Luis.

vio: "...entrar la Revolución a Cuernavaca",⁵ y es que, desde aquella ventana, y el espacio físico en el que vive, desfilan ante sus ojos, acciones y personajes que protagonizaran algunos de los episodios más importantes del movimiento armado, y que a través de la narrativa de King el lector se sensibiliza, y humaniza los acontecimientos de un período convulso y sangriento como es una revolución. Ese desfile se inicia con la entrada de Emiliano Zapata a la ciudad, "...nunca, dice, un César entró más triunfante a la ciudad de Roma, que como lo hizo el jefe Zapata con Asúnsolo a su lado, y después de ellos sus tropas".⁶ Al "caudillo del sur" lo observó desde lejos en tres ocasiones, sin saber, que sería el personaje más importante de la Revolución en su estado. La persona, como dice Enrique Krauze, que cobró la mayor fuerza con el movimiento revolucionario maderista, ya que el *Plan de San Luis*, que prometía restituir a las comunidades las tierras que se les habían usurpado, "lo monta... en el movimiento de la revolución".⁷ Ese día, por primera vez, Rosa King, observó a los combatientes, con más interés que alarma, sin dar mayor importancia al que se convertiría en la cabeza de la lucha en el estado en el que vivía.

El caudillo de Morelos se mostró renuente a deponer las armas si antes no se hacía efectiva la oferta de restituir las tierras a las comunidades de la región. Madero quiso evitar el enfrentamiento armado y la señora King, presencié el 12 de junio, el desfile de las tropas zapatis-

ta, a las que Madero pasó "revista". Para ella era una anécdota y nunca percibió la tensión que existía entre los dos personajes, Madero, intentaba conciliar los intereses entre los hacendados y los revolucionarios, y el gobierno provisional que defendía los intereses de los primeros, lo que hacía que Zapata desconfiara de sus intenciones. De hecho, Madero a los pocos días de asumir la Presidencia, (6 de noviembre) fue a entrevistarse con Zapata, pero las relaciones entre ambos se habían deteriorado. Regresó en una segunda ocasión, con su esposa. A Rosa la invitaron a su recibimiento en la estación del tren. Ahí pudo ver también a Emiliano y a Eufemio, su hermano, montados en hermosos caballos. Se enteró que en esos días, en Cuautla, se habían dado un abrazo Madero y Zapata, la noticia la hizo pensar que la animadversión que existía entre ellos había terminado. ¡Qué equivocada estaba!

El gobierno provisional había lanzado una campaña sin tregua en contra del Caudillo del Sur, bajo el mando de Victoriano Huerta, quién obsesivamente lo combatió. Precisamente en el hotel de la señora King, es en donde se instaló el cuartel de Huerta y aunque con él, no mantenía conversaciones fluidas, como con otros huéspedes, ya que el general no hablaba inglés; lo trató como anfitriona y con él compartía las "ciruelas" del lugar mientras desayunaba. Describe así la impresión que le causó:

...el General Huerta se quedó en el *Bella Vista* y me entretenía ver la rigidez de la moral militar cuando este dinámico líder tomó el mando. No permitía ninguna relajación en sus tropas, pero lo adoraban porque siempre los llevaba a la victoria. Él, sin embargo, bebía mucho,

⁵ Rosa King, *op.cit.*, p. 63.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ Enrique Krauze, *Biografía del poder. Emiliano Zapata*, t.3, p. 65.

y casi todas las noches tenían que llevarlo a su habitación; pero en la mañana se levantaba temprano y lúcido, se le veía como si fuera un hombre que no conocía ni siquiera lo que era el olor de un trago.⁸

Con lo poco que llegaba a entender, Huerta le aseguraba que iba a capturar a Zapata. Cuando Madero lo llamó de regreso a la Ciudad de México, ella asegura haber sido testigo, de la rabia que no pudo disimular Huerta cuando recibió la orden y de como juró vengarse del Presidente.

Zapata tomó de nuevo las armas en contra del gobierno encabezado por Madero, con el Plan de Ayala, es decir, inmediatamente después de su encuentro. Ella, con lo que captaba, entendía y los rumores que le llegaban da, como motivo de este hecho, el que no hubieran nombrado gobernador del estado a Emiliano Zapata. Sin embargo, el conflicto y los motivos del alzamiento eran otros muchos y más complejos, lo que sí es cierto es que, a partir de ahí, empezaron verdaderamente los problemas en Morelos.

Los zapatistas, dice, se precipitaban sobre los trenes, cuándo y cuántas veces podían. Galopaban sobre los ricos campos, destruyendo las siembras y millones de dólares en el valor de maquinaria importada de Inglaterra y de Estados Unidos; y el infortunio de los administradores de la haciendas cuando trataban de resistir el asalto.⁹

Madero, entonces, envió a esa plaza a Felipe Ángeles¹⁰ a combatir al rebelde y los campesinos de la zona que formaban las tropas, cuando éste le declaró la guerra con el *Plan de Ayala* en noviembre de 1911; sin embargo, Ángeles era lo opuesto a Huerta. La autora no puede, ni quiere, dejar de expresar la simpatía y cariño que le profesó a este personaje, y a través de sus palabras y conversaciones con él, lo va describiendo como un gran idealista. Relata que los meses en que éste estuvo al mando, fueron como un interludio, en el que se recobró algo de la paz anterior, justo antes de que su pequeño mundo estallara casi frente a sus ojos.

El General Felipe Ángeles, dice, era delgado y más bien alto, de piel no muy oscura, más bien con la palidez de la clase alta de los mexicanos, con rasgos delicados y los ojos más bondadosos que yo haya visto en ningún otro hombre. Él se decía así mismo, riéndose, Indio, pero era definitivamente del tipo que los mexicanos llamarían indio triste. Otro de sus grandes atractivos era su voz y sus modales.

Desde el momento en que me lo presentaron, percibí en él una cualidad que no encontré en los que lo precedieron, la cualidad de la misericordia y un gran deseo de entender a la gente contra la

⁸ Rosa King, *op.cit.*, p.83.

⁹ *Ibid.*, pp. 74-75.

¹⁰ Felipe Ángeles (1869-1919) Militar de carrera. Estuvo bajo las órdenes del presidente Madero, se le envió al estado de Morelos para combatir al zapatismo. Se le comisionó para reducir a los "golpistas" que se resguardaron en la Ciudadela durante la Decena Trágica. Fue aprehendido con Madero y Pino Suárez. En 1913 se unió a la revolución constitucionalista. Al lado de Francisco Villa consiguió los triunfos más notables del rebelde. En 1919 regresó para combatir a Carranza, fue hecho prisionero y fusilado el 26 de noviembre de 1919.

que combatía. Me gustó, aún antes de escuchar a través de sus oficiales más jóvenes que él no toleraría ninguna crueldad o injusticia que cometieran sus soldados. No tenía idea de que nuestras casuales conversaciones eran el principio de una gran amistad con él y su familia a la que me arrastraría el cauce de la Revolución.

Un día en el que el General Ángeles y yo charlábamos sobre el sufrimiento de los pobres indios contra los cuáles estaba él en campaña, me dijo con una expresión muy triste, "Señora, yo soy un general, pero también indio." De hecho él lo era y se veía como tal –un hombre guapo en su tipo, educado en Francia. "Daría cualquier cosa," dijo, "para mostrar a esta gente el error que comete. El Presidente Madero está haciendo todo lo que puede para ayudarlos, pero necesita cooperación. Los conservadores, usan todos sus ardides, lo combaten a cada paso, así cómo puede él poner en vigencia sus reformas si la gente a la que él quiere ayudar no lo apoya."¹¹

Trató también a la esposa de Ángeles durante el mes que estuvo con su marido en Cuernavaca. Llegó con sus hijos, unos gemelos, y con su hermana, no sin antes pasar un buen susto cuando su tren fue atacado por los rebeldes y ellas tuvieron que huir tomando cada una de la mano a los niños. La señora Ángeles hablaba perfecto inglés y llegaron a ser buenas amigas. Parecía que la vida adquiría una cierta cotidianidad y se olvidaban un poco de la guerra, a pesar de la militarización que vivía la ciudad.

La traición

Rosa King es un testigo privilegiado al hospedar en su hotel a Francisco I. Madero, la noche en que llega a Cuernavaca para buscar personalmente a Felipe Ángeles, al darse cuenta que eran pocas las fuerzas que le eran leales. El golpe de estado de Félix Díaz y Bernardo Reyes, cambiaría por completo el panorama que se vislumbraba desde la presidencia maderista. Unos cuantos días después, las traiciones de los grupos de interés, y con Victoriano Huerta a la cabeza de las fuerzas armadas, llevarían a Madero a la muerte. Aquella noche, del 11 al 12 de febrero de 1913, Madero le pidió a Felipe Ángeles que regresara a la Ciudad de México, dada la situación que se presentaba en ésta. Fue una noche de nerviosismo y de acontecimientos imprevistos:

El presidente y sus partidarios –dice– llegaron al *Bella Vista* el martes avanzada la tarde. En cuanto entró seguido por varios oficiales, entre ellos Felipe Ángeles, me dí cuenta de su preocupación, observé al señor Madero triste y deprimido, diferente a su habitual manera de ser. En cuando me vio, me dijo con algo de su antigua alegría: señora King, tengo mucha hambre, ¿tiene algo bueno para cenar?¹²

Ángeles la puso al tanto de lo que había sucedido en la ciudad. Cuando cenaban, un sirviente llegó a avisarles que en la plaza se había reunido un gran grupo de personas al grito de ¡Mueran Madero! Este trató de salir a calmar a la gente, y ella trató de detenerlo, mandó llamar a

¹¹ Rosa King, *op.cit.*, pp. 98-99.

¹² *Ibid.*, pp. 108-109.

Ángeles, quien salió a tranquilizarlos. El día 12 partió Madero con su grupo, cuando se despidió de ella, le dijo: "Dios lo bendiga señor Madero, le deseo la mejor de las suertes", a lo que él respondió: "¿Por qué señora King? estoy a salvo. Tengo a todas las tropas de mi lado".¹³ Poco después se enteró, que el 22 de febrero el Presidente y el Vicepresidente de la República, "...*accidentalmente* habían sido asesinados por unas balas durante una revuelta callejera."¹⁴

Alarmada por estas noticias, Rosa King fue a la Ciudad de México y consiguió localizar al General Ángeles escondido en una casita en las afueras de la ciudad. Dice que lo encontró avejentado a pesar de que sólo habían pasado unas semanas desde que se despidieron en Cuernavaca. Ahí, Ángeles le relató lo sucedido: su encarcelamiento en el Palacio Nacional con el Presidente y Vicepresidente y cómo se llevaron a Madero y a Pino Suárez, aquél presintiendo su muerte, le dijo a Ángeles, "Adiós mi general, no lo volveré a ver". A él lo dejaron libre; en esa conversación, el general le expresó toda la rabia que tenía de saberse traicionado por Huerta. Relata que cuando se despidió de la señora Ángeles la tristeza y el llanto la embargaban, y también narra cómo ésta le pedía a su marido que se pusiera a salvo en Cuba o Nueva York. Después de ese día nunca los volvió a ver.

Se inició una nueva etapa para el hotel; y por lo tanto, para ella. El movimiento armado de Zapata en el estado se recrudeció, así como los intentos para vencer a los campesinos morelenses. To-

do cambió, sus elegantes huéspedes de antaño, fueron sustituidos por oficiales federales, de modales toscos, ruidosos, las voces aumentaron de tono, reían a carcajadas, pero siempre, dice, fueron respetuosos y amables con ella, la llamaban "*mamacita*": "Esto, dice, me halagaba y agradaba, aunque no tenía la edad suficiente para ser su madre; pero los jóvenes mexicanos son hijos devotos, y yo sabía que con eso me daban su mejor cumplido. Los dejaba que me contaran todos sus problemas, y yo trataba de ayudarlos cuando podía."¹⁵ Su hija, Vera, "*la güerita*", estudiaba en Canadá, pero regresó a México, con la intención de partir juntas a Inglaterra en donde pensaba dejarla en una escuela, pero debido al movimiento armado que aumentaba y se complicaba, esto nunca sucedió. Los problemas se agolpaban y los ataques a las vías del tren por los zapatistas, impidieron su salida. Su hijo estudiaba también fuera del país, él no regresó a México durante la revolución. Los oficiales cambiaban de mando frecuentemente y entre tantos, conoció a Federico Chacón, un hombre con quien tendrá una gran relación de amistad y que se convertirá, en un momento determinado, en su protector. Lo describe como un hombre rudo, fanfarrón, simpático y de buen corazón.

Huertismo

Como la situación empeoraba, se dirigió a la Ciudad de México, dispuesta a hablar con aquél con quien compartía ciruelas durante sus desayunos. Una tarde, entró a "El Globo", el salón de té de moda, ahí

¹³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁵ *Ibid.*, p. 75.

estaba Victoriano Huerta sentado con sus oficiales, y en cuanto la vio, se levantó a saludarla con grandes muestras de afecto. Ella, aunque incómoda, iba a lo suyo, le preguntó qué tan segura se encontraría en Cuernavaca, y él como político en el poder le dio la misma respuesta que había escuchado de Pablo Escandón y de Francisco I. Madero. Con una fuerte afirmación, le aseguró que pronto todo México estaría en paz y en vías de prosperidad por lo que podía regresar. Huerta la convenció, al grado que llegó a pensar que había sido una tonta al creer que Huerta malinterpretaría su amistad con Madero y Ángeles, como una intromisión en la política nacional. Rosa King reconoce el horror y miseria que ese hombre les había causado a sus amigos y al país, pero aclara:

Al haberlo encontrado casualmente en el salón de té, Huerta no me parecía el sangriento presidente que yo despreciaba por su traición, sino solamente el general que había vivido en mi casa.¹⁶

Sin embargo, la violencia se recrudecía en la región. King regresó a la capital y buscó a Huerta quien la recibió en el Castillo de Chapultepec. Pensaba dejar el hotel a cargo de una norteamericana, quien se quedaría en su lugar mientras todo terminaba, y para lograrlo necesitaba un pase para tomar el tren militar que le permitiera llegar a Cuernavaca y salir de nuevo de ahí para regresar a la capital. En esa ocasión, Huerta le advirtió que no llevara a su hija Vera y que regresara rápidamente, aunque asegurándole, como siempre, que pronto acabaría con los zapatistas. Rosa King se explaya en la

descripción del lugar en que las recibió, del ambiente, la apariencia física de Huerta y el grado de amabilidad con que las aceptó. De Huerta opina:

Personalmente, dudo que alguna vez Huerta se haya arrepentido de la forma sangrienta en que saldó sus cuentas contra el Presidente Madero, o que se haya avergonzado de su traición. Dudo que se haya realmente percatado de la indignación moral que este acto provocó en la gente. Creo que se asombraba de que sus compatriotas estuvieran en su contra tan definitivamente y que las naciones extranjeras se rehusaran a reconocer su gobierno. Pero sí se daba cuenta que todo estaba en su contra. Creo que esto afectó al final sus nervios de acero –su soledad y el saber que la mano de cada hombre se levantaba en su contra. Huerta fue un hombre que como soldado se ganó el respeto de todos; estaba acostumbrado a que detrás de él estuvieran las tropas no juramentadas a las que dirigía muy bien. Pero, como presidente, se encontró a sí mismo solo, en medio de un peligro latente. Nadie sabía mejor que él cómo un hombre puede sonreír y sonreír y sin embargo ser un malvado. Creo que aceptaba la traición como parte del juego que él jugaba. Si los despreciaba era por cobardes, porque tenían miedo de enfrentarlo. Pienso que por eso estuvo tan contento al verme a mí y a las muchachas aquella tarde. Éramos mujeres, extranjeras, que nada tenían que ver con lo que sucedía. Con nosotras se sintió relajado. Confió en nosotras.¹⁷

Respecto a la confianza, Rosa King hace hincapié en ésta, porque siempre creyó, y lo asienta así en sus memorias, que una

¹⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹⁷ *Ibid.*, p. 148.

joven rumana, Helena Pontipirani, con quien visitó a Huerta, era una espía que le proporcionaba información a las fuerzas zapatistas. Estuvo siempre convencida de que traicionó su confianza al haberle presentado a Huerta y ayudarla a conseguir el salvoconducto para llegar a Cuernavaca, ya que el tren en el que regresó la rumana a la Ciudad de México fue el último que pasó. Cuernavaca quedó aislada. Y aunque ella iba solamente por dos días, no salió con la Pontipirani porque el hijo de la señora americana que se quedaba a cargo del hotel, regresó a la Ciudad de México el mismo día que llegaron a Cuernavaca para abastecerse de víveres dada la escasez de los mismos. Con ese sentido de solidaridad que se percibe en ella, no la quiso dejar sola con su hija de pocos años. Así, por esperar las provisiones, se quedó atrapada en la ciudad que tanto quería. En esas condiciones admite el grito interior con el que se desahogaba: “¡Yo soy yo! ¡Estoy viva!, No me van a destruir. ¡Esta no es mi Revolución! Soy extranjera. ¡Este no es mi país! ¡Esta no es mi gente! ¡Lo odio, lo odio!”¹⁸

La huída

Cuánta frustración y amargura al sentir que se veía obligada a dejar todo lo que había construido, los sentimientos se suceden unos a otros. Le vienen a la cabeza las imágenes de lo que iba a ocurrir, aquéllos vándalos iban a manosear sus cosas, no volvería a tocar su piano, sus objetos más preciados y a los que estaba unida emocionalmente se quedaban en el hotel, no escucharía más el sonido del

agua de las fuentes. La revolución se aproximaba irremediablemente con la destrucción y reivindicaciones que lleva consigo, Rosa King, se ve obligada a salir huyendo de Cuernavaca con las tropas federales y la población civil, entre ella muchos extranjeros, para intentar cruzar las montañas y llegar a Toluca. Ante lo irrecuperable, piensa: “En los años que ahí viví, mi cabeza se ocupó de construir otras cosas. Ahora, en el momento en que las perdía, me di cuenta que ése era mi hogar.”¹⁹

El éxodo fue terrible, atacados por la retaguardia cuando menos lo pensaban, las provisiones se acababan, al igual que el agua; heridos y muertos alrededor, y la lluvia y el lodo en el camino dificultaban aún más el avance. En esos momentos es cuando aflora en ella ese sentimiento de solidaridad que siempre la caracterizó. Se sintió parte de todos aquellos involucrados en ese movimiento que conmovió a la nación, ya fuera por sus ideales o en defensa de sus propiedades o sencillamente por el torbellino que se llevaba todo lo que encontraba a su paso. Esta huida la hace situarse, por primera vez, en una realidad de la que había intentado sentirse ajena. Así reflexiona y expresa:

Nos encontrábamos en la misma situación, penosamente arrancados de Cuernavaca. Ellos habían perdido sus casas. Yo la mía. La muerte se nos presentaba de frente. Todos estábamos a punto de perder la vida porque todos habíamos amado este pueblo y vivido en él. Cuando me movía entre ellos, tratando de ayudar, una especie de paz me invadió. Me sentía como un patinador que hubiera estado luchando por mantenerse

¹⁸ *Ibid.*, p. 188.

¹⁹ *Ibid.*, p. 200.

en pie y de pronto encuentra el balance. Ya no me volví a sentir sola, aparte. Ahora, la distinción de nacionalidad, raza, clase, no significaban nada. Yo estaba con esta gente. Yo era una de ellos.²⁰

Estas son las palabras que escoge como epígrafe de su libro y reflejan la conciliación de la autora con el país y la suerte de su población. El momento al que se refiere, pudo haber estado inducido por la desgracia compartida, sin embargo, la decisión que tomó una vez que logró asegurar el futuro de sus hijos y su estabilidad emocional, confirma lo cercana que se sentía ya al país que la había acogido, como lo atestigua, también, la dedicatoria que dice: "para el país que es mi hogar y a su gente que son mis vecinos". Y agrega, "este libro está dedicado con amor, en la esperanza de que esta experiencia de una extranjera conduzca a otros extranjeros a mirar con una mayor comprensión a México."²¹ Es en ese momento cuando, tal vez, surge como dice el crítico René Jara el origen del relato testimonial, en la necesidad de compartir con los lectores:

una situación social problemática que el narrador vive o experimenta con *otros*, es en una situación de urgencia... Que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha, en donde las estructuras de normalidad social comienzan a desmoronarse por una razón u otra.²²

Así es como ella, la que veía la enorme crisis que se avecinaba en el país y los

hechos que la rodeaban, con indiferencia y sin involucrarse, hasta que afectó sus intereses y su vida, llegó a sentirse parte de todo eso precisamente cuando tocó fondo y convivió con la muerte y el horror de la guerra.

Las penalidades que pasó al lado de los que huían de Cuernavaca fueron muchas, y aquí vuelve a aparecer Federico Chacón, como su "héroe personal", ya que todo el tiempo cuidó de ella y de otros. Gracias a él no murió en el trayecto después de sufrir un accidente que casi la paralizó. Es un relato conmovedor por la forma que plasma en su escrito el miedo, la solidaridad y las penurias, con ese estilo sincero, claro y cargado de emociones, sin caer nunca en el endulcoramiento de los hechos. La mujer fuerte que fue Rosa King queda reflejada plenamente en su obra. Solamente en una ocasión, cuando sintió que llegaban a un lugar seguro, lloró incontrolablemente y Chacón la consoló con estas palabras. "Todo está bien *mother*... Ahora está a salvo... Puede descansar..."²³

Escisión Revolucionaria

El movimiento armado continuaba, y al margen de éste y en el núcleo del mismo, aparecen todas las muestras de lo que los seres humanos somos capaces de hacer, lo bueno y lo malo: luchar por ideales, traicionar, aprovecharse para el beneficio personal, ayudar a los demás, dar pruebas de honradez, robar, contrastes que afloran sobre todo en momentos de crisis personales y sociales extremas. De Rosa King destaca su espíritu de lucha,

²⁰ *Ibid.*, p. 201.

²¹ Rosa King, *op.cit.*

²² Luis Rodríguez, *op.cit.*, p. 102.

²³ *Ibid.*, p. 247.

en algunos momentos en los que se re- pone, aunque desgastada, continúa con el trabajo y su sueño: recuperar el *Bella Vista*. En su último intento, regresó a Cuernavaca para ver la destrucción y saqueo que se había llevado a cabo. Se imagina que todavía algo se podía hacer, la confianza que tenía en ella misma y el deseo de recuperar lo perdido, lo que había sido su vida misma, la empujaban hacia lo imposible. El sueño dura hasta que habla con Pablo González,²³ encargado de la plaza, quien de forma abrupta la regresó a la realidad con éstas palabras; "Qué no entiende señora, estoy a punto de destruir todo lo que queda en pie en Cuernavaca."²⁴ Es en ese momento, seis años después de iniciado el conflicto armado, se da cuenta de que no hay ninguna esperanza, lo había perdido todo.

Meses después, en la Ciudad de México, le hablaron para preguntarle si podía identificar unas tinas de la mejor calidad, que se encontraban en su hotel y habían sobrevivido al desastre.²⁵ Cuando las vio supo que eran las de ella, y las re-

clamó como suyas, a lo que le respondieron sin consideración, que, "habían sido confiscadas, porque ella había abandonado su hogar."²⁶

El regreso

El precio de la Revolución fue muy alto para muchos. La señora King no fue la excepción: su hotel fue destruido, sin posibilidad de recuperarlo. Paralelo al derrumbe físico del edificio, se derrumba una mujer trabajadora e independiente, visionaria en sus negocios, de trato femenino y encantador. Se deduce, por lo que dice, que ante la imposibilidad de recuperar su propiedad y negocio, fue a vivir a algún lugar, probablemente a los Estados Unidos. Sin embargo, y a pesar de todo lo que vivió, cuando sus hijos crecieron y se casaron, dice que ella, "...extrañaba el calor con el que el sol inundaba Morelos, y las noches estrelladas sobre los blancos volcanes. Extrañaba las viejas amistades". Por lo que en 1928 decidió regresar a México y les dijo: "Tal vez estos lugares sean para ustedes su hogar, pero yo regreso a Cuernavaca, es ahí a donde yo pertenezco."²⁷

Las memorias de Rosa King se inician cuando se embarcó en la nave de sus sueños con la compra del Hotel *Bellavista*, y como en todo viaje, iba llena de planes, entusiasmo y nerviosismo, pero, apenas iniciada esta andadura, empezó a caer una lluvia molesta aunque soportable, hasta que se formó una tormenta de tal magnitud que el barco parecía naufragar. Y aún viendo el peligro, confia-

²³ Después de un paréntesis desde la derrota del huertismo hasta fines de 1915, las fuerzas carrancistas se concentraron en reducir el zapatismo. Pablo González se dedicó a destruir todo lo que quedaba a su paso con el fin de eliminar al zapatismo. El libro de Rosa King lo confirma.

²⁴ Rosa King, *op. cit.*, p. 298.

²⁵ Enrique Krauze, *Biografía del Poder. Emiliano Zapata*. Aquí Porfirio Palacios describe lo siguiente: "Las fuerzas carrancistas destruyeron no sólo los ingenios para vender la maquinaria por fierro viejo, sino todo cuanto consideraban poder aprovechar; pues se llevaban las puertas, las bancas de los jardines públicos, hasta artefactos de otro uso, inclusive las cañerías de plomo, todo lo que más tarde era vendido por la soldadesca inconsciente en la ciudad de México, en los "puestos" de la Plazuela de las Vizcaínas o en los del "ex Volador", p.102.

²⁶ Rosa King, *op. cit.*, p. 302.

²⁷ *Ibid.*, p. 313.

ba en que a ella no le afectaría gran cosa, para eso estaba la tripulación, de la que se sentía tan ajena; a ella lo único que le interesaba era salvar su equipaje, inconsciente de lo que sucedía a su alrededor, seguramente como una forma de protección. Pero la tormenta acabó por arrastrarla y estuvo a punto de ahogarse como muchos otros miles. Salió maltrecha y agotada. Esa *Tormenta sobre México*, como titula su libro, cayó también sobre ella, detestó no poder cubrirse y la odió por acabar con su estabilidad y sus ilusiones. Sin embargo, una vez pasada la tormenta se dio cuenta que lo vivido y sufrido con los tripulantes y pasajeros del barco la había unido a ellos, como dice, "irremediablemente".

En su libro, escrito cuando había empezado la reconstrucción que emprendieron los gobiernos posteriores a la Revolución, llega a notar avances o siente que las promesas se empiezan a cumplir, lo ve como un logro y toma una posición:

Mucho se ha dicho sobre el nuevo régimen. Lo escucho de mis amigos, los reaccionarios que añoran los buenos viejos tiempos de Porfirio Díaz, cuando ellos se encontraban mejor que ahora; y los sentimentalistas, que han progresado sin pagar el precio. Pero no lo ven a través de mis ojos. Todavía soy una extranjera, una mujer inglesa. Pero después de todos los sufrimientos que compartí con la gente de mi pueblo, no me puede ser ajeno, nada de lo que les pase a los mexicanos. Cualquier cosa que les suceda, estoy de su lado.²⁸

Conocí la obra de Rosa King a través de una exiliada española en México a quien le regaló su libro, publicado en 1944 y quien amablemente me lo prestó.²⁹ En realidad en esos años se trataba de un privilegio porque el ejemplar está firmado por su autora y a principios de los años noventa no se había traducido, ni reeditado. La señora Paz Barral de De la Fuente me contó su encuentro con Rosa King en el Hotel *Bellavista* que ya nada tenía que ver con aquel sitio en donde ella vivió todas las experiencias relatadas en su libro. Aquella inglesa que se sentía lejana y ajena a este país y a su revolución, fue un huésped permanente en el hotel del que fue propietaria en el momento en que decidió que su hogar estaba en Cuernavaca.

Así fue como dos extranjeras que, por motivos diferentes, llegaron a continuar sus vidas en este país, se encontraron en ese hotel, en donde seguramente Rosa King conversó con la señora Paz como solía hacerlo cuando era su dueña y anfitriona de sus huéspedes, conversación y cercanía que culminaría con el regalo de su libro.

²⁹ *Tempest Over Mexico. A Personal Chronicle* by Rosa E. King, se publicó por primera vez en 1935 en tres ocasiones, después dos, en 1936, otras en 1938, 1940 y 1944. En total ocho. En México se tradujo y publicó en la colección *Mirada Viajera* por el Centro Nacional de la Cultura y las Artes, en 1998 con traducción de José Luis Alonso Cruz y prefacio de Tedi López Mills.

²⁸ *Ibid.*, p. 322.

Bibliografía

King, Rosa. *Tempest over Mexico. A personal Chronicle*. Illustrated by Carroll Hill. New York, Howes Publishing Company, 1944.

———. *Tempestad sobre México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

Krauze, Enrique. *Biografía del Poder. Emiliano Zapata*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

———. *Biografía del poder. Francisco I. Madero*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*. London-New York, Routledge, 1992.

Rodríguez, Luis. *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Pita Amor y la reconstrucción del yo

Resumen

Este estudio desea evidenciar la búsqueda de una identidad, de un "yo", pues la poetisa se bifurcó en dos personalidades: la interior, que daba a conocer a través de su poesía (angustia existencial, búsqueda de Dios, soledad, sensualidad...) y la exterior con una actitud agresiva e irreverente, aunado a un aspecto provocativo y estrafalario. Fue retratada por Diego Rivera y Juan Soriano, entre otros. Pita Amor dejó una imagen que para bien o para mal, se convirtió en un personaje y en una leyenda de la Zona Rosa.

Palabras clave: identidad, poetisa, Pita Amor, Guadalupe Teresa, existencial, estrafalaria, Zona Rosa

Guadalupe Teresa fue la más pequeña de siete hijos, que el matrimonio de Carolina Schmidtlein y Emmanuel Amor procrearon. Su padre había sido un rico hacendado durante la época porfiriana, pero a Pita lo poco que le quedó de este abolengo fue: "el buen gusto, único patrimonio de los nuevos pobres creados por una revolución que ha sido fecunda en la producción de nuevos ricos."¹ La familia se trasladó a la ciudad de México y habitó una mansión de 600 metros en la calle Abraham González, en la cual nació la poetisa.

La fecha de su nacimiento es imprecisa, pues de acuerdo a sus biógrafos va-

ría: Michael Karl Schuessler, la data el 30 de mayo de 1920; Elvira García, a pesar de dar el mismo año, aclara en una nota al pie que: "Su acta de nacimiento consigna el año de 1917".² Beatriz Espejo constata este mismo año en "Pita Amor. Un mito mexicano" en su libro *Seis niñas ahogadas en una gota de agua*. Elena Poniatowska, en *Pita Amor en los brazos de Dios*³, data su nacimiento en 1918; pero será la misma Pita, en "Confidencia de la autora" en el prólogo de sus *Poesías completas (1945-1951)*, quien nos aclare

² Elvira García, *Redonda soledad. La vida de Pita Amor*, p. 20.

³ Elena Poniatowska, "Pita Amor en los brazos de Dios", en *La Jornada*. En línea: 10 de mayo de 2000. Primero de tres artículos de Poniatowska, publicado por la muerte de la poetisa acaecida el 9 de mayo de este año.

* Egresada de la Especialización en literatura mexicana del siglo XX, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

¹ Guadalupe Amor, "Confesiones de la autora", *Obras completas (1945-1951)*, p. 19.

el porqué de esa diversidad de fechas: “nacé en este siglo, en todo y por todo; claro que siendo mujer no voy a precisar en qué año.”⁴

Este estudio desea evidenciar la búsqueda de una identidad, de un “yo”, pues la poetisa se bifurcó en dos personalidades: la interior, que daba a conocer a través de su poesía; y la exterior, que mostraba con una actitud agresiva e irreverente, aunado a un aspecto provocativo y estrafalario.

Desde niña se distinguió de sus hermanas por su carácter extrovertido y egocéntrico. En las reuniones familiares: “Antes de cumplir los diez años de edad ya hacía gala de su excelente memoria [...] cantaba, bailaba e imitaba a artistas de la época. Le fascinaba el aplauso de los adultos”.⁵

Ya adolescente, empezó a reinventarse, pues algunos que la conocieron en esta etapa recordaban cómo hacía su aparición con una actitud provocadora y estudiada:

Los artistas la recuerdan todavía con zapatos de piso, calcetas y el pelo sujeto en dos trenzas, pero ensayando una actitud seductora. Además, hacía comentarios contundentes y exagerados, que a veces resultaban divertidos y frescos.⁶

Archibaldo Burns, en su libro *Botafumeiro*, la llama “niña boba” y agrega dos particularidades de la poetisa: abrir desmesuradamente los ojos y mirar fijamente. Tiempo después la volvió a ver; la niña había crecido, pero “Su ego crecía más

que su persona.”⁷ De acuerdo a lo dicho por Burns no es de extrañar que intentara incursionar en el cine y el teatro; artes, además del radio, que en las décadas de los cuarenta y cincuenta cobraron gran impulso, y surgieron actrices de la talla de Dolores del Río, Gloria Marín o María Félix.

Su incursión en el mundo de la farándula fue breve (1943-1945), sin pena ni gloria. En un análisis sincero Pita se expresó en este sentido:

Más tarde sentí la necesidad de que mi figura fuese admirada en todas partes, y obsesivamente busqué los medios para ser astro del frágil celuloide. Y un afán de mostrarme, cada día más impetuoso, me obligó a buscar el marco iluminado de la escena teatral. A pesar de la gran impresión que yo causaba en el ánimo de todos aquellos que pudieron facilitarme el camino a la fama, mis éxitos de actriz sólo eran mediocres.⁸

Pita se dio cuenta de que la juventud y la belleza no bastaban. Hacía tiempo que había muerto su padre y había abandonado la casa materna⁹ —rematada, años después, por el Banco de México— porque quería liberarse de las observaciones moralistas de su familia, de la rancia, aunque pobre, aristocracia mexicana. Se fugó con José Madrazo, un rico ganadero mucho mayor que ella, quien le cumplía todos sus caprichos y la ins-

⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁸ Guadalupe Amor. “Prólogo”. *Antología poética*, p. 11.

⁹ En el sótano de esta casa sus hermanas: Carolina, Inés y Elena instalaron la Galería de Arte Mexicano, con asesoría de amigos pintores. Por ser una novedad acudían a las exposiciones un buen número de intelectuales.

⁴ Guadalupe Amor, “Confidencias de la autora”, *op. cit.*, p. 19.

⁵ García, *op. cit.*, p. 48.

⁶ *Ibid.*, p. 53. El subrayado es mío.

taló en un departamento –en la calle de Río Duero número 52– que ella decoró a su gusto.

El pintor Juan Soriano fue su amigo y vecino, la conoció cuando ella ya se había emancipado de los lazos familiares, y de acuerdo a su testimonio, la poetisa era espontánea y subversiva, y refiere cómo en las fiestas, con el mayor desparpajo y en el momento menos esperado, contaba que acababa de hacer el amor, y además daba los pormenores.

Cuando Pita aun vivía con su familia supo por sus hermanas que había un grupo de intelectuales, “Contemporáneos”. “Sus miembros publicaban artículos que provocaban polémica; también hacían su propia revista. Se les tachaba de exquisitos y europeizados.”¹⁰ Esta fama despertó interés en la adolescente, por tal motivo no es de extrañar que años después quisiera conocerlos. Para lograr su objetivo visitó la casa de Salvador Novo, donde vio y admiró a Xavier Villaurrutia, se aprendió sus décimas y logró su amistad:

Se vanagloriaba de formar parte del grupo de contadas mujeres que el poeta, crítico y dramaturgo invitaba a su estudio, ubicado en el centro de la capital. Allí compartía con él y otras personas la diversión noctámbula y se relacionaba con más artistas.¹¹

No obstante este tren de vida, Pita experimentaba un gran vacío:

Amargada desesperada, solitaria, conteniendo todos los deseos que puede

imaginar un ser humano, y sin realizaciones de ninguna especie, sentía pasar los primeros años de mi juventud, desgarradoramente vacíos [...] entre tanto mi madre se moría. La casa se vino abajo [...] Una noche [...] movida por impulso superior [...] empecé a escribir mis primeros renglones...¹²

Descubrió que a través de la poesía podía expresar lo que realmente sentía, entonces escribe y con cierta duda enseña sus primeros poemas a Manuel Montesinos y a Enrique González Martínez.

Pita marcó su debut literario en 1946, cuando mostró a Edmundo O’Gorman sus poemas, y a éste:

Le sorprendió que tuviera como autora a esa joven tan fiestera que se conducía con coquetería, extravagancia y sarcasmo. El material que tenía en sus manos contrastaba bastante con la imagen que la chica proyectaba. Su poesía era íntima y desolada [...]. Lo que con ella comunicaba no parecía ser la realidad de esa muchacha seductora.¹³

O’Gorman no sólo le corrigió la sintaxis y la puntuación, sino también le sugirió el título y le propuso publicarlos; así en septiembre de 1946, dos meses después de la muerte de doña Carolina Schimdtlein de Amor, Pita le dedica a su madre su primer libro con 25 poemas, *Yo soy mi casa*, con un tiraje de 150 ejemplares en la Editorial Alcantía (1932-1959),¹⁴ de Edmundo O’Gorman y Justino Fernández.

¹² Guadalupe Amor. “Prólogo” *Antología poética*, pp. 11-12.

¹³ García, *op. cit.*, p. 90. El subrayado es mío.

¹⁴ En 1932 Edmundo O’Gorman y Justino Fernández inician la Editorial Alcantía. También hicieron una revista homónima. Su finalidad era publicar

¹⁰ García, *op. cit.*, pp. 64-65.

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

Lo interesante de la cita de O'Gorman es cómo él ya observa una dicotomía entre la imagen externa y lo que sentía Pita:

¿Por qué quise quitarme de las cosas
del mismo modo como las tomaba?
¿Por qué nunca fijé la mirada
en materia que tiene que morir?
[...]
¿Por qué intenté ir al mundo y despreciarlo,
tratando entonces de mirar al cielo?
[...]
¿Por qué insistía en que mis pies atados
tuvieran libertad para elevarse...¹⁵

Las interrogantes son el eje del poema, cuestiona a Dios, se cuestiona a sí misma, pero sobre todo se pregunta para qué buscó su libertad. Muestra ya ambigüedad al hacer una cosa y desear otra: "¿Por qué intenté ir al mundo y despreciarlo?"

A partir de este poemario Pita Amor publicará otros: *Círculo de angustia*, *Polvo*, *Sirviéndole a Dios de hoguera...* donde continúa el cuestionamiento acerca de la existencia de Dios y de ella misma. En 1953 publica *Décimas a Dios*, establece un monólogo donde cuestiona ya la existencia de Dios, manifiesta su deseo de crear, pero en vez de crear reafirma su duda: "Dios invención admirable" (poema I).

obras exclusivas de poesía, cuento y ensayo con tirajes limitados. En la casa de la familia O'Gorman se reunía un grupo de amigos(as) entre las que figuraba Carolina Amor, hermana de Pita, de ahí el contacto de la poetisa con Edmundo O'Gorman. Vid. *Diccionario de Literatura Mexicana. Siglo XX*, p. 113.

¹⁵ Guadalupe Amor. *Poesías completas (1946-1951)*, p. 28.

Escritores importantes como Alfonso Reyes y Juan José Arreola la apoyaron, sin embargo no logró ser aceptada en los círculos intelectuales, pues la consideraban como una "poetisa menor", incluso fue rechazada por sus contemporáneas Dolores Castro y Rosario Castellanos. Y no faltó quien le negara ser la autora de sus poemarios: "*Yo soy mi casa* se lo achacaban a González Montesinos y el segundo libro se lo atribuyeron a don Alfonso Reyes".¹⁶ Supo de las críticas negativas, pero también conoció opiniones favorables o de franca defensa, como la de Rubén Salazar Mallén, quien destacó la búsqueda interior de Pita y su angustia, de esta manera lanzó una estocada verbal a los detractores de la poetisa:

Documento humano, duro y doloroso es esa poesía. Poesía sin concesiones y sin exageraciones y, por tanto, mucho máspreciada. Esto es lo que no se le perdona a Pita Amor, lo que no le perdonan sus envidiosos, mientras ella sigue siendo gran 'poeta'.¹⁷

Por ser su poesía opuesta a lo que aparentaba causó desconcierto y curiosidad en los pintores más importantes de su época, como los maestros del muralismo, que después de pasada la euforia nacionalista se dieron también a la pintura de caballete, como Diego Rivera, Raúl Anguiano, Ignacio Asúnsolo, Roberto Montenegro, Cordelia Urueta, Guillermo Meza, Antonio Peláez y Juan Soriano,¹⁸ quiénes la solicitaban para retratarla. Sin

¹⁶ Elvira García, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷ Michael Karl Schuessler, *Guadalupe Amor. La undécima musa*, p. 106.

¹⁸ "Antes de la insurgencia colectiva, tres artistas importantes habían iniciado su propio rumbo

embargo, Inés Amor, su hermana, señaló que si bien Pita fue requerida por pintores y fotógrafos, en algunas ocasiones ella los perseguía con insistencia. En 1948 Pita se presentó en el estudio de Raúl Anguiano para pedirle que la pintara, al tiempo que se despojaba de la única prenda que llevaba, un vestido rojo. Así inicia su etapa de modelo, misma que dejaría huella en la plástica mexicana del siglo XX.

En 1958, en una entrevista concedida a su sobrina, Elena Poniatowska Amor, Pita, le confesó por qué le importaba tanto su aspecto: "Cuido mucho mi belleza porque siempre me la han elogiado casi más que mi poesía."¹⁹ La poetisa era consciente de la importancia de una imagen como medio publicitario. Utilizó la propia para las portadas de sus libros y discos, y se hacía fotografiar con poses estudiadas previamente ante el espejo, para repartir después las impresiones en diarios y revistas. Aún fue más allá: agregó a su imagen frases con las cuales la identificaran. Se autonombra "la dama de la tinta" o "soy la más bella", entre las frases más conocidas.

Guadalupe Amor cuidaba de forjar una imagen, pero ese arduo trabajo muchas veces no dio los frutos esperados. La fotógrafa Sulamith, al igual que otros artistas plásticos, descubrieron su máscara; no retrataron el rostro bello y desafiante que quiso proyectar, sino el otro, el de desconcierto y soledad. De *Más allá de lo oscuro*, poema IX:

¡Cuántas veces, pensando en mi materia,
 Considéreme absurda y sin sentido,
 farsa de soledad y de miseria,
 ridícula criatura del olvido,
máscara sin valor de inútil feria
 y eco que no proviene del sonido.

Pita aceptó el papel de "niña mala", por ello, cuando en 1957 publica su novela autobiográfica, *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie*, no tiene concesiones para sí; se reconoce poseedora de "un temperamento de hechizada"; acepta haber sido una niña demandante hasta la desesperación, caprichosa, desobediente y vanidosa. Con estas descripciones de sí misma se adelanta a todos sus críticos. Ella sabía "quien era". Ya no era una "nadie" ni un ser difuso: tomaba cuerpo y definía su personalidad.

Con esta autobiografía justificará su proceder de adulta; no es que ella quisiera ser desobediente y narcisista, no, había nacido así y por lo tanto no podía evitarlo. Los críticos dudaron de la veracidad de esta obra, pero no de los rasgos de personalidad que la caracterizaban: "El lector podrá criticar la verosimilitud, pero nunca la identidad. Ya no se trata de saber si lo que dice el texto es verdad, sino solamente si la cuestión de la identidad es real..."²⁰

La angustia existencial es un tema constante en la poesía de Pita Amor, pero ella se negaba a ser descubierta, prefería mostrar un ser reinventado. Sin embargo, dio pistas sobre su verdadero yo cuando declaró: "Mi poesía es más real que yo misma";²¹ así en el poemario *Círculo*

aparte de la "escuela" (escuela mexicana de pintura): Günter Gerszo, Juan Soriano y Pedro Coronel." Jorge Alberto Manrique. "El proceso de las artes (1910-1970)", *Historia general de México*, p. 955.

¹⁹ Karl Schuessler, *op. cit.*, p. 189.

²⁰ Jean Philippe Miraux, *La autobiografía. La escritura del yo*, p. 22.

²¹ Guadalupe Amor, "Confidencias de la autora", *op. cit.*, p. 19.

de *angustia*, reitera su zozobra existencial, poema XIII:

En mí siempre el mismo tema:
el de la angustia redondo,
 y es que mi razón ahonda
 el centro de mi sistema.
 Vivo en eterno problema:
 a mí ser lo veo perdido,
 ¿con qué fin habrá nacido,
 si tan sólo es una sombra
 a la que el vivir asombra
 sin encontrarle sentido?

A pesar de que Pita Amor logró publicar sus libros, ser invitada a España, tener su propio programa de televisión, vestir lujosamente, no se sentía satisfecha, le dolía el rechazo familiar, sabía que reproban su forma de vida. Sus amores iban de boca en boca. Su sexualidad corría en dos vertientes, pues a pesar de sus múltiples amantes varones, entre sus amigos se comentaba su lesbianismo. Juan Soriano recordaba que "Era muy lésbica, tuvo muchos líos con señoras y todo terminaba más o menos mal, siempre en desastre";²² sobre este tema Pita dejará obras en prosa y en verso que lo constatan.

En 1957 Pita publica *Galería de títeres*, su segunda obra en prosa que contiene cuarenta cuentos cortos, cuyo tema principal son las mujeres maduras, como ella. En esta obra muestra a mujeres encerradas, como en cuadros, en espacios limitados de una habitación sofocante, y peor aun: en el espacio de un cuerpo marchito. La mayoría no se dedican a nada; las menos son amas de casa con espacios rutinarios; otras son viudas aburridas sin ningún horizonte; otras son exprostitutas que por viejas han dejado

de tener demanda. Mujeres sin perspectivas ni iniciativas. Sus habitaciones encierran sus cuerpos, son presas de sus cuerpos, y en medio de la habitación desierta, miran al espejo que, en la penumbra, les devuelve su propia imagen caduca. Afuera, el espectador-lector contempla esta "galería de títeres", olvidados en cualquier parte.

Galería de títeres muestra a mujeres sin voluntad, movidas por manos ajenas, encerradas en el pequeño espacio del cajón del titiritero; unas se refugian en sus recuerdos, otras en un amante comprado o un amor prohibido, como "Raquel Rivadeneira". En esta historia, Pita toca el tema lésbico: "un día que se asomó minuciosamente al espejo, se le vino encima su vida, como una avalancha. Quedose helada al golpe de sus propias arrugas y de sus canas."²³ En las reuniones, los hombres ya no la miraban, pero sí otra mujer: "Raquel conoció los amores equívocos [...] exigió silencio y recato."²⁴ Y en un arranque de pudor decide terminar su relación, pero la soledad es tal que termina llamando a la amante, quien siempre fiel regresa para llenar ese cuarto vacío. Pita observa que, a pesar de los prejuicios personales y sociales, la soledad de Raquel Rivadeneira es tan devastadora que cruza estos umbrales.

En 1959 escribe *Todos los siglos del mundo*, libro en el que trata los temas del amor, el desamor y el erotismo y, más atrevida, incluye poemas abiertamente lésbicos. El poema trece dice:

Juntas, en tu forma, veo
 dureza y ternura niña;

²² Karl Schuessler, *op. cit.*, p. 38.

²³ Guadalupe Amor, *Galería de títeres*, p. 80.

²⁴ *Ibid.*, p. 82.

y por dentro eres campiña
inagotable; un paseo
de amor, temores, deseo...

Elvira García, comentó que Pita Amor llegó a tener una relación lésbica importante y que, al romperse, condujo a la poetisa a evadir su dolor con múltiples relaciones:

Desde tiempo atrás, parecía estar muy sola. Su relación amorosa –la más importante de toda su existencia– había entrado en crisis y culminaba en rompimiento.

De pronto, desgarrada por el dolor que le provocó el alejamiento y la indiferencia de su amada, Guadalupe intensificó sus galanterías e hizo nuevas conquistas. Prodigó, convidó su cuerpo a varios amigos.²⁵

La consecuencia de esta fuga sin tregua consistió en que, próxima a los cuarenta años, concibió, no sin complicaciones, un hijo que no se atrevió a cuidar, y que encargó a su hermana Carolina. Todo parecía marchar bien, lo visitaba y regalaba con algo casi a diario, pero el pequeño murió ahogado al año ocho meses. Y Pita, la fuerte, la inmovible, en apariencia, se desmoronó. El dolor fue demasiado y tuvo que ser hospitalizada; sus deudas afloraron y sus hermanos desmantelaron su departamento.

Cuando la dieron de alta, Pita se encerró, evitó las fotografías, las muestras de afecto, pues con la pérdida de su hijo, se fueron también su juventud, los lujos, las fiestas, su departamento, su independencia. A partir de entonces em-

pezó a vivir de la caridad de familiares y amigos. La depresión fue total. Así acorde a su sentir y consciente de su situación, cambió de máscara. Había ganado peso, no se esmeraba en su arreglo, todo en ella reflejaba descuido y desgano: chanclas de hule sustituyeron a los elegantes zapatillas de antaño; el maquillaje, sin extenderse, formaba plastas en su rostro, acentuado por rubor rojo carmín puesto sin ton ni son.

Max Aub en 1964 le ofrece un programa de radio en la UNAM, titulado Variaciones sobre un motivo poético donde recitaba poemas suyos y de poetas que admiraba, mexicanos o españoles, a veces tenía como invitado a algún pintor o escritor, pero al cabo de unos años abandona el programa. Fruto de este quehacer fueron los poemas compilados por Rodolfo Chávez Parra, *El zoológico de Pita*, quien trabajaba en el área administrativa de Radio UNAM y era el encargado de pagarle el taxi que la regresaría a su casa. Éste, compasivo al ver a Pita deprimida, prometía hablarle por teléfono; ella en pago compondría un poema sobre un animal. De esta manera Parra reunió 170 décimas.

La década de los sesentas fue especialmente difícil para Pita. ¿De qué podía escribir después de la muerte de su hijo, de la pérdida de amigos y de encontrarse sin su departamento, que habitó por más de 25 años? En 1966 aparecerán en ediciones modestas *Fuga de negras* y *Como reina de barajas*. En el segundo poemario Pita sí mira su imagen en el espejo, ya no es la exploración interior, sino como las mujeres de sus cuentos, –donde acaso sin proponérselo prelude lo que en ella misma vería– observa su decrepitud exterior, poema VI.

²⁵ García, *op. cit.*, p. 194. No aclara de quién se trató, aunque se comentaba su relación con la española Dolores Puche. El subrayado es mío.

Mi cara que está muerta,
 a mi cara mutilada,
 a mi cara muda, helada,
a mi cara sombra yerta,
 a mi cara ya desierta
 de odio y amor ya perdida,
 a mi cara retenida
 por el freno de mis ojos,
 a mi cara dos los rojos
 crepúsculos de mi vida.

Emerge del silencio y del olvido para hablar "De un mundo de angustia y cie-
 no/ de olvido, olvido y olvido," (poema VIII); de las tardes vacías donde persi-
 gue a su sombra, así veía su vida. Ya no buscaba el amor delirante, a Dios o a sí
 misma. Sólo se percibía como un fantasma de lo que había sido, y su única ale-
 gría consistía, no en ser vista, sino en escapar de las miradas ajenas, Décima II:

Mi cara que a las tres
 de la tarde se anochece,
 a mi cara que mece
 cuando la tarde ya no es,
 a mi cara que de vez
 en vez aun se sonríe,
 a mi cara que se ríe
 cuando por la noche huye,
 y en la noche se diluye
 para que nadie la espíe

En 1981 aparece *A mí me ha dado en es-
 cribir sonetos*, con prólogo de ella mis-
 ma, donde rememora sus inicios y hace
 un recuento de su obra y además de acla-
 rar que:

Insisto, no padezco angustia, padezco un
 mal diferente. [...] Que es el de querer,
 el de ansiar escribir y escribir. [...] En mi
 mente se agolpan mis ideas en una for-
 ma diabólica y alarmante. Pero curiosamente
 en mí mente no cabe el caos. [...]

Pero curiosamente, siendo mi pensa-
 miento así de ordenado, las convulsio-
 nes, las circunvalaciones, los estremeci-
 mientos de mi sangre, son opuestos a la
 lucidez de mi entendimiento.²⁶

A mí me ha dado en escribir sonetos con-
 tiene veinte poemas ilustrados por Susa-
 na García Ruiz; la portada es un dibujo
 que le hiciera su amigo Antonio Pélaez.
 Y tal como Pita advirtiera, este libro re-
 vela otra faceta de su poética; ya no
 rechaza pensar, confía en su pensamien-
 to; desaparece el tono de angustia de
 sus primeros poemarios; ya no se oculta
 en su interior; evoca la luz: "a mí me ha
 dado en descubrir secretos. [...] A mí me
 ha dado en alumbrar la rosa" (poema I).
 La sangre ya no circula "enervante", se ha
 transformado en: "Una hemorragia en
 huída" (poema II). Si embargo no puede ol-
 vidar su pobreza y decrepitud, su máasca-
 ra y su soledad; aunque tomara poses
 despóticas, para aparentar lo contrario:

Soneto IX

Ver el reloj y no mirar la hora.
 Ver el espejo y contemplar la nada.
 Ver la luz por la luz dinamitada.
 Presentir los fulgores de la aurora.
Vivir sabiendo que todo es demora.
 Tener la sombra siempre abandonada
 el pavimento gris y la enramada
 medir la sangre siempre retadora.
 Sobrecogerse ante el menor sonido
 retener todo el ruido en el oído.
Tener temor de volver la cara
 también del antifaz que la enmascara.
 Tener terror de entreabrir la puerta
 y de encontrarla siempre tan desierta.

²⁶ Guadalupe Amor, "Prólogo". *A mí me ha dado en
 escribir sonetos...*, pp. 11-12.

Las amargas lágrimas de Beatriz Sheridan es también de 1981, un pequeño volumen de XII sonetos octosílabos publicado como reconocimiento a la actuación de Beatriz Sheridan en la obra *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, del alemán Rainer W. Fassbinder, quien abordó el enamoramiento de una modista de edad madura por una indolente joven que finalmente la abandona. Aquí la escritora retoma el tema del lesbianismo, pero su trasfondo es la soledad y la decrepitud. Además reaparecen las ideas de “el pecado” y “el sentimiento de culpa”, soneto X.

Petra von Kant la infinita
la del latente pecado
y el corazón deshollado
ni tu sombra te visita.

Pasa el tiempo y los fantasmas de antaño la visitan: los recuerdos de su madre y de su hijo. Así, en 1986, publica un pequeño volumen de poesías titulado *Mis crímenes*, donde se acusa de haberlos matado: “Maté a mi hijo, bien mío/ lo maté al darle la vida...”²⁷

Como era de natural despilfarro algunos amigos le aconsejaban que administrara su dinero, pero ella no hacía el menor caso. Vendía sus poemas a transeúntes y comensales de la Zona Rosa. Beatriz Espejo dedicó varios trabajos a la controversial escritora y logró entrevistarla. Le desconcertó el lugar donde vivió sus últimos años “en un garaje acondicionado por su amigo Felipe”²⁸ (maloliente, con muebles viejos y sucios). Quedó impactada por su carácter impe-

rativo, pero sobre todo por su figura: “Disfrazada de pordiosera se convirtió en el fantasma de la Zona Rosa”,²⁹ dijo.

El tiempo, ese que ella no quería oír ni mirar en el reloj, continuaba; este peso sobrepasaba lo que podía soportar su cansado cuerpo; para sobrellevar su carga, Pita escribía; cualquier papel era bueno, así ofrecía sus “papelillos” a los transeúntes, como palomas, como gaviotas. Los pocos amigos que le quedaban le ayudaron a reunir y publicar otros libros: *Cien sonetos a vuelo alto*, *Los pájaros*, *Liras*, por ejemplo.

A lo largo de este trabajo se han subrayado algunas de las palabras que la poetisa enuncia, como: antifaz, máscara y farsa, para enfatizar ese juego de espejos de la poetisa, entre su persona y su poesía, y que motivó en aquéllos que la conocieron a utilizar palabras como “ensayar” o “disfraz” cuando se referían a ella.

Pero lo cierto es que la representación que Pita Amor hizo de sí, dominó opiniones de propios y extraños, fue tal el espejismo creado que eclipsó su interior. Ahora la luz de su poesía lanza tímidos chispazos y entreabre discretas puertas para quien quiera verla sin máscara.

El verdadero rostro de Pita Amor se devela cuando ella inicia el largo camino de saber quién era, y al mismo tiempo si lo aprendido era verdad o no. El fuerte deseo de identidad la llevó por varios caminos, que no siempre fueron llanos, hasta que el faro de la poesía la condujo a su puerto, ahí ancló sus dudas, sus sueños y esperanzas, pero también ahí supo de tiburones y piratas.

²⁷ Karl Schuessler, *op. cit.*, p 199

²⁸ Beatriz Espejo, “Entrevista con una leyenda”. *Cuentos reunidos*, p. 281.

²⁹ *Idem*, “Un mito mexicano”. *Seis niñas ahogadas en una gota de agua*, p. 32. El subrayado es mío.

Ella logró poner el viento a su favor y navegó, y supo del éxito, pero las turbulencias personales la arrastraron a las zonas más profundas de sí misma. Varada, miro su entorno, la brisa amable del tiempo movió su averiada embarcación, y con las velas rotas se aventuró de nuevo en los inciertos océanos.

La luz de la poesía la guió de nuevo a puertos amigos. Ahí vio su imagen verdadera reflejada en las aguas; dolorosa fue la impresión: los corales multicolores le sonrieron, entendió el mensaje, estiró la mano y decoró su faz. El ruido del mar le recordó su voz, el ulular de las tempestades, los huracanes en alta mar, su canto de sirena de tiempo atrás.

En mayo de 2000, papeles gaviotas revolotean, la marea la invita a surcar sus volubles aguas, Pita sube a su barco y mira a los que la miran, levanta la pesada ancla, se despide y zarpa. Pupilas extrañas la siguen. Ahora algunos escuchan su voz y otros, acaso los menos, toman a las gaviotas que dejó sobrevolando.

Pita como personaje de sí misma

Pita dejó una imagen que para bien o para mal, se convirtió en un personaje, pues fue usada por varios dramaturgos, el primero fue Salvador Novo con *Diálogos neoplatónicos entre Sor Juana y Pita*. En el 2001 a un año de su muerte surgió "Desde Gayola", programa mexicano, creado, conducido y actuado por Horacio Villalobos, quien se nutrió del personaje "Pita Amor", pues realizó varios sketch parodiándola. Algunos títulos son: *Pita Amor y María Félix*, *Pita Amor y Talina Fernández*, *La Tesorito entrevista a Pita Amor*, *Pita Amor y Salvador Novo*.

No todo lo hecho sobre Pita se suscribe al ámbito de la parodia, *Pita en cuatro tiempos*, es un texto de Simona Victoria con idea original de Leticia Pedrajo. Es un trabajo que refleja el estudio de la vida y la obra de la poetisa. Se anunció en Internet como:

Un espectáculo que indaga sobre la locura y genialidad a través del mundo interior de la poeta chilanga más grande y controvertida, Guadalupe Amor [...] recupera la figura mítica de una mujer esplendorosa, irreverente, eterna caminante de la Zona Rosa.³⁰

En *Youtube* se puede escuchar la voz de Pita Amor, ver su semblante sublimado al recitar sus poemas; su gran sentido del humor y su capacidad memorística: *Letanía de mis defectos*, *En un monólogo*, *Poetisa genial*, por mencionar algunos.

A pita se le atribuyeron anécdotas que acrecentaron su fama de mujer liviana y exhibicionista. Unas historias databan desde su pubertad: ¡qué se desnudaba en el balcón de la casa materna!, ¡qué salía a hablar por teléfono enfundada sólo en un camisón transparente...! ¿quiénes la vieron? Los rumores nacían y Pita los dejaba crecer, así iniciaba su propia leyenda.

Sea como fuere, Pita construyó su propio universo, sabía actuar su propio rol. Elena Poniatowska lo confirma en otra de las entrevistas que le hiciera:

Recuerdo una vez, hace tiempo, le pregunté a Pita si de veras creía ser la mujer

³⁰ Leticia Pedrajo. "Pita en cuatro tiempos...". *El Financiero*. México. www.presidencia.gob.mx/prensa/ultimas_noticias/Notimex. Lunes, 8 de junio de 2009. Dir. Vanesa Ciangherotti. Como Pita Amor, Leticia Pedrajo. Al piano Miguel Ángel

más bonita y más inteligente del mundo. Y ella se echó a reír, y dijo sencillamente: 'Hago al payaso'".³¹

Así Guadalupe Teresa Amor Schmidlein construyó un personaje llamado "Pita Amor", el cual cobró autenticidad a lo largo de su vida, de tal suerte que parece que la imagen construida por ella misma ha superado a su vida y a su obra.

Bibliografía

- Amor, Guadalupe. *A mí me ha dado en escribir sonetos*. México, Katún, 1981. (Colección libros de bolsillo, 8)
- _____. *Antología poética*. México, Espasa Calpe. 1956. (Colección Austral, 1277).
- _____. *Como reina de barajas*. México, Fournier, 1966.
- _____. *48 veces Pita*. México, Posada, 1983.
- _____. *Décimas a Dios*. México, Tezontle, 1953.
- _____. *Fuga de negras*. México, Fournier, 1966.
- _____. *Galería de títeres*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- _____. *Las amargas lágrimas de Beatriz Sheridan*. México, Katún, 1981.
- _____. *Otro libro de amor*, México, Tezontle, 1955.
- _____. *Poesía: Yo soy mi casa. Puerta obstinada* *Círculo de Angustia*. México, Stylo, 1948.
- _____. *Poesías completas*. Pról. Margarita Michelena y Confidencias de la autora. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1951. (Lecturas Mexicanas. Tercera serie, 45).
- _____. *Poesía imprescindible*. México, Terracota, 2009.
- _____. *Polvo*. México, Stylo, 1949.
- _____. *Puerta obstinada*. México, Alcancía, 1947.
- _____. *Sirviéndole a Dios de hoguera*. México, Tezontle, 1958.
- _____. *Todos los siglos del mundo*. México, Grijalbo, 1959.
- _____. *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie*. México, Joaquín Mortiz, 2002.
- _____. *Zoológico de Pita Amor*. México, Cinco Siglos, 1975. (Colección José María Amor).

Bibliografía indirecta

- Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. Coordinación de Armando Pereira. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Espejo, Beatriz. *Cuentos reunidos*. México, Fondo de Cultura Económica. 2004.
- _____. *Seis niñas ahogadas en una gota de agua*. México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.
- Espejo, Beatriz y Ethel Krausse (coords.) *Mujeres engañadas*. México, Alfaguara, 2004.
- García, Elvira. *Redonda soledad. La vida de Pita Amor*. México, Grijalbo, 1977.
- Historia general de México*. México, Colegio de México, versión 2000.
- Kart Schuessler, Michael. *Guadalupe Amor. La undécima musa*. "Prólogo". Elena Poniatowska. México, Diana, 1995.

Girostieta. Hubo dos puestas 11 y 18 de junio. No se especificó el teatro.

³¹ Karl Schuessler, *op. cit.*, p. 162.

- Miroux, Philippe. *La autobiografía. La escritura del yo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005 (Colección Claves).
- Novo, Salvador. *Diálogos*. México, Novaro, 1970. (Grandes escritores, 20).
- Pedrajo, Leticia. "Pita en cuatro tiempos, un retrato en cabaret de la célebre poeta Guadalupe Amor". *El Financiero*. Ciudad de México.
En línea: www.presidencia.gob.mx/prensa/ultimasnoticias/Notimex (Junio 8 de 2009)
- Poniatowska, Elena. "Pita Amor en los brazos de Dios". *La Jornada*.
En línea: redescolar.ilce.edu.mx/.../pita-amor/pita-poniatowska.html (Mayo 10 de 2000)
- Rainer W. Fassbinder. *Las lágrimas amargas de Petra von Kant*. Título original. *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant*. Traducción del alemán por Nicolás Costa.
En línea: www.filmaffinity.com/es/film345721.html (1972)

Control sanitario y control social. Los libros de registro de mujeres públicas en Oaxaca (1890-1900)

Resumen

En este artículo, el autor da cuenta de la forma en la que se fue construyendo el reglamentarismo prostibulario del siglo XIX mexicano; lo asocia con las necesidades sanitarias del incipiente industrialismo y explica cómo el registro de las mujeres dedicadas a ese oficio devino en un control social difuso sobre la actividad prostibularia. Recurre para ello al análisis de la fotografía prostibularia de 343 expedientes de los libros de registro que conserva el Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de la Ciudad de Oaxaca.

Palabras clave: reglamentarismo prostibulario, siglo XIX mexicano, sanitarias, industrialismo, registro, fotografía, Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de la Ciudad de Oaxaca

Introducción

Con el surgimiento de la Nación Mexicana, en el siglo XIX, inició también un periodo de transición del Estado Virreinal hacia la República independiente. El primero, basado en un sistema monárquico absolutista; la segunda, inspirada sobre todo en las ideas de los reformadores europeos y en los modelos constitucionales del siglo anterior aplicados en Estados Unidos y en Francia. El Estado liberal individualista, en el que se inspiró, tomó como base fundamental la igualdad jurídica de los ciudadanos, y el instrumento que la garantizaba, teóricamente, fue “la ley”. Esta herramienta pronto

mostró sus bondades, no sólo para los propósitos originalmente diseñados, sino que se reveló como un mecanismo eficaz para la regulación y el control de todas las esferas de la vida social y sobre cada una de las actividades del ciudadano.

El proceso regulatorio abarcó prácticamente todos los escenarios posibles; se reglamentaron la salud, la higiene, el vestido, la educación, la prostitución, la prisión, la caridad, la vagancia, la pobreza, la religión, la justicia, el procedimiento, el castigo, la convivencia familiar, las bebidas alcohólicas, la sexualidad, los juegos y, por supuesto, las relaciones sociales de producción y la actividad comercial e industrial.

En México, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los efectos del industrialismo modificaron los asentamientos

* Departamento de Derecho, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

humanos radicalmente. Los poblamientos dieciochescos y de principios del siguiente siglo respondían a una organización más propia del esquema del antiguo régimen virreinal; por ejemplo, en el caso de la Ciudad de México, al romperse durante las últimas tres décadas del mil ochocientos el ordenamiento urbano circunscrito al "primer cuadro", apareció claramente en el trazo de la ciudad la separación por barrios,¹ de acuerdo con los diferentes sectores sociales;² así, se fracturaron los antiguos tejidos sociales, basados en la convivencia cotidiana. En este sentido, resulta interesante la opinión de Fernanda Núñez, quien comenta que, al diferenciarse claramente en la traza urbana por primera vez a ricos y pobres, los antiguos medios de control social³ se diluyeron y debilitaron, obligan-

do al Gobierno a un reordenamiento de toda la vida social.⁴

Probablemente este fenómeno originó una transformación radical sobre la visión estatal en cuanto a los pobres y, por ende, lo obligó a redefinir la manera en la que se pensó al colocado como infractor. Los pobres dejaron de explicarse a partir de la racionalidad teológica propia del Estado monárquico-absolutista; donde los hombres estaban determinados no por el libre albedrío, sino por su pertenencia a estamentos o corporaciones concebidas como órganos diferenciados que mantenían una relación jerárquica con el Estado; también empezaron a aparecer los discursos asociados al individualismo jurídico, en donde se secularizó la noción del delito y de las transgresiones a la ley del hombre.

Para la comprensión cabal de este fenómeno de profundas repercusiones en la naciente vida de las instituciones republicanas, es necesario tomar en cuenta que los cambios originados por la adopción del racionalismo jurídico fueron acompañados también, quizá con la misma intensidad y relevancia, de la aparición de una serie de discursos disciplinares que desde las nacientes ciencias sociales abordaron la cuestión criminal, orientándola hacia explicaciones racionales basadas en la diferenciación de los caracteres fisiológicos y morales de las ra-

¹ De acuerdo con Luis Fernando Granados, "Los 'barrios' de la ciudad de México fueron entidades a la vez territoriales y jurisdiccionales donde, hasta bien entrado el siglo XIX, residió la mayoría de la población de la capital. [...] los 'barrios' constituyeron uno de los ámbitos más importantes de la vida de los indios [sic] y las castas de la ciudad...", en: Granados, Luis Fernando, *Calpultin decimonónicos. Aspectos Nahuas de la cultura política de la ciudad de México*, en Sacristán, Cristina y Piccato, Pablo (coords.), *Actores, espacios y debates en la historia de la esfera pública en la ciudad de México*, p. 41.

² Esta tendencia afirma que en la última década de la administración de Porfirio Díaz, la Ciudad de México vivió "(...) una nueva tanda de inversiones en las áreas del centro inspiradas en los esfuerzos por 'civilizar y modernizar' la capital, la mayoría de ellas centradas en esfuerzos [sic] adicionales por separar físicamente a los pobres de los ricos", Diane E. Davis, "El rumbo de la esfera pública: Influencias locales, nacionales e internacionales en la urbanización del centro de la Ciudad de México, 1910-1950", Cristina Sacristán y Pablo Piccato (coords.), *Actores, espacios y debates en la historia de la esfera pública en la ciudad de México*, p. 240.

³ Entiendo por control social, el sentido que le asigna a dicha categoría Juan Pegoraro: "...la estrategia tendiente a naturalizar y normalizar un determinado orden social construido por las fuerzas sociales dominantes", Pavarini y Pegoraro, *El control social en el fin del siglo*, p. 82.

⁴ Fernanda Núñez Becerra, *La prostitución y su representación en la Ciudad de México (siglo XIX). Prácticas y representaciones*, p. 14.

zas mexicanas. De manera principal contribuyeron a este enfoque: la naciente antropología (sobre todo la física), el eugenismo y la etnología, las cuales de forma “natural” encontraron determinaciones, de pretendido carácter científico, para la trasgresión y ruptura del pacto social en algunos grupos de la sociedad mexicana del siglo XIX; principalmente entre los indígenas, los obreros, los campesinos despojados de propiedad, la servidumbre del hogar y las prostitutas.⁵

La construcción del Estado secular decimonónico y de sus instituciones relacionadas con la criminalidad y con la justicia es un fenómeno muy interesante y poco abordado por los investigadores de ese periodo. Uno de los aspectos de mayor trascendencia es la transformación de la visión sobre los pobres. De manera radical, la explicación que sobre los “pobres” se había construido desde el Virreinato llegó a su fin con la ilustración. Ahora, diferentes instituciones y discursos disciplinares se los disputaban como objeto de intervención y control; la antropología, la medicina, el higienismo, la sicología, la beneficencia pública y, finalmente, la sociología y la criminología nacientes.

El objetivo central de este proceso consistió en la idea de que la naciente República Mexicana solo podría constituirse como tal a partir de una base de uniformidad jurídico-política, cultural, económica, social y racial; lo cual, obviamente, originó una mayor profundización de las desigualdades entre los diferentes sectores que integraban la sociedad

mexicana del siglo XIX, pues la igualdad por “razón ilustrada” y por decreto no fue acompañada de las transformaciones estructurales que la hicieran posible para el caso de los excluidos.

En mi opinión, la transición a la vida independiente y algunas de las transformaciones que he resaltado; como la expansión de la ciudad y la separación de ricos y pobres; la consecuente transformación de las relaciones sociales de clase; el crecimiento urbano-poblacional y el anonimato ciudadano; el cambio de visión sobre los pobres y la obligación secular de atenderlos y controlarlos; así como la idea de homogeneizar a los mexicanos, como piedra angular para construir la naciente República; derivaron, más temprano que tarde, en la imperiosa necesidad de reglamentar, identificar, diferenciar y controlar.

Bajo las consideraciones que se han descrito en párrafos anteriores, resulta comprensible entender que durante el siglo XIX un aspecto central para el control de los etiquetados como transgresores y delincuentes haya sido, además de reglamentar y normar, la construcción de sistemas modernos y científicos para su identificación.

La filosofía positivista trajo como consecuencia la aparición de una explicación causalista y etiológica de la conducta transgresora, en cuyo entendimiento, la infracción era el resultado de las relaciones causa-efecto, al igual que los fenómenos físicos. El conocimiento de las leyes que regían el comportamiento humano –sobre todo el asociado a la trasgresión y a lo definido como criminal– llevó a la construcción de sistemas de medición, diferenciación, clasificación e identificación.

⁵ Beatriz Urías Horcasitas, *Indígena y criminal. Interpretación del derecho y la antropología en México. 1871-1921*, pp. 9-10.

La fotografía como herramienta de control social

Desde su aparición, en 1839, la fotografía abarcó una cantidad inagotable de temas y aspectos y –según Susan Sontag– al industrializarse la tecnología para recoger improntas, se produjo “una visión tan imperial” que facilitó la democratización de “todas las experiencias traduciéndolas a imágenes.”⁶ Su casi inmediata expansión global⁷ es incomprensible sin el consecuente proceso de intensa revolución tecnológica que en pocos años transformó el uso de esta técnica y de los aparatos empleados para la captura de imágenes.⁸

⁶ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 21.

⁷ Se sabe que la fotografía llegó a nuestro país en los últimos meses del año de su invención, es decir, en 1839, se ha documentado el arribo al puerto de Veracruz del grabador francés Luis Préliér, de acuerdo con Arturo Camacho, investigador del Colegio de Jalisco, desembarcó “...con dos maquinas para hacer daguerrotipos, inmediatamente ofreció demostraciones con vistas tomadas del palacio, la plaza de armas, el convento de San Francisco, la bahía y el castillo de San Juan de Ulúa del famoso puerto. El 26 de enero de 1840, Préliér hizo una exhibición del aparato en la plaza mayor de México. La marquesa Fanny Calderón de la Barca nos cuenta en su célebre relato *La vida en México durante una residencia de dos años*, que en noviembre de 1840 su esposo (el primer embajador de España en nuestro país, Ángel Calderón de la Barca) hizo tomas en el bosque de Chapultepec con un daguerrotipo que le había enviado desde Boston el historiador William Prescott.”, Arturo Camacho Becerra, *El rostro de los oficios*, p. 15.

⁸ Después del daguerrotipo aparecido en 1839, Fox Talbot introdujo el calotipo, consistente en un soporte de papel y partículas de plata embebidas en el mismo; en 1851 apareció el negativo de colodión sobre vidrio que daba positivos más nítidos y en 1880 se introdujo la emulsión de gelatina sobre vidrio, lo que permitió un proceso

Para 1851, al inventarse la fotografía en papel en Europa, y abaratare su imagen, se expandió considerablemente su influencia en diferentes aspectos de la vida pública y privada. Sin duda alguna, una de las mayores repercusiones de este acontecimiento la constituyó su empleo en diferentes aspectos de carácter científico. En sus inicios, se recurrió a ella con fines sociales, pero también se utilizó este lenguaje iconográfico para producir imágenes en la exploración geológica; para definir límites territoriales de algunas regiones; en la arqueología y en la antropología; en la realización de la matrícula de monumentos; en medicina y en astronomía; e incluso en disciplinas como la frenología.⁹

Por lo que hace al uso de la fotografía con propósitos de control social, esta modalidad se inició en Europa en la cuarta década del siglo XIX.¹⁰ Este tipo

fotográfico aglutinante y totalmente homogéneo, convirtiendo así a la fotografía en una industria. Para conocer esta revolución tecnológica existe una amplia bibliografía, sin embargo, para los propósitos de este artículo consideré útil por su información nacional y su alto valor científico, citar a María Fernanda Valverde Valdés, *Los procesos fotográficos históricos*, de donde tomé los datos anteriores.

⁹ Para documentar el empleo de la fotografía en la ciencia, véanse Juan Carlos Valdez Marín, “El daguerrotipo en la ciencia”, *Revista Alquimia*, publicación del Sistema Nacional de Fototecas, may-ago de 1999; año 2; núm. 6; y Rosa Casanova, “Ingenioso descubrimiento. Apuntes sobre los primeros años de la fotografía en México”, en el mismo número de la *Revista Alquimia*, denominado *De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX*, p. 23.

¹⁰ “Según Christian Phéline, la idea de retratar a los reos data, en Francia, de 1841, pero sólo llegó a ser aplicada en la década de los cincuenta con la aparición de las técnicas de impresión en papel.” Citado por Rosa Casanova y Olivier Debroise; “Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía

de fotografía condensaba un anhelo de la época: el gusto por el rigor y el método; así que, con esta técnica, se interrelacionaban dos campos del saber que se encontraban en pleno desarrollo: la fisiología (o fisonomía) y la frenología. Ambas encontraron en la fotografía la posibilidad de clasificar a las personas, a partir de rasgos físicos comunes que, según estas ciencias decimonónicas, manifestaban características que mostraban la historia acumulada en los individuos. La cámara fotográfica proporcionó el lenguaje para que las disciplinas de la época diseñaran y fijaran una tipología del hombre como "medida de todas las cosas".

Señala Oliver Debroise que fue prácticamente entre 1851 y 1860 cuando la sustitución del daguerrotipo²¹ por el colodión húmedo (patentado en 1851) hizo posible abaratar el costo de las impresio-

nes y permitió la producción de varias copias positivas en papel de cada imagen. Al facilitarse la producción "en serie", se aceleró la circulación de imágenes, haciendo factible el empleo de dicha técnica para fines de identificación de la población penitenciaria.²²

No está por demás señalar que resulta paradójico un efecto latente e inesperado del empleo de la fotografía como sistema de identificación para los penados; es decir, la construcción, en el imaginario social, del estereotipo del criminal. Es un hecho, señala Ricardo Elizondo, "...que la principal cualidad de la imagen tecnológica, en el orden de la epistemología, es la imposición de un sentido."²³ Este resultado colateral –por llamarle de algún modo– atrae poderosamente la atención de cualquier estudioso que con meticulosidad analice la fotografía de los penados de la segunda mitad del siglo XIX mexicano y la asocie con la imagen común que tenemos introyectada del criminal. Lo anterior lo he podido constatar al observar las casi 90 fotografías del valioso álbum de presos –de entre 1875 a 1885– que se conserva en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y que perteneció a la colección de Felipe Teixidor,²⁴ así como las cinco láminas –con fotos de 1892– tomadas a los presos de la penitenciaría poblana por los doctores Francisco Martínez

en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX"; *Revista Nexos*, núm. 119; noviembre de 1987; p. 19. También puede verse: Elisa Speckman Guerra, "La identificación de criminales y los sistemas ideados por Alphonse Bertillon: Discursos y prácticas. (Ciudad de México 1895-1913)", *Historia y Grafía*, núm. 17, pp. 107-108.

²¹El daguerrotipo fue presentado en 1839 por el francés de origen catalán Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), quien fue un pintor y decorador teatral parisino, que obligado por su trabajo, comenzó a investigar el mundo de la imagen. La máquina que producía esas impresiones, bautizadas con su nombre, sentó las bases de la fotografía comercial y moderna al permitir un proceso fotográfico a partir del pulimento de placas de cobre fotosensibilizadas mediante vapores de yodo, donde luego vapores de mercurio revelaban la imagen positiva sobre una superficie especular. Conforme la técnica se perfeccionó, fue ganando adeptos, convirtiéndose en un recurso fundamental para un buen número de dibujantes y grabadores, los cuales elaboraron sus trabajos a partir de las imágenes producidas en este proceso. Juan Carlos Valdez Marín, "El daguerrotipo...", *op. cit.*, p. 23.

²²Casanova y Debroise, *Fotógrafo de cárceles...*, *op. cit.*, pp. 19-20.

²³Ricardo Elizondo Elizondo, *Pliegues en la membrana del tiempo. Fotografía y correspondencia en la frontera norte 1840-1870*, p. 43.

²⁴Álbum de presos, Fondo Felipe Teixidor, Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Pachuca, Hidalgo.

Baca y Manuel Vergara, aparecidas en su libro *Estudio de antropología criminal*.¹⁵

De cierta manera, el uso de esta técnica, asociada con la construcción de un discurso determinista en donde los excluidos en el diseño del orden se articulaban de manera inmejorable, dotó de rostro e identidad al crimen. En este sentido, no es exagerada la paradoja de que la fotografía de reos haya podido jugar un cierto papel a favor de la reincidencia, pues al utilizarse como medio para evitarla, etiquetó y sometió a la vigilancia social a los así definidos como criminales. Esta práctica, cercana ya a las posiciones del positivismo criminológico, negaba, en los hechos, cualquier posibilidad de reinserción del delincuente una vez cumplida su condena.

El control sanitario y los registros de mujeres prostitutas

A fines del siglo XVIII, el occidente europeo vivió una profunda revolución, que también involucró los aspectos clásicos y conocidos al orden penal y a las nociones del castigo. Se transitó de la penalidad antigua a la penalidad moderna. Como pilares fundacionales del nuevo Estado, aparecieron las concepciones sobre individuo y sobre ciudadano; donde este último estaba dotado de derechos inviolables e inalienables. Con relación al castigo, se desarrolló una nueva sociología, ahora centrada en este individuo universal, dotado de características especiales como el libre albedrío y, derivado de él, con voluntad e intencionalidad. De esta

manera, para el Estado punitivo llegaba a su fin la época de las corporaciones y los estamentos con su sistema de privilegios, fueros especiales e impunidades.

En el México decimonónico, las luchas por el poder entre las oligarquías centrales y regionales y la redefinición de las relaciones del Estado secular con los ciudadanos, originaron un largo periodo de equilibrio inestable –como se le ha dado en llamar a los primeros cincuenta años de vida como nación soberana y que van de la declaración formal de Independencia de nuestro país, en 1821, a la restauración de la República y al gobierno de Juárez de 1871– que se tradujo en innumerables ensayos en el sentido de la reglamentación.

La preocupación de las clases dirigentes por controlar el caos social llevó al desorganizado sistema de justicia penal a ensayar incontables medidas de contención a la transgresión y a la delincuencia; de manera que, al mismo tiempo que en lo filosófico se construían sistemas discursivos más complejos para enfrentar la cuestión criminal, en el terreno científico y tecnológico se desarrollaron algunos inventos que serían de gran utilidad para los propósitos de control social.

El más destacado de ellos fue, sin duda alguna, el de la aparición de la fotografía en Europa y su rápida expansión al resto del mundo. Como herramienta de control social, no sólo se empleó para fotografiar, durante el siglo XIX mexicano, a los así definidos como delincuentes; también se recurrió a ella para el control de los cocheros, los soldados, las empleadas domésticas, la población indígena y las prostitutas.¹⁶

Con respecto a la prostitución femenina y a la historia del empleo de la foto-

¹⁵Francisco Martínez Baca y Manuel Vergara, *Estudio de antropología criminal*.

grafía prostibularia asociada a propósitos de control sanitario de poblaciones, ésta inicia con el comienzo mismo de esta técnica, así, en 1836, Alexandre Parent-Duchatelet, especialista francés en hidráulica y drenaje, propuso el control de las prostitutas para evitar el contagio de enfermedades venéreas y la propagación de la sífilis. La propuesta se centraba de manera singular en la identificación y el aislamiento de las mujeres dedicadas a la prostitución, así como en la construcción de espacios, generalmente separados de las zonas habitacionales, para el ejercicio del oficio. Según Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela:

En Francia, el médico Alexandre Parent-Duchatelet, contemporáneo de los saint-simonianos y fourieristas, fue uno de los fundadores de la [...] influyente revista *Anales de Higiene Pública y de Medicina Legal* y publicó, en 1836, un estudio pionero sobre *La prostitución en la ciudad de París*, un trabajo que había iniciado en 1827, y que aún en la actualidad sigue constituyendo una importante referencia. En esta investigación combinó distintas técnicas: examen de documentos (entre ellos los archivos policiales), entrevistas, observación directa y cuadros estadísticos. El ámbito de la investigación era muy amplio pues abarcaba múltiples variables: número de prostitutas, edad, incremento de su número desde finales del XVIII en la capital francesa, origen social y regional,

características fisiológicas, nivel de instrucción, localización en la ciudad, actitud ante determinadas instituciones sociales tales como el matrimonio y la religión, motivos que las habían llevado a prostituirse, disposición a abandonar la profesión, etc. Entre sus propuestas figuraba la necesidad de crear centros en los que las llamadas *mujeres de la calle*, dispuestas a abandonar la prostitución, pudiesen ser acogidas hasta que encontrasen otro trabajo.¹⁷

De acuerdo con estos dos autores, a Parent-Duchatelet le preocupaba de manera fundamental el saneamiento de los bajos fondos parisinos –previamente había realizado un estudio sobre el alcantarillado de París– y la posibilidad de que coexistieran con el resto de la ciudad en un ambiente “sano y pacificado”. El también médico higienista aportó una metodología cercana a la naciente disciplina sociológica y contribuyó, de manera fundamental, a la creación de un conjunto de postulados teóricos que hicieran compatible la convivencia del industrialismo capitalista con la tolerancia marginal para las prostitutas y los personajes desposeídos creados a consecuencia del mismo desarrollo. Según Álvarez y Varela: “Se podría decir que el problema que se planteaba era cómo hacer compatible una vida sana con el sistema social existente, o mejor, cómo sanear el sistema sin cuestionarlo excesivamente.”¹⁸

De acuerdo con Rosalinda Estrada, los procesos de reglamentarismo sanitario se vuelven importantes de manera

¹⁶ Sobre este tema puede consultarse el artículo de Gerardo González Ascencio, “Los sistemas de identificación criminal en el México decimonónico y el control social”, *Revista Alegatos*, núm. 61, correspondiente a los meses de septiembre-diciembre del 2005, Departamento de Derecho, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 2005.

¹⁷ Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela, *Sociología, capitalismo y democracia: génesis e institucionalización de la sociología en occidente*, p. 128.

¹⁸ *Idem*.

permanente en ese siglo dado que además de servir para las contingencias de salud, producen dos efectos útiles para el control de la población: a la vez que se convierten en imperativos de obediencia y dictado de órdenes, también establecen claramente el territorio de "lo permitido y lo prohibido."¹⁹

En nuestro país, las ideas sanitarias inspiradas en el higienismo francés se intentaron aplicar cuando menos desde 1851, año en que por medio de un *Proyecto de decreto y reglamento sobre la prostitución*²⁰ se procuró superar la época de convivencia tolerada que se había desarrollado durante prácticamente todo el virreinato y que permitía que quienes ejercían la prostitución llevaran a cabo su trabajo y su vida cotidiana alternando con el resto de las personas, sin distinción o señalamiento especial que las aislara por el ejercicio de su oficio.

Pocos años después, durante el segundo imperio, se volvió a insistir en la necesidad del control sanitario de las mujeres que ejercían la prostitución. De acuerdo con Sergio González, mediante la regulación del oficio de la prostitución "se contempla(ba) dejar atrás la tolerancia tácita de las leyes españolas" que permitía su ejercicio en "lupanares, carrozas o a pie" de manera rutinaria. Durante el gobierno de Maximiliano²¹ se inició propiamente el control sanitario-

criminológico de las prostitutas; en el fondo, tal viraje en la mirada sobre el control del oficio tuvo como motivo el temor de la propagación de las epidemias y las enfermedades venéreas –que constituían una verdadera plaga en el mundo previo al descubrimiento de la penicilina– así como también la necesidad de cuidar la salud de las tropas invasoras, de manera que se ordenó reglamentar la prostitución y construir un *Registro de mujeres públicas conforme al reglamento expedido por S. M. el Emperador* el 17 de febrero de 1865.²²

Aquiles Bazaine, funcionario del Consejo Superior de Sanidad, promulgó la tolerancia oficial o reglamentarismo²³ de los burdeles en la ciudad de México acompañada del control sanitario y del registro de las mujeres asociado rápidamente con la fotografía, lo cual permitió –además de cobrar impuestos– que los doctores de la Oficina de Inspección Sanitaria las identificaran y clasificaran y, en cierta medida, aseguraran el control sanitario ante las reiteradas quejas de que las mujeres cambian de nombre para escapar de los adeudos que tienen con

¹⁹Rosalinda Estrada Urroz, "Control sanitario o control social: la reglamentación prostibularia en el porfiriato", *Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina (BMHFM)*, p. 21.

²⁰Sergio González Rodríguez, *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*, pp. 61-68.

²¹Como dato curioso habría que recordar la leyenda, nunca comprobada, de que el Emperador sufría de una sífilis adquirida durante un viaje que realizó a Brasil.

²²De acuerdo con Sergio González: "Los datos consignados en el registro eran: el nombre y la fotografía de cada mujer; su edad; su oficio previo, su domicilio, su categoría (Primera, segunda y tercera, que se jerarquizaban de acuerdo a su fisonomía agraciada o no, a juicio de los funcionarios, médicos y policías sanitarios); enfermedades padecidas, cambios de estado civil, muerte o retiro del oficio por casamiento o fuga". Sergio González Rodríguez, "La fotografía prostibularia", *Revista Luna córnea*, núm. 4, pp. 75y 76. Guadalupe Ríos, "Fotografía prostibularia", *Revista electrónica Tiempo y Escritura* en <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/fotografiaprostibularia.htm>, 2002. 23 de nob. 2010.

²³Fernanda Núñez Becerra, *La prostitución y su...*, *op. cit.*; pp. 29-30.

sanidad; o inventan su edad, su origen y su situación civil, para evitar el control cada vez que son atrapadas.

El registro de las mujeres dedicadas al oficio de la prostitución permitió el surgimiento de un medio de control eficaz para lo que se contemplaba como un mal necesario: la prostitución. Así que, de manera complementaria, se dispuso también de otras medidas tendientes a la construcción de un suave y paulatino proceso de criminalización de la actividad. De estos propósitos de control higiénico y sanitario, y de su relación con el reglamentarismo y sus tenuous linderos con lo criminológico, surge la intervención de otras instituciones disciplinarias para el control del oficio y de las mujeres dedicadas a él: a los cuerpos policíacos se les encomendó la vigilancia de los burdeles y de las registradas, el incumplimiento del sistema de cuotas sanitarias podía traducirse en la visita carcelaria de la evasora y, cerrando la triada de instituciones correccionales estrechamente relacionadas, al hospital se le asignó la vigilancia y el control periódico sobre la salud de las mujeres.

Además del cobro de impuestos y la Oficina de Inspección de Sanidad, dependiente del Consejo Superior de Salubridad, se sabe que como resultado de este proceso de *institucionalización* del ejercicio de la prostitución, se designó al Hospital de San Juan de Dios²⁴ para el cuidado y atención de prostitutas enfermas. De esta manera se daban los pasos tendientes a garantizar el control del oficio mediante el levantamiento regis-

tral de las mujeres y la obligación periódica de revisar su salud. El Hospital, además de lugar especial para el tratamiento de las mujeres enfermas o contagiadas, cumplió la función disciplinar de corrección mediante el trabajo obligatorio de las mujeres en procesos de convalecencia.

Al respecto, vale la pena detenerse a observar la función de férreo control asignada a los Hospitales. Según Fernanda Núñez:

Es interesante la concepción que de esta institución desarrollaron los doctores y legisladores, pues va más allá de las simples intenciones curativas. Además de curar el cuerpo, el hospital debía ser un elemento de reforzamiento moral. Se debía aprovechar la convalecencia y el encierro forzoso de las mujeres, para que recibieran de monjas o señoras decentes pláticas y lecturas piadosas, logrando una verdadera conversión a fin de que estas mujeres abandonasen su vida disipada. [...] Es por eso [...] que a los hospitales únicamente asistían los enfermos de la clase humilde, porque además de su pésima atención, funcionaban también como cárceles.

Al Hospital San Juan de Dios eran mandadas, además de las prostitutas enfermas, las presas comunes para cumplir sentencias de castigo, ambas categorías de mujeres mezcladas muchas veces sin ningún tipo de higiene particular. La estancia en este hospital era aprovechada por las autoridades para que todas estas mujeres recibieran ahí su "justo castigo" (unas por delinquentes, otras por putas). La mezcla de mujeres no debe ser considerada como producto de un "error" administrativo o judicial, o de la falta de lugares más apropiados. Es el índice del estatuto de criminal que

²⁴En 1875, bajo el control de la Beneficencia Pública, se transformó en Hospital Morelos y actualmente es el Museo Franz Mayer.

se empieza a aplicar a la prostituta. Es-taban allí por representar un peligro para la sociedad y, como la cárcel para la mayoría de las presas comunes, se pretendía que sirviera al mismo tiempo para el arrepentimiento y como lugar propicio para la curación.²⁵

Como ha quedado señalado, el control social de las mujeres públicas visto a través de los libros de registro de prostitutas, data del año de 1865. Por desgracia, sólo se ha podido conservar uno de los libros, con los datos y fotografías de 584²⁶ mujeres en 166 páginas.²⁷ De acuerdo con Fernanda Núñez:

A grandes rasgos, la reglamentación de la prostitución pretendía que cualquier mujer que se dedicara a la prostitución pública en burdeles o como aislada en casas de asignación debía ser inscrita por su matrona al entrar a trabajar al burdel, o voluntariamente en los registros de la Inspección Sanitaria si pensaba dedicarse al oficio por su cuenta.²⁸

El libro de registro se conserva en el Archivo Histórico de la Secretaría de Sa-

lud, Fondo Salud Pública, Sección Inspección Antivenérea. El control sanitario, los reglamentos para el ejercicio del oficio, y los libros de registro acompañados de la cartilla con la fotografía de identificación que debía portar la prostituta, seguramente fueron mecanismos ampliamente utilizados en gran parte de la República. Además del que data del Segundo Imperio, pocos registros de control sanitario sobrevivieron a los saqueos de coleccionistas y anticuarios, así como al descuido y abandono de la mayoría de los archivos municipales y a la propia destrucción del paso del tiempo. Se sabe de la existencia de algunos libros del siglo XIX de registro de prostitutas, todos posteriores al de Maximiliano, que se conservan en archivos y fondos reservados de algunas ciudades de la República: Zacatecas,²⁹ Colima,³⁰ Ciudad Juárez,³¹

²⁸Fernanda Núñez Becerra, *La prostitución y su...*, op. cit., pp. 61-62.

²⁹ De acuerdo con Ángel Amador Sánchez, corresponsal del periódico *El Universal*, en el Archivo Histórico del Estado se conservan tres de estos documentos que contienen "En sus hojas (...) 191 nombres, apellidos y datos generales de las mujeres que ejercieron la prostitución (...) entre los años de 1893 y 1897. De acuerdo al cronista de la ciudad, Manuel González, citado por el propio Ángel Amador: los libros de registro conservan 28 fotografías de mujeres dedicadas a ese oficio". Lunes 22 de julio de 2002.

³⁰ El Registro de Mujeres públicas se encuentra en el Archivo Histórico del Municipio de Colima y abarca desde 1911 hasta 1920, con un total de 143 prostitutas, con edades de entre 13 y 35 años, la mayoría de ellas con su fotografía y datos personales. María Irma López Razgado, *Las meretrices de Colima durante el porfiriato y la revolución 1876-1917*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia Regional, Colima, octubre del 2002.

³¹ En el Archivo Municipal de Ciudad Juárez se conserva un libro que contiene las fotos que corresponden al documento de filiación de prostitutas de la ciudad. Jesús Vargas, *Reclamo de*

²⁵Fernanda Núñez Becerra, "Motines en San Juan de Dios. La resistencia de las prostitutas al control médico en el México decimonónico"; Laura Cházaro (ed.), *Medicina, ciencia y sociedad en México, siglo XIX*, pp.265-266.

²⁶La cifra es de 598 fichas. Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, p. 83.

²⁷Al parecer hubo dos, porque al final del libro 1 decía "continúa". Fernanda Núñez Becerra, *La prostitución y su...*, op. cit.; p. 62. También puede consultarse para profundizar sobre este valioso documento, el bello número monográfico de la *Revista Alquimia*, publicación del Sistema Nacional de Fototecas, enero-abril del 2003, año 6, núm. 17, Ritos privados, mujeres públicas. Arturo Aguilar Ochoa, "Fotografías de prostitutas", *La fotografía...*, op. cit., pp. 79-91.

Ciudad de México,³² Morelia,³³ Puebla³⁴ Atlixco,³⁵ Toluca³⁶ y Oaxaca.

Los libros de registro de prostitutas en el archivo histórico municipal de la ciudad de Oaxaca

Al organizar, en el año de 1990, el Archivo Histórico Municipal de la Ciudad de Oaxaca en lo que antiguamente fue el Hospicio de la Vega, aparecieron más de cuarenta cuadernos verticales, muy cuidados y estéticos, con pastas de cartón pintado y etiquetas de cuero rotuladas con letras de oro. Los cuadernos son muy

parecidos a los libros usados para registros de contabilidad, en los cuales a lo largo del tiempo la burocracia local fue registrando datos –y en la mayoría de los casos también fotografías– de un conjunto de personas dedicadas a diversos oficios que se ejercían en la Ciudad.

Según Cuauhtémoc Medina, curador de la exposición *Fotografías del Archivo Histórico Municipal "Manuel R. Palacios", Oaxaca, Ramos: Aguadores y Prostitutas* con la que la Galería Arvil festejó su XXV aniversario en 1994:

Se trata de cuadernos hermosos, con columnas y márgenes cuidadosamente trazados con plumilla, con caligrafías que inmediatamente nos trasladan a un mundo diferente donde la destreza manual y el sentido del gusto se reflejan incluso en esta clase de materiales burocráticos. (...) Estos documentos remiten a un tiempo en que el oficio burocrático tenía una dignidad peculiar: la belleza del escrito era elemento imprescindible en el trabajo oficinesco, los servidores públicos pertenecían a una clase letrada para la que la pulcritud era crucial. La buena letra y la exactitud ortográfica eran un seguro de empleo.³⁷

El acervo forma parte del grupo documental *Registros Fotográficos* y está conformado por los libros de registros que llevaba la Secretaría Municipal de la Ciudad de Oaxaca. Ha sido poco explorado por los investigadores a pesar de que contiene una riqueza iconográfica e informativa invaluable; se trata de 7216

prostitutas (1914), Relatos e historia en México, pp. 78-82.

³²En el Fondo Reservado de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), existe un álbum denominado *Colección de prostitutas del C. gobernador Juan José Baz*, de 1868.

³³Hay tres libros de registro de mujeres públicas que conserva el Archivo Histórico Municipal de Morelia, a partir de 1877. María Guadalupe de Chávez Carbajal, "Prostitución y fotografía en Morelia", *Revista Alquimia*, núm. 17, pp. 15-18.

³⁴También hay cerca de 300 retratos de prostitutas registradas a partir de 1887 en el libro de *Inscripciones* y en el de *Licencias y giros comerciales* que se conserva bajo resguardo en el Archivo General Municipal del Ayuntamiento de Puebla (AGMAP), Serie Estadística, vol. 30, *Inscripción de Prostitutas*. Silvia Cano y Arturo Aguilar Ochoa, "Registro de prostitutas en México. Puebla: del Segundo Imperio al Porfiriato", *Revista Alquimia*, año 6; núm. 17; Ritos privados, mujeres públicas, pp. 7-17.

³⁵Existe en el Archivo Municipal de esa ciudad un libro que contiene los datos y fotografías de 73 mujeres dedicadas al ejercicio de la prostitución de 1899 a 1907. *Loc. cit.*

³⁶Aunque no lo he logrado ubicar, se supone, existe un libro de registro que va de 1877 a 1886 en esa ciudad pues de él se da cuenta, con la reproducción de algunas de las fotos, en el artículo de Alfonso Sánchez Arteché, "El ser y el placer", *Revista Universidad de México*, núm. 615, pp. 31-43.

³⁷Fotografías del Archivo Histórico Municipal "Manuel R. Palacios, Oaxaca: aguadores y prostitutas" Oaxaca, Galería Arvil, XXV aniversario, 1994, sin número de página.

imágenes fotográficas de aguadores, cargadores, choferes, comerciantes, limpiabotas y prostitutas. Los cuadernos con los registros de las mujeres dedicadas a ejercer la prostitución son los que mejor dan fe de los propósitos de control de un oficio, son cerca de treinta y abarcan casi setenta años de reglamentarismo: van desde 1890 hasta 1957.

En ellos se contienen los registros fotográficos y –con cuidada letra manuscrita y en perfecto orden– los datos personales de quienes se dedicaron a este oficio en la Ciudad de Oaxaca: nombre, lugar de nacimiento, la nacionalidad, edad y filiación, el estado civil, una pequeña sección para anotar los rasgos físicos y señas particulares, año de la licencia otorgada para ejercer el oficio, categoría de la prostituta (las había de primera, segunda y tercera clase) y lugar reportado a la autoridad para ejercer la prostitución (casas de asignación, o bien, el ejercicio de la profesión como “aisladas”). Al margen o al calce, generalmente en el espacio libre bajo la foto, se iban añadiendo anotaciones propias del control sanitario a que eran sometidas: en qué fecha se daban de alta y cuándo causaban baja, se anotaba también la asistencia o la ausencia en las revistas e inspecciones, se consignaba al paso de una a otra de las casas de asignación, la migración a otras ciudades o estados y, frecuentemente también, la enfermedad, los internamientos hospitalarios y la muerte. También se rescata de los libros de registro: los nombres de las dueñas de las casas de asignación, las categorías que les asignaba la Secretaría Municipal de la Ciudad de Oaxaca a los burdeles autorizados y los nombres de las agremiadas.

Para este artículo, por motivos que casi siempre resultan subjetivos –y también por interés intelectual personal, dado que me he especializado en los sistemas de identificación criminal en México durante el siglo XIX–,³⁸ de un acervo total de 3404 registros de mujeres dedicadas al ejercicio de la prostitución, escogí únicamente los 343 que se tienen desde 1890 y que concluyen con el fin del siglo.

Al adentrarse en los documentos, llama la atención el tipo de control suave y casi personal³⁹ que se podía establecer con las mujeres prostitutas, diría que basado fundamentalmente en el conocimiento y la memoria de los funcionarios públicos. En los años de estudio, y por el tipo de letra, podría asegurar que fueron no más de tres los funcionarios encargados de levantar los cuadernos de registro y, a pesar de que para esos tiempos ya se divulgaban ampliamente las bondades de algunas técnicas de identificación científica, como la antropometría, lo cierto es se empleó el reconocimiento y la constatación visual por medio de

³⁸Gerardo González Ascencio, *La recepción del positivismo en México y el surgimiento de la criminología. Los gabinetes antropométricos en las cárceles de la Ciudad de México (1867-1910)*, Tesis de Doctorado en Derecho, Universidad Nacional Autónoma de México, inédita, México, 2010, También, del mismo autor: *Los sistemas de identificación...*, *op. cit.*

³⁹De acuerdo con Massimo Pavarini, a diferencia del control *social duro*, propio del sistema de justicia penal y su principal institución represora: la cárcel; se ha desarrollado también un tipo de control más difuso –llamado *control social blando*– fuera de las instituciones de justicia penal –como el que opera en las de enseñanza o en las de salud– y que coexiste con él, interactuando, en una pluralidad de estrategias, para garantizar la reproducción de la conformidad. Massimo Pavarini, *Control y dominación. Teorías criminológicas burguesas y proyecto hegemónico*, pp. 71 y ss.

la fotografía como principal método para identificarlas.⁴⁰

El Ayuntamiento carecía de gabinete fotográfico para estos propósitos de registro e identificación de la población sujeta a control. Como se desprende de la simple observación de las fotografías de las mujeres prostitutas, estas acudían muy probablemente a uno o dos de los estudios fotográficos establecidos en la Ciudad de Oaxaca, hasta ahora no identificados, pues es común observar una misma pose académica en diferentes retratos, así como el empleo de algunos fondos estampados de paisajes naturalistas, columnas de utilería para reposar los brazos, la repetición de la mano apretando fuertemente un grueso libro que se apoya en un cojín, e incluso algunos muebles, cortinas o esculturas de caballos.

Al principio de la fotografía prostibularia, la autoridad todavía no establece los requisitos para la foto de identificación y la técnica fotográfica no es muy depurada que digamos: las poses, aunque se repiten casi de manera exacta, no son uniformes sino fortuitas; son notorias las variaciones de luz y distancia de la cámara; no hay una sola posición de la cara; no existe un solo formato, aunque al principio se emplea la fotografía de cuerpo entero, al paso de los años se recurre también a la fotografía de medio cuerpo.⁴¹

En realidad, las fotografías que han podido sobrevivir no son muy diferentes

de lo que ahora se denomina "retrato social", mismo que se realizaba, comúnmente, en establecimientos lujosos específicamente instalados para tales propósitos. De hecho, puede afirmarse que la fotografía prostibularia de esos años expresa la ausencia de una cultura de "retratarse" en general. Las prostitutas requieren un retrato y el fotógrafo no busca ni produce una fotografía homogénea, con propósitos de servir de documento para identificar. La verosimilitud de la fotografía parece suficiente. No se trata de fotografías 'signaléticas', son simples retratos; ni el fotógrafo ni las autoridades saben definir aun cómo debe ser un retrato con propósitos 'de identidad'.

Con respecto a la vestimenta, llama la atención que algunas de ellas aparecían con hermosos trajes, vistosos rebozos o elegantes blusas de encaje, lo anterior ya había sido destacado para la exposición de las fotografías en la galería Arvil:

Hacia 1890 las prostitutas oaxaqueñas aparecían como cualquier mujer del pueblo, con trajes de campesinas con trenzas a los lados. Pronto, hacia 1894, se afrancesan. Llevan al estudio sus mejores vestidos, como las que usan las señoras de la capital. En 1898 llegan a usar uniforme: las pupilas de un burdel se visten con las mismas prendas. Unas llevan una bonita blusa blanca, con ribetes oscuros, y se peinan de chongo. Otras van con un simpático sombrero con un moño almidonado de tela escocesa, a cuadros. La ambición es evidente: se retratan como señoritas burguesas. Aparecen sentadas en cómodos sillones, con fondos de flores o jardines, con la mano apoyada dulcemente en una mesa tripié [*sic*] o en un libro. Si están paradas se recargan en una bonita silla

⁴⁰ El primer registro con huellas dactilares aparece en hasta 1937.

⁴¹ La primera que aparece es la de Maximiana García, Oaxaqueña de 26 años, quien en 1892 obtuvo la licencia para operar el burdel número 1, situado en la accesoria J de la 3ª calle de la avenida Hidalgo, considerado de segunda clase y regentado por ella.

de madera, con educación, en un ambiente que despide estabilidad, casi de lujo.⁴²

A diferencia de la fotografía de reos de la época, sumamente estereotipada, podría decirse que la mayoría de las mujeres dedicadas al ejercicio de la prostitución y cuyas fotos se conservan en los cuadernos de registro del Archivo Municipal de la Ciudad de Oaxaca, usan su mejor galas,⁴³ portan sofisticados peinados, tienen una apariencia incierta, pero, además y sobre todo, al obligarlas a darse de alta y controlarlas también por medio de la fotografía, cuentan con una identidad pública, la que proviene de la "hipocresía del control y del aislamiento, de la doble moral del reglamentarismo prostibulario que las fotografías patentizan y develan a la vez".⁴⁴

En los libros de registro, la inmensa mayoría de las mujeres se declaran solteras, aunque aparecen también algunas viudas; como Cándida M., nacida en la Ciudad de Querétaro, de 21 años, quien

vivía en la casa número 39, de la 7° de Armenta y López y que obtuvo permiso para ejercer la prostitución en el burdel de 1° clase de Joaquina García Gibert o Francisca H., originaria del D. F. y de 21 años, quien trabajaba en el burdel de Bartola Pacheco. También declararon ser viudas, María R., nacida en México, de 30 años, prostituta de primera clase registrada como trabajadora del burdel regentado por Joaquina García; Juana C., originaria de Zaachila, Oaxaca y asignada al burdel regentado por Maximiana García y; finalmente, Cecilia de la P., nacida en La Habana, de 27 años y en cuyo registro aparece como dato curioso el color de la piel que llamó la atención del burócrata encargado del registro, pues anotó en el renglón correspondiente: *rosado*.

Sólo Helena S., originaria de la Ciudad de Tampico y quien ejercía la prostitución en la casa No. 14 de la 4° calle de Miguel Cabrera y Luisa L., originaria de Guadalajara y quien ejercía su oficio en la casa No. 5 de la 2° de Galeana, declararon ser casadas.

En esos años no existía una categoría legal o laboral que definiera la edad mínima requerida para poder trabajar, en los cuadernos son frecuentes los registros de prostitutas menores de 18 años. Las más pequeñas declararon tener 14 años cuando se iniciaron en la prostitución y la mayor, Procopia J., con número de registro 104, declaró tener 40.

En 195 de los 343 registros analizados, las registradas informaron a la autoridad ser originarias del Estado de Oaxaca, aunque abundan las que declaran haber nacido en los Estados vecinos de Puebla o Veracruz. Las hay que nacieron en diferentes entidades de la República:

⁴²Fotografías del Archivo Histórico Municipal "Manuel R. Palacios, Oaxaca: aguadores y prostitutas" Oaxaca, Galería Arvil, XXV aniversario, 1994, sin página.

⁴³Por lo que he podido investigar, es de suponerse que incluso algunas de las ropas y de la joyería usada para ser retratadas fueran del estudio, del burdel o se la prestaran entre ellas. Si se observa la fotografía de Angela H., cuyo registro es el 34, y se compara con el de Soledad C., con el registro No. 48, se observará que portan la misma blusa estampada. Lo mismo ocurre con el collar que adorna el cuello de Paula P., con el registro No. 40 y de Concepción G., con el registro número 42.

⁴⁴De acuerdo con Sergio González, "varias de ellas representan una respetabilidad burguesa, al grado de convocar la pregunta circular que llegó a ser un lugar común decimonónico: ¿será o no será esa mujer una prostituta?", Sergio González Rodríguez, *La fotografía...*, op. cit., p. 77.

Guanajuato, Jalisco, Estado de México, Querétaro, Sinaloa, Michoacán, Yucatán, San Luis Potosí o Tamaulipas.

En los 343 registros analizados, existe un número considerable de extranjeras, 16 de ellas Españolas (dentro de las cuales se considera a 5 nacidas en La Habana, Cuba. La isla alcanzó su independencia de España hasta el año de 1899), aunque también las hay nacidas en Marsella, Francia; San Antonio, Texas o; Arandes (¿), Austria. Llama la atención que todas ellas trabajaban en el burdel de primera clase regentado por Joaquina García Gibert.

En el renglón de “señas particulares” se registra de todo, desde la vista extraviada, las cortadas en diferentes lugares del rostro, los repetidos y abundantes lunares en la cara, las frecuentes huellas de picadura de viruela, cicatrices —en el carrillo izquierdo, en el cachete derecho, en la mejilla o en la frente—, quemaduras en el lado izquierdo de la cara, manchas en el rostro, color de la piel, así como la falta de un ojo, la tartamudez, o cualquier otra marca o señal visible, especialmente si aparecía en el rostro.

En las anotaciones hechas en los espacios libres, bajo las fotos, abundan las licencias por enfermedad, avisos de muerte o frecuentes señalamientos por fuga. Así ocurrió en el caso de Agustina H., a quien se le concedió licencia por el término de un año, una vez repuesta, volvió a inscribirse en el registro “previo reconocimiento del estado sanitario correspondiente”. O como el caso de Dolores S., de catorce años de edad, quien vivía en la calle de Trujano y tenía permiso para ejercer la prostitución en la casa de Maximiana García, en cuyo registro se anotan dos ingresos al Hospital General

en 1899, además de una inscripción que da cuenta de que “se retiró del oficio por inútil”, en septiembre de 1900. Lo mismo ocurrió con Arcadia J., quien trabajaba en la casa de 3° clase regentada por Federica Flores, quien a los 16 años fue dada de baja por “inútil en el servicio” y con Josefina G., de la misma edad, en cuyo registro (el No. 296) se anota que: “fue retirada, después de varios ingresos al hospital, del servicio de prostitución por certificado médico probando la inutilidad de la mujer para ejercerla.”⁴⁵

Muy probablemente tanto la inscripción en el registro y el cumplimiento de las obligaciones derivadas de él —como las cuotas y los chequeos mensuales— hayan sido, en un número considerable de los casos, forzosos. Así lo ilustra lo que le ocurrió a Gregoria M., de 18 años y quien “fue recogida por la policía e inscrita en el burdel de Ana María García, situado en la casa No. 18 de la 4° calle de G. M. Díaz Ordaz”.

Toda mujer inscrita en el registro que pretendiera “separarse del ramo” daba aviso a la autoridad, regresaba su libreta de sanidad y presentaba una fianza para garantizar que podía vivir honestamente. Sin embargo, no bastaba con la voluntad de la registrada, pues la fianza debía ser solicitada ante la Presidencia Municipal por algún tercero que se hiciera responsable de su comportamiento futuro. Este requisito da cuenta de una especie de condición de incapacidad permanente de la mujer, independientemente de la edad, para ejercer libremente su

⁴⁵ Según pude indagar, los casos de inutilidad para ejercer el oficio se refieren, ni más ni menos, que a la adquisición de enfermedades venéreas, dentro de las cuales la sífilis era frecuente y mortal.

decisión. Así se documenta frecuentemente en los expedientes analizados para este artículo, donde aparece como tutor y solicitante de la fianza, alguno de los padres de la registrada, hermanos, tíos, e incluso de manera reiterada, integrantes del ejército, probablemente relacionados afectivamente con la mujer.

Finalmente, llama poderosamente la atención que a propósito de la construcción de lo que en párrafos superiores nombré como un suave y paulatino proceso de criminalización, el lenguaje utilizado por el funcionario respectivo para referirse a las mujeres y a la actividad que realizan. Al referirse a ellas se emplean frecuentemente los términos de: *repuesta, enferma, prófuga, muerta*; con relación a su actividad, aparece un lenguaje más propio de un procedimiento judicial que el esperado para un proceso administrativo: *se matriculó en la case de..., le expidió la patente de tolerancia respectiva..., previo los requisitos del reglamento..., se separó del ramo previo del reconocimiento y estado sanitario correspondiente..., volvió al ramo..., quedó como aislada..., pasó a la casa de...,*⁴⁶

⁴⁶ Así lo había notado también Fernanda Núñez: "El lenguaje que utilizan las autoridades cuando hablan o escriben de ellas es el usado con los criminales, ellas están "prófugas" de la inspección, son aprehendidas *in flagranti [sic]*, se fugan, son castigadas con calabozo, ya nada más falta que las azoten". Fernanda Núñez B., "Motines en San Juan de Dios...", *op. cit.*, p. 280.

Conclusiones

Al comenzar la formación de la nación mexicana, durante el siglo XIX, el Estado liberal individualista en el que se inspiró tomó como base fundamental la igualdad jurídica de los ciudadanos. La ley y los procesos de regulación –que abarcaron todos los escenarios posibles– se revelaron como mecanismos eficaces para el control de todas las esferas de la vida social y sobre cada una de las actividades del ciudadano.

La construcción del Estado secular decimonónico –y de sus instituciones relacionadas con la beneficencia pública, la criminalidad y la justicia– permitió una nueva explicación para entender el problema de la pobreza. El racionalismo jurídico, aparejado de una serie de discursos disciplinares que desde las nascentes ciencias sociales abordaron la cuestión criminal, dirigió su mirada punitiva hacia el individuo, orientándola hacia explicaciones racionales basadas en la diferenciación de los caracteres fisiológicos y morales de las razas mexicanas.

El objetivo central de este proceso consistió en la idea de que la nascente República Mexicana solo podría constituirse como tal a partir de una base de uniformidad jurídico-política, cultural, económica, social y racial; lo cual, obviamente, originó una mayor profundización de las desigualdades entre los diferentes sectores que integraban la sociedad mexicana del siglo XIX, pues la igualdad por "razón ilustrada" y por decreto no fue acompañada de las transformaciones estructurales que la hicieran posible para el caso de los excluidos.

La rebeldía, la resistencia y la transgresión originadas por el cambio para-

digmático explican, de manera importante, no sólo la necesidad de normar y reglamentar, sino también la construcción de sistemas modernos y científicos para su identificación.

Al superarse la etapa de *equilibrio inestable*, con el triunfo de los reformadores en la segunda mitad del siglo XIX, la filosofía positivista exaltó el valor de la ciencia como motor para explicar el desarrollo y la evolución de las sociedades. Con respecto al crimen, ésta filosofía originó la aparición de una explicación causalista y etiológica de la conducta transgresora, en cuyo entendimiento, la infracción era el resultado de las relaciones causa-efecto, al igual que los fenómenos físicos. El conocimiento de las leyes que regían el comportamiento humano llevó a la construcción de sistemas de medición, diferenciación, clasificación e identificación.

Con la invención de la fotografía surgió la posibilidad de identificar a las personas a partir de rasgos físicos comunes que, según estas ciencias decimonónicas, manifestaban características que mostraban la historia acumulada en los individuos.

Los paulatinos procesos de modernización económica –y otros fenómenos como el despojo de la propiedad raíz ocurrido principalmente en el mundo rural– modificaron de manera substancial el rol tradicional de las mujeres en la familia y la manera en la que se incorporaba a la vida pública.

En las ciudades, el higienismo posibilitó la coexistencia con algunas de las consecuencias más peligrosas del industrialismo, como la propagación de enfermedades y epidemias comunes en los nuevos hacimientos poblacionales. Con

respecto a la prostitución, la política de control sanitario llevó a censarlas, registrarlas y aislarlas, de preferencia en lugares separados de las zonas habitacionales.

En nuestro país, desde 1865 el reglamentarismo de la actividad prostibularia –y su propuesta de identificar y controlar mediante el chequeo sanitario a quienes se dedicaban a ella– trajo como consecuencia la construcción de espacios, ya sea públicos –como los burdeles, las casas de asignación o las zonas rojas–, o personales y simbólicos –como el carnet identitario o los libros de registro de la autoridad municipal–. Esta práctica regulatoria estableció claramente lo tolerado y lo prohibido, lo vigilado y lo castigado de la actividad; pero también, como bien lo señala Sergio González Rodríguez, “instituyó la red predecible de coerciones, abusos, corruptelas y explotaciones contra las prostitutas sostenidas por las autoridades sanitarias y la policía”⁴⁷ encargada de la vigilancia de la moral pública.

El reglamentarismo –al establecer las reglas institucionales para el control higiénico y sanitario de la actividad prostibularia– formuló tenues linderos con lo criminológico. De estas fronteras entre la tolerancia tácita o el control sanitario, entre lo repudiado y lo regulado, surge la intervención de otras instituciones disciplinarias para el control del oficio y de las mujeres dedicadas a él: la policía, la cárcel y el hospital.

La fotografía prostibularia no es homogénea, carece de requisitos técnicos para servir de documento para identificar pero es suficiente para dotar a las registradas de una identidad indeleble.

⁴⁷ Sergio González Rodríguez, *Los bajos fondos...*, op. cit., p. 63.

Por las características cercanas a lo personal, descritas para el caso de los libros de registro de prostitutas que se conservan en el Archivo Histórico Municipal de la Ciudad de Oaxaca, puede hablarse de la construcción de un suave y paulatino proceso de criminalización de la actividad que no concluye sino hasta bien entrado el siguiente siglo.

Fuentes consultadas

Artículos

- Cano, Silvia y Aguilar Ochoa, Arturo. "Registro de prostitutas en México. Puebla: del Segundo Imperio al Porfiriato", *Revista Alquimia*, publicación del Sistema Nacional de Fototecas, enero-abril del 2003, año 6, núm. 17, (Ritos privados, mujeres públicas).
- Casanova, Rosa. "Ingenioso descubrimiento. Apuntes sobre los primeros años de la fotografía en México", *Revista Alquimia*, publicación del Sistema Nacional de Fototecas, mayo-agosto de 1999, año 2, núm. 6 (De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX).
- . y Debroise, Olivier. "Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX", *Revista Nexos*, núm. 119, noviembre de 1987.
- Chávez Carbajal, María Guadalupe. "Prostitución y fotografía en Morelia", *Revista Alquimia*, publicación del Sistema Nacional de Fototecas, enero-abril del 2003, año 6, núm. 17, (Ritos privados, mujeres públicas), pp. 15-18.
- Davis, Diane E. "El rumbo de la esfera pública: Influencias locales, nacionales e internacionales en la urbanización del centro de la Ciudad de México, 1910-1950", Sacristán, Cristina y Pablo Piccato, (coords.). *Actores, espacios y debates en la historia de la esfera pública en la ciudad de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto Mora, 2005. (Serie historia y política)
- Estrada Urroz, Rosalinda. "Control sanitario o control social: la reglamentación prostibularia en el Porfiriato", *Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina*, año 2002, núm. 2, pp. 21-25.
- Fotografías del Archivo Histórico Municipal "Manuel R. Palacios, Oaxaca: aguadores y prostitutas" Oaxaca*, Galería Arvil, XXV aniversario, 1994, sin pie de imprenta.
- González Ascencio, Gerardo. "Los sistemas de identificación criminal en el México decimonónico y el control social", *Revista Alegatos*, núm. 61, septiembre-diciembre del 2005, Departamento de Derecho, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 2005.
- González Rodríguez, Sergio. "La fotografía prostibularia", *Revista Luna córnea*, núm. 4, México, 1994.
- Granados, Luis Fernando. "Calpultin decimonónicos. Aspectos Nahuas de la cultura política de la Ciudad de México". Cristina Sacristán y Pablo Piccato (coords.). *Actores, espacios y debates en la historia de la esfera pública en la ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto Mora, 2005. (Serie Historia y Política)

- Núñez Becerra, Fernanda. "Motines en San Juan de Dios. La resistencia de las prostitutas al control médico en el México decimonónico", Cházaro, Laura (ed.), *Medicina, ciencia y sociedad en México, siglo XIX*. México, El Colegio de Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002.
- Sánchez Arceche, Alfonso. "El ser y el placer", *Revista Universidad de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 615, septiembre de 2002, pp. 31-43.
- Speckman Guerra, Elisa. "La identificación de criminales y los sistemas ideados por Alphonse Bertillon: Discursos y prácticas. (Ciudad de México 1895-1913)", *Historia y Grafía*, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, núm. 17, año 9, 2001.
- Valdez Marín, Juan Carlos. "El daguerrotipo en la ciencia", *Revista Alquimia*, Sistema Nacional de Fototecas, mayo-agosto de 1999, año 2, núm. 6 (De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX).
- Valverde Valdés, María Fernanda. *Los procesos fotográficos históricos*, Archivo General de la Nación, México, 2003.
- Vargas, Jesús. "Reclamo de prostitutas (1914)", *Relatos e historia en México*, año 1, núm. 2, octubre de 2008, pp. 78-82.

Libros

- Aguilar Ochoa, Arturo. *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1a. reimpresión, 2001.
- Álvarez-Uría, Fernando y Julia Varela. *Sociología, capitalismo y democracia: génesis e institucionalización de la sociología en occidente*. Madrid, Ediciones Morata, S. L., 2004.
- Bustos Ramírez, Juan y Hernán Hormazábal Malarée. *Lecciones de Derecho Penal* (vol. I). Madrid, Trotta, 1997.
- Camacho Becerra, Arturo. *El rostro de los oficios*. Amate editorial, Zapopan, 2006.
- Cohen, Stanley. *Visiones de control social*, Barcelona, Edit. PPU, 1988.
- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 2005.
- Elizondo Elizondo, Ricardo. *Pliegues en la membrana del tiempo. Fotografía y correspondencia en la frontera norte 1840-1870*. México, Fondo Editorial de Nuevo León, 2006.
- González Ascencio, Gerardo. *La recepción del positivismo en México y el surgimiento de la criminología. Los gabinetes antropométricos en las cárceles de la Ciudad de México (1867-1910)*. Tesis de Doctorado en Derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México, inédita, México, 2010.
- González Rodríguez, Sergio. *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*. México, Cal y Arena, 1988.
- López Razgado, María Irma. *Las meretrices de Colima durante el porfiriato y la revolución 1876-1917*. Tesis de

- Maestría en Historia Regional, Colima, 2002.
- Martínez Baca, Francisco y Manuel Vergara. *Estudio de antropología criminal*. Turín, Fratelli Bocca, 1894.
- Núñez Becerra, Fernanda. *La prostitución y su representación en la Ciudad de México (siglo XIX). Prácticas y representaciones*. Barcelona, Gedisa, 2002.
- Ortiz, Orlando. *Diré adiós a los señores. Vida cotidiana en tiempos de Maximiliano y Carlota*. México, Santillana ediciones, primera edición en Punto de Lectura, febrero de 2010.
- Pavarini, Massimo. *Control y dominación. Teorías criminológicas burguesas y proyecto hegemónico*. México, Siglo XXI, 2003.
- , y Juan Pegoraro. *El control social en el fin del siglo*. Coedición de la Secretaría de Posgrado, Facultad de Derecho y ciencias sociales, oficina de publicaciones, ciclo básico común, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 1995.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México, Alfaguara, 2006.
- Urías Horcasitas, Beatriz. *Indígena y criminal. Interpretación del derecho y la antropología en México. 1871-1921*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

Páginas electrónicas

- Ríos, Guadalupe. "Fotografía prostibularia", Revista electrónica *Tiempo y Escritura*.
En <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/fotografiaprostibularia.htm>, 2002.

La Revolución Mexicana entre los discursos académico y literario. Un atisbo historiográfico

Resumen

El tratamiento historiográfico que se le dio a la Revolución Mexicana desde el horizonte académico, pone atención en la llamada corriente *revisionista*; para lo cual incorporo en este debate la novela *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia, esto puede contribuir notablemente al análisis de un suceso histórico con múltiples lecturas y representaciones.

Palabras clave: Revolución Mexicana, historiografía, revisionismo, *Los relámpagos de agosto*, Jorge Ibargüengoitia.

I. La Revolución Mexicana. Revisando el revisionismo

La revolución mexicana es el referente a partir del cual pensamos, nos movemos e indagamos el pasado, incluso el más remoto

Arnaldo Córdova

En la historiografía mexicana contemporánea, la revolución de 1910 ha ocupado un lugar privilegiado en los debates académicos no sólo por el número de trabajos realizados en su nombre, sino también por las diferentes maneras de aprehender dicho acontecimiento. La re-

volución entonces, pronto se convirtió en el ancho pedestal en el que investigadores de distintos campos de las ciencias sociales (historiadores, sociólogos e historiógrafos) se apoyaron para construir sus particulares discursos.¹

Ahora bien ¿Por qué la revolución mexicana ha sido un tema recurrente en el

ción y análisis, el 12 de marzo de 2010 en la Universidad Autónoma de Baja California, (UABC), Tijuana, México y en el V *Encuentro de Estudiantes de Maestría y Doctorado en Historia, Interpretaciones de la Historia en el año conmemorativo de los centenarios*, el 22 de junio de 2010, en la Universidad de Guanajuato.

¹ Hasta el año de 2006, la revolución mexicana fue la única coyuntura histórica que contó con una institución oficial concebida para analizar este proceso: el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM), fundado en 1953 y dependiente de la secretaría de Gobernación.

* Doctorado en Historiografía, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Un fragmento de este trabajo fue presentado como ponencia en el Congreso Internacional *Independencia y revoluciones en nuestra América. Conmemora-*

análisis histórico e historiográfico? La respuesta estriba en que este acontecimiento resulta muy atractivo por las distintas interpretaciones que puede ofrecer este particular. Así, entre las múltiples maneras de narrar un suceso histórico, con tantas vetas de análisis, se encuentran aquellas que conforman tradiciones de interpretación que comenzaron a gestarse en el siglo pasado.

Justamente, en la primera mitad del siglo XX emergieron dos tipos de historiografía: la primera (1920-1940), de índole testimonial o "vivencial" con importantes historiadores como Vito Alessio Robles, Alfonso Teja Zabre y Jesús Silva Herzog, cuyas obras (testimonios y memorias) explicaban la realidad convulsa del país asentado en un proyecto de nación regido por los postulados revolucionarios. La segunda corriente (1950-1960) estuvo representada por el naciente ámbito académico de la carrera de la historia en México. Cabe destacar que la profesionalización de la historia en México se inicia en la década de los cuarenta cuando se instituyen los primeros centros académicos en donde se especializa el oficio del historiador.²

Sin embargo, ambas posturas difundieron la errónea imagen de una revolución triunfante, de una magna epopeya popular y agrarista que ayudó ideológicamente a la legitimación de los gobiernos priístas. Debido a esta acotada lectura, se simplificó la explicación de la revolución mexicana como el enfrentamiento romántico del "pueblo" en contra de las oligarquías dominantes.³

Sin embargo, más allá de estas visiones reduccionistas, es importante destacar que desde los años cuarenta ya había voces críticas dentro y fuera del partido oficial como las de Daniel Cosío Villegas, Jesús Silva Herzog o Manuel Moreno Sánchez, quienes abiertamente denunciaron el agotamiento de las banderas de la revolución mexicana por culpa de la corrupción imperante de la clase política en el poder.

Más adelante, en 1955, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, dirigida por Salvador Azuela (hijo del célebre novelista Mariano Azuela) organizó los Cursos de Invierno en los que se empezó a generar un abierto debate entre importantes figuras académicas e intelectuales de la segunda mitad del siglo XX, con el objetivo de revisar los resultados de la revolución mexicana a casi medio siglo de su irrupción.⁴

En este horizonte, tal como subraya el historiador Álvaro Matute, a mediados de los años cincuenta se sentaron las bases de un revisionismo, "no propiamente historiográfico, sino decididamente político", con una orientación distinta al tipo de revisionismo que se construirá a fina-

Ross. Cf., Enrique Florescano, *El nuevo pasado mexicano*, pp. 68-74.

⁴ La temática tratada en los cursos puede dividirse en tres grandes rubros: historia intelectual, historia de la revolución como fenómeno histórico y cuestiones estructurales y entre las personalidades que participaron destacan José Alvarado, Salvador Azuela, Antonio Castro Leal, Daniel Cosío Villegas, Enrique González Casanova, Juan Hernández Luna, Xavier Icaza, Francisco Larroyo, Lucio Mendieta, Manuel Moreno Sánchez, Manuel Parra, Octavio Paz y Rodolfo Usigli. Revítese Álvaro Matute, *Discurso de Ingreso a la Academia Mexicana de la Historia*, p. 7.

² Carmen Valdez, et. al., *Siglo XX. Historiografía general*, pp. 7-15.

³ En esta escuela sobresale el historiador Stanley

les de los años sesenta. Por lo antes citado, Álvaro Matute asevera que el objetivo de los Cursos de Invierno de 1955:

(...) No era para precisar interpretaciones históricas, sino discutir el rumbo que estaba tomando el país, bajo el amparo de una revolución mexicana convertida en ideología, que poco tenía ya qué ver con la realidad. Intelectuales como Luis Cabrera, Jesús Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas habían sido, como los define Stanley Ross, *sepultureros de la revolución...* (ya que) pusieron de manifiesto el carácter irónico del discurso revolucionario: la práctica era lo contrario de lo que decía la voz de los ideólogos.⁵

Más adelante, en 1960, en medio de los festejos por el cincuentenario de la revolución mexicana que el régimen de Adolfo López Mateos celebra con dispendio, importantes académicos de la talla de Moisés González Navarro, Juan Hernández Luna y Manuel Moreno Sánchez, discrepan de ese ambiente festivo y cuestionan los resultados y desgaste de la revolución que para estas fechas se había convertido en una verdadera "ideología" que es utilizada pragmáticamente por la clase política priísta.⁶

Será a finales de la década de los sesenta, especialmente a partir del coyuntural año de 1968, cuando la emergencia y participación de los sectores universitarios de clase media, inconformes con los demagógicos resultados de la revolución "gloriosa" que los aparatos ideológicos del Estado difundieron en sus obras, demandaron una reinterpretación más amplia de dicho acontecimiento histórico.

A esta novedosa manera de abordar la revolución con una percepción crítica sobre el pasado reciente del país, académicamente se le dio el nombre de *Revisionismo* y, discrepará del tipo y tono de la historiografía positivista, empírica y documentalista que se elaboró en la primera mitad del siglo XX. En este horizonte, diversos investigadores adscritos a esta nueva corriente, cuestionaron las "conquistas revolucionarias" en la que los gobiernos priístas se apoyaron para legitimar el ejercicio autoritario del poder.

El revisionismo entonces, comenzó a difundir su visión de la historia desde un horizonte de enunciación que se apoyó en el academicismo y cuya recepción de las obras descansó en las clases medias urbanas (universitarios en su mayoría), todo lo anterior en un contexto socioeconómico y cultural agitado, en el que algunos sectores expresaban su deseo de participación y cuestionaban abiertamente a un sistema político en crisis emanado de una supuesta revolución "nacionalista y justiciera".

Con los revisionistas emergen nuevas metodologías que retoman elementos de distintas disciplinas (historia, sociología, ciencias políticas o antropología) que fueron adquiriendo relevancia en el ámbito de lo histórico. Por lo tanto, nuevas teorías y metodologías, de disciplinas afines a la Historia, se retoman para dar cuenta de la misma. Se pasa de una historiografía meramente descriptiva a una historia analítica.

Cabe apuntar que los revisionistas tomaron elementos de otras historiografías (francesa, inglesa, norteamericana) que enriquecieron y consolidaron a la disciplina en nuestro país. Por consiguiente, en espacios académicos extranjeros,

⁵ *Ibidem.*, p. 5.

⁶ *Ibidem.*, p. 14.

norteamericanos principalmente (Frank Tannenbaum, Eyer Simpson, Eric Hobsbawm, E. P. Thompson o John Womack) nació un profundo interés por analizar el pasado de México, la llamada historiografía mexicanista.⁷

Asimismo, es digno de resaltar que esta nueva historiografía tuvo acceso a fuentes primarias antes inaccesibles lo que repercutió en investigaciones de mayor calidad y fundamento.⁸ Esta novedosa historiografía privilegió elementos de análisis antes vedados o menospreciados para comprender las causas detonantes del proceso revolucionario y sus consecuencias.

Los revisionistas dan cuenta de la revolución mexicana, con amenas narrativas o frías descripciones de la localización geográfica; pormenorizando los procesos de organización y politización de los actores sociales; así como, la descripción detallada de los proyectos fracasados y utopías de los protagonistas, todo enmarcado en contextos sociopolíticos muy cambiantes y sumamente conflictivos, etcétera.

De esta manera, desde finales de los años sesenta se elaboraron numerosas investigaciones históricas que trataron de interpretar al movimiento revolucionario. En algunos trabajos se privilegió la posición ideológica marxista (Arnaldo

Córdova, Enrique Semo o Adolfo Gilly); en otros, se reivindicó el aspecto regional que se opuso a la versión centralista del país (Luis González y González); en algunos más fueron examinados caudillos, si no olvidados, sí poco valorados (Michael Meyer y Mark Wasserman) e igualmente se abrió espacio para otros enfoques desde una perspectiva cultural (Enrique Krauze, Carlos Monsiváis, o Mary Kay Vaughan).⁹

Posteriormente, a través de estudios de caso de diversas entidades federativas, durante los años setenta y ochenta varios investigadores examinaron las peculiaridades de la revolución mexicana. Cito como ejemplo a John Womack Jr. (Morelos), Romana Falcón (San Luis Potosí), Héctor Aguilar Camín (Sonora), Heather Fawler Salamini (Veracruz), Ian Jacobs (Guerrero) y Carlos Martínez Assad (Tabasco).¹⁰

⁹ Revisense Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución mexicana*, México, ERA, 1973; Enrique Semo, *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*, Ed. Nueva Imagen, México, 1979; Adolfo Gilly, *La Revolución Interrumpida*, Era, México, 1994; Luis González y González, *Pueblo en viño. Microhistoria de San José de Gracia*, México, FCE, 1996; Michael Meyer, *El Rebelde del Norte Pascual Orozco y la Revolución*, UNAM, México, 1984; Mark Wasserman, M., *Capitalistas, caciques y revolución, la familia Terrazas de Chihuahua*, Grijalbo, Libros de Enlace, México, 1988; Enrique Krauze, *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 1976; Carlos Monsiváis, *Amor Perdido*, México, Era, 1977; Mary Kay Vaughan, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, FCE, 2000.

¹⁰ John Womack, *Zapata y la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI Editores, 1989; Romana Falcón, *Revolución y caciquismo, San Luis Potosí (1910-1938)*, México, El Colegio de México, 1984; Héctor Aguilar Camín, *La frontera nómada: Sonora y la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI Editores, 1977; Heather Fawler Salamini, *Movilización campesina en Veracruz (1920-1938)*, México, Siglo XXI Editores, 1979; Ian Jacobs, *La revolución mexicana en Guerrero: una revuelta de*

⁷ De igual manera, la influencia de la historiografía francesa se apreció en la obra de Francois-Xavier Guerra, mientras que la historiografía norteamericana aportó el uso de la cliometría basada en métodos cuantitativos combinados con la historia social. Finalmente, en los últimos veinte años las historiografías mexicana y mexicanista se han nutrido con las propuestas de Peter Burke, Michel de Certeau, Roger Chartier y James Scott.

⁸ Archivo General de la Nación, archivos estatales y municipales, archivos de dependencias estatales, sindicatos y archivos personales.

Los autores citados partieron de la premisa de que la historia nacional no se puede explicar como la mera adición de historias regionales sino que se tienen que considerar ambos niveles de análisis. Por lo tanto, estos estudios demostraron que en la revolución no se da una idéntica participación de los sectores sociales en las distintas entidades federativas, ni que dicho proceso puede explicarse por una sola causal.

Sin embargo, para los años noventa, las interpretaciones de la Revolución mexicana toman un nuevo derrotero, especialmente porque desde 1982 a la fecha, nuestro país inició una radical reestructuración en los ámbitos económico y político que dejaron atrás el orden nacionalista revolucionario para imponer un nuevo modelo, de corte neoliberal, que prevalece hoy en día.

En este sentido, tal como destaca el historiador Luis Barrón, desde los años ochenta la categoría revolución mexicana parece haberse agotado como discurso legitimador del Estado y en este periodo se da un declive de investigaciones en torno a esta temática. Sin embargo, a la luz de nuevos paradigmas de interpretación y ante la cercanía del centenario de la irrupción de la revolución mexicana dicha coyuntura armada ha cobrado un nuevo auge en la academia mexicana y estadounidense.¹¹

los rancheros, México, ERA, 1990; Carlos Martínez Assad, *El laboratorio de la revolución. El tabasco garridista*, 1979.

¹¹ Luis Barrón, *Historias de la revolución mexicana*. Entre las investigaciones que han examinado a la revolución mexicana desde nuevos paradigmas destacó la investigación de Javier Rico Moreno, *Pasado y futuro de la historiografía de la Revolución mexicana*, 2000.

En este escenario, la revolución mexicana ha sido examinada desde diferentes temáticas –cultural, política, memorias, económica, internacional, militar, regional, social, biográfica, etcétera– y desde distintos discursos libros, tesis, artículos, memorias, obras colectivas, biografías, documentales, películas, pinturas, novelas. Precisamente, este último género, la novela, en mi opinión no se ha atendido lo suficiente, cuando ofrece diferentes posibilidades que la historiografía puede recoger en su análisis.

II. La historia y la literatura: Dos discursos ¿un camino?

Si la historia no recibiera el esfuerzo de la literatura, nunca lograría ser cosa viva
Alfonso Reyes

En el campo de la historiografía crítica la peculiar relación entre la historia y la literatura ha abierto una serie de importantes debates que en gran medida han determinado el derrotero de estos ámbitos. Dichas discusiones académicas que si bien rebasan los objetivos de este ensayo, resulta pertinente abordarlas en función a las múltiples miradas que tiene consigo la revolución mexicana.

Así, teóricos de la historia como Paul Ricoeur, Hans Georg Gadamer, Michel De Certeau, Reinhardt Koselleck, Hayden White, o Arthur Coleman Danto, por distintos senderos han examinado y reconocido el carácter de las implicaciones narrativas de la historia y es precisamente por esta condición que las fronteras

entre historia y literatura pueden tornarse difusas.¹²

Y es que no obstante que existe una diferencia mayúscula en el soporte documental que cimienta y legitima el trabajo del historiador respecto al del literato, al momento en que el segundo construye su relato y ofrece a su lector una explicación de la historia, reconstruye los hechos y acontecimientos desde su particular narrativa por y desde su subjetividad, que es uno de los rasgos centrales de la literatura.

En otras palabras, si bien el historiador pretende ser fiel a los hechos que examina en aras de alcanzar la verdad histórica a través de un arduo proceso de selección, organización, definición e interpretación de datos que somete desde parámetros objetivos, metodológicos y científicos, enmarcados en un contexto temporal que le brinde orden y secuencia a su relato.¹³

Pero precisamente en el momento que el historiador maneja y manipula con criterios arbitrarios la información que extrae de diferentes fuentes, en ese momento al construir su particular relato lo "ficcionaliza" y la convierte en algo distinto de lo que éste era. Es decir, este re-

lato ofrece una particular lectura de la realidad, pero no necesariamente refleja fielmente la realidad misma, ya que ésta siempre es más amplia, más heterogénea y más que compleja que cualquier representación de la misma.

La experiencia narrativa de escribir la historia entonces, puede parecerse en demasía a escribir una novela, ya que tanto el novelista como el historiador hacen uso de su capacidad narrativa para que los hechos inmersos en sus discursos puedan leerse como un relato con estructura, unidad y orden. Pero más allá de esta afinidad en la construcción de los relatos, los límites entre historia y literatura pueden y deben trazarse, ya que mientras el historiador, pugna por alcanzar productos con criterios de objetividad y verosimilitud, el novelista o creador literario tiene más libertad de acción al no estar obligado a los referentes anteriores.

En este sentido, la historia en tanto forma de conocimiento no puede renunciar a la pretensión de ser verosímil, de ofrecer a sus lectores una descripción verdadera del pasado, a través de una serie de pasos metodológicos para el análisis de las fuentes (testimonios, documentos, archivos) y reconstruir lo que realmente sucedió, mientras que los relatos literarios solamente exploran las posibilidades de la existencia humana.

En síntesis, si bien existen importantes rasgos que empatan a la literatura y la historia específicamente en el ámbito del relato y de la narrativa, estos discursos poseen notables diferencias en función del carácter científico y metodológico de la historia, así como la intencionalidad, los objetivos y productos que estos dos tipos de discursos pretenden alcanzar.

¹² Sobre las diferentes implicaciones historiográficas y hermenéuticas que ha traído consigo el debate de ideas de autores como Ricoeur, De Certeau, Gadamer, Koselleck, White, o Danto revítese el interesante texto de Silvia Pappé, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, 175 pp.

¹³ Carlos Mendiola expone que la verdad siempre conlleva un compromiso moral... "La verdad histórica no solo tiene sentido por lo que dice, sino también por la manera en que lo dice y en lugar que lo dice. Por eso el discurso histórico muestra que la verdad requiere reflexión". Cf., Carlos Mendiola, "La historia como discurso crítico", José Ronzón y Saúl Jerónimo (coords.) *Formatos, Géneros y discursos*, pp. 389-400.

En este panorama, los objetivos de ambas disciplinas por construir su particular representación de la representación de la realidad en el transcurso del tiempo, los hace concordar en su manera de aproximarse al tratar de explicar dicha imagen, naturalmente las principales fronteras entre la literatura y la historia se presentan en el particular discurso, estrategia narrativa y tono de enunciación para estructurar, y en su caso representar dicha explicación.

De este modo, la historia y la literatura en tanto significación material asume una peculiar narrativa para reconstruir el pasado o hacer una descripción puntual de la realidad. Sobre el tema la investigadora Silvia Pappe señala:

¿Qué hacemos cuando escribimos historia?: darle presencia física a algo –la historia– que existe, pero que aun no dispone de esta presencia. Lo que nos debe de preocupar no es, entonces, la historia sin escribir frente a la historia escrita: lo que nos obsesiona es la escritura de la historia como posibilidad y como constitución de la misma, entendiendo constitución como proceso de estructuración, de significación.¹⁴

Este proceso de estructuración y significación al que alude Pappe, conduce a la reflexión de que en ocasiones no se cavila con detenimiento en las posibilidades que ofrecen la historia o la literatura en tanto discursos similares en cuanto a su enunciación escrita y como fuentes relevantes para construir y entender la rea-

lidad de la cual formamos parte, pero discursos muy diferentes en lo referente a su tono e intencionalidad al momento de su emisión y recepción.

De esta manera, no resultan de todo ajenos o extraños los llamados de la literatura a la historia y viceversa, en la idea que estas dos áreas de conocimiento puedan caminar juntas para dotar de sentido y significación al ser humano en tanto sujeto activo de un pasado histórico que puede releerse desde diferentes miradas (desde la objetividad y búsqueda de la verdad que la historia busca desde diversas metodologías o desde el terreno de la subjetividad, de la recreación de la verdad con elementos propios de la ficción que ofrece la literatura)

En este sendero, considero oportuno recuperar el siguiente testimonio del comprometido escritor y humanista Carlos Montemayor:

La literatura es una de las formas de conocimiento de la realidad, no una forma de evasión de la misma (...) Cuando los trabajos del historiador y del novelista se hermanan, se aproximan, no se debe a la pasión por la historia, sino a la pasión por la realidad humana, a la pasión por lo humano.¹⁵

Por lo antes expuesto, la historiografía es una herramienta que permite examinar la realidad desde lo histórico y qué mejor que el examen de un acontecimiento con tintes míticos tan marcados como la

¹⁴Silvia Pappe, “¿La historia se puede escribir? (Itinerario y trayecto de una pregunta)”, José Ronzón, et. al., *Memorias del Segundo Encuentro de Historiografía*, p. 406.

¹⁵Carlos Montemayor, “La literatura: una dimensión humana de la historia”, Discurso con motivo de su nombramiento como Profesor Emérito de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (8 de noviembre de 1995), *Cuadernos Universitarios*, núm. 24.

revolución mexicana para valorar a otro tipo de grafías que desde el plano de la subjetividad, de la abierta toma de posición, con un tono crítico y humorístico, ofrecen una interesante representación de los resultados funestos que la revolución mexicana trajo consigo. Para ilustrar lo anterior, en el siguiente apartado repararé en la novela *Los relámpagos de agosto*, del escritor guanajuatense Jorge Ibargüengoitia quien desde el género de la parodia denuncia con humor la anacrónica mirada de los apologistas de la revolución

III. *Los relámpagos de agosto*: la historia como parodia

La ideología de la revolución mexicana se puede escribir en el puño de una camisa
Jorge Ibargüengoitia

Quiero subrayar que no pretendo hacer un compendio de virtudes de una obra que por su excelente manufactura se sostiene por sí misma, pero sí deseo construir un discurso crítico en el que se puedan examinar, a la luz de nuestro presente, los problemas historiográficos que subyacen en la novela *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia quien desnudó con todas sus flaquezas a los acontecimientos históricos investidos de una impostada aura gloriosa como la revolución mexicana.¹⁶

En este sentido me respaldaré en una divertida anécdota de una confe-

rencia que literalmente dictó, Jorge Ibargüengoitia, en 1965 y que cita Juan Villoro y Víctor Díaz en la edición crítica de *Los relámpagos de agosto*:

Después de presentarse a sí mismo, Jorge Ibargüengoitia explicó que no iba a leer su conferencia por la sencilla razón de que no la tenía escrita... Dijo que lo ideal sería que el público preguntara y el narrador contestara, pero como el público real era incapaz de hacer preguntas atinadas, iba a comenzar haciendo las tres preguntas fundamentales que hubiera hecho un espectador ideal, iba a responderlas y después, el público real tendría derecho a hacerle las preguntas pertinentes. Las tres preguntas fundamentales fueron las siguientes: ¿Por qué escribía el conferenciante? ¿Cómo escribía? ¿Qué escribía? La primera se refería a sus motivos, la segunda a sus métodos y la tercera a sus obras.¹⁷

En otras palabras, aunque me encuentro lejos de ser el espectador ideal que Ibargüengoitia anhelaba, retomaré los temas derivados que sus interrogantes sugerían para organizar mi análisis en torno a un novelista que hizo del sentido del humor a su mejor aliado y cuya obra y trascendencia, afortunadamente se empieza a revalorar en el ámbito cultural de nuestro país.

a) Motivos, métodos y obra

Publicada en 1964, la novela, *Los relámpagos de agosto*, se convirtió en un éxito de ventas por su calidad literaria es

¹⁶ Jorge Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto*, 134 pp.

¹⁷ Víctor Díaz y Juan Villoro (comps.) *Jorge Ibargüengoitia. El atentado / Los relámpagos de agosto*, p. 421.

cierto, pero también por sus hondas repercusiones históricas, ya que el autor recrea con fidelidad y con ácido buen humor la atmósfera de corrupción e ineficacia de la clase política triunfante de la revolución, que gestó, dio orden y legitimidad al sistema político que reinó durante varias décadas.

Curiosamente, Iburgüengoitia, sin proponérselo, con su mordaz crítica a la clase política del país, se adelantó, desde el terreno de la literatura, a lo que desde el horizonte de enunciación de la academia se denominó como *revisiónismo histórico*, y que es una corriente representada por un grupo de historiadores que desde finales de los años sesenta, examinó los pobres resultados de la “heroica y popular” Revolución, que para el fin del sexenio de Adolfo López Mateos, daba muestras palpables de agotamiento.¹⁸

Conviene subrayar que la revolución mexicana, durante la primera mitad del siglo XX permeó notoriamente no solamente en el naciente espacio de la academia de Historia sino en la literatura nacional, con autores de la talla de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, Emilio Rabasa o José Rubén Romero, dotados escritores y testigos de batallas y de las vicisitudes del poder.¹⁹

Ahora bien, no quiero ahondar en una temática que por sí sola daría espacio para intensos debates como la novela de la revolución mexicana, género en el que

se puede utilizar diferentes criterios de análisis, por ejemplo: estructura, tema y temporalidad. En este horizonte, *Los relámpagos de agosto*, no puede considerarse una novela de la Revolución ya que en palabras de Sergio Pitó, “las clásicas novelas de la Revolución son no sólo narraciones de ficción sino, sobre todo, un testimonio histórico”.²⁰

Aunque *Los relámpagos de agosto*, alude a temas de la historia reciente no puede calificarse como una novela histórica. Es decir, no es un texto que en términos estrictos se pueda calificar como un testimonio fidedigno de la época, aunque tampoco es un escrito que solamente entretiene al lector, sino que también lo alienta a la reflexión.

En este sentido, Iburgüengoitia nunca pretende hacer historia, pero sí hace una mordaz crítica a la “fauna política” emanada de la Revolución .que utilizó a dicha coyuntura para dar legitimidad a un régimen autoritario y corrupto. En este sentido, recupero al historiador Carlos Martínez Assad que ahonda en el debate de la particular relación entre la historia y la literatura expresada en *Los relámpagos de agosto*:

Es una gran irreverencia para la literatura y para la historia buscar las semejanzas que las identifiquen porque la primera entra en el terreno de la ficción y la segunda reproduce e interpreta los procesos sociales. Los hechos históricos y los personajes de Iburgüengoitia son obra de la ficción y de las licencias literarias, por ello encontrar en su novela *Los relámpagos de agosto* los episodios

¹⁸ Sobre el tema revítese Carlos Martínez Assad “El revisionismo histórico por medio de la novela”. *Jorge Iburgüengoitia*, pp. 228-245.

¹⁹ Mariano Azuela (*Los de abajo*), Martín Luis Guzmán (*La sombra del caudillo*) o José Vasconcelos (*Ulises Criollo*), Emilio Rabasa (*La bola*), José Rubén Romero (*Apuntes de un lugareño*) y Mauricio Magdaleno (*El resplandor*).

²⁰ Sergio Pitó, “Jorge Iburgüengoitia”. Víctor Díaz y Juan Villoro. *Jorge Iburgüengoitia, op. cit.*, p. XXI.

y personajes reales que lo inspiraron no es sino un ejercicio escolástico que continúa el juego en el que el autor nos involucró. Esta lectura es consecuencia de la disciplina histórica y de la pasión por la literatura, revela que los procesos y personajes del escritor pueden ser si no identificables al menos referidos por las lecturas y el tiempo que le tocó vivir al guanajuatense porque finalmente fue él quien estableció las coincidencias.²¹

b) El humor como crítica

De manera sucinta, *Los relámpagos de agosto* recrean las memorias de José Guadalupe Arroyo, un general divertidamente inepto en las reyertas militares y políticas, quien a manera de defensa de los testimonios en su contra de un viejo compañero de armas (el Gordo Artajo), dicta sus vivencias al "soez" de Ibargüengoitia para "deshacer algunos malentendidos, confundir a algunos calumniadores y poner los puntos sobre las íes" respecto a su participación en la llamada Revolución del 29". Y es que tal como apunta Juan Villoro "En el espejo hechizado de Jorge Ibargüengoitia, los aguerridos papanatas que destruyeron al país son fiscales de sí mismos".²²

De este modo, lo rescatable en *Los relámpagos de agosto* no es el destino al que se arriba al concluir su lectura, si no el mismo viaje al que la novela lleva a sus lectores. Narrado en primera persona, desde el punto de vista del general Arro-

yo, se nos van presentando situaciones chuscas, ineptitudes, traiciones, "chaquetazos" y muchas situaciones jocosas que tiene que afrontar Arroyo para defender su "integridad" de soldado y general de la Revolución mexicana.²³

En este escenario, aunque subyace una seria crítica a la Revolución y a sus caudillos, a Ibargüengoitia le interesa más la manera en que se relata la historia en los canales oficiales, que hicieron del pasado reciente de México un grandilocuente argumento poblado de héroes impolutos:

Si la historia de México que se enseña es aburrida, no es por culpa de los acontecimientos, que son variados y muy interesantes, sino porque los que la confeccionaron no les interesaba presentar el pasado, sino justificar el presente".²⁴

De esta manera la novela, si bien alude a los sucesos sangrientos de Huitzilac, Morelos, en la fallida rebelión del Gral. Gonzalo Escobar de 1929: y en pasajes de la novela *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán; la intencionalidad de Ibargüengoitia no fue hacer una crítica directa a la novela de la revolución mexicana, sino apoyarse en el género de las memorias militares que en los años cuarenta estuvieron de moda.

²¹ Martínez Assad, "El revisionismo histórico", *op. cit.*, p. 245.

²² Juan Villoro, "El diablo en el espejo". Víctor Díaz y Juan Villoro, *Jorge Ibargüengoitia, op. cit.*, pp. XXII-XXXVIII.

²³ Arturo Trejo, "Realidad y ficción en dos novelas: 'La sombra del caudillo' y 'Los relámpagos de agosto' (entre sombras y relámpagos)". *Revista A (En torno a la literatura mexicana)*, México, Vol. VII, Núm. 18, UAM-A, mayo-agosto de 1986, pp. 70-71.

²⁴ Jorge Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México*, 1990.

En este caso Iburgüengoitia recupera las memorias del General Juan Gualberto Amaya tituladas: *Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes "peleles" derivados del callismo*, para encontrar el tono narrativo, y hasta las características y humor involuntario de varios de sus personajes.²⁵ Cito al escritor:

Quando yo era chico, todos los generales revolucionarios en retiro ya no tenían nada qué hacer más que escribir sus memorias para justificarse, que ellos pagaban, ellos editaban, ellos escribían y nadie compraba (...) Basándome en este género y no en la novela de la Revolución, que no me interesa se me ocurrió escribir una novela. Todo lo que está en *Los relámpagos* no es exactamente copiado, pero está inspirado en esos libros.²⁶

En otras palabras, Iburgüengoitia explica que su intención fue elaborar un escrito similar a las memorias de varios generales retirados quienes justificaban como podían sus enormes yerros y vicios; forjaban para sí un espacio en el "Olimpo" de la patria moderna e institucionalizada y con ello legaban su "verdad" histórica.

Así, Jorge Iburgüengoitia pone el dedo en la llaga a través de recursos retóricos que le otorgan originalidad a su obra y desacraliza con humor a una abstracción que hoy en día no se reflexiona por

²⁵No obstante que muchos críticos de Iburgüengoitia señalan que no hace una crítica directa de la revolución puesto que su novela se ubica en 1928-1929, las críticas a la clase política militar dan cuenta que la esencia de las "causas revolucionarias" es pelear los beneficios que éstas dan a las élites políticas.

²⁶Margarita García, "Yo no soy humorista!". Víctor Díaz y Juan Villoro, *Jorge Iburgüengoitia*, op. cit., p. 409.

sus magros resultados, sino que se celebra irreflexivamente y lo que es peor, se comprueba que la trama se queda corta con las vicisitudes de una realidad política a veces más grotesca y caricaturesca que la narrada en la novela.²⁷

Sobre este particular, recupero al recientemente fallecido Carlos Monsiváis:

En la novela de Iburgüengoitia, nadie ni nada se salvan porque el autor y el lector ya han aprendido con la amargura del caso a desconfiar de las estatuas y de las proclamas. No se niega la existencia de gestas y de mártires; y, solo ese aclara que estos no podían sobrevivir a las marrullerías y bajezas de los generales. Iburgüengoitia no asegura que su concepción del pasado es la única posible; es la que a él le interesa.²⁸

En este contexto, se ha vuelto un lugar común decir que las habilidades retóricas de Iburgüengoitia, se reducen a su cáustico sentido del humor, como si solamente fuese un autor "chistoso", pero sin valorar a detalle su estrategia narrativa, la estructura y el contenido de sus textos, la claridad de su lenguaje y la construcción de sus personajes.

²⁷Carlos Martínez Assad examina cómo Iburgüengoitia hace un sólido trabajo de investigación para la construcción de su trama. Así, en la novela desfilan personajes ficticios que aluden a figuras históricas relevantes a finales de los años veinte: José Guadalupe Arroyo (especie de parodia de José Gonzalo Escobar) Vidal Sánchez (Plutarco Elías Calles), Marcos González (Álvaro Obregón), Gordo Artajo (Saturnino Cedillo), Eulalio Pérez H. (Emilio Portes Gil), Gregorio Meléndez (Aarón Sáenz) Juan Valdivia (Pascual Ortiz Rubio). Cf., Martínez Assad "El revisionismo histórico", *Op. cit.*, pp. 228-245.

²⁸Carlos Monsiváis, "Jorge Iburgüengoitia en el proceso de la novela mexicana". *Recopilación de textos (1)*, p. 27. En línea <http://www.quedelibros.com/libro/15539/Recopilacion-De-Textos-1.html>.

En *Los relámpagos de agosto*, Ibargüengoitia exhibe en su humana condición, al general Arroyo, quien se autoerige como un "héroe" de la revolución mexicana, pero cuyas acciones lo convierten en una figura patética y opuesta a su discurso (Por ejemplo: si Arroyo, en sus memorias se califica como "valiente, honrado, inteligente, leal y solidario", los hechos descritos nos muestran que es totalmente lo contrario).

Quiero poner hincapié cómo *Los relámpagos de agosto*, además de concebirse como una novela entretenida también es un discurso disruptor y crítico que con una sencillez desarmante desmitifica y desarropa a la revolución. Es decir, Ibargüengoitia hace una demoledora parodia sobre las consecuencias de la revuelta armada, que dio paso al ejercicio del poder de la truculenta clase política ganadora de la gesta.

Extraigo un pasaje de la novela que alude a la conversación que sostiene el General Arroyo con el astuto presidente Vidal Sánchez, que evidencia con crudeza la falta de ética y la ausencia de valores de los personajes:

Con el valor civil que siempre me ha caracterizado, le dije lo siguiente:
 – Ese individuo (Eulalio H.) no tiene energía bastante (con otras palabras) ni es simpático, ni tiene méritos en campaña. Nunca podrá hacer unas elecciones libres

– ¿Pero quién quiere elecciones libres?
 – Textual.

Yo me escandalicé ante tanto descaro y le recordé los postulados sacrosantos de la Revolución. Él me contestó:

– ¿Sabes a dónde nos conducirían unas elecciones libres? Al triunfo del señor Obispo. Nosotros los revolucionarios verdaderos, los que sabemos lo que nece-

sita este México tan querido, seguimos siendo una minoría. Necesitamos un gobierno revolucionario, no elecciones libres... Necesitamos alguien que no tenga amigos, ni enemigos, ni simpatías, ni planes, ni pasado, ni futuro, es decir, un verdadero fantecho²⁹

En este breve diálogo, resulta devastadora la opinión del presidente Vidal Sánchez respecto a la farsa que representaban las elecciones libres como un magno ideal de la Revolución mexicana. De este modo, en el contexto de regímenes revolucionarios o "robolucionarios", Ibargüengoitia utiliza el humor con gran habilidad para burlarse del nacionalismo recalcitrante de la época y de las banderas del progreso siempre postpuestas. Tal como citaba Ibargüengoitia:

La Revolución y los pobres mexicanos son los dos productos de exportación más grandes que hay en el país. Y la ideología de la revolución mexicana se puede escribir en el puño de una camisa.³⁰

En este panorama, resulta pertinente la cita del escritor argentino, Ricardo Piglia, quien afirma que "la parodia hace ver al anacronismo, o al menos trata de hacerlo ver". Ibargüengoitia conoce y aprovecha este recurso y en su construcción ficticia de hechos, entremezcla lo viejo con lo nuevo y en esta fusión de representaciones, evidencia a la clase política revolucionaria triunfante.³¹

²⁹Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto*, 2003, pp. 38-39.

³⁰*Ibidem*.

³¹Ricardo Piglia citado por Ana Rosa Domenella, "Jorge Ibargüengoitia. La revolución como un robo". Víctor Díaz y Juan Villoro, *Jorge Ibargüengoitia, op. cit.*, p. 2.

Así, Ibargüengoitia, desde la honestidad que el sentido ético del humor puede permitir, se afirma como una figura transgresora que reconstruye un pasado reciente hecho de bronce pero en el que sus protagonistas sacan el cobre cada que pueden. Hoy en día nos damos cuenta que el proceso comunicativo del autor con sus lectores permanece vigente y lo más valioso: trasciende el paso del tiempo, ya que Ibargüengoitia fue un peculiar analista y literato que descalificando los sucesos lo calificaba, es decir, en su discurso los caudillos mexicanos serán menos aburridos y más interesantes si se les trata como seres humanos ordinarios y no como estatuas inermes.

Juan Villoro señala que el humor nunca ha sido bien visto en un país dominado por la solemnidad e hipocresía, y subraya que este rasgo provocó que a Ibargüengoitia se le diera el calificativo de simple humorista. En este sentido, se puede cavilar en torno a este menosprecio y evocar al escritor Sergio Pitol quien se pregunta: "si el humor resulta más revolucionario por antisolemne y crítico ¿Por qué se le resta valor?"

En resumen, Jorge Ibargüengoitia nos muestra hasta qué punto la temporalidad es tan relativa, ya que los políticos mexicanos, más allá de los contextos históricos en que se desenvuelven, reproducen patrones de conducta similares: ya fuera en los años veinte, época en que está ambientada la novela; o en 1964, año en que Ibargüengoitia publica su obra, o a mediados de 2010, fecha en que realicé esta ponderación.

Reflexiones que no se cierran

En el presente trabajo examiné a detalle algunas de las diversas motivaciones que llevaron al discurso académico y literario —desde la novela *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia— a romper con la idea de una revolución en apariencia homogénea y triunfante. Y es precisamente desde la historiografía, que se puede apreciar a dicha coyuntura como un espacio en movimiento, abierto y activo, en el que se puede reflexionar en torno a la transmisión, la recepción y la reconfiguración de los discursos históricos, pero también de otro tipo, como el literario.

Con base en lo anterior, hoy en día vivimos en carne propia los resultados de una revolución que, en mi opinión, ha extraviado el rumbo desde hace varias décadas y que se puede ver reflejado en la dolorosa pobreza de más de 60 millones de mexicanos; en la carencia de un proyecto de nación que oriente el rumbo de un país sumido en la violencia y el desencanto; en el poder omnímodo de las empresas televisoras en el país que asumen funciones que el Estado debería cubrir, todo enmarcado en un cúmulo de estériles ceremonias oficiales de un gobierno federal que "celebra" lo que en sus orígenes y esencia niega.

Es decir, hoy en día presenciamos a un partido en el poder que no cree en lo que festeja porque no está en su naturaleza vitorear movimientos populares que enarbolaron banderas de igualdad y justicia social. Pero también es cierto que los partidos políticos opositores que se han montado en la categoría de revolución en sus siglas, han utilizado pragmáticamente a dicho concepto hasta vaciarlo de contenido.

La enseñanza principal del presente ensayo es que las lecturas de los acontecimientos no se cierran con determinadas miradas, si no que éstos deben estar abiertas a nuevos debates, a nuevas interpretaciones y representaciones de lo histórico, porque solamente la reflexión crítica de la realidad en la que estamos inmersos nos puede llevar a realizar una lectura objetiva de la misma, sin celebraciones estériles ni autocomplacencias, como nos sugiere las relecturas críticas de la revolución mexicana desde el ámbito académico de la historia o desde la mirada demoledora de Jorge Ibargüengoitia en la loable novela, *Los relámpagos de agosto*.

Fuentes consultadas

- Barrón, Luis. *Historias de la revolución mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Díaz, Víctor y Juan Villoro (comps.) *Jorge Ibargüengoitia. El atentado/Los relámpagos de agosto*. Francia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, 2004. [Serie Colección Archivos, núm. 53]
- Domenella, Ana Rosa. "Jorge Ibargüengoitia. La revolución como un robo". Víctor Díaz y Juan Villoro, *Jorge Ibargüengoitia, Instrucciones para vivir en México*, México, Joaquín Mortiz. 1990, pp. 279-285.
- Florescano, Enrique. *El nuevo pasado mexicano*. México, Cal y Arena, 1991.
- Ibargüengoitia, Jorge, *Instrucciones para vivir en México*, México, Joaquín Mortiz. 1990.
- _____. *Los relámpagos de agosto*, México, Planeta-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- Krauze, Enrique. *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*. México, Siglo XXI, 1976.
- Matute, Álvaro. *Discurso de Ingreso a la Academia Mexicana de la Historia*. México, 7 de julio de 1998.
- Mendiola, Carlos. "La historia como discurso crítico". José Ronzón y Saúl Jerónimo (coords.) *Formatos, Géneros y discursos. Memorias del Segundo Encuentro de Historiografía*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2000.
- Monsiváis, Carlos. "Jorge Ibargüengoitia en el proceso de la novela mexicana" Recopilación de textos (1), p. 27. En línea: <http://www.quedelibros.com/libro/15539/Recopilacion-De-Textos-1.html>
- Montemayor, Carlos. "La literatura: una dimensión humana de la historia", Discurso con motivo de su nombramiento como Profesor Emérito de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 8 de noviembre de 1995. *Cuadernos Universitarios* núm. 24, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.
- Pappe, Silvia. "¿La historia se puede escribir? (Itinerario y trayecto de una pregunta)". José Ronzón, *et. al., Memorias del Segundo Encuentro de Historiografía*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2000.
- _____. *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2001.

Rico Moreno, Javier. *Pasado y futuro de la historiografía de la Revolución mexicana*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.

Trejo, Arturo. "Realidad y ficción en dos novelas: 'La sombra del caudillo' y 'Los relámpagos de agosto' (entre

sombras y relámpagos). *Revista A (En torno a la literatura mexicana)*. México, vol. VII, núm. 18, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, mayo-agosto de 1986.

Valdez, Carmen, et. al. *Siglo XX. Historiografía general*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2000.

El papel de la ciencia en la obra de Augusto dos Anjos: ¿Una poética microbio-mística?***

Resumen

La reunión de la obra de Dos Anjos permite analizar; por un lado, la poco usual poesía sobre la ciencia y, por otro, su visión metafísica desde la cual el autor concibe el cosmos. *Eu* es un mosaico de los discursos científicos positivistas en boga en el Brasil de principios del siglo XX; entrelaza el lenguaje de las ciencias exactas con la filosofía alemana y con elementos de la filosofía oriental. Y en el último lustro la poética del autor ha generado una relectura significativa.

Palabras clave: Poesía, ciencia, simbolismo, decadentismo, filosofía, literatura, historiografía, metafísica, discurso, Augusto Dos Anjos

El poeta brasileño Augusto dos Anjos (1884-1914) es autor de un único libro, *Eu*, el cual tras su publicación en 1912 gozó inmediatamente de inmensa popularidad. A pesar de ser rechazado por las élites literarias y culturales de su época —que consideraron de mal gusto recitar su poesía en los salones literarios—, sus sonetos fueron apreciados por

el resto de la gente y declamados en bares y restaurantes donde compitieron con la lira popular de los trovadores. Su poesía es de una extraordinaria musicalidad pues se destacan los juegos fonéticos y las aliteraciones, así como el uso de palabras esdrújulas. Según Carlos Alberto Azevedo, quien ofrece una explicación del éxito del poeta, eran las imágenes fantásticas, el vocabulario manierista y el uso excesivo del superlativo y de las hipérboles lo que correspondía con cierta predilección barroca del público.¹ Hoy, *Eu e outras poesias* cuenta con más de cincuenta reediciones a pesar de que expone una visión profundamente pesimista y tétrica de la existencia y de su

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

** Las *Obras Completas* de Augusto dos Anjos volumen único, se integra por un profuso estudio introductorio de más de veinte autores; así como la obra de el propio Augusto Dos Anjos: su poesía, su prosa y un apéndice que contiene diversos documentos.

¹ Carlos Alberto Azevedo, "Der Bibliothekar von Babel", *Zwischen Literatur und Philosophie. Festschrift zum 60. Geburtstag von Victor Fariás*, p. 274.

carácter hermético, ya que se sirve de complejos conceptos científicos que resultan poco inteligibles para lectores sin formación en ciencias exactas o sin disposición de consultar un diccionario especializado. No obstante, *Dos Anjos* es un poeta popular.² Asimismo, en el último lustro la poética del autor ha generado alrededor de una docena de tesis de maestría y doctorado en universidades brasileñas, lo que aboga por la actualidad y las diferentes lecturas que permite su obra.³

Eu es un mosaico de los discursos científicos positivistas en boga en el Brasil de principios del siglo XX; se registra léxico de la biología, la química, la física, la astronomía, la medicina y la psicopatología. Al mismo tiempo, *Dos Anjos* entrelaza el lenguaje de las ciencias exactas con la filosofía alemana y con elementos de la filosofía oriental. Este vocabulario se amalgama en poemas que remiten a los aspectos neo-místicos del simbolismo y al morbo transgresor de los decadentistas.

Muchas interpretaciones de la poética de Augusto dos Anjos ilustran sobre todo la brecha que existe entre las llamadas dos culturas, entre la ciencia y las artes. Es decir, la crítica hace patente la distancia entre una interpretación a partir de las ciencias exactas y otra interpretación a partir de una disciplina humanística.⁴ En consecuencia, su poe-

sía ha dado lugar a una pluralidad de lecturas: filosóficas, literarias, historiográficas, sociológicas, e incluso didácticas, por ejemplo tomándola como modelo para explicar ideas de las ciencias exactas. Un recorrido por las interpretaciones de los principales estudiosos muestra, en primer lugar, la polivalencia de su obra y, en segundo, que la multiplicidad de los contextos potenciales —es decir, nuestras construcciones discursivas por medio de las cuales posicionamos al autor y su obra en el tiempo y el espacio— son consustanciales a los resultados de nuestras lecturas y reflejan sobre todo las preocupaciones teóricas y culturales de un horizonte historiográfico específico.⁵ A pesar del caleidoscopio de interpretaciones que presenta la obra de *Dos Anjos*, cabe recordar lo que escribe Jorge Luis Borges sobre la metáfora —anticipa el fenómeno que Paul Ricoeur describirá en la *Metáfora viva*— para dirimir la aparente oposición entre las dos culturas en la poética del escritor brasileño:

parece sugerente concebir algunos de los poemas de *Dos Anjos* como “ensaios poéticos” (p. 183). La poesía de *Dos Anjos* es un caso ejemplar para la discusión de las semejanzas y divergencias entre el discurso científico y el literario. En términos generales no pueden diferenciarse el discurso literario por medio del concepto del lenguaje connotativo y el científico por medio del lenguaje denotativo, dado que las dos modalidades se encuentran en ambos discursos. En el mismo sentido, tampoco la metáfora es exclusiva del ámbito literario pues también el discurso científico se sirve de ella. Para una discusión actualizada de las relaciones entre ciencia y literatura véase: Rodolfo Mata, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia* y Marc Föcking, *Pathologia litteralis: Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*.

⁵ Cf.: Silvia Pappe, “El contexto como ilusión metodológica”.

² Fausto Cunha, “Augusto dos Anjos salvo pelo povo”, *Augusto dos Anjos. Obras Completas*, p. 165.

³ Cf.: Los resúmenes de proyectos de tesis en la revista en línea *Tiro de Letra*.

⁴ Elbio Spencer, “Augusto dos Anjos num estudo incolor”, *Augusto dos Anjos, op. cit.*, cuestiona la oposición estricta entre ciencia y poesía por el aspecto subjetivo en la actividad investigativa de los científicos. De acuerdo con su lectura, me

No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas.⁶

A primera vista, la integración de la ciencia en la obra de *Dos Anjos* permite diferentes vías críticas: por un lado, analizar la representación poética de los avances científicos a menudo implica para el autor cierta idolatría de una cosmovisión positivista que sigue al pie de la letra. En este sentido, la crítica suele mencionar al escritor romano Lucrecio quien, como es sabido, en *De rerum natura* toma elementos de la filosofía epicúrea para desarraigar racionalmente el miedo a los dioses. En contraste con este enfoque didáctico, la poesía de *Dos Anjos* conjunta el racionalismo positivista y esboza visiones angustiantes. Por otro lado, la poética del brasileño integra las nuevas posibilidades de concebir el universo en una visión metafísica en la cual se establece una comunicación entre sujeto lírico y cosmos.

Esta última perspectiva puede mostrar la fragmentación del yo –temática clave del libro *Eu*– a partir de la multiplicidad de discursos científicos y filosóficos. Ambos se articulan por medio de la instancia del yo, una especie de laboratorio subjetivo de la sensibilidad moderna. Esta lectura muestra que la naturaleza es completamente indiferente e implacable ante el sufrimiento humano,

provocando así desencanto, agonía y angustia en el yo lírico. Quizá, pueda detectarse una actitud nihilista del yo lírico que equivale al fracaso de la ciencia como exclusivo modelo explicativo del mundo. En este sentido, el yo escéptico enfatiza por medio del tópico de lo inefable el antropomorfismo del lenguaje científico y, por ende, los límites y la relatividad del conocimiento. En los siguientes párrafos expondré algunos aspectos de estas lecturas para concluir con una hipótesis que se basa en las interpretaciones mencionadas.

En su conocido poema “Monólogo de una Sombra”, el yo lírico es un ente cósmico, es la prosopopeya del conjunto de los seres en el universo, desde el microbio hasta los astros. La visión olímpica de esta voz aniquila a un segundo yo, humano, que surge al final del poema; es decir, la sombra escenifica un deslumbramiento, una epifanía negativa, que culmina en el desencanto de ese segundo yo. Si se considera exclusivamente los elementos científicos en este poema, parece que se describe la reducción de la mecánica cósmica a los hechos “empíricos” que se oponen a la idealización de la naturaleza humana o a una visión humanista. De este modo, la sombra, protagonista del poema, es una perseguidora implacable que desintegra la espiritualidad humana. Debido a la falta de un asidero metafísico, el tema de la desintegración del yo es frecuente en las letras de fin de siglo, y tiene su antecedente en el nihilismo romántico europeo; ejemplarmente puede citarse a Jean Paul:

⁶ Jorge Luis Borges, “La metáfora”, *Textos recobrados, 1919-1929*, p. 114.

"Ay, ya que uno es su propio padre y su propio creador, ¿por qué no puede ser también su propio ángel exterminador?".⁷

Es sabido que muchas expresiones artísticas del *art nouveau* o del modernismo hispánico se presentan como compensación estética de la pérdida de certidumbres que anteriormente brindaban las creencias tradicionales, por tal motivo algunos poetas se asumen como sacerdotes laicos que promueven su poesía como antídoto espiritual contra el desequilibrio ocasionado por la llegada de la modernidad del siglo XX. Esta apoteosis de la poesía se aprecia en Dos Anjos de forma paradigmática al final del poema citado:

Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa, /
Abranda as rochas rígidas, torna água /
Todo fogo telúrico profundo. /
E reduz, sem que, entanto a desintegro, /
À condição de uma planície alegre, /
A aspereza orográfica do mundo!⁸

A pesar de que en "Monólogo de una Sombra" el mencionado ángel exterminador es el cosmos, también es un ente que se constituye por medio de discursos humanos, sobre todo científicos y filosóficos, independientemente de la pretensión objetiva y absoluta del positivismo. El arte se encuentra en una posición paradójica respecto a la ciencia, porque integra la visión positivista y al mismo tiempo critica las categorías antropomorfas que están en la base de la

comprensión humana del mundo. De este modo, el lenguaje científico, la poética y la epistemología entran en una tensión múltiple y contradictoria, polivalencia que da como resultado diferentes interpretaciones.

Una figura semejante a la sombra se encuentra en un poema que el poeta norteamericano Stephen Crane (1871-1900) incluye en su *The Black Riders* de 1895 con el cual el texto de Dos Anjos parece establecer un diálogo; ambos poetas coinciden en la descripción de un anhelo metafísico no correspondido:

Mystic shadow, bending near me,
Who art thou?
Whence come ye?
And —tell me— is it fair
Or is the truth bitter as eaten fire?
Tell me!
Fear not that I should quaver.
For I dare — I dare.
Then, tell me!⁹

Al igual que la poética del brasileño, la escritura del norteamericano se inspiró en el racionalismo positivista. Una diferencia significativa, no obstante, radica en la articulación del ente cósmico: mientras que en la poesía de Crane la sombra permanece muda —reniega respuesta y trascendencia— y su silencio abandona al yo lírico con su angustia,¹⁰ en Dos Anjos

⁹ Stephen Crane, *The Poems of Stephen Crane*, p. 7.

¹⁰ En *La historia concisa de la literatura brasileña*, Alfredo Bosi establece la dicotomía entre la "dimensión cósmica" y la "angustia moral" para caracterizar la poesía de Dos Anjos: "Al poeta del cosmos en disolución, al artista del mundo en putrefacción, le era menester una simbiosis de términos que definiesen toda la estructura de la vida (vocabulario físico, químico, y biológico) y términos que expresasen el asco y el horror ante esa misma existencia del Mal", p. 308. Cursivas del original.

⁷ "Ach, wenn jedes Ich sein eigener Vater und Schöpfer ist, warum kann es nicht auch sein eigener Würgeengel sein?" Jean Paul, *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*, s. p. Traducción del autor.

⁸ Augusto dos Anjos, "Monólogo de una Sombra", *op. cit.*, p.199.

evoca una visión panteísta que liga el yo lírico angustiado y el cosmos mediante una mística basada en la ciencia y la filosofía. No obstante, la respuesta de la sombra en su poema no es menos desconsoladora que el silencio de la sombra de Crane. La poesía de Dos Anjos contiene aspectos que pueden clasificarse como narrativos, pues se describe de modo secuencial situaciones límite y paisajes apocalípticos que influyen en la experiencia subjetiva del yo lírico. Estas máscaras proteicas del yo reflejan subjetivamente los elementos científicos-filosóficos integrados en el discurso lírico.

Esta angustia del yo lírico permite alternativamente la descripción del universo de acuerdo con el lenguaje científico o, en su defecto, concebir la nomenclatura científica como categoría vecina a lo inefable. En este último caso la poesía pone en escena el inevitable antropomorfismo de la perspectiva científica, lo que equivale a relativizar los alcances del positivismo, cuyo lenguaje pasa por un proceso de despragmatización dentro del tejido poético. De este modo, la poesía de Dos Anjos refleja la mística de la nada que, de acuerdo con el libro clásico *La estructura de la lírica moderna* de Hugo Friedrich, consiste en una dialéctica específicamente moderna en la que el anhelo por lo infinito y lo desconocido se topa con una trascendencia vacía y retorna destructivamente a la realidad. Para Friedrich, el desencanto del mundo a finales del siglo XIX se relaciona con la influencia que tiene la precisión científica sobre la poesía:

Es una paradoja que la misma poesía que huye hacia lo irreal de un mundo que fue desencantado y tecnologizado por

medio de la ciencia, reivindique para la creación de lo irreal la misma precisión e inteligencia mediante las cuales la realidad se estrechó y se banalizó.¹¹

II

Carlos Alberto Azevedo es uno de los que vincula, en la obra de Dos Anjos, el papel de la ciencia y el contexto histórico-literario. Para Azevedo, la terminología científica evidencia una voluntad de ruptura con el canon de poesía parnasiana que prevalece entre los contemporáneos de Dos Anjos:

En la obra de Dos Anjos la transformación del caos en cosmos mediante el (a veces excesivo) uso de la terminología científica ruda y fría, despoetiza la lírica de sus contemporáneos brasileños. Ellos siguen todavía las reglas del parnaso y neoparnaso en los cuales la riqueza de variación de la creación métrica y el encuentro con el *mot juste*, la expresión adecuada, ejercen un papel fundamental.¹²

¹¹ "Es ist die Paradoxie, daß eben jene Dichtung, die von einer wissenschaftlich enträtselten und technisierten Welt in die Irrealität ausbricht, in der Herstellung des Irrealen die gleiche Genauigkeit und Intelligenz beansprucht, durch welche die Realität eng und banal geworden ist". Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, p. 57. Traducción del autor.

¹² "Durch die Umwandlung des Chaos zum Kosmos unter (manchmal exzessiven) Gebrauch spröder und gefühlskalter wissenschaftlicher Terminologie, entpoetisierte Augusto dos Anjos die Dichtung seiner brasilianischen Zeitgenossen, welche noch die Regeln des Parnasse bzw. Neoparnasse befolgten, in denen der Variationsreichtum der metrischen Gestaltung die Findung des *Mot juste*, des passenden Ausdrucks, eine zentrale Rolle spielte". Carlos Alberto Azevedo, p. 272. Traducción del autor.

Al partir del léxico científico, pero con una postura contraria a la de Azevedo, Márcia Peters Sabino señala la preponderancia del positivismo en la poesía brasileña de la época. En el último tercio del siglo XIX, la llamada poesía científica fue el resultado de una oposición al lenguaje y al sentimentalismo románticos, así como una expresión del afán positivista que declaró el fracaso de la religión por medio de la ciencia.³³ Esta poesía surge alrededor de la actividad docente del filósofo Tobias Barreto en la Escola do Recife, institución que difundió las doctrinas del positivismo francés y del materialismo alemán en el nordeste de Brasil a partir de los años setenta del siglo XIX, y donde Dos Anjos estudió derecho durante los años de 1903 a 1907.

Aunque la poesía científica es un antecedente importante para la poesía de

Dos Anjos, éste no persigue un afán didáctico y se distancia del pedantismo terminológico;³⁴ el léxico científico se poetiza por medio de la metáfora y el tratamiento lúdico de la sonoridad del lenguaje, rompiendo así con el carácter expositivo de la poesía científica. Es decir, en el nuevo contexto formal-estético, las ideas tomadas de la ciencia se vuelven ambiguas, por lo que tanto se prestan para realizar múltiples interpretaciones, cuestión contraria en su discurso de origen, donde pretenden describir con concisión la naturaleza. El código del lenguaje poético llama la atención sobre sí mismo; los términos científicos adquieren connotaciones diferentes. En ello consiste el paso decisivo entre los precursores de la poesía científica y el autor de *Eu*.³⁵

³³ Aunque los vínculos entre la religión cristiana y la poesía de Dos Anjos son polifacéticos, se puede destacar el cuestionamiento a la metafísica cristiana. En el soneto "Apocalipse", la idea del fin del mundo se opone por ejemplo, a la idea del fin del mundo cristiano se opone el soneto "Apocalipse" que describe un colapso cósmico de forma científicista. Una ironía sobre el Creador se aprecia en el poema "O Deus-Verme", donde el poeta describe el motor de transformación universal, el gusano; por consiguiente la idea de la resurrección se da dentro de las pautas de la teoría de la transformación de la materia: perpetuamente se corrompen los cuerpos que alimentan a otras formas de vida. Asimismo, me parece sugerente la lectura alegórica de los poemas dedicados a su padre muerto que, de acuerdo con Márcia Peters Sabino en "A questão da religiosidade em Augusto dos Anjos", muestra la figura paterna como un símbolo de Dios en estado de putrefacción. Este último aspecto permite trazar otra analogía con la obra de Stephen Crane, quien en su poema "God Lay Dead in Heaven" recrea visiones apocalípticas parecidas a las de Augusto dos Anjos. Asimismo, Crane tematiza la indiferencia del universo ante la existencia del ser humano en "A Man Said to the Universe".

³⁴ Poetas científicos como Sílvio Romero, Rocha Lima y José Isidoro Martins Júnior pretendieron superar la contradicción entre la visión científicista y la forma poética para incluir la poesía en el discurso científico. De acuerdo con la ley de los tres estados de Auguste Comte, *Visões de hoje* (1881) de Martins Júnior reivindica una estética que expresa el estado positivo e idealiza los descubrimientos científicos y filosóficos con el fin de recrear en forma poética el mundo fenoménico por medio del prisma de la ciencia. Márcia Peters Sabino, "Augusto dos Anjos e a poesia científica" *Letras & Letras*. pp. 13-30.

³⁵ Esta resignificación y musicalización de la terminología científica en el tejido poético ha dado lugar a la interpretación de Agripino Grieco, quien sostiene que la obra de Dos Anjos parodia el positivismo, aunque desde mi punto de vista, en este caso, no puede concebirse la relación entre ciencia y poesía en términos tan absolutos y mutuamente excluyentes: "Mas que poeta era ele quando se evadia da obsessão fisiológica, cirúrgica, patológica em suma, e abria as janelas e se limpava e se arejava! Deixando a paródia rítmica, da ciência materialista, do monismo e de outras teorias em bancarrota, e contentando-se com ser apenas lírico". Agripino Grieco, "Um livro imortal", *op. cit.*, p. 84.

Desde otra perspectiva, la de una lectura que busca los criterios formales y estéticos de lo trágico en la poesía de Dos Anjos, y que pregunta por el autococonocimiento del yo como problemática clave de *Eu*, Francisco Caetano Lopes Junior constata el dramatismo propio de la tragedia y la presencia de un yo lírico que viste diferentes máscaras de un héroe trágico. En la búsqueda del autococonocimiento entran en tensión los elementos cósmico-científicos y el subjetivismo lírico, y con ello, el discurso metapoético sobre el arte, que en algunos poemas de *Eu* se ofrece como fuerza redentora.¹⁶

Al atender a esta lectura puede tenderse un puente hacia la teoría de lo trágico en Miguel de Unamuno que, en *Del sentimiento trágico de la vida*, publicado en el mismo año que *Eu*, define la tensión entre la racionalización científica y la conciencia sobre la muerte, un tema igualmente obsesivo en la obra de Dos Anjos:

No sé por qué tanta gente se escandalizó o hizo que se escandalizaba cuando Brunetière volvió a proclamar la bancarrota de la ciencia. Porque la ciencia, en cuanto sustitutiva de la religión, y la razón en cuanto sustitutiva de la fe, han fracasado siempre. La ciencia podrá satisfacer, y de hecho satisface en una medida creciente, nuestras crecientes necesidades lógicas o mentales, nuestro anhelo de saber y conocer la verdad; pero la ciencia no satisface nuestras necesidades afectivas y voliti-

vas, nuestra hambre de inmortalidad, y lejos de satisfacerla, contradícela.¹⁷

Unamuno describe el conflicto que se encuentra en la raíz de la crisis de la cultura occidental finisecular, el cual no es ajeno a las preguntas que surgen de la obra de Dos Anjos. Ésta yuxtapone el yo y lo absoluto a partir de los discursos científicos. ¿Se trata de una integración neo-mística?, como afirma, entre otros, José Paulo Paes: "Augusto dos Anjos possibilitou à cultura científica chegar a uma metafísica *lírica* de integração entre o eu e o Cosmos";¹⁸ o bien el monismo evolucionista, como afirma Alexei Bueno, ¿se transformó:

nas mãos de Augusto Dos Anjos em uma especie de sistema mística totalizador, que lhe serviu de base tão legítima para o exercício estético quanto diversos sistemas religiosos serviram para poetas místicos de todos os tempos?"¹⁹

Desde mi punto de vista, el cuestionamiento acerca de la relación entre los elementos científicos y el espiritualismo es sumamente ambiguo y no permite una respuesta unívoca. Cabe la posibilidad de analizar ambas posturas en oposición y ver en el poeta "uma fome mal reprimida de valores espirituais",²⁰ a decir de Gilberto Freyre. Por su parte José Oticia señala la imposibilidad de reconciliar ambas disciplinas:

¹⁷ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 153.

¹⁸ José Paulo Paes, "Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas", *op. cit.*, p. 91.

¹⁹ Alexei Bueno, "Augusto dos Anjos: Orígenes de uma poética", *op. cit.*, p. 23.

²⁰ Gilberto Freyre, "Nota sobre Augusto dos Anjos", *op. cit.*, p. 77.

¹⁶ Francisco Caetano Lopes Junior, "Para um estudo do trágico no livro *Eu* de Augusto dos Anjos", *op. cit.*, pp. 291-302.

A ciência não lhe explicava os problemas cósmicos, embora revelasse mundos sobre mundos. O espiritismo, o espiritualismo cristão, as filosofias varias não lhe matavam na consciência a interrogação final.²¹

Presentadas estas posturas, me parece más sugerente buscar los vínculos entre ciencia y espiritualismo a partir de las paradojas se observan en la poesía de Dos Anjos, pues si bien existe un afán sintético de construir un sistema totalizador, la conciencia del lenguaje y el tópico de lo inefable cuestionan este proyecto integrador del yo y el mundo. Con los elementos mencionados puede esbozarse la hipótesis de que la crítica del lenguaje y de la ciencia formulada por Friedrich Nietzsche no le fue ajena al poeta brasileño.

III

Las nuevas realidades que describe el lenguaje científico positivista se integran casi en su totalidad en la poética de Dos Anjos a partir la cosmovisión que expone el biólogo alemán Ernst Haeckel.²² Su actividad como investigador culmina en la obra de divulgación *Die Welträtsel* (*Los misterios del mundo*) que tras su publicación en 1899 goza de fama mundial. En la introducción a ese compendio de teorías y terminología científicas, Haeckel comenta la imposibilidad de com-

prender todos los fenómenos del cosmos a causa de la avanzada diversificación científica.²³ No obstante, su libro intenta trazar el horizonte global de la actualidad científica y, al igual que la obra poética de Dos Anjos, es inspirado por un afán sintético, pues pretende abarcar nada menos que el funcionamiento del universo entero, desde la vida microscópica hasta el movimiento de los astros. Haeckel denomina a su filosofía “*naturgemäße Weltanschauung*”, una cosmovisión en concordancia con la naturaleza que aspira a la objetividad absoluta con base en las leyes naturales. Por ello, en el capítulo llamado “Antropismo” critica la interpretación subjetiva del mundo. Por consiguiente, el sistema de Haeckel opone los hechos científicos a las manifestaciones culturales como filosofía y religión. En general, arremete contra la postura de concebir al ser humano como diferente del mundo natural. Esto presupone que los teoremas de la ciencia exacta no son construcciones humanas sino reflejos de la realidad objetiva. No obstante, este materialismo aspira a ser totalizador en el sentido de que explica el conjunto de los fenómenos y se relaciona con nociones metafísicas que culminan en la proclamación de la llamada religión monista y en una fuerza vital trascendente que permea todas las formas de vida.

El concepto más importante del sistema haeckeliano que se encuentran en la poesía de Dos Anjos, como también comenta José Paulo Paes,²⁴ es la

²¹ José Oticia, “Augusto dos Anjos”, *op. cit.*, p. 113.

²² La aproximación entre arte y ciencia a finales del siglo XIX se aprecia en los dibujos a color del biólogo alemán: sus *tableaux* didácticos que muestran la fauna y flora submarina siguen la estética del *art nouveau*.

²³ Ernst Haeckel, *Die Welträtsel*, s. p. (Debida a la falta de números de página en lo siguiente citado sin notas).

²⁴ José Paulo Paes, “Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas”, *op. cit.*, p. 91.

idea de la evolución darwiniana que se proyecta al cosmos entero: todo se encuentra en desarrollo perpetuo. Los acólitos de Haeckel se refieren con el concepto de Gottfried Leibniz 'monada' tanto al conjunto de cuerpo y espíritu como a la entidad colectiva y cósmica de la cual cada organismo forma parte, desde la monera (el microorganismo unicelular que se encuentra entre planta y animal) hasta los sistemas solares. Es decir, todo se encuentra en continua evolución; se trata de una lucha por la vida, de un colapso, de un cataclismo y una interminable recreación. De este modo, Haeckel crea un pandeterminismo cosmológico basado en las leyes biológicas, el cual incluye al ser humano, cuya alma es su reflejo.

Debe mencionarse que algunos aspectos de la cosmovisión del biólogo alemán, y más aún la interpretación de Dos Anjos, no distan mucho de la filosofía del arte del romanticismo que veía en la trinidad inconsciente-alma-individuo una unidad trascendental cuya exteriorización incumbía al genio-poeta. Aunque Haeckel, como erudito-científico, enfoca de acuerdo con sus parámetros el universo de manera estrictamente científica, su concepción sigue dentro de las pautas de la metafísica decimonónica, sobre todo dentro de la romántica. Ésta se evidencia en la poesía de Dos Anjos porque el lenguaje científico sustituye el léxico trascendental del romántico (y su heredero, el simbolismo) para crear un visión totalizadora del mundo fenoménico y de sus leyes metafísicas subyacentes.

Más allá de esta entidad cósmica no existe un ámbito accesible para la comprensión humana: en la obra de Dos An-

jos este lugar utópico se presenta como ámbito de la negatividad por excelencia, una especie de *Ding an sich* (cosa en sí), inefable e inaccesible, categoría kantiana negada como dogma metafísico por Haeckel. En la poesía de Dos Anjos esta utopía surge como el nirvana budista donde no existe el sufrimiento cósmico ni la vida; en las palabras 'rimbombantes' del vate "la numenalidad del no ser", que describe en un soneto dedicado "Ao meu primeiro filho nacido morto com 7 meses incompletos":

Agregado infeliz de sangue e cal,
Fruto rubro de carne agonizante,
Filho da grande força fecundante
De minha brônzea trama neuronal,

Que poder embriológico fatal
Destruí, com a sinergia de um gigante,
Em tua *morfogênese* de infante
A minha *morfogênese* ancestral?!

Porção de minha plásmica substância,
Em que lugar irás passar a infância,
Tragicamente anônimo, a feder?...

Ah! Possas tu dormir feto esquecido,
Panteísticamente dissolvido
Na *noumenalidade* do NÃO SER.²⁵

A pesar de que la dedicatoria permite una lectura biográfica, el sentido del soneto no se agota ahí. Este poema recrea la génesis del feto, menciona las sustancias que lo componen al igual que en "Psicología de um vencido" donde el yo lírico se presenta como "filho do carbono e do amoníaco".²⁶ Los poemas de *Eu* remiten

²⁵ Augusto dos Anjos, "Soneto", *op. cit.*, p. 207. Cursivas del original.

²⁶ Augusto dos Anjos, "Psicología de um vencido", *op. cit.*, p. 203.

a la química orgánica y a la idea de Antoine-Laurent Lavoisier: toda la vida se compone de carbono y amoníaco, sustancias en perpetua transformación. La idea de la sustancia, al igual que la de la energía, las tomó Dos Anjos de *Los misterios del universo*. Según Haeckel, basándose en el físico Robert Mayer, energía y sustancia son cantidades constantes y son los pilares del monismo pues aluden a la continuidad cósmica entre todas las formas de vida que componen la monada. Al tomar otra idea de Haeckel —la ley de la biogenética fundamental—, el feto del poema es un símbolo, no sólo de la continuidad generacional entre padre e hijo (y de este modo, representación de la posibilidad utópica de terminar el sufrimiento cósmico consustancial a la vida, interrumpe la cadena de la procreación) sino también alude a la continuidad de todas las formas de vida. Haeckel postula que la ontogénesis sintetiza la filogénesis, es decir, los diferentes estados del desarrollo embrionario representan las etapas evolutivas de otros tipos de fauna: el feto comienza siendo un organismo unicelular, posteriormente evoluciona en un anfibio, luego representa diferentes mamíferos, y finalmente adquirir semejanza humana. En este sentido, la agonía del feto representa la negatividad por excelencia: la no realización de los ciclos vitales, el no desplegamiento de la energía y la no expresión de la individuación. En resumen: el poema manifiesta ejemplarmente un deseo de negar la vitalidad y la creación naturales, un tema decadentista por excelencia, que va de la mano con el desencanto provocado por la falta de trascendencia.

La poesía de Dos Anjos perfila una lectura hacia un constante nihilismo mor-

boso que se sirve del pensamiento científico aparentemente llevado *ad absurdum* en el ámbito estético, como la idea de la transformación ubicua y la idea del progreso. Al tener en cuenta las teorías científicas presentes en Dos Anjos, cabe mencionar el principio del progreso evolutivo de Herbert Spencer quien, al igual que Haeckel, formula un proceso de lo homogéneo a lo heterogéneo, una perpetua diferenciación y un ascendente perfeccionamiento de las formas de vida en todos los aspectos del cosmos. Dos Anjos escenifica este proceso cuando indica la potencialidad de la sustancia en los sonetos "*Mater Originalis*", que alude explícitamente a esta idea spenceriana en una elegía dedicada al caldo primordial,²⁷ y en "O Pântano",²⁸ que muestra la angustia de la sustancia original por nacer. En la mayoría de las poesías de Dos Anjos lo potencial y lo irrealizado esperan salir a la luz para realizarse trágicamente en una existencia agónica. La fuerza motriz de esta visión transformista son los microorganismos, a los cuales el brasileño dedica un monumento lírico con su conocido soneto "O Deus-Verme":

Fator universal do transformismo.
Filho da teleológica matéria,
Na superabundância ou na miséria,
Verme — é o seu nome obscuro de
batismo.

Jamais emprega o acérrimo exorcismo
Em sua diária ocupação funérea,
E vive em contubérnio com a bactéria,
Livre das roupas do antropomorfismo.

²⁷ Augusto dos Anjos, "*Mater Originalis*", *op. cit.*, p. 227.

²⁸ Augusto dos Anjos, "O Pântano", *op. cit.*, p. 314.

Almoça a podridão das drupas agras,
Janta hidrôpicos, rói vísceras magras
E dos defuntos novos incha a mão...

Ah! Para ele é que a carne podre fica,
E no inventário da matéria rica
Cabe aos seus filhos a maior porção!²⁹

El uso “teleológico” puede entenderse en sentido irónico, pues Haeckel comenta que –en oposición a Kant quien veía una finalidad determinada en la creación natural– que los procesos de la creación natural son un fin en sí mismos, develando así la idea teleológica como idealismo antropomorfo.

El desencanto, junto con la negatividad y lo irrealizado, propicia la intrascendencia, por ejemplo en el poema “O lamento das coisas”, donde la energía cósmica no realizada es equiparada a la falta de trascendencia;³⁰ ¿se trata de una estrategia para traspasar el ámbito cercado por el determinismo científico mediante la poesía, como en “Monólogo de uma Sombra” donde Dos Anjos formula la apoteosis del arte por encima de las implacables leyes naturales? Los sonetos permiten diferentes lecturas sobre el concepto de la naturaleza y del arte. En “Apocalipse”,³¹ el yo lírico proclama el triunfo del arte que contempla una especie de cataclismo cosmológico, allí el arte es concebido como fuerza que subvierte la naturaleza. En el soneto “Alucinação à Beira-mar”,³² en cambio, el yo

lírico se ve condenado a sucumbir dentro de la mecánica de la transformación ubicua a pesar de proclamarse “Eu, ególatra céptico”. Este mismo proceso brinda certidumbre para el yo lírico en “O poeta do hediondo” donde se canta a la muerte y a la desolación, creándose una identificación plena con el transformismo ubicuo.³³ Finalmente, se produce un momento de revelación, una epifanía de “a coisa em si” en el “Canto de Onipotencia”, aunque cabe preguntar por la intención irónica de este soneto.³⁴ Asimismo se debe dudar de la intención solemne de dedicarle sonetos a microorganismos, amebas y microbios, pues respecto a la conjunción de forma y contenido ello representa una disparidad que culmina en lo paródico.

A pesar de su oposición al idealismo, tanto Haeckel como Dos Anjos integran ideas de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y representación*) de Arthur Schopenhauer. Las ideas del filósofo alemán le sirven a Haeckel para fundamentar un panteísmo basado en la ciencia exacta que equivale al ateísmo, pues ya no existe dualidad entre la divinidad y el mundo, lo que, según Schopenhauer (citado por Haeckel), significa racionalizar la instancia divina. En este sentido, el concepto de alma en Haeckel es la suma de los procesos orgánicos en el mundo; cabe mencionar que en esta suma también participa la conciencia humana por medio de procesos psicogenéticos. De este modo, los procesos de la conciencia son expresión

²⁹ Augusto dos Anjos, “O Deus-Verme”, *op. cit.*, p. 209.

³⁰ Augusto dos Anjos, “O lamento das coisas”, *op. cit.*, p. 309.

³¹ Augusto dos Anjos, “Apocalipse”, *op. cit.*, p. 354.

³² Augusto dos Anjos, “Alucinação à Beira-mar”, *op. cit.*, p. 278.

³³ Augusto dos Anjos, “O poeta do hediondo”, *op. cit.*, p. 330.

³⁴ Augusto dos Anjos, “Canto de Onipotencia”, *op. cit.*, p. 343.

del *modus operandi* cósmico que se determina por medio de la voluntad schopenhaueriana, una fuerza trascendental, que Dos Anjos tematiza en varios sonetos donde el yo se enfrenta a su soledad nocturna y el insomnio, y donde padece alucinaciones visuales y táctiles, como en "Noite de um visionário".³⁵

Las alusiones a la filosofía de Schopenhauer y de sus adeptos permiten construir un puente entre la poesía de Dos Anjos y el simbolismo; por ejemplo, se observa el tópico de la literatura finisecular que vincula el pesimismo con el lado pulsional del ser humano: Dos Anjos integra la idea del inconsciente a partir de *La filosofía del inconsciente* de Eduard von Hartmann, donde el término alude a la potencia cósmica creadora presente en todos los individuos.³⁶ Hartmann se basa en las nociones de voluntad y representación del Schopenhauer por lo que la ilusión de la existencia es causada por una voluntad metafísica que es al mismo tiempo principio vital, origen de la procreación y causa del sufrimiento terrenal que únicamente encuentra su superación en la redención estética del arte. Éste posibilita sublimar el deseo y la pulsión, ambas manifestaciones de la voluntad. Este sufrimiento causado por la existencia se aprecia en los sonetos "Eterna mágoa", donde se señala el dolor sobreindividual, constante en todas las formas de vida,³⁷ y en "A um germen", que

describe la desgracia y el sufrimiento de un germen por el hecho de tener alma.³⁸

En la poesía de Dos Anjos esta alma ubicua del mundo se manifiesta en la colectividad de los gusanos, fuerza motriz de la descomposición. La perspectiva sobre los insectos y microbios se complementa con una toma de distancia frente a la existencia parecida a la metáfora de Arthur Schopenhauer sobre las ilusiones de la humanidad y la relatividad de su sufrimiento; mostrando así el mundo desde una distancia olímpica y enunciando un escepticismo radical sobre la posibilidad de conocer la realidad:

En el espacio están innumerables esferas lucientes alrededor de cada cual se revuelca aproximadamente una docena de iluminadas esferas menores; éstas están calientes por dentro y cubiertas de una rígida costra fría sobre la cual una capa de podredumbre creó seres vivos y pensantes; ésta es la verdad empírica, lo real, el mundo.³⁹

IV

La presencia del simbolismo como corriente artística en Brasil permite relacionar poetas como João da Cruz e Sousa, Augusto de Lima y Augusto Dos Anjos, quienes comparten la mencionada tendencia filosófica basada en Schopen-

³⁵ Augusto dos Anjos, "Noite de um visionário", *op. cit.*, pp. 275-277.

³⁶ José Paulo Paes, "Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas", *op. cit.*, p. 94.

³⁷ Augusto dos Anjos, "Eterna mágoa", *op. cit.*, p. 290.

³⁸ Augusto dos Anjos, "A um germen", *op. cit.* p. 316.

³⁹ "Im unendlichen Raum zahllose leuchtenden Kugeln, um jede von welchen etwa ein Dutzend kleinerer, beleuchteter sich wälzt, die inwendig heiß, mit erstarrter, kalter Rinde überzogen sind, auf der ein Schimmelüberzug lebende und erkennende Wesen erzeugt hat; - dies ist die empirische Wahrheit, das Reale, die Welt". Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, p. 11. Traducción del autor.

hauer, el anhelo del nirvana para evadir el dolor de la existencia terrenal y el rechazo de la sexualidad que culmina en un afán ascético de sublimación neo-mística.⁴⁰ Es decir, la presencia de Schopenhauer no es exclusiva de la visión científica de Dos Anjos.

Asimismo, la concepción poética del fundador del simbolismo, Charles Baudelaire, es clave para la comprensión de la lírica de fin de siglo en América Latina y ha sido comentada en el caso particular de algunos motivos en la obra de Dos Anjos. Sin embargo, la influencia del poeta parisino va más allá de lo temático y de los motivos.⁴¹ Debe mencionarse la valoración negativa de la naturaleza que, en Baudelaire, es agente del mal; este tópico se hiperboliza en Dos Anjos. A principios del siglo XIX, para los primeros románticos la naturaleza era fuente de trascendencia y base de una metafísica manifiesta en la trinidad naturaleza-inconsciente-genio. En cambio, la literatura finisecular rinde culto al artificio, expresión de un profundo pesimismo sobre el ámbito de lo natural. Por este motivo, algunos poemas de Dos Anjos establecen una comunicación directa con la concepción poética de Baudelaire.

En el conocido soneto "Correspondances"⁴² el simbolista francés plasma la búsqueda romántica de unidad, la conjunción entre el sujeto lírico y el mundo que lo circunda, en términos de una teoría estética en la cual los símbolos remiten a la conciencia del poeta-observador y a los signos del mundo exterior. De este modo, las correspondencias entre la interioridad y el mundo fenoménico se establecen por medio de la sinestesia y el símbolo, los cuales entretienen distintas percepciones sensoriales en el lenguaje poético. Como se aprecia en el soneto "A Floresta", Dos Anjos, en cambio, expresa un profundo escepticismo acerca de la posibilidad de aprehender el mundo de acuerdo con esta tradición simbolista:

Em vão com o mundo da floresta
privas!...
—Todas as hermenêuticas sondagens,
Ante o hieróglifo e o enigma das
folhagens,
São absolutamente negativas!

Araucárias, traçando arcos de ogivas,
Bracejamentos de álamos selvagens,
Como um convite para estranhas
viagens,
Tornam todas as almas pensativas!

Há uma força vencida nesse mundo!
Todo o organismo florestal profundo
É dor viva, trancada num disfarce...

Vivem só, nele, os elementos broncos,
—As ambições que se fizeram troncos,
Porque nunca puderam realizar-se!⁴³

⁴⁰ Andrade Murcia, "Augusto dos Anjos e o Simbolismo", *op. cit.*, pp. 127-133.

⁴¹ Eudes Barro, "Aproximações e antinomias entre Baudelaire e Augusto dos Anjos", *op. cit.*, pp. 174-179. Me refiero a lo satánico, al morbo, a lo grotesco y a los motivos macabros de la putrefacción y de la carroña, aspectos que suelen referirse en la crítica y que sin lugar a dudas están en la poesía de Dos Anjos, aunque pueden haberse generado por medio de la recepción de poetas malditos como Tristan Cobière, y decadentistas como Jean Richepin y Maurice Rollinat, entre otros.

⁴² Charles Baudelaire, "Correspondances", *Les Fleurs du Mal*, p. 87.

⁴³ Augusto dos Anjos, "A Floresta", *op. cit.*, p. 318.

En contraste con el poema "Correspondances", donde los árboles simbolizan los signos del mundo que el intérprete descifra, los troncos en este soneto aluden al fracaso de la exegesis de la naturaleza, que significa la imposibilidad de comprender la estructura simbólica del universo a la cual se refiere Baudelaire. Siguiendo el argumento de Hugo Friedrich de que la lírica en el siglo XIX culmina en una mística de la nada, la búsqueda de relaciones entre el yo y el cosmos se transforma a partir de la obra de Baudelaire (que a su vez es heredero de la teoría de correspondencias de Emmanuel Swedenborg) en una trascendencia vacía. De este modo, Dos Anjos radicaliza esta búsqueda trascendental: mientras que el místico sueco todavía remitía a una trascendencia posible, y Baudelaire la transforma en una teoría del lenguaje poético, Dos Anjos invierte paradójicamente la idea de las correspondencias sin poder escapar del ámbito de la metafísica. Esta última es sustituida por las ciencias exactas, la principal causa del desencanto del yo, por lo que cabría hablar de un cortocircuito metafísico que culmina en la deshabilitación de la trascendencia microbio-mística que brindan los fundamentos de la obra de Haeckel. El soneto remite a lo irrealizado, es decir, a una realidad "en bruto" que el exegeta idealista puede interpretar, aunque en vano. El último terceto alude a las condiciones que posibilitan la comprensión humana, la cual permanece en estado embrionario ante la complejidad de los fenómenos. En cuanto a la poesía, su única posibilidad es realizar las formas potenciales del lenguaje, por lo que no es una expresión objetiva, sino una forma de asimilación antropomorfa del

mundo. Desde esta perspectiva, algunos poemas de Dos Anjos llegan a ser metáforas heurísticas que exploran los alcances de la comprensión humana.

El escepticismo en el potencial del lenguaje también se expresa en "Naturaleza íntima", soneto que inicia con la descripción de la naturaleza contemplándose a sí misma en el reflejo del agua, como si se tratara del mitológico Narciso. No obstante, esta alegoría epistemológica indica la imposibilidad de comprender alguna esencia y de la introspección. Como en otros poemas, la "cosa en sí" se opone a los fenómenos y se insiste sobre la imposibilidad de ver detrás del mundo fenoménico. En el último terceto del poema surge el yo como máscara de la naturaleza —"Eu, causa do Mundo"—⁴⁴ que, al igual que en "A Floresta" intenta conocerse en vano, más allá de la autorreflexión —el espejismo— que posibilita el lenguaje.⁴⁵

El escepticismo de Dos Anjos también lleva a la pregunta de cómo concebir el lenguaje, en particular, el lenguaje poético. La lengua como fenómeno específicamente humano es la única forma de ordenar y otorgar sentido al mundo. En este sentido, la visión haeckeliana basada en las ciencias exactas reivindica la ruptura con el antropocentrismo, desde lue-

⁴⁴ Augusto dos Anjos, "Natureza íntima", *op. cit.*, p. 317.

⁴⁵ Desde luego este escepticismo encuentra su contraparte en el monismo que aparentemente es causa de certeza metafísica como se aprecia en "Louvor à Unidade", soneto en el cual se señala la necesidad de reducir la infinita heterogeneidad de los fenómenos a la unidad monista en concordancia con los mecanismo de la naturaleza: pues el conocer es un proceso que funciona de acuerdo con las leyes naturales. Augusto dos Anjos, "Louvor à Unidade", *op. cit.*, p. 313.

go, sin considerar sus propias categorías como construcciones humanas. En relación con ello, se observa en la poesía de Dos Anjos la categoría de lo inefable, que remite a los fenómenos expresables por medio del lenguaje, tanto los del reino animal, como los de los seres humanos. Un indicio del antropomorfismo del lenguaje filosófico se encuentra en "Monólogo de uma Sombra" donde la figura del filósofo se describe en su intento vano: "Quis comprender, quebrando esteréis normas / A vida fenomênica das formas".⁴⁶ Si normas y leyes son construcciones humanas ¿qué grado de verosimilitud puede entonces reivindicar una metafísica basada en la biología?

Según Haeckel, el origen del lenguaje es la conciencia y se debe al conjunto de las células nerviosas, asimismo critica la distinción entre animales y seres humanos alegando que no existe ninguna diferencia cualitativa entre mamíferos y seres humanos. La obra de Dos Anjos muestra esta aproximación, por ejemplo en "Versos a um Cão", soneto en el cual un perro parece ser el *missing link* entre el ser humano y los organismos menores; su rudimentaria conciencia canina permanece inefable y su alma perruna incógnita.⁴⁷ Dos Anjos formula una idea parecida en "Mistérios de um fósforo", poema extenso en el cual el estado animal simboliza la utopía ya analizada en el contexto de lo irrealizado:

Raciocinar! Aziaga contingência!
Ser quadrúpede! Andar de quatro pés

E mais do que ser Cristo e ser Moisés
Porque é ser animal sem ter consciência!⁴⁸

Si la liberación de la conciencia y del lenguaje aparece aquí como anhelo del yo lírico, y el reconocimiento del mundo, por tanto, es la maldición del poeta, entonces ¿cuál es el papel del lenguaje como artificio, y hasta qué grado los conceptos son construcciones humanas, es decir, susceptibles de fallar en el sentido expuesto? En el poema "Noite de um visionário" está presente la necesidad de describir el cosmos mediante la poesía; al poeta, como animal con capacidad para manejar un lenguaje conceptual, le corresponde exteriorizar la miseria cósmica, el dolor de todos los seres existentes, idea de clara filiación schopenhaueriana.⁴⁹

No obstante, se aprecia una crítica al lenguaje más allá del mundo de la ilusión fenoménica. En el soneto "O Martírio do Artista", Dos Anjos poetiza el estancamiento de la idea que se encuentra en los laberintos de la anatomía cerebral del poeta; al igual que en el caso del poema sobre el perro, son los órganos de articulación los que inhiben la enunciación:

Febre de em vão falar, com os dedos
brutos
Para falar, puxa e repuxa a língua,
E não lhe vem á boca uma palavra!⁵⁰

⁴⁶ Augusto dos Anjos, "Monólogo de uma Sombra", *op. cit.*, p. 196

⁴⁷ Augusto dos Anjos, "Versos a um Cão", *op. cit.*, p. 208.

⁴⁸ Augusto dos Anjos, "Mistérios de um fósforo", *op. cit.*, p. 304.

⁴⁹ Augusto dos Anjos, "Noite de um visionário", *op. cit.*, p. 276.

⁵⁰ Augusto dos Anjos, "O Martírio do Artista", *op. cit.*, p. 253.

La lengua como instrumento para exteriorizar la idea fracasa en el fragmento citado. En un sentido figurado los dedos que intentan manipular la lengua simbolizan la imposibilidad del lenguaje para plasmar una idea en el papel. En su conocido soneto "A Idéia", se critica sobre los fallidos alcances del lenguaje en general:

De onde ela vem?! De que matéria bruta
Vem essa luz que sobre as nebulosas
Cai de incógnitas criptas misteriosas
Como as estalactites duma gruta?!

Vem da psicogenética e alta luta
Do feixe de moléculas nervosas,
Que, em desintegrações maravilhosas,
Delibera, e depois, quer e executa!

Vem do encéfalo absconso que a
constringe,
Chega em seguida às cordas do laringe,
Tísica, tênue, mínima, raquítica...

Quebra a força centrípeta que a amarra,
Mas, de repente, e quase morta, esbarra
No molambo da língua paralítica!⁵¹

Esta crítica a los alcances del lenguaje coincide con un soneto temprano dedicado a Friedrich Nietzsche.⁵² El texto cuestiona el sentido de cualquier actividad filosófica y de la construcción de un pensamiento sistemático, pues el desmoronamiento del sistema de pensamiento ocupa el lugar del cataclismo cósmico que se encuentra en un sinnúmero de sonetos de Dos Anjos:

Para que nesta vida o espírito esfalfaste
Em vãs meditações, homem
meditabundo?
—Escalpelaste todo o cadáver do mundo
E, por fim, nada achaste... e, por fim,
nada achaste!...

A loucura destruiu tudo o que
arquitetaste
E a Alemanha tremeu ao teu gemido
fundo!...
De que te serviu, pois, estudares
profundo
O homem e a lesma e a rocha e a pedra e
o carvalho e a haste?

Pois, para penetrar o mistério das lousas,
Foi-te mister sondar a substância das
cousas
—Construístes de ilusões um mundo
diferente,

Desconheceste Deus no vidro do
astrolábio
E quando a Ciência vã te proclamava
sábio,
A tua construção quebrou-se de
repente!⁵³

A pesar de que el poema permite una lectura biográfica que tiene presente el trágico final del filósofo alemán, reduciría el soneto a una poesía circunstancial. Es más sugerente buscar un sentido alegórico que, en el telón de fondo de lo inefable y de la inestabilidad proteica del yo en la poesía de Dos Anjos, muestre la relatividad del pensamiento, o para atenuar este concepto, el alcance relativo de cualquier aspiración a una sistematicidad totalizadora, quizá una escuela del nihilismo nietzscheano aludido en el soneto, el cual coincide con la nada,

⁵¹ Augusto dos Anjos, "A idéia", *op. cit.*, p. 204.

⁵² El soneto se publicó en el periódico *O Comércio* el 19 de mayo de 1905, alrededor de un lustro antes de la publicación de la mayoría de los textos que integran *Eu*.

⁵³ Augusto dos Anjos, "Soneto", *op. cit.*, p. 468.

la negatividad y lo irrealizado, conceptos anhelados en algunos poemas de Dos Anjos. ¿Cuál sería el sentido, atendiendo el poema, de estudiar el mundo de los objetos si la única forma de concebirllos es ilusoria, es decir, remite al espejismo del lenguaje, que no tiene semejanza con las cosas?

Esta idea sobre la arbitrariedad del lenguaje se encuentra en la obra de Nietzsche, particularmente en el ensayo "Über Wahrheit und Lüge im extramoralischen Sinn" ("Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral"), que quizás se plasma en esta reflexión de Dos Anjos sobre la filosofía de Nietzsche. De ahí que pueda generarse una lectura de la obra de Dos Anjos que, a pesar de la integración del sistema de Haeckel, arroje una duda sobre la coherencia del conjunto a partir de la posición subjetiva e inestable del yo, protagonista del libro *Eu*. La construcción de un mundo sobre ilusiones será entonces una de las principales enseñanzas de Nietzsche que, aunque aquí irónicamente relacionadas con la obra del propio filósofo, aplicará para distanciar el yo de cualquier formación del conocimiento, incluso sobre la "ciencia vana", mentada en el soneto. De manera parecida a los pasajes que tematizan lo inefable en la obra de Dos Anjos, Nietzsche problematiza en el ensayo mencionado la imposibilidad de concebir el mundo fuera del ámbito lingüístico, lo que le lleva al cuestionamiento de la lengua: "¿Qué es una palabra? La reproducción en sonidos articulados de un estímulo nervioso".⁵⁴ Algunos sone-

tos de Dos Anjos muestran el fracaso de este estímulo.

En "Vozes de um Túmulo", un soneto en el libro *Eu* que no obstante data del mismo año⁵⁵ que el poema-epitafio dedicado a Nietzsche, el yo lírico enuncia una crítica parecida a la vanidad humana:

No ardor do sonho que o fronema exalta
 Construí de orgulho ênea pirâmide alta...
 Hoje, porém, que se desmoronou
 A pirâmide real do meu orgulho,
 Hoje que arenas sou matéria e entulho
 Tenho consciência de que nada sou!⁵⁶

El poema es presentado por un yo lírico que habla desde una posición *post mortem*, después de haberse disuelto entre la sustancia cósmica. La negatividad del lugar y de lo enunciado remiten a la paradoja en la poesía de Dos Anjos de que el ser humano es incapaz de enunciar el cosmos y, no obstante, la cosmovisión de las ciencias exactas brinda las pautas para construir un marco de enunciación. En este sentido, puede establecerse la hipótesis de que una clave de lectura para los poemas es la idea de la negatividad absoluta. Esta negatividad relativiza los alcances de la ciencia exacta y señala la posición paradójica del ser moderno, quien conoce la relatividad de sus certidumbres, porque son evidencias construidas sobre el fundamento movido del lenguaje.

deplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf, p. 4.

⁵⁵ El soneto se publicó por primera vez en *O Comércio* el 27 abril de 1905.

⁵⁶ Augusto dos Anjos, "Vozes de um Túmulo", *op. cit.*, p. 259.

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, "Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral", <http://www.lacaverna>

Debido a estas huellas del relativismo y a pesar de los pocos indicios explícitos que dejó el pensamiento nietzscheano, la obra de Dos Anjos participa del escepticismo moderno que Susana Rotker encuentra en los modernistas hispanoamericanos, contemporáneos del autor brasileño:

La realidad es irónica y contradictoria. El hombre había construido totalidades para encontrar su propio contexto y sentido dentro de ellas. El autor deja de ser espectador que reproduce lo real tras un concepto universal, para tratar de alcanzarlo desde su propio ser. Y coincide con Nietzsche. De los sentidos es de donde procede toda credibilidad, toda buena conciencia, toda evidencia de la realidad. Esta tesis podrá palparse en los textos modernistas, hayan o no leído a Nietzsche.⁵⁷

A partir de esta lectura, el yo fragmentado en la obra de Dos Anjos muestra la fugacidad de las verdades humanas sirviéndose de una transformación metafórica de la ciencia en la poesía y quizá remitiéndose a la pregunta de Nietzsche formulada en *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral*:

¿Qué es entonces la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas

que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal.⁵⁸

Nietzsche consigna la arbitrariedad y convencionalidad de cualquier expresión humana. Su crítica a la moral y a la ciencia se arraiga en este antropomorfismo del lenguaje. De este modo, cuestiona la cosmovisión científica como creencia, como metafísica. Igualmente, la poética de Dos Anjos muestra el proceso de cómo estos signos de la ciencia son readaptados y se vuelven metáforas del desencanto espiritual del yo, y constituyen una nueva verdad poética por medio de la cual se formula un comentario sobre la condición moderna.

En resumen: se han presentado dos niveles de lectura de la poesía de Dos Anjos que se relacionan con dos regímenes de verdad y permiten perfilar las paradojas de su obra. Por un lado, se aprecia la presencia de las teorías supuestamente objetivas derivadas del sistema haeckeliano, cuya verdad se presenta como absoluta e incuestionable en su contexto de origen. En el entorno formal-estético de la poesía cabe formular la hipótesis de que las nociones científicas vierten en lo absurdo, lo paródico y lo irónico. Por el otro lado, existen indicios de la verdad que, construida a partir del lenguaje, se sabe relativa o que es inefable. Aunque en ambos casos la naturaleza se conoce exclusivamente como fenómeno y no existe una esencia o una cosa en sí, la inestabilidad de lo real y el desencanto del yo en la poesía de Dos Anjos remi-

⁵⁷ Susana Rotker, *La invención de la crónica*, p. 49.

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, "Sobre verdad y mentira", *op. cit.*, p. 6.

ten, no obstante, a una visión del mundo que llega a ser más que una interpretación subjetiva, comunicable únicamente por medio del lenguaje, lo que deshabilita la rigidez del sistema monista y de sus determinismos.

A modo de conclusión, cito la metáfora que inaugura el mencionado ensayo de Nietzsche sobre la situación existencial de la humanidad que al mismo tiempo hace eco de la obra de Schopenhauer y podría haberle servido a Dos Anjos en la concepción de sus paisajes apocalípticos y en la expresión de su escepticismo sobre los alcances del conocimiento. Asimismo, Dos Anjos comparte el tono, el *patos* y la distancia de lo humano con el filósofo alemán:

En algún apartado rincón del universo, desperdigado de innumerables y centelleantes sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales astutos inventaron el conocer. Fue el minuto más soberbio y más falaz de la Historia Universal, pero, a fin de cuentas, sólo un minuto. Tras un par de respiraciones de la naturaleza, el astro se entumeció y los animales astutos tuvieron que perecer. Alguien podría inventar una fábula como ésta y, sin embargo, no habría ilustrado suficientemente, cuán lamentable y sombrío, cuán estéril y arbitrario es el aspecto que tiene el intelecto humano dentro de la naturaleza; hubo eternidades en las que no existió, cuando de nuevo se acabe todo para él, no habrá sucedido nada. Porque no hay para ese intelecto ninguna misión ulterior.⁵⁹

Fuentes consultadas

- Azevedo, Carlos Alberto. "Der Bibliothekar Von Babel: Augusto Dos Anjos. Dichter der universellen Substanz". *Zwischen Literatur und Philosophie. Festschrift zum 60. Geburtstag von Victor Farias*. Ed. David Schidlowsky, Olaf Gaudig y Peter Veit. Berlín, Wissenschaftlicher Verlag, 2000. pp. 271-275.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Río de Janeiro, Librairie Victor, 1942.
- Barro, Eudes. "Aproximações e antinomias entre Baudelaire e Augusto dos Anjos". Augusto dos Anjos. *Obra completa*. Volumen único. Ed. Alexei Bueno. Río de Janeiro, Nova Aguilar, 2004. pp. 174-179.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados, 1919-1929*. Barcelona, Emecé, 1997.
- Bosi, Alfredo. *Historia concisa de la literatura brasileña*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Bueno, Alexei. "Augusto Dos Anjos: Origens de uma poética". Augusto dos Anjos. *Obra completa*. Volumen único. Ed. Alexei Bueno. Río de Janeiro, Nova Aguilar, 2004. pp. 21-34.
- Crane, Stephen, *The Poems of Stephen Crane*. Ed. Joseph Katz. New York, Cooper Square Publishers, 1966.
- Cunha, Fausto. "Augusto dos Anjos salvo pelo povo". Augusto dos Anjos. *Obra completa*. Volumen único. Ed. Alexei Bueno. Río de Janeiro, Nova Aguilar, 2004. pp. 165-169.
- Dos Anjos, Augusto. *Obra completa*. Volumen único. Ed. Alexei Bueno. Río de Janeiro, Nova Aguilar, 2004.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

- Faria Escobar, José. "A poesia científica de Augusto dos Anjos". Augusto dos Anjos. *Obra completa*. Volumen único. Ed. Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004. pp.141-149.
- Föcking, Marc. *Pathologia litteralis: Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*. Tübinga, Gunter Narr, 2002.
- Freyre, Gilberto. "Nota sobre Augusto dos Anjos". Augusto dos Anjos. *Obra completa*. Volumen único. Ed. Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004. pp. 76-80.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hamburgo, Rowohlt, 1973.
- Grieco, Agripino. "Um livro imortal". Augusto dos Anjos. *Obra completa*. Volumen único. Ed. Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004. pp. 81-88.
- Haeckel, Ernst. *Die Welträthsel*. En línea: <http://www.zum.de/stueber/haeckel/-weltraethsel/weltraethsel.html> (Octubre 18 de 2010).
- Jean Paul, *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*. En línea: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1332&kapitel=47&cHash=19ae74cfc4siebn141#gb_found (Octubre 18 de 2010).
- Lopes Junior, Caetano Francisco. "Para um estudo do trágico no libro *Eu* de Augusto dos Anjos". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, vol. 17, núm. 33, 1991. pp. 291-303
- Mata, Rodolfo. *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Murci, Andrade. "Augusto dos Anjos e o Simbolismo". Augusto dos Anjos. *Obra completa*. Volumen único. Ed. Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004. pp. 127-133.
- Nietzsche, Friedrich. "Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral". En línea: <http://www.lacavernadepiaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf> (Octubre 18 de 2010).
- Oticia, José. "Augusto dos Anjos". Augusto dos Anjos. *Obra completa*. Volumen único. Ed. Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004. pp. 112-113.
- Paes, José Paulo. "Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas". *Novos estudos*. São Paulo, núm. 33, 1992. pp. 89-102.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Sabino, Márcia Peters. "A questão da religiosidade em Augusto dos Anjos". *Letras & Letras*, vol. 26, núm. 1, 2010. En línea: www.letraseletras.ileel.ufu.br/sitemap.php (Octubre 18 de 2010).
- . "Augusto Dos Anjos e a poesia científica". Tesis de maestría de la Facultad de Letras da Universidade de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006. En línea: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaPortuguesa/marcia_peterssabino.pdf (Octubre 18 de 2010).
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Múnich, dtv, 2005.
- Spencer, Elbio, Anjos. "Augusto dos Anjos

- num estudo incolor". Augusto dos Anjos. *Obra completa*. Volumen único. Ed. Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004. pp. 180-185.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*. Madrid, Akal, 1983.
- Pappe, Silvia. "El contexto como ilusión metodológica". *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*. Eds. José Ronzón y Saúl Jerónimo. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2002. pp. 23-34.
- Porto, Paulo Alves. "Augusto Dos Anjos: Ciência e poesia". *Química Nova Na Escola* vol. 11, mayo 2000. pp. 30-34. En línea: <http://qnesc.sbq.org.br/online/qnesc11/v11a07.pdf> (Octubre 18 de 2010).
- Tiro de Letra. En línea: http://www.tirodeletra.com.br/academia_autores/-AugustodosAnjos.htm# (Octubre 18 de 2010).

“El centenario”, una alegoría monterrosiana con apunte socrático para el Bicentenario 2010

Resumen

Existe un cuento de Augusto Monterroso claramente vinculado con la política y la historia mexicana: “El centenario”, incluido en el primer libro del autor *Obras completas (y otros cuentos)*. El sentido alegórico de este relato –y su propia codificación en clave irónica– nos antepone un lente lúdico con el cual puede mirarse críticamente parte de nuestra realidad y de nuestro pasado.

Palabras clave: Poética monterrosiana, ironía, sátira, ficción-realidad, Bicentenario, Augusto Monterroso, Centenario

Si en México existe algún escritor cuya obra nunca se *acomoda* convenientemente a un canon genérico, ése es Augusto Monterroso (1921-2003). Tal vez a ese efecto corresponda justamente aquella sentencia del doctor Eduardo Torres (equivoca alteridad del autor): “En literatura no hay nada escrito”.

Ciertamente, el caso de Monterroso resulta singular, su poética es respetuosa de la tradición, en tanto abreva de los clásicos, del Siglo de Oro español, de Cervantes y Swift, de Kafka y Borges; es lúdica, gozosamente alusiva, de una envidiable precisión verbal que soporta las dimensiones satíricas, paródicas e irónicas que caracterizan la literatura monterrosiana.

Augusto Monterroso, autor que nunca gozó de la difusión que merecía, publicó once libros, en los cuales predomina la naturaleza ensayística, pero lo mismo incursiona en el cuento (*Obras completas*, 1959), la novela (*Lo demás es silencio*, 1978), o la fábula (*La oveja negra*, 1969), que en la entrevista (*Viaje al centro de la fábula*, 1981), la biografía (*Los buscadores de oro*, 1993), el ensayo (*La vaca*, 1998) e incluso en los textos híbridos (*Movimiento perpetuo*, 1972).¹

¹ Sobre esta hibridación, José Manuel Bleuca considera que se trata del género renacentista de la silva, donde cabe toda noción genérica. Vid. “Observaciones y secretos lingüísticos en torno a Monterroso y su obra”, en *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, p. 242. Por su parte, Ángel Rama define *Movimiento perpetuo* como una silva y agrega que, con sólo tres libros, Monterroso “habría agotado las potencialidades genéricas de la marginalidad literaria”. Vid. “Un fabulista

* Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México.

Aunque el escritor guatemalteco nació en Honduras (Tegucigalpa), se hizo literariamente en México, donde vivió entre 1944 y 1953, primero, y ya de manera definitiva desde 1956 hasta su muerte. Es en nuestro país donde publica la totalidad de su obra, la cual resulta cercana –si bien con su propia especificidad– a la de Juan José Arreola. Los dos, a la vez, emparentados con Borges.

"Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba ahí", dice la célebre minificción Monterrosiana, que con tanta insistencia se ha relacionado con el PRI y de la cual él mismo –previo cuestionamiento– dictaminó que no era un cuento, sino una novela.

Mucho menos conocido, pero más claramente vinculado con la política y con la historia mexicanas es "El centenario". El sentido alegórico de este relato –y su propia codificación en clave irónica– nos antepone un lente lúdico con el cual puede mirarse críticamente parte de nuestra realidad.

El cuento es breve y narra la historia Orest Hanson, un sueco que a finales del siglo XIX y principios del XX es el hombre más alto del mundo. Desde los diecinueve años mide dos metros cuarenta y cinco, y a los veinticinco llega a su estatura definitiva de dos cuarenta y siete.

Por su desmesurada altura es en extremo frágil –prácticamente discapacitado–, de tal manera que sus allegados deben atenderlo. Los transeúntes que lo ven en la calle le dan monedas y así Orest se aficiona a ellas. Se involucra en

el circo por el dinero, pero lo abandona por no ir con su espíritu aristocrático.

La condición de espectáculo ambulante de Orest lo lleva a ser invitado por distintas cortes europeas; su fama y sus ingresos crecen en proporción a su estatura. Incluso sale retratado con diversas celebridades de la época en una revista que Rubén Darío dirigía en París.

Su muerte, cuyas circunstancias han sido encubiertas, tiene lugar en México, durante las Fiestas del Centenario de la Independencia, a donde ha sido invitado por el presidente Porfirio Díaz. Uno de los alguaciles del régimen, Silvestre Martín, arroja una moneda –un centenario– que Orest se agacha a recoger; las veinticinco fracturas consecuentes le ocasionan la muerte.

Hasta aquí el relato. Veamos algunos elementos irónicos que van activando el sentido de la obra y posibilitan la clave alegórica, irremediamente inherente a la literatura. Por el título del cuento, podemos preguntarnos a cuál de los significados del término "centenario" se hace referencia. Esta frase no nos deja ver más allá; resulta muy indeterminada en tanto no sabemos si apunta a una conmemoración, una persona con cien años que protagonizará la historia o incluso a una moneda. Así, pues, lo mismo puede ser designación de algo animado como inanimado, de tal manera se juega con las posibilidades semánticas del término.

El cuento, de hecho, se inicia en un contexto de indeterminación; un abrupto en el que no sabemos quién habla:

—...Lo que me recuerda –dije yo– la historia del malogrado sueco Orest Hanson, el hombre más alto del mundo

para nuestro tiempo", Corral, W., *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, p. 25.

(en sus días. Hoy la marca que impuso se ve abatida con frecuencia).²

Por supuesto, al relacionar el título y sus virtuales referentes con este primer párrafo, no se ve la mínima relación entre ellos. En este aspecto el principio de la narración es desconcertante y sitúa como protagonista al exótico personaje de Orest Hanson, mediante el cual el tema de la alteridad se presenta en el cuento, pues debemos suponer el contexto hispanoamericano en el que se lleva a cabo el diálogo.

Inmediatamente sabemos cuál es la particularidad de Orest, que lo justifica como protagonista de una narración. Por lo pronto, la voz narrativa ha comenzado a colorear el relato, pues inmediatamente aparece una lograda ironía verbal: se califica al personaje como “malogrado” como si no hubiera alcanzado un desarrollo normal y, acto seguido, se menciona su descomunal estatura. A la vez se comenta que “en la actualidad” –tal vez se refiere a mediados del siglo XX– con frecuencia se ven hombres más altos, como si de verdad fuera común que la gente anduviera por el mundo midiendo dos metros y medio. Por supuesto la frase “con frecuencia” es una exageración tan desproporcionada como la estatura de Hanson.

Más adelante, el texto nos indica que Orest

[...]en 1892 realizó una meritoria gira por Europa exhibiendo su estatura de dos metros cuarenta y siete centímetros. Los periodistas, con la imagina-

ción que los distingue, lo llamaban el hombre jirafa.³

Las proposiciones nuevamente están cargadas aquí de sentidos irónicos. Una “meritoria gira” indicaría que el personaje “hace” algo, pero en realidad sólo deja exhibir una condición carente de méritos y de cualquier tipo de voluntad. Por otro lado, la plana visión y nula capacidad nominativa de los periodistas es objeto de burla, tanto cuando se la designa al revés: “con la imaginación que los distingue”,⁴ como cuando se la muestra en la práctica: “el hombre jirafa”.⁵

El texto acentúa la condición frágil del personaje, la cual

[...] llegaba a extremos increíbles. Mientras iba de paseo por las calles, cada paso suyo hacía temer, aun a los transeúntes escandinavos, un aparatoso desplome. Con el tiempo sus padres dieron muestra de ávido pragmatismo (que mereció más de una crítica) al decidir que Orest saliera únicamente

³ *Loc. cit.*

⁴ De hecho, desde una posición fenomenológica, para Jorge Portilla ésta sería precisamente la cualidad de las proposiciones irónicas: decir las cosas al revés para mejor mostrar la contradicción y, por lo tanto, señalar un absurdo y una verdad. *Cfr. Fenomenología del relajo*, p. 67.

⁵ Como ejemplos más recientes sobre esto, podemos recordar cuando *La Crónica* inicia la designación por supuesto despectiva, de López para referirse a López Obrador; luego se extiende al discurso oficial cuando el personaje citado se vuelve candidato a la presidencia. Otro caso: convertir en supuesto prefijo la partícula “narco” y, entonces, designar: Narcofosa, narcotrailer, narcofiesta. Incluso el papel totalmente acrítico, pero definitivamente político de los medios al aceptar y difundir la designación AH1N1 en sustitución de la inicial *influenza porcina*, en aras –debe suponerse– de proteger los intereses económicos de las multinacionales dedicadas a la agroindustria, con el aval de la Organización Mundial de la Salud.

² *Vid.*, Augusto Monterroso, “El centenario”, en *Obras completas (y otros cuentos)*, p. 205.

los domingos, precedido de su tío carnal, Erick, y seguido de Olaf, sirviente, quien recibía en su sombrero las monedas que las almas sentimentales se creían en la obligación de pagar por aquel espectáculo lleno de gravitante peligro. Su fama creció.⁶

¿Cómo se relaciona la fragilidad del personaje con su destino? El texto parece empezar a indicar aquí más de una forma de relación. El término "fragilidad", tiene más de una acepción y, con los elementos aquí dispuestos, no parece operar sólo el sentido físico.

Evidentemente los sucesos narrados en esta parte ocurren antes de las giras por Europa. Sin embargo, ya se habla del carácter de espectáculo ambulante propio de Orest, con la implicación –y ésta será esencial– de requerir un pago. Las monedas recibidas, por supuesto, están en proporción con la magnitud del espectáculo, pero también de la fragilidad del hombre; es decir, de haber sido una persona físicamente capaz difícilmente se le hubiese "pagado" por verlo caminar.

Así, "su fragilidad llegaba a extremos increíbles" se materializa en un "gravitante peligro", el cual indica la posibilidad del "aparatoso desplome". Todo esto es causa también de que su fama crezca tanto como él mismo.

Que los padres del personaje dan muestras de "ávido pragmatismo", cuando lo limitan en sus salidas, es significativo. La palabra "ávido" choca con las intenciones de protección de los padres. De aquí se desprende también una carga de sentido negativa para la palabra

"pragmatismo", la cual deja de significar algo "funcional" y se inviste de la noción de "utilitario".

En efecto, al trazar un vínculo entre nociones como fragilidad, desplome, pragmatismo, caída, etcétera –especialmente cuando se ha apuntado la debilidad de Orest por las monedas– se transparenta que todos ellos aluden potencialmente a un fenómeno económico; parece haber un señalamiento hacia las economías y el sistema monetario.

La confirmación de que la debilidad del personaje no es solamente física se nos da en seguida, cuando se nos refiere la afición por las monedas suscitada en Orest. La epifanía tiene lugar aquí, cuando el personaje descubre que le agrada la riqueza y que posee algo con lo cual obtenerla. Esta "legítima atracción por el metal acuñado vino a determinar su derrumbe y la razón de su extraño fin, que se verá en el lugar oportuno".⁷ Aquí se apunta humorísticamente al desenlace de la historia y el término derrumbe, que también puede aplicarse a la economía, extiende su carga semántica a los sistemas políticos, a las formas de gobierno. No parece ser casual si pensamos en esa gran ironía de la historia nacional que fue la caída de Díaz poco después de los magnos festejos del Centenario.

Por supuesto, el paso de Orest por el circo consuma el carácter de espectáculo del personaje y además introduce un elemento de *verosimilización* en el cuento: "Barnum lo convirtió en profesional [...pero] su espíritu aristocrático no resistía ni el calor de los leones ni que la gente le tuviera lástima. Dijo adiós a

⁶ Monterroso, *op. cit.*, pp. 205-206.

⁷ *Ibidem*, p. 206.

Barnum”.⁸ Se menciona a un personaje del ambiente circense, aunque de los Estados Unidos.⁹

Al detallar un poco acerca de las circunstancias mediante las cuales se llegó a precisar la estatura exacta del protagonista, nos enteramos de que a los diecinueve años ya medía dos cuarenta y cuatro, y luego de un “receso tranquilizador” de seis años se descubre su “estatura normal” de dos cuarenta y siete. Hay aquí otra referencia a la economía con la noción de “receso”.

Pero es su cercanía con las cortes europeas lo que catapulta al personaje y da pie a su prosperidad económica, pues todos lo invitaban a visitar sus países, con el consecuente beneficio: “La curiosidad de los reyes europeos elevó sus ingresos” y en consecuencia “llegó a ser uno de los gigantes más ricos” de Europa.

De hecho, aparte de la relaciones políticas, Orest también cultivó vínculos con la vida bohemia e intelectual, pues en un mecanismo de *verosimilización* idéntico al mencionado en el caso de Barnum, el narrador menciona las fotografías en las que el sueco aparece en la revista que Rubén Darío dirigía en París, “documentos gráficos que el alto poeta publicó en el décimo aniversario de la muerte del *artista*, a manera de homenaje tan merecido como póstumo”.¹⁰

Pero es el final del relato el que logra establecer un claro señalamiento alegórico de tintes políticos, pues la muerte –caída en más de un sentido– de Orest Hanson se da en el contexto de los Festejos del Centenario de la Independencia en México:

A pesar de todas las maniobras que se han fraguado para mantener en secreto las causas que concurren a su inesperado ocaso, hoy se sabe que murió trágicamente en México durante las Fiestas del Centenario, a las que asistió invitado de manera oficial. Las causas fueron veinticinco fracturas que sufrió por agacharse a recoger una moneda de oro (precisamente un “centenario”) que en medio de su rastrero entusiasmo patriótico le arrojó el chihuahueño y oscuro Silvestre Martín, esbirro de don Porfirio Díaz.¹¹

Taylor Barnum son proyecciones posibles por la imaginación y acción enunciativa del narrador del cuento. Éste los intenciona sin necesariamente ser fiel a la realidad histórica; ésta es la razón por la cual los datos no coinciden con la realidad. Por ejemplo, W. Corral establece discrepancias del cuento respecto a la realidad: “...es imposible que Darío haya publicado como homenaje fotos del artista en el décimo aniversario de su muerte (el cual caería en 1920), ya que a pesar de que el *Mundial Magazine* se fundó en 1910 ya había dejado de aparecer en 1920 [...] hay momentos en que Monterroso desatiende el desarrollo de la historia para dilatarse en algún suceso peculiar o raro...” *Vid. Lector, sociedad y género en Monterroso*, p. 88. De hecho, el narrador –como otra objetividad representada– no tendría por qué poseer fidelidad histórica; no es éste el primer momento en el cual se discrepa de los hechos históricos, la propia participación de Orest en el circo de Barnum es imposible porque éste sólo operó en Estados Unidos. La displicencia, el desenfado, la tendencia a la ironía del narrador abren la posibilidad de que él mismo no quiera ser fiel a los sucesos, para lograr efectos profundos en sus oyentes.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ Phineas Taylor Barnum (1810-1891) fue prácticamente el iniciador del circo moderno en Estados Unidos, fue muy famoso su circo itinerante *Greatest show on earth*, con el cual armoniza semánticamente la condición de Orest en el cuento.

¹⁰ *Ibidem*, p. 207. Las cursivas son mías. Nótese que, al interactuar con la intelectualidad, ya se le da a Orest el trato de *artista*, en otro claro ejercicio de designación al revés. Por otro lado debe subrayarse que tanto Rubén Darío como Phineas

¹¹ Monterroso, *op. cit.*, p. 207.

Presenciamos aquí el clímax de la narración. Orest es uno de los invitados especiales a los festejos. Sólo hasta este momento se pueden ver los sentidos reales del título. La celebración de los cien años de la Independencia completan el sentido del título y dan ese "lugar oportuno" para el desenlace ya mencionado por el narrador y para la *caída* de Hanson. Ese lugar es México.

Pero hay más aspectos revelados aquí, pues en la invitación oficial de Porfirio Díaz a Orest, se debe concretizar la aspiración del presidente a homologarse con monarcas europeos y, asimismo, queda indicada la calidad pseudomonárquica de su dictadura, con todo y sus anhelos de afrancesamiento. En especial, hablar de la caída de Orest apunta al estallido de la revolución y al derrocamiento del gobierno de Díaz, sucesos ya muy cercanos temporalmente al suceso narrado aquí.¹²

¹² También por estos motivos Francisca Nogueroles descifra la alegoría del cuento así: El personaje del sueco representa por consiguiente a las inversiones extranjeras propiciadas por el gobierno de Porfirio Díaz, que con la caída de éste sufrieron la <rotura de su columna vertebral>". *Vid. La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, p. 78. Por otro lado, ciertamente el vínculo entre el cuento –esencialmente su desenlace– y la realidad histórica puede ser tenue, pero no debe olvidarse que el autor *intenciona* así sus textos. A una pregunta expresa para una entrevista, Monterroso responde que sí hay un mensaje en sus obras: "[...] en todo lo que escribo hago llamadas a la rebelión y a la revolución, pero desgraciadamente en una forma tan sutil que por lo general mis lectores se vuelven reaccionarios". *Vid. A. Monterroso, Viaje al centro de la fábula*, pp. 18-19. De modo más serio, el propio autor confiesa que su cuento "Mister Taylor" fue escrito en el contexto del golpe de Estado fraguado por los Estados Unidos al gobierno de Jacobo Arbenz (del que era diplomático): "Precisamente en los días de los bombardeos a Guatemala, cuando lo escribí, tuve que plantear-

El adjetivo "rastrero" es inusual en este contexto, pero permite una acertada apertura a sentidos congruentes entre sí: las acepciones del término revelan un escaso –bajo– entusiasmo y a la vez aluden a la escasa estatura de Silvestre Martín, y aun a su calidad de "perro rastrero", en tanto su rango de alguacil. De ahí el adjetivo "chihuahuense", en vez del correcto chihuahuense.

El trágico fin de Orest se vuelve irrisorio por su forma y motivo absurdos y así queda representado lúdicamente un suceso desgraciado.

Ciertamente la historia de Orest Hanson se funda en la ocurrencia irónica del sabor a fracaso de una historia de triunfo, si se ve en términos de que el personaje alcanza sus objetivos en la vida, aunque no vive tanto como seguramente hubiera querido. Después de todo, casi todo el cuento apunta hacia las condiciones de vida desgraciadas de Orest, además la situación presentada es triste en sí misma, pues pese a todo se trata de una vida sumida casi siempre en el ostracismo. Si bien la narración resulta sutil, mesurada, en total contraste con la historia. Como si lo absurdo fuera natural.¹³

Finalmente encontramos aquí elementos satíricos –y de ahí la pertinencia

me un equilibrio bastante difícil entre la indignación y lo que yo entiendo por literatura". *Vid. Ibidem*, p. 18. Como se recordará, se trata de un cuento en extremo divertido, si bien su sentido alegórico es terrible.

¹³ Lo absurdo, finalmente, no es antinatural. José Durand considera este cuento como de "realismo fotográfico" y aun propone que la realidad le plagió el cuento a Monterroso: el crítico narra la anécdota de una estadounidense de dos cuarenta de estatura que muere a consecuencia de una caída. *Vid. "La realidad plagia dos cuentos fantásticos de Augusto Monterroso"*. *Monterroso*, p. 21.

de los rasgos de humor e ironía— contra las economías de naciones poderosas, cómodamente asentadas en las condiciones ventajosas que suelen encontrar en los países hispanoamericanos. México, claro, es uno de los países donde, con el argumento de propiciar la inversión privada y generar empleos, se ofrecen mejores condiciones para las empresas extranjeras, con la ventaja de una mano de obra de las más baratas del mundo.

La sátira —género donde se hace burla de algún vicio social para que sea corregido— se halla plenamente justificado en el contexto del Porfiriato, cuyas celebraciones por el centenario dejaron una imagen tal de prosperidad que, poco después, los invitados europeos se sorprendían al enterarse del movimiento revolucionario que expulsó a Díaz del país.

La prensa, por supuesto, tal como también sucedió recientemente, había dado una visión triunfalista y falsamente nacionalista. Así, *El tiempo ilustrado* decía en su edición del 17 de septiembre:

Los festejos del Pueblo de México [*sic*] han sido dignos de las causas que los motivó. A la vez que hemos glorificado a los héroes, nos hemos divertido en la gran feria de la patria.

Y no sólo nos hemos concretado a manifestaciones de regocijo y a desbordamientos de entusiasmo [...]: hemos demostrado al mundo civilizado que somos dignos del lugar que se nos ha dado [*sic*] en el concierto de las naciones.¹⁴

Se dan por sentadas la armonía y la felicidad, pero sobre todo que los festejos

fueron del pueblo, no del gobierno; aunque sólo dos meses después ese pueblo feliz inició la gesta revolucionaria. Por otro lado se establece aquí que la independencia no fue lograda sino concedida.

Paco Ignacio Taibo II, también nos hace una representación de la Fiestas del Centenario, aunque mucho menos embellecida:

Propietario de la locura senil del viejo régimen, Porfirio Díaz decidió tirar la casa por la ventana (total, si el país era suyo) y ofreció telégrafo gratis a los ilustres visitantes, iluminó la ciudad y organizó bailes en los que los ricos bailaban y los pobres miraban, y creó desfiles y arcos triunfales, “y sacó a mil 200 mendigos y sifilíticos de la zona asfaltada” con ayuda de la policía, y a los que no estaban bien vestidos no los dejó pasar a los festejos.¹⁵

A final de cuentas estas dos visiones son del todo posibles en estos días del Bicentenario. La cultura de la fiesta desproporcionada sigue vigente un siglo después, pero hoy con medios electrónicos de por medio, transmisiones especiales, obras inconclusas, desfiles alegóricos (sin carga irónico-satírica: ya no están Monterroso ni Monsiváis), espectáculo sin fin, polémicos e innecesarios colosos, entre otras cosas.¹⁶

¹⁴ Vid. “De celebraciones, restos y oropeles”, en *La Jornada*, 18 de agosto, 2010, p. 18.

¹⁶ Para Judith Amador, se puede ver un claro contraste entre los proyectos arquitectónicos conmemorativos de Díaz y de Calderón: el primero, razonado, calculado para enarbolar símbolos de un Estado integral; el segundo, basado en el centralismo, el desinterés, la falta de previsión, la improvisación y el caos. Dos ejemplos contrastantes: La columna de la Independencia (iniciada en 1902) y la Estela de Luz, monumen-

¹⁴ Vid. “Magníficas, las fiestas del Centenario”, en *Relatos e historias en México*, Año 2, Núm.25, Sept. 2010, pp. 68-69.

"Nada me place si no es al mismo tiempo la verdad", decía Sócrates, el padre de la ironía. Y el valor de un discurso irónico estriba justamente en que "designa al revés" para señalar algo, para buscar una verdad.

Si en el cuento de Monterroso un Orest Hanson es invitado oficial a los festejos del Centenario; en el Bicentenario fue Micheal Phelps; si Hanson es el singular gigante exótico en el texto; en la realidad extratextual la figura descomunal es el Coloso, que nadie sabe quién era. El escultor confiesa que se basó en Benjamín Argumedo; pero hay quien, con docta y pertinente malicia, le ha encontrado más parecido con la estatua del Jeremías Springfield de *Los Simpson*.

Entonces, ¿dónde está la verdad de lo celebrado? ¿Dónde su autenticidad si, incluso, desde hace años cada 15 de septiembre hay dos *Gritos*, el oficial y el alternativo?

Igual que hace cien años –pero tal vez peor–; igual que en el cuento –pero tal vez peor–, el contexto parece negar los motivos de celebración: la profunda desigualdad, la dependencia económica del país; cada vez más pronunciada respecto de la de los Estados Unidos, la privatización creciente de los bienes de la nación, el narcotráfico, la depauperización de grandes sectores de la sociedad y otros muchos motivos desacreditan toda celebración por simbólica que sea.

Y, si no simbólica, sí significativamente dicho contexto llegó a invadir de

manera totalmente inusual los medios. Un osado anuncio comercial de Dormimundo parodiaba el Grito de Independencia al proponer: "¡Viva la inseguridad! ¡Viva el Fobaproa! ¡Viva la tenencia!" A lo que el locutor remataba: "México necesita un descanso: Dormimundo".

Así, pues, una cosa es conmemorar acontecimientos históricos trascendentes en el devenir nacional y otra muy distinta la *celebración* acrítica, irresponsable y desenfrenada, a costa de un, de por sí ya sangrado erario. Pues en este contexto adquiere forma de mal sueño.

El señalamiento socrático de Monterroso en "El centenario" es, pues, que hay una inmensa fragilidad en lo fastuoso, grandioso y espectacular carente de sustancia. Mas el poder ha ignorado esto y ha propuesto la hegemonía de la apariencia sobre la verdad.

Pero después de todo los inicios de esta nación están ligados al hecho ridículo de convertirse en Imperio por decreto. Hace dos siglos que recordamos esto y la realidad nos sigue incomodando, aunque los medios se encarguen de maquillarla. La historia, en tanto representación, nos situará debidamente y nos ayudará casi freudianamente a superar este mal sueño.

Por lo pronto podemos decir de México de manera monterrosiana: "Cuando despertó el Bicentenario todavía estaba allí". Por desgracia, ya sólo podemos imaginarnos qué clase de cuento, lleno de sutiles burlas, de poderosas ironías, podría haber escrito el autor de la más célebre minificción del mundo entero.

to para el que la convocatoria salió en 2009 (y era originalmente un Arco del Bicentenario) y que, por supuesto, no se concluyó. Vid. "La fiesta del fracaso", en *Proceso*, núm. 1767, Sept., 2010, p. 52.

Fuentes consultadas

- Amador, Judith. "La fiesta del fracaso". *Proceso*, núm. 1767, septiembre, 2010.
- Blecua, José Manuel. "Observaciones y secretos lingüísticos en torno a Monterroso y su obra", *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, s/a. México, Ediciones El ermitaño, Universidad Veracruzana, 2000, pp. 239-258.
- Corral, W. *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Jalapa, Universidad Veracruzana, 1985.
- Durand, José. "La realidad plagia dos cuentos fantásticos de Augusto Monterroso". Ruffinelli, Jorge (ed.), *Monterroso*. Jalapa, Universidad Veracruzana, 1976.
- "Magníficas, las fiestas del Centenario", s/a, *Relatos e historias en México*. Año 2, núm. 25, septiembre, 2010, pp. 68-69.
- Monterroso, Augusto. "El centenario", *Obras completas* (y otros cuentos). México, Secretaría de Educación Pública, 1986, pp. 203-207. (Lecturas mexicanas núm. 32)
- . *Viaje al centro de la fábula*. Barcelona, Muchnik Editores, 1990.
- Nogueroles, Francisca. *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. 2ª ed., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajo*. México, Fondo de Cultura Económica-Centro de Recursos Educativos Avanzados, 1984.
- Rama, Ángel. "Un fabulista para nuestro tiempo", Corral W., *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-ERA, 1995, pp. 24-29.
- Taibo II, Paco Ignacio. "De celebraciones, restos y oropeles". México, *La Jornada*. 18 de agosto, 2010.

“Responso del peregrino”, o la poesía levanta un muro de salvación

Resumen

“Responso del peregrino”, o la poesía levanta un muro de salvación, es un ensayo que analiza el contenido de este grandioso poema, en el que figuran diversos temas; como el amor, lo religioso, la fugacidad de la vida que conduce a la pregunta por el sentido de esta; y que a su vez hace que el ámbito filosófico aparezca en el poema. Además se pretende rastrear las referencias bíblicas y mitológicas que aparecen en él. En suma, es una propuesta de lectura del poema de Alí Chumacero, que aseguran distintos críticos trascendera su temporalidad.

Palabras clave: Alí Chumacero, poesía, religión, Responso del peregrino

“Vencer el tiempo. La verdad poética de Alí Chumacero”, es el título que di a una entrevista, realizada al poeta por Vida Valero y yo, en el año 2008. Cada vez me convenzo más de que este título no se debió solo al fruto de esa conversación, sino más bien a una revelación concentrada en esas frases de lo que fue mi trato con Alí, las pláticas sobre poesía y mis lecturas de su obra; sin soslayar, desde luego, el cariño afianzado con los años.

En 1994, durante la presentación de una antología de poemas de Ariel Valero, Alí, de manera contundente, afirmó: “La poesía y el amor aligeran nuestro paso por el mundo.” Esta frase la guardé en mi memoria, no solo por todo lo que en ella se condensa, sino porque sentía

que guardaba una clave, pero no sabía de qué o para qué. Las respuestas llegaron después, cuando en verdad leí su poesía; que aunque ya es un lugar común, lo repetiré: su obra es difícil: hay que leerla y releerla para que, al fin, desvele su belleza, y poco a poco ir desentrañando sus sentidos. Así caí en cuenta de que a Alí le importaba el tiempo, y quería sobreponerse a él a través de la permanencia de su obra, y el amor.

En las siguientes páginas voy a acercarme al famoso poema “Responso del peregrino”, del que al subrayar la grandeza de su manufactura, Marco Antonio Campos dice:

Casi me atrevo a afirmar que mientras perviva la sensibilidad poética de las generaciones, uno de los poemas que se

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

leerán infatigablemente será el segundo [se refiere a 'Responso del peregrino']¹.

Se trata, entonces, de uno de los mejores poemas de la lengua castellana del siglo XX, y lo que me interesa especialmente es su contenido, rico en múltiples sentidos, no su métrica y ritmo, pues bien se sabe que a este poeta le importaba sobre todo el rigor literario, y a él sometía las ideas y emociones contenidas en su obra, justamente lo que en este momento me llama la atención. Pero antes de abordar el poema me detengo en la definición de poesía de Jaime Labastida, quien en una conferencia, en verdad magistral, se propuso la difícil empresa de conceptuar esta expresión artística:

La poesía más intensa es la que despierta un sentido que no se puede traducir a palabras. La poesía sugiere, evoca, despierta, conmueve, o sea, va más allá de lo que, en sentido literal "dice". Ahí reside su fuerza más profunda. Y de ahí también su radical diferencia con el lenguaje científico [...] Debo decir que la palabra poética puede obtener este resultado sólo en contadas ocasiones, cuando ritmo, concepto, imagen y materia lingüística se conjugan en versos y frases poéticas que son el núcleo de todo poema, en una unión que podríamos considerar absoluta.²

Y yo a mi vez agrego que la poesía de Alí es una de esas "contadas ocasiones" en la que forma y contenido se funden para dar lugar a una expresión original, nueva, y que encierra en sí misma la experiencia

universal relativa a todo ser humano. Me adhiero a la opinión de Campos porque me parece muy probable que el "Responso del peregrino" venza el tiempo y siga siendo una fuente de gozo en años posteriores. Veamos por qué.

El poema está dividido en tres partes. La primera es un canto de alabanza, de ahí su tono religioso, a una virgen-mujer que ha despertado en la voz poética la fascinación del enamoramiento; es la emoción generada por un reconocimiento casi primigenio, pues al contemplar al otro se descubre que está hecho a la medida de uno. En ese espacio amoroso, el tiempo continuo que rige la vida se detiene e irrumpe otro, el sagrado, por eso el mundo alcanza proporciones divinas. Desde Safo en sus *Odas*, ya se ve la divinización del amado, y este hecho corresponde a la idealización del otro visto a través de la mirada amorosa: no caben en él defectos ni debilidades: encarna la perfección.

Y ¿qué ocurre entonces con el amante? Parece que frente a la perfección que engeguece, salen a la superficie sus defectos vistos a través de una lente de aumento, por eso desde el íncipit el sujeto poético se asume como un trasgresor de leyes y dogmas divinos: "Yo, pecador, a orillas de tus ojos/ miro nacer la tempestad."³ Lo cual sugiere que la vida previa del amante al descubrimiento del ser amado, ha sido de pecado y destrucción. En Constantino Levin, personaje de Tolstoi, se presenta la misma sensación al contemplar la inocencia de Kitty: "[...] cuando traigo mi vida a la memoria, me

¹ Alí Chumacero, *Poesía completa*, Pról. de Marco Antonio Campos, p. 10

² Jaime Labastida, "El lenguaje de la poesía", *Congreso Internacional de Literatura*, p. 36.

³ Alí Chumacero, *Poesía completa*, p. 118. Todas las siguientes citas del poema corresponden a esta edición y solo anotaré el número de página.

da asco, y tiemblo, maldigo, me quejo amargamente...".⁴ Hay entonces, una coincidencia entre la emoción de Levin y la voz poética del "Responso", pues basta detenerse en la segunda estrofa para entender la imagen que el ánimo del poeta tiene de sí:

Sumiso dardo, voz en la espesura,
incrédulo desciendo al manantial de
gracia;
en tu solar olvida el corazón
su falso testimonio, la serpiente
de luz y aciago fallecer, relámpago
vencido
en la límpida zona de laúdes
que a mi maldad despliega tu ternura.⁵
(118)

Dardo, espesura, falso, relámpago, maldad son términos referidos al yo poético y todos, de una u otra manera, contienen una acepción negativa. Sin embargo, frente al milagro amoroso, el arma que es el dardo se vuelve sumisa y la luz del relámpago deja ya de ser amenazante, pues todo ha cedido frente a la promesa de redención generada por la serena belleza y fuerza espiritual de esta joven virgen, de quien la voz poética dice: "en tu solar olvida el corazón/ su falso testimonio [...]" y "en la límpida zona de laúdes/ que a mi maldad despliega tu ternura." Ahora, el dístico del inicio –"Yo, pecador, a orillas de tus ojos/ miro nacer la tempestad."– cobra un sentido más preciso, porque en él se anuncia una esperanza a través de la mirada de la amada que promete la renovación de la vida del sujeto poético, es decir, la anulación de los errores del pasado y un re-

nacimiento a la tempestad que, como dice Mónica Mansour al referirse a la nueva significación que Alí Chumacero da a las palabras: "La palabra 'tempestad', por ejemplo, que suele aludir a la caída, a la lluvia, a la violencia, a la oscuridad, al movimiento, a lo incontrolable, es en varios poemas –según las explicaciones del propio escritor– la vida misma."⁶ Y esto se entiende porque, además, Alí expresó en diversas ocasiones, que la vida es un camino de pesares y alegrías. Vista así, la vida es concebida como una lucha desbordante de opuestos. Esta es la razón por la que encuentra en la amada amor y plenitud, pero en un espacio inhóspito, es decir, el mundo: "[...] paloma que insinúa/ páramos amorosos y esperanzas."⁷ Y así el amor es una de las grandes experiencias que ofrece la vida, en donde no están al margen los opuestos como puede verse en las primeras estrofas del poema: la pureza y gracia de ella, y la vida transgresora de él.

En la tercera estrofa de la primera parte, continúa el tono religioso del poema y la alabanza a esta joven virgen:

Elegida entre todas las mujeres,
al ángelus te anuncias pastora de
esplendores
y la alondra de Heráclito se agosta
cuando a tu piel acerca su denuedo. (118)

En el primer verso aparece una reminiscencia, casi literal, a la oración católica, "Ave María": "Bendita eres entre todas las mujeres", lo que cambia solamente es el atributo, pero al hacerlo la voz poética enuncia el carácter excepcional de

⁴ León Tolstói, *Ana Karenina*, p. 42.

⁵ Los subrayados son indicaciones mías.

⁶ Alí Chumacero, *Poesía reunida*, Presentación de Mónica Mansour, p. 14.

⁷ V. la estrofa cuarta, p. 118.

esta joven, causa de la elección: ninguna otra tiene sus virtudes. Habría que recordar la escena de la anunciación, cuando el Arcángel Gabriel dice a la Virgen María, que ella es la elegida para dar a luz al hijo de Dios. Por otra parte, el ángelus es una oración que en la vida monástica y conventual se reza y dedica al misterio de la Encarnación, y en este contexto lo que se anuncia es la promesa de una vida jubilosa, que ella será capaz de prodigar a su amante.

Para analizar la metáfora contenida en los últimos dos versos de la misma estrofa, tendré que ir por partes. Aunque ya se sabe que el artista en lo posible evita ser autobiográfico, o prefiere que sus vivencias personales no se trasluzcan en su obra, o que, en última instancia, lo importante es lo que expresa la obra sin importar las intenciones de su autor; a veces, es difícil no acudir a referentes relacionados con la vida del autor para comprender mejor su obra. En la entrevista⁸ mencionada al inicio de este texto, el propio Alí Chumacero desentrañó la complicada alusión de esta metáfora. Me explico: el poema tiene su base en el homenaje que el poeta quería hacer a su novia de aquellos años, y con quien después, efectivamente, compartió su vida; se llamaba Lourdes Gómez Luna, y de ahí la dedicatoria de *Palabras en reposo*, "A María de Lourdes", libro en el que aparece el "Responso del peregrino". De este modo, por la coincidencia de nombres, surge la identidad entre la Virgen de Lourdes y la joven que aparece en el poema, y así, la primera parte

está ubicada en el santuario de esa Virgen que se apareció a una niña llamada Bernadette o Bernardita, una chiquilla humilde y enferma, y que, por milagro de la Virgen, cuando entraba en trance, si le acercaban la flama de una vela, aunque fuese durante cierto tiempo, no se quemaba. Esta anécdota relacionada con la Virgen de Lourdes da pie a esta metáfora, verdadera construcción del lenguaje, y que sólo a través de las claves expresadas por el autor, alcanza su claridad: "y la alondra de Heráclito se agosta/ cuando a tu piel acerca su denuedo". Habría que recordar que a este filósofo se le identifica con el flujo; la estabilidad para él no existía. Y para explicar este concepto, además del conocido río, utiliza el fuego como símbolo de la inestabilidad; de ahí, la alondra, movimiento en vuelo, tórnase en el fuego de Heráclito que al acercar su brío a la amada se seca o apaga; lo cual hace que el poema se mantenga en el ámbito religioso y se acerque al filosófico.

Me interesan los últimos tres versos de la cuarta estrofa: "y sobre el aire dejas la orla del perdón, / como si unguida de piedad sintieras/ el aura de mi paso desolado." Porque en ellos se mantiene el poder de la joven y su capacidad de piedad por la voz poética, pero el último verso encabalgado con el anterior, "[...] mi paso desolado", me remite al título del poema, pues aunque el peregrino es el que está de paso en un lugar, también es el que especialmente visita un santuario, lo cual queda claro en la primera estrofa, cuando dice la voz poética: "incrédulo desciendo al manantial de gracia"; y es famoso que el Santuario de la Virgen de Lourdes en Francia es conocido por sus manantiales y lo milagroso

⁸ Cf. "Vencer el tiempo. La verdad poética de Alí Chumacero", *Fuentes Humanísticas*, núm. 36, pp. 105-128.

de sus aguas. Las dos acepciones que se advierten en el poema corresponden al peregrino del poema, pero a mí me parece más reveladora la primera porque muestra al yo poético como un extranjero del mundo quien no encuentra sentido ni lugar en él, por eso su paso es desolado. Además, ir de paso equivale a un transitar efímero; es no detenerse en un lugar, porque no existe arraigo ni lazos afectivos que detengan, es decir, no se encuentra justificación a permanecer ni tampoco a la existencia, de modo que el poema se contagia del existencialismo en el sentido de que el hombre que piensa (el *Da-sein*, para Heidegger) es consciente de los límites de su ser, el sujeto sabe que su vida tiene un fin, y ante la angustia que genera esta certeza y la cancelación de una vida trascendente, el hombre se construye a sí mismo en el mundo que lo rodea, siempre siendo un proyecto inacabado, pues la plenitud solo llegará con la muerte, origen de la angustia. Si la vida es fruto del azar y no de un plan divino, el hombre tendrá que construir su esencia a lo largo de su existencia y por eso, Sartre da un papel fundamental a la libertad de elección, pues la suma de estas a lo largo de la vida es lo que constituirá su ser. De ahí, el milagro ocurrido en esta primera parte del poema: el peregrino encuentra la salvación en el amor de la joven; y, en su nombre, la posibilidad de redención. Vale la pena detenerse en los últimos cinco versos de la estrofa quinta para escuchar las palabras del poeta:

[...]
 donde te nombro y la voz flameas
 como viento imprevisto que incendiara
 la melodía de tu nombre y fuese,

sílaba a sílaba, erigiendo en olas
 el muro de mi salvación. (119)

Habría que recordar la frase de Alí, citada al principio de este texto: "El amor y el arte aligeran nuestro paso por el mundo", lo que implica las dificultades normales de la vida, pues ninguna es fácil; y si se añade a esto, vivir sin fe, sin credo, sin un sentido trascendente, en la ausencia total de fe, la esperanza se vuelve más inabordable. No obstante, en lo que sí cree el poeta es en el poder de la palabra, porque sílaba a sílaba destruye o construye; en este caso, lo segundo: la joven erige un "muro de [...] salvación"; la poesía, a través de las palabras, edifica nuevos espacios, diferentes realidades e incluso "muro[s] de [...] salvación" que alivian la soledad de los hombres incapaces de expresar el deambular por sus pasajes interiores. Alí concebía de este modo la función de la poesía.

En la segunda parte, el poema deja el tono de himno, para adquirir uno apocalíptico, lo que implica que lo religioso se mantiene en el "Responso". Pero su fuente primaria no está en el Apocalipsis de San Juan, sino en Isaías del Antiguo Testamento. Transcribo la estrofa:

Aunque a cuchillo caigan nuestros hijos
 e impávida del rostro airado baje a ellos
 la furia del escarnio; aunque la ira
 en signo de expiación señale el fiel de
 la balanza
 y encima de su voz suspenda
 el filo de la espada incandescente,
 prolonga de tu barro mi linaje
 -contrita descendencia secuestrada
 en la fúnebre Pathmos, isla mía-
 mientras mi lengua en su aflicción te
 nombra
 la primogénita del alma. (119)

En varias entrevistas, no solo en la señalada del 2008, Alí declaró ser un asiduo lector de la Biblia; incluso me parece que esta fue una de sus últimas lecturas, no solo el Nuevo Testamento, sino el Antiguo. Además, en varias ocasiones, la crítica ha señalado como acierto que el poeta incluyera en su obra el verso litúrgico, y es así como puedo explicarme la estrofa anterior. También iré por partes en esta ocasión. Isaías es un profeta a quien se le revela Yavé, profundamente enojado, a fin de que reprenda por sus faltas al pueblo elegido, pues este ha adoptado las costumbres y ritos de las diversas naciones que lo han invadido, de modo que ha perdido el rumbo señalado por la palabra de Dios, entregada a Moisés en las legendarias tablas. Yavé recrimina a su pueblo, pero también amenaza a las naciones invasoras, tal es el caso de Samaria: "Tus hombres caerán bajo la espada,/ y tus héroes en batalla./ Hasta las puertas se quejarán/ y guardarán luto,/ y tú te sentarás sola, en el suelo."⁹ Es de este modo que se precisa el significado del primer verso de la segunda parte: "Aunque a cuchillo caigan nuestros hijos" y sean juzgados con el escarnio con el que se juzga a los infieles, a los no creyentes, a los no elegidos; aun así la voz poética hace una súplica a la joven virgen: "prolonga de tu barro mi linaje", es decir, da continuidad de tu carne a mi estirpe, no de tu espíritu, sino de tu "barro". Así el amor del yo poético es completamente terrenal, e incluso desafiante al orden trascendente, pues es tan descreído como si fuese un habitante de Samaria o Babilonia y por eso se levanta frente a Yavé.

La siguiente estrofa da cuenta de la vida cotidiana, la vida en pareja y de familia, en la que, por cierto, el poeta utiliza una frase muy coloquial "plática y plática", como corresponde a la vida diaria, y que puede verse en el tercer verso: "Ofensa y bienestar serán la compañía/ de nuestro persistir sentados a la mesa,/ plática y plática en los labios niños." Los dos primeros versos implican que el enamoramiento, como un estado ideal y de exaltación, cede su lugar a la rutina de la vida en pareja, quizá gris, sin retos, pero de un bienestar callado que aunque no estará a salvo de insatisfacción y ofensas, permitirá que la vida transcurra, en relativa calma y seguridad. Mientras, la sinécdoque "labios niños" revela el deseo satisfecho de la voz poética: dar continuidad a su estirpe.

En los siguientes versos de la misma estrofa, ocurre la muerte del yo poético, "Más un día el murmullo cederá/ al arcángel que todo inmoviliza/ un hábito de sueño llenará las alcobas/ [...]"; y es aquí, donde el título revela su significado completo: "Responso del peregrino". Porque un responso es una oración dedicada a los difuntos, y en este caso quien muere es un extranjero del mundo, el poeta, quien a pesar de tener esa conciencia y sensación de extrañamiento, pudo mantener una vida cotidiana común y corriente, luego de aligerar ese sentimiento mediante el amor.

Después de la irrupción de la muerte, y el estado de indefensión que produce, siguen los ritos funerarios: el rosario, la letanía: "(Bajo la inerme noche, nada/ dominará el turbio fragor/ de las beatas, como acordes: 'Ruega por él, ruega por él...')". Es interesante recordar las palabras de Alí sobre esta estrofa. Decía que

⁹ Isaías, 3-25.

la escribió entre paréntesis porque es horrible y rompe el ritmo del poema, igual que la muerte rompe el ritmo de la vida.

Transcribo la cuarta estrofa de la segunda parte en donde puede verse la imagen que tiene el peregrino de lo que ocurrirá con su mujer después de la muerte de él:

En ti mis ojos dejarán su mundo,
a tu llorar confiados:
llamas, ceniza, música y un mar
embravecido
al fin recobrarán su aureola,
y con tu mano arrojará la tierra,
polvo eres triunfal sobre el despojo ciego,
júbilo ni penumbra, mudo frente al amor.
(120)

Además de su obvia belleza, estos versos expresan una especie de premonición, no de planeación, de la voz poética sobre lo que va a ocurrir, una vez que muera. Desde luego, describe el dolor de la viuda y su llanto, a quien hereda un mundo visto por él y que se compone de elementos fugaces y efímeros como la llama, la música y la tempestad en el mar, o volátiles como las cenizas; para después dar lugar al momento del entierro y subrayar que el polvo triunfa sobre la materia, aunque sea ya un despojo, como dice la sentencia bíblica.

En la quinta estrofa de la misma parte, el peregrino advierte a su mujer que igual que a Edipo lo acompañó en su ceguera, "por la invencible noche", el báculo que lo sostenía, durante su exilio auto impuesto, así de fielmente, le asegura a su viuda: "llevarás mi angustia" y la pregunta sería ¿es la angustia que produce la conciencia de la finitud de la existencia la que ahora acompañará a su mujer,

o se trata, tal vez, de la angustia existencial generada por la ausencia de Dios y la cancelación de una vida trascendente? Y, me llama la atención, sin embargo, que esa voz poética que vaticina todo lo que va a ocurrir después de su muerte, reconozca sus límites, porque sabe que no podrá nombrar más a su amada ni ver su rostro adolorido, lo cual parece que le causa enorme pena: "y no podré invocarte, no podré/ ni contemplar el duelo de tu rostro/." Y eso es lo que verdaderamente interrumpe la muerte: la proximidad sensual, física, del otro.

Por otra parte, en la misma estrofa hay un verso que me sacude porque se relaciona con una parte de la poética de Alí Chumacero: "hermosa cruzarás mi derrotado himno". A mí me parece que a través de la creación de poesía o de cualquier arte, el hombre se asegura un espacio en la posteridad; quizá el artista nunca lo sabrá, porque para que eso ocurra su obra tendrá que probarse al paso del tiempo, pero es una posibilidad y, según sus cualidades expresivas, podrá volverse intemporal y colocarse en el espacio de las obras consagradas. Por eso, me sorprende el adjetivo derrotado que califica al sustantivo himno, a su composición, y que ocupa toda la parte primera del poema. Se me ocurre que quizá, frente a lo irreparable de una pérdida, nada vale, todo es derrota, mejor el silencio: "Regresarás a casa y, si alguien te pregunta, /nada responderás: sólo tus ojos/ reflejarán la tempestad." Versos con los que finaliza la segunda parte del poema. Y en este caso, "tempestad" expresa duelo, dolor, llanto; la parte dolorosa de la vida; pero, además, remite a los ojos del íncipit, que eran los de la joven

virgen que anunciaban el renacimiento a la vida desbordante, inmanejable y fugaz que es la simbolizada en la "tempestad". Así se cierra el ciclo de la vida terrena del poeta, en la mirada de ella.

El tema del juicio final y la vida en el más allá, ocupa la tercera parte del "Responso". Transcribo la primera estrofa:

Ruega por mí y mi impía estirpe, ruega
a la hora solemne de la hora
el día de estupor en Josafat,
cuando el juicio de Dios levante su
dominio
sobre el gélido valle y lo ilumine
de soledad y mármoles aullantes. (121)

Frente a esta escena apocalíptica, el peregrino pide a su mujer –habrá que recordar las virtudes señaladas en la primera parte–, que ruegue por él y por sus hijos a la hora del juicio final. Pero no se trata del juicio anunciado en el Apocalipsis del evangelista, sino el que anuncia Joel en el Antiguo Testamento:

En aquellos días cambiaré la suerte de Judá y de Jerusalén. Reuniré todas las naciones y las haré descender al valle de Josafat. Allí discutiré con ellas la causa de mi pueblo y de mi heredad, Israel, a quien ellas han dispersado entre las naciones, mientras se repartían mi tierra. Se jugaron a los dados a mi pueblo; cambiaron al niño por la prostituta y a la niña la vendieron por vino para emborracharse.¹⁰

Se trata del mismo contexto en el que se mueve Isaías; Joel anuncia el día de Yavé como el día terrible del juicio final, en que se levantarán los muertos de sus

sepulcros, pero sobre todo juzgará a las naciones que han invadido y corrompido a Israel, su pueblo elegido. Ese día solo serán salvados los que lo hayan respetado y observado las leyes de Yavé; se trata entonces de un juicio para los infieles, en donde cabrían también, echado el tiempo, los cristianos.

Entonces será: "Tiempo de recordar las noches y los días,/ la distensión del alma: todo petrificado/ en su orfandad [...] / lejos de vanidad de vanidades." El recuerdo es un tiempo cancelado, en el que no se puede actuar; quizá pueda servir como un alivio pensar que se ha vivido, pero es un consuelo muy pobre y estrecho, por no decir siniestro, apartado de la vanidad siempre en un presente tan ligado a la materia y que en ese momento ya no tiene fundamento ni sentido.

Y bien, pensemos que el peregrino, su mujer y sus hijos han sobrevivido al juicio de Yavé, se han salvado, ¿qué ocurre con la siguiente estrofa?

Acaso entonces alce la nostalgia
horror y olvidos, porque acaso
el reino de la dicha sólo sea
tocar, oír, oler, gustar y ver
el despeño de la esperanza. (121)

Al parecer no hay salida. Ningún paraíso podría premiar o sustituir el mundo de los sentidos por lo que se deja contemplar "el despeño de la esperanza", la ausencia de la vida trascendente, en términos completamente alejados de la residencia en el mundo. Es en este momento, cuando ella, la viuda, vislumbrará la "fe desvanecida" del peregrino, debida al "pavor de mirar siempre el vacío", lo que se resuelve en la sensación de extrañamiento del peregrino, porque cuando el vacío se apodera de un sujeto, este ya

¹⁰ Joel, 4-1,2.

no encuentra respuestas en su entorno; el mundo, la realidad, se vuelve más espesa e inabordable. O en palabras de Martin Heidegger: "La angustia se destaca del 'ser en el mundo' en cuanto yecto 'ser relativamente a la muerte'",¹¹ lo que implica la comprensión de la finitud de la existencia.

El final del poema, un dístico también: "Fiesta de Pascua, en el desierto inmenso/ añorarás la tempestad", me parece que presenta un contenido judeocristiano, pues, por un lado, la Pascua judía, *Peisaj*, representa la fiesta que celebran los judíos en conmemoración del éxodo, la liberación del pueblo de la esclavitud del faraón, lo que significa un renacimiento a la vida en libertad; no obstante, cruzar el desierto para llegar a la tierra prometida, quizás durante la aridez de ese tránsito, la añoranza por la tempestad tenga total sentido. En cambio, en la religión cristiana, la Pascua también es un renacimiento, pero se trata de la resurrección de la carne a la vida eterna y como nadie sabe en qué consistirá esta, la voz poética sugiere que tendrá que ser un lugar muy distinto a la vida terrenal, en donde se echará de menos esta última.

Hablando de la obra de Alí Chumacero afirma Dionisio Morales:

Con todo, no podemos decir que Alí Chumacero sea un poeta religioso, sólo si lo tomamos en el sentido literal de la expresión: cumplidor de su palabra. En una frase de Octavio Paz sobre la obra de Alí está sintetizada magistralmente la zozobra apacentada en sus primeros libros y en parte relevante del tercero, sobre todo en un poema ya clásico de nuestra gran poesía, "Responso del

peregrino": "Su cristianismo es el cristianismo desesperado de la conciencia moderna, en la que la ausencia divina hace más punzante la presencia del mal". En la poesía de Chumacero el mal es sinónimo de destrucción, de vacíos, de ruinas, de polvo, así se haya consagrado a la elevación y a la deificación del amor.¹²

Antes de concluir, me gustaría decir que este acercamiento al "Responso del peregrino" es una de las muchas posibilidades de interpretación que se derivan del mismo poema. Lo que sí me parece evidente es que Alí Chumacero creció en un ambiente religioso que de alguna manera se arraigó en él y, aunque su concepción adulta del mundo se acerque al existencialismo, él se precipitó a buscar un sentido a la finitud de la existencia mediante la construcción de "muro[s] de salvación", a través de la lucidez que genera el conocimiento y manejo del lenguaje: el absoluto compromiso del oficio de ser poeta.

¹¹ Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, p. 372.

¹² Alí Chumacero, *Amor entre ruinas*, pról. de Dionisio Morales, p. 9.

Bibliografía

- Biblia*. 12ª edición. Madrid, San Pablo/Verbo Divino, (s. f.) (c 1972)
- Chumacero, Alí. *Poesía completa*. Pról. Marco Antonio Campos. México, Premía, 1980. pp. 118-121. (Libros del bicho, 10)
- . *Poesía reunida*. Presentación Mónica Mansour. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. (Lecturas Mexicanas/ Tercera Serie, 47)
- . *Amor entre ruinas. Poesía amorosa reunida*. Pról. Dionisio Morales. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Centro Cultural Tijuana/ Gobierno del Estado de Nayarit, 1999. (Ars Amandi)

- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. de José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Labastida, Jaime. "El lenguaje de la poesía", *Primer congreso internacional de literatura. Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*. Vol. I, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997. pp. 13-36. (Cultura Universitaria/ Serie ensayo, 67)
- Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, Huascar, 1972.
- Tolstói, León. *Ana Karenina*. Trad. L. Sureda Goytó y A. Santiago Shaw. Barcelona, Bruguera, 1972.

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA*

Elizondo, Joyce y la nueva estética. Más allá de una ambigüedad aliterada

Resumen

Cuando se creían agotadas las posibilidades de la literatura, Salvador Elizondo y James Joyce encuentran nuevos caminos en la creación de su estética. Por medio de la aliteración, la metátesis y otros recursos estilístico-literarios para producir ambigüedad; con sus experimentos en la formación y explotación de las palabras obtienen datos de una riqueza poco usual. Joyce logra crear una obra que se multiplica en significaciones que se creerían infinitas; Elizondo explora distintas técnicas y artificios de pensamiento, juega con las ideas, y en la repetición de frases encuentra la duración de un instante.

Palabras clave: estética literaria, lenguaje, James Joyce, psicoanálisis, literatura, escritura, Salvador Elizondo, imagen

Joyce (1882-1941) y Elizondo (1932-2006) comparten una escritura; este es el motivo del presente artículo. ¿Y qué comparten? Una estética: alteran el contenido y formalizan la ambigüedad, que es una innovación sin precedentes en la literatura de sus respectivas épocas. Llevan a cabo sustituciones metafóricas que obligan a ver de una manera diferente no sólo el sistema semántico, sino también el mundo que lo coordina. Sobre su búsqueda de expresión y lenguajes novedosos, el crítico italiano Umberto Eco observa:

La ambigüedad hace inventivo el mensaje con respecto a las posibilidades que comúnmente se reconoce al código y

asimismo resulta ser una característica común del uso metafórico del lenguaje".¹

Cuando se creían agotadas las posibilidades de la literatura, Elizondo y Joyce encuentran nuevos caminos en la creación de su estética. Por medio de la aliteración (repetición de uno o varios sonidos iguales o semejantes en una palabra o enunciado),² y de la metátesis, que funde palabras que no se relacionan etimológicamente, pero que suenan y se pronuncian parecido, crean ambigüedad.³

¹ Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*, p. 17.

² *Diccionario de la Real Academia Española y Pequeño Larousse Ilustrado*. También: William York Tindall, *A reader's Guide to Finnegans Wake*, Thames and Hudson, London, 1969.

³ Roman Jakobson y Linda R. Waugh, *La forma sonora de la lengua*, p. 13. Además del uso de

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Con sus experimentos en la formación y explotación de las palabras alcanzan una riqueza poco usual: Joyce crea una obra con un manejo magistral de la estructura fónica, que se multiplica en significaciones infinitas de la palabra y en juegos del lenguaje. Elizondo, a diferencia de éste, explora más la imagen –fotografía, pintura, espejos–, que luego traduce en palabras logrando una narración que impacta, impresiona y conmueve al lector.

Ambos recurren a la retórica y hacen uso de distintas técnicas y artificios de pensamiento: Elizondo explora múltiples puntos de vista; se desdobra, al igual que sus personajes, en una visión anamórfica acentuada por la penumbra en la que sucede el relato. Recurre al diálogo-monólogo vocativo, al recuerdo apócrifo, a los *quasi* equívocos; repite frases en diferentes momentos y con técnica varía, con efectos y significados distintos, de la duración del instante. Joyce hace uso del *pun* y el *calembour* (retruécanos);⁴ los juegos de palabras, condensación, los *quasi* equívocos expresados con matices ortográficos y ligeras distorsiones de estructura, las fracturas verbales, los homónimos; los dobles sentidos.⁵ Explora

homónimos, casi equívocos, expresados con matices ortográficos y ligeras distorsiones de estructura, fracturas verbales que emiten esquivas de significados que se desperdigán en cinco o seis direcciones al unísono. Cf. John Gross, *Joyce*, p. 100.

⁴ Es el uso humorístico de una palabra con dos significados o de vocablos distintos que poseen el mismo sonido (por su naturaleza se presta mejor en lenguas anglosajonas, debido a su sinfonía melódica).

⁵ Dobles sentidos en los que dos o más raíces diferentes se combinan de tal manera que una sola palabra se convierte en un nudo de significados, cada uno de los cuales puede encontrarse y

la estructura fónica del lenguaje; con una sola palabra despierta mil sentidos y alude a un sinfín de actos verbales, que ya había preconizado Wittgenstein en sus juegos del lenguaje.

Muerte y vida

En *Finnegans Wake*,⁶ plasma su nueva lengua; es el habla de Dublín, su ciudad natal. La retórica de Joyce se hace patente desde el título del *Finnegans Wake*:⁷

correlacionarse con otros centros de alusión, abiertos aún a nuevas constelaciones y posibilidades de lectura: “*jetsam of litterage, lapsus langways, lowquacity*”. Tindall traduce esta frase así: “Echazón o desechos de cosas mezcladas, adamelegia de significado falso, socuacidad. Es decir, lapsus de larga duración por caminos tortuosos y locuacidades”, p. 328.

⁶ Es una obra polémica de James Joyce que habla del sueño que tiene el dueño de un *pub* de Dublín: Humphrey Chimpden Earwicker, cuyas siglas son HCE y que coinciden con las siglas sagradas de la Biblia: “*Haveth Childers every where*” (tened niños en todas partes); también son las iniciales del nombre de un político victoriano, Hug Culling Eardley, cuyo sobrenombre parlamentario era “*Here comes everybody*” (aquí llega todo el mundo). Victor Pazanco (*James Joyce*. Barcelona, Lumen, 1993, p. 279) define al *Finnegans Wake* como una historia que contraviene todas las normas novelísticas y lingüísticas. Es la historia de Irlanda, pero a la vez, el retrato de mentes incestuosas, un divertimento, un sarcasmo de centenares de páginas en que el autor se burla de la falsa erudición. También es una pantomima pornográfica, incesto y pedofilia; una provocación iconoclasta e irreverente, el sueño nocturno de un borracho; paráfrasis continua de canciones infantiles y populares, de consejas y anécdotas; crítica social feroz. La sonoridad de la obra no es para ser leída únicamente, es para ser mirada y escuchada. La obra no trata de cosa alguna, es la cosa misma.

⁷ La balada irlandesa-norteamericana homónima es la que da el título a la obra. Se trata de la historia de Tim Finnegan, un peón albañil que se rompe el cráneo al caer. Lo llevan a su casa y como

"Wake" significa tanto 'despertar' y 'resurrección' como 'velorio' y 'muerte'. El libro entero es una ambigüedad; es un sueño y un delirio. Para Elizondo, en *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*, la muerte es sinónimo de vida, un ciclo infinito en que la existencia se equipara con la inexistencia. El transcurrir del tiempo sólo lo capta el espejo, tal y como lo advierte Glantz: "Es en el espejo en que se refleja y se fija el instante, la captación de una pulsación en el proceso de la realidad o de la percepción, una pequeña interrupción o muerte..."⁸ (Cf. Fa 82)⁹ En *Farabeuf*, la letra es tensada, disecada, para luego ser renovada; semejante al coito, que es la pequeña muerte de la que se revive, o a la inmolación, que conduce a un placer que resucita el alma:

[...] cuyo misterio primordial te aterraba y te tenía paralizada allí, ahora, contra el marco de aquella puerta blanca que semejaba la puerta de un quirófano, fija en esa quietud mortuoria, a la expectativa de un hecho prodigioso que

se acostumbra en los velorios en Dublín, comienzan a beber, de modo que, ya al calor de los tragos, se les cae un poco de whisky (*uisque beatha* = agua de vida) sobre el supuesto cadáver de Tim. Éste despierta. Es un relato onírico, universal de la caída, el sueño, la muerte y resurrección de la humanidad, en figuras arquetípicas recurrentes que fusionan lo trágico y lo cómico. Richard, Ellmam, trad. Enrique Castro y Beatriz Blanco, 1982. Bajo el nombre de Finn también se esconde la leyenda de otro héroe, Finn MacCunhal, el mítico rey irlandés; es la narración de un sueño que tiene en las riberas del río Liffey, en cual recorre la historia pasada, presente y futura de Irlanda y, simbólicamente, de todo el mundo.

⁸ Margo Glantz, entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe. *Repeticiones Ensayos sobre Literatura Mexicana*, p. 30.

⁹ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 75. A partir de aquí, sólo insertaremos en el texto principal la sílaba inicial entre paréntesis (Fa) y después la página.

inevitablemente hubiera de realizarse silenciosamente sobre la extensión inmutable de tu cuerpo fuertemente atado a una mesa quirúrgica o sobre una plancha de mármol de un anfiteatro de disección o de una *morgue* [...]. (Fa 96)

Vida y muerte están presentes como una dicotomía que crea una unidad o complementariedad inseparables.

Como en la nueva novela (*nouveau roman*) casi no sucede nada aparentemente, pues paradójicamente en el instante se evoca, siente, presiente, goza, vive y muere.

La obsesión de Joyce por el lenguaje hace que sea difícilísimo, si no imposible, traducirlo, especialmente al español, como lo advirtió Borges en 1925, cuando tradujo por primera vez un pasaje del soliloquio de Molly. Joyce usaba la prosa para producir poesía, y Borges creía que todas sus obras deberían leerse como poesía, fuente de su creación.¹⁰ También Elizondo constataba que las traducciones a lenguas románicas han sido muy pobres.¹¹ Las palabras joyceanas, sinfónicamente compuestas, funcionan mejor en las lenguas anglosajonas o germánicas. No hay que olvidar que ciertos significados surgen sólo cuando se pronuncian las palabras en inglés y con mayor frecuencia en irlandés o gaélico¹² (lengua del autor).

¹⁰ Jorge Luis Borges, "El escritor europeo en el exilio". Richard Kearney, *La paradoja europea*, p. 118.

¹¹ Elizondo tradujo una primera página del *Finnegans Wake* que aparece en el primer número de la revista de la cual él mismo fuera editor: *S.nob.* De esta traducción ocupó dos páginas para las notas al calce.

¹² El gaélico escocés (*Gàidhlig*) es una lengua indoeuropea de la rama celta, de las lenguas goidélicas, que llegó a Escocia alrededor del siglo V.

Divertimento

Joyce mira en dirección cósmica. Legibilidad alterada que sólo cobra sentido mediante la lectura de estructura fonológica, de resonancias y evocaciones de la escritura. Algunos de los artificios del lenguaje, como la rima, son usados por Joyce con el fin de acentuar valores puramente formales de las palabras y combinarlos de una manera peculiar, por ejemplo: “[...] *the humming, its coming, inswavy, onswavy*” (F 317).¹³ Una muestra de la aliteración en que se da la repetición de la líquida “l” es: “*Lolo libermann you loved to be leaving Libnius*” (F 250); de la asonancia: “*The Air from on high has spoken in tumbuldum, talbaldam to his tembledim tombaldoom worrild worried*” (F 258); de la onomatopeya: “[...] *its parapets all peripateting ...In our snoo. Znore...*” (F 266). Otros casos son de tipo morfológico, concreciones secundarias e infijos: “*with cantleds of countless catchleens Cathleen catch*”, donde el nombre de Cathleen hace alusión a la hermana de Nora, esposa de Joyce, pero asimismo a un mito irlandés; o como en el caso de “*the mannish as many as the minneful*” (*mind-*

Sustituyó a la antigua lengua de los pictos hablada en la zona hasta entonces. De ahí su similitud con el gaélico hablado en Irlanda y la Isla de Man. Más tarde, los préstamos lingüísticos procedentes de los anglos y las invasiones vikingas relegan cada vez más el idioma, fuertemente reprimido durante siglos. En la actualidad se habla únicamente en algunas regiones norteñas de Escocia, menos del 1% de la población escocesa –de un total de 5,1 millones–. El 21 de abril de 2005 se aprobó en el Parlamento de Escocia la ley que convierte al gaélico escocés en una de las lenguas oficiales de Escocia, junto al inglés.

¹³ A partir de aquí, para las citas de la obra, sólo insertaremos en el texto principal la letra inicial entre paréntesis (F) y después la página.

ful, ‘maɪndfəl/ adjetivo (pred) – consciente de algo (F 189). Juega con etimologías: “*as born for lorn in lore of love to live and wive by wife and rile by rule of ruse*”.¹⁴ Formas análogas, estructura que posee su paralelo en el nivel fónico, hablan de una sensibilidad colectiva de voces múltiples, de tesitura, tonalidad y distintos timbres. La eternidad ilustrada por una retórica dramatizada, de lugar común, el método que el mismo Joyce llamaba “acumulativo” y que consiste en imaginar las palabras como perchas de las que cuelgan todos los significados imaginables”.¹⁵ En la palabra *porthery* se revela combinación de *poetry* (poesía), *pot* (vasija) y *porter* (cerveza).¹⁶ En la frase: “*Sure that old humbugger was boycotted and girlcutted*”, aparecen las palabras *boy* (chico o muchacho) y *girl* (chica o muchacha), acompañadas de *cot* y *cut*, de similar pronunciación, y que en Estados Unidos significa ‘catre’ y en Gran Bretaña, ‘cuna’ o ‘cama’, alusiones a relaciones sexuales. Lleva así una cadencia juguetona hasta llegar al *humpty dumpty*,¹⁷ que se sentó en

¹⁴ Harry Levin, *James Joyce*, p. 142 (como nacido para Lord, en la tradición del amor por la vida y vive gracias a la esposa a quien saca de quicio por el imperio de la astucia).

¹⁵ Bruce McComiskey, *Gorgias and the New Sophistic Rhetoric*, p. 56.

¹⁶ David Norris, *Joyce for Beginners*, p. 160.

¹⁷ Humpty Dumpty (*tentetieso* en España, *chuchu* en Venezuela) es un personaje en una rima infantil de Mamá Ganso, creado en Inglaterra. Es representado por un huevo antropomórfico. La rima original, de 1810, no menciona que Humpty Dumpty es un huevo. De hecho es un acertijo y se aprovecha de que el vocablo Humpty Dumpty, en jerga inglesa de la época, se refería a una persona torpe y pequeña. La clave del acertijo yacía en el hecho de que una persona torpe no iba necesariamente a sufrir daños irreparables de una caída, pero un huevo sí.

el muro, y luego prosigue con juegos de palabras como *in debt and doom* (en deuda y condena) con *death could doom* (la muerte podría condenar) en referencia al destino, o la condena, de un hombre sentenciado. No falta aquí *a prophet of doom* (pájaro de mal agüero), con sus otros significados como muerte o visión pesimista ('ver todo negro', en Argentina; en México, de modo coloquial, 'mala onda'). Juega con expresiones como *on hill and haven* (en la colina y el retiro) y *hill and heaven* (colina y paraíso); *even by the show-the-flag*, que significa tener un escuadrón naval efectivo para proteger los intereses de una nación, o bien mostrar la bandera y dejarla ondear como símbolo de valor; o esta otra (alusión a la problemática histórica que vivía Irlanda), "*As I'm given now to understand, illscribed* (de *ill*, enfermo, e *inscribed*, inscrito), *in all the gratuitouses* (*gratuitous*, gratuito(a) y también insulto injustificado), *and conspued in the takeyourhandaways*" ('no te inmiscuyas'). Juega de nuevo con la rima *humpty dumpty*, ahora como *bumbty tumby*.¹⁸ (F 504) En otras ocasiones hace uso de anagramas, palíndromos, inversiones, acrósticos;¹⁹ utiliza el doble discurso, como cuando Shaun predica la castidad a veintinueve muchachas, pero en realidad se trata de Earwicker, quien profesa un amor, no del todo paternal, a su propia hija (F 175).

Elizondo juega, a manera de divertimento en *Farabeuf*. Esta obra es para él:

Un pastiche una imitación de la prosa de los médicos franceses de finales del siglo pasado, del estilo académico de

exposición en los anfiteatros de anatomía. Traté de trasladar eso al español y no podría haberlo hecho en serio, sólo con humor se hacen esas cosas.²⁰

Se trata de un relato con humor porque en palabras del propio Elizondo, lo escribió como experimento y "no puede haber un experimento sin humor: es para ver si se obtiene un resultado eso es una forma evidente de humor".²¹

Todos estos juegos, en Elizondo, en los que el espejo y la imagen reflejada en él participan, es lo que le interesa establecer literariamente a Elizondo, por medio del lenguaje. El mismo dice:

A veces puedo encontrar la relación entre Farabeuf y un pobre doctor, y entre estos dos con el chino. Tengo una pasión poética porque es una pasión por establecer metáforas, poner dos términos en relación formal.²²

Fragmentación

Para cumplir con su cometido tanto Joyce como Elizondo se basan también en la fragmentación y dan lugar a la aliteración, a la confusión, a producir distintas percepciones, ya sea de la palabra, de la frase, del tiempo o del espacio. En *Farabeuf*, de Elizondo el suplicio es una forma de escritura. Una intención *ex profeso*, según la cual los fragmentos se combinan

¹⁸ James Joyce, *Finnegans Wake*, p. 504.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Magali Tercero, "La tragedia real de México es la falta de sentido del humor." Entrevista con Salvador Elizondo, *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, p. 9.

²¹ *Milenio semanal*. A un lustro de la muerte del autor de *Farabeuf*, 02-04-2011.

²² *Loc. cit.*

de manera que la atención del lecto-espectador responda a las intenciones del escritor. Los sucesos de determinada escena no son presentados en su totalidad, sino alternados con otros, estableciéndose entre ellos un montaje en paralelo, que puede intensificar las emociones. La fotografía del suplicio del chino, el adagio para cuerdas de T. Albioni, la pintura "Amor sacro, amor profano" de Tiziano se mezclan aquí; se integran, sugieren, evocan e invocan. Juego de espejos del suceso del instante, es decir también el espejo posee un sentido de fragmentación, de división, de partición, o puesta en relación de un mundo con otro, el mundo occidental y el oriental: la operación quirúrgica y el *Leng' Tche-é* (destazamiento); la ouija y los hexagramas del *i-ching*. En *Farabeuf*, la descripción del cuerpo humano para los efectos de instrucciones al cirujano tiene que estar muy bien precisada: si se trata del lado derecho, corte de izquierda a derecha o a la inversa. Eso delante del espejo, cobra un giro: ¿del lado derecho de quién, del cadáver o del cirujano? esto nos hace recordar al juego de Joyce del lado derecho o izquierdo de la ribera, ¿a partir de que punto geográfico, con respecto a qué?²³ Joyce, como ya vimos anteriormente, fragmenta palabras y las une a otras –de su lengua natal (el gaélico) o con otras lenguas–. Elizondo disecciona la palabra, la mutila, fragmenta episodios, personajes, refleja situaciones espejeándolas, creando confusión y sensaciones del instante que tienden a bloquear el pensamiento:

La tortura [...] toda intervención quirúrgica [...] el coito [...] re-actualización

de una experiencia imaginada. El coito, como la artesanía quirúrgica [...] aplaca al verdugo y gratifica la hombre común.²⁴

Los objetos se presentan reiteradamente y en su fragmentación adquieren diversas connotaciones que representan nuevas claves para revelarnos su simbolismo.²⁵

Elizondo es heredero del crudo realismo de Virginia Woolf, Aldous Huxley, John Dos Passos y William Faulkner, pero sobre todo de su maestro Joyce. Experimenta con técnicas multidimensionales; utiliza el lenguaje, lo integra a otros tipos de expresión y lo somete a procedimientos estilísticos; recurre a la originalidad del lenguaje técnico,²⁶ todo lo cual le permite concebir una expresión innovadora, nunca antes usada en la literatura de nuestro idioma. Creación-destrucción, vida-muerte de un eterno misterio, fuente infinita de reflexiones, ideas sueltas que se hilvanan, algo de mundano, algo de cósmico; juego que se enardece y traduce con claridad ese lenguaje universal que abarca a *la palabra* que permite la abundancia de recursos metafóricos. Elizondo reitera palabras y frases clave en distintas circunstancias que resultan en acepciones y sensaciones distintas, como cuando habla de una pareja a la orilla de la playa; escena repetida y revivida desde diversos ángulos (los espejos): relaciones sexuales, lo viscoso, el olor de la sangre semejante al de la estrella de mar. Crea diálogos consigo mismo, como al inicio de *El hipogeo se*

²⁴ Salvador Elizondo, "Gironella", *Cuaderno de escritura*, p. 71.

²⁵ Cf. Margo Glantz, *op. cit.*, p. 19.

²⁶ Silvia Lemus "El más allá de la escritura", *Entrevista con Salvador Elizondo*, *Nexos* 238, 162-163 pp.

²³ Remítase a la nota al pie 44.

creto: “Dime, te imploro –dice–; la noche hubiera quedado envuelta en el más sombrío de todos los olvidos”²⁷ (H 9); y más adelante: “Dime; dime qué dice el libro” (H 86); es un diálogo-monólogo vocativo que Elizondo interpreta como un diálogo consigo mismo, aun cuando evoca a una persona externa a él, sin dejar de dirigirse jamás a su potencial lector.

¿Qué tanta influencia recibió Elizondo de Joyce? El propio escritor confesó el influjo decisivo que el irlandés ha dejado en su literatura. De hecho, al inicio de *El hipogeo secreto* aparece un epígrafe de Joyce, precisamente de *Finnegans Wake*: “*But the world, mind, is, was and will be writing its own wrunes for ever, man, on all matters that fall under the ban of our infrarrational senses[...]*”.²⁸ A lo largo de esta obra se cumple un uso similar de la técnica joyciana: la escritura de la escritura. El crítico Christopher Domínguez asevera que Elizondo “intenta una transición joyciana en su forma de escribir”,²⁹ y sitúa el trabajo del artista en los años dorados de la escritura mexicana (1961-1967), precisamente cuando éste crea *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*.

En el hastío de su época, Elizondo busca nuevos derroteros para el *nouveau roman*, que por entonces está en boga en Francia. Anteriormente lo hizo en la música, el cine y la pintura, artes en las que había incursionado hasta decidirse por la literatura. Estas actividades dejaron indudablemente huella en su escritura.

Ensoñamiento nocturno

Finnegans, como *El hipogeo secreto*, son obras nocturnas; también *Farabeuf* se desarrolla en la penumbra, en la oscuridad que lo magnifica y distorsiona todo, creando oscuridad, equívocos y ambigüedad. Hablando de *Finnegans*, Murillo señala: “*Dream thoughts are wake thoughts of centuries ago: unconscious memory: great recurrence: race memorial: repressions: fixations...*”³⁰ Joyce extiende la atmósfera onírica al estado de vigilia y a todos los estadios intermedios: duermevela, la libre fantasía, la creación imaginativa, la asociación inconsciente entre los elementos, que en el plano puramente lógico no son asociables. Para él, en efecto, el inconsciente posee un lenguaje especial; contiene todas las formas del lapsus, como también todas las formas tradicionales de la retórica. Imágenes oníricas que se entremezclan camufladas y se expresan a través de formas lingüísticas precisas. Por analogía, éstas se condensan en un grupo de palabras compuestas, en un todo que adquiere después infinitas

²⁷ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 9. A partir de aquí, sólo insertaremos en el texto principal la letra inicial de la obra (H) y después la página.

²⁸ (No obstante, el mundo, la mente, es, fue y será el redactar sus propios escritos para siempre, el ser humano, en todas sus situaciones que cae bajo el decreto de nuestros sentidos infrarracionales). Las traducciones de la autora del presente ensayo aparecen entre paréntesis con las siglas G.I., a partir de aquí.

Hay que tener en cuenta el juego que hace Joyce de *wrunes*: impresión, expresión; *write*, escrito; *wring*, torsión, exprimir, y *ban*: con *band*, *bang*, locura, prescripción, prohibición.

²⁹ Christopher Domínguez, *Letras libres*, núm. 14, febrero, 2000, p. 92.

³⁰ James Joyce’s *Scribbledehobble, the Ur-workbook for Finnegans*, p. 104. (Pensamientos de ensoñación son pensamientos despiertos de siglos atrás: el recuerdo inconsciente: gran recurrencia: la memoria de la raza: las represiones, las fijaciones).

cadenas asociativas.³¹ En *El hipogeo secreto* se “evoca ese sueño que habrá de realizarse; aquí, ahora” (H 57). Glantz advierte que: “[la] ciudad del *hipogeo* es algo que se va soñando para reflejarse en un espejo y desaparece con el sueño”.³² En *Farabeuf*, aparecen los sueños del verdugo, de la enfermera o del propio doctor Farabeuf. Así vemos como la oscuridad es otro recurso de que se valen estos dos autores, Joyce y Elizondo para explorar en el inconsciente y el sueño, en boga a partir de inicios del XX.

El arte de Joyce resulta oscuro, multiforme, vinculado por relaciones poco unívocas. Cada frase no reproduce sino una idea base desde una perspectiva distinta, que Eco define como un “cosmos” (híbrido de caos y cosmos).³³ Con *Ulysses*, Joyce halla en el fluir de la conciencia la clave para acceder a los patrones asociativos aleatorios de la conciencia humana. El problema reside en representar lo irrepresentable, hacer del discurso monólogo y silenciosa escritura; del desordenado silencio, una linealidad legible e interpretable.³⁴ En el *Finnegans*, su obra nocturna, se propone traspasar los secretos de los durmientes y de los muertos. Parece que ambas obras recibieron influencia del psicoanálisis en que del sueño y del inconsciente, lo profundo del surge a la luz el significado de la vida. Joyce somete el lenguaje a las exigencias de su propia representación y alcanza una descripción total de la realidad por medio del mismo. Selecciona las

estructuras del sueño para expresar sus concepciones sobre la realidad, con lo que demuestra que no considera formula-bles las reglas de la realidad.³⁵ Elizondo realiza algo similar en *Farabeuf*, ya que escenas de la playa, de la operación quirúrgica, de las imágenes de la pintura o bien de la tortura se entremezclan y alternan en la mente del autor-lector, evocando, más que asociaciones, sensaciones mentales no antes logradas.

Cronos y circulatio

Ambos escritores contribuyen al recurso de la ambigüedad convocando al tiempo. El escritor irlandés trabaja con una veta que ofrece una perspectiva rica y fecunda; asociada al sueño, útil para el conocimiento del mundo. Con esto rompe la sucesión temporal de una acción única; en sus distintas etapas, los hechos se perfilan de forma confusa pero, contradictoriamente, este desenlace es previsto por el autor. Al igual que la historia de Vico, la obra joyciana se divide en cuatro grandes partes: la época divina, la heroica, la humana y el periodo de renovación. *Finnegans* es un círculo compuesto por otros más pequeños, un círculo de ciclos, ¡una rueda de la fortuna!, ¡un viciociclómetro ruedamolnante!; un “*corso in cursu on coarser again!*” (F 89); “*moves in vicus cycles yet remews the same*” (F 134).³⁶ Y es aquí que *Finnegans* posee un paralelo más con el *Farabeuf*: son obras cíclicas, esta última comienza y termina con una remembranza: “¿Recuerdas?” (Fa

³¹ Francesca Romana Paci, *James Joyce y vida y otra*, p. 281.

³² Margo Glantz, *op. cit.*, p. 29.

³³ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 47.

³⁴ Esther Cohen Dabahl, *La cicatriz y la pasión: el monólogo de M. Bloom*, p. 9.

³⁵ Francesca Romana Paci, *op. cit.*, p. 283.

³⁶ [Todo] se mueve en círculos viscosos y no obstante permamaúlla lo mismo (T. deTindall).

9 y 179) y el *Finnegans* engarza el inicio con el final, ya que aparece al comienzo una frase aparentemente trunca, cuya continuación concluye en la última frase del libro: "*Riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius Vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs*".³⁷ La primera palabra del *Finnegans* (*riverrun*), se refiere al río del tiempo y la vida, en la cual Joyce encuentra el verdadero sentido de la existencia. Los nombres de Eva y Adán,³⁸ padres fundacionales, no sólo aluden a una iglesia de Dublín, cercana al Liffey (río principal, centro articulador de toda la novela, origen de la vida: *life*), sino también al Edén de nuestros padres comunes.³⁹

³⁷ William York Tindall, *A reader's Guide to Finnegans Wake*, p. 330. (Corrientedelrío, pasando por la de Eva y Adán, del viraje de la costa a la curva de la bahía, nos trae de vuelta mediante un conveniente vico de recirculación, al Howth Castle y Contornos). G.I.

³⁸ Es una inversión de Adán y Eva, nombre real de la iglesia en cuestión. Esas inversiones, que aparecen a lo largo del libro, implican renovación.

³⁹ Habría que mencionar aquí que la frase inicial está trunca. Su inicio se localiza al final del libro, en la p. 456, con el artículo *the*; Joyce dice que quiso terminar con una palabra débil del inglés. La última frase se interrumpe a la mitad y se enlaza con el principio del libro, que comienza con la misma frase, tomándola en el punto exacto en que se había roto: "*The keys to Given! A way a lone a last a loved a long the...riverrun, past Eve and Adam's from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs*". Eva y Adam también se refieren a la pareja de HCE. Adán es el padre y Eva, la madre de toda la humanidad. El capítulo ALP, siglas de la madre de todos, Anna Livia Plurabelle, la Eva irlandesa, fue descrito por Joyce como un intento por subordinar las palabras al ritmo del agua. Dublín, ciudad fundada por vikingos. En irlandés. "Baile Atha Cliath". Balleylee es igual a pueblo o vado de vallas. Esta es la traducción que hace Vilas-Mata del primer párrafo del *Finnegans*:

Con el lenguaje elizondiano construido a partir de los recuerdos; las palabras que se enlazan unas a otras y toman nuevos significados con cada nuevo agrupamiento que conforman. De ahí que Elizondo intitulara asimismo a sus obras crónicas: *Farabeuf* o *crónica de un instante* y *El hipogeo secreto* o *crónica de Polt*. Las imágenes de la sala de disección, la recámara, la escena de la tortura; o bien, la pintura, la fotografía, la música: trasposición, interferencia y entre-cruzamiento de las artes involucradas, en que la totalidad del mensaje se da en el sueño o en el instante. Es el corolario necesario hecho palabra, a partir de la cual llega al lenguaje una experiencia virtualmente universal. Efectivamente, una inteligencia puramente exegética centra, al menos en sus primeros planteamientos, el estudio de la concepción del tiempo; y esto es principalmente obvio en *Farabeuf*. En esta obra realiza un símil entre el destazamiento, la disección de la palabra, la transposición de escenas de operación quirúrgica, coito y tortura.

"Correrío, pasada [la iglesia de] Eva y Adán, desde el viraje de la ribera hasta el recodo de la bahía, nos trae por un vicio comodicio de recirculación de vuelta al Howth Castle y Enrededores". Anterior fue la realizada por el propio Salvador Elizondo: "Riocorrido más allá de la de Eva y Adán; de desvío de costa a encomadura de bahía, trayéndonos por un cómodo vículo de recirculación otra vuelta a Howth Castillo y enrededores" (aquí omitimos las seis explicaciones que hace Elizondo al pie de página). Publicado en *S.nob.*, núm. 1, 20 de junio de 1962, México. En 2004 fueron publicados los siete números de esta revista en un solo volumen en coedición Aldus-Conaculta-Fonca. Como bien mencionan los distintos traductores, el *Finnegans* resulta imposible de traducir, es posible tan sólo brindar explicaciones de sus posibilidades.

En la obra elizondiana *Farabeuf* actúan clima tanto exterior (la lluvia), como interior (casa misteriosa, solitaria), tiempo (oscuridad de la noche), los elementos que se mencionan a lo largo de la obra: instrumentos quirúrgicos, cuadro de Tiziano, ouija, *i-ching*, todas ellas en torno a la fotografía de la tortura o *Leng' Tche-é* que tanto impresionara al escritor, que propician una atmósfera adecuada a las intenciones del mismo. Se asocian eventos más que vividos, sentidos; que provocan distintas reacciones en el individuo, impredecibles para quienquiera sea su interlocutor, que en cuestión de segundos —el instante— se conjuntan en la mente del lector. Elizondo retoma del *nouveau roman* la intriga externa, pero la despoja del contenido novelesco tradicional; el resultado es una visión fragmentada y caleidoscópica de la realidad: más que una novela, es *una escritura*. En *Farabeuf*, como una muestra más de la ambigüedad aliterada, Elizondo hace alusión a la fotografía de un hombre chino sometido a tortura, al destazamiento de los cien pedazos, aunque aparentemente en éxtasis, a fin de remarcar la extraña combinación de belleza y violencia que se puede apreciar.⁴⁰

Pistas, conexiones, espejos

De modo paralelo en la obra joyciana cada acontecimiento, cada palabra, se encuentra en una relación posible con todos

los demás elementos; de la elección semántica efectuada en presencia de un término, depende el modo de entender los otros términos. No obstante, en *Finnegans*, el autor proporciona un sentido al lector; brinda claves para que el texto sea leído, ya que se basa principalmente en la oralidad por el sonido de sus vocablos, de una manera determinada. El material fónico y rítmico que crea Joyce, integra ideas y conceptos, pero también incluye sentimientos y contemplación que acompañan su gozosa comprensión auditiva (recuérdese que pululan estribillos, canciones y baladas populares irlandesas a lo largo de todo el *Finnegans*). Funda valores de referencia y emotivos en una forma física, eficaz por indisociable. Los múltiples significados se observan en la frase trunca con que comienza la obra, del enrevesado diseño celta, en que *Commodius* posee varios sentidos: uno que se refiere al emperador romano Lucio Marco Cómodo; otro, a la raíz etimológica de la palabra *commodius*, que significa 'conveniente', 'espacioso'. Además, se asocia a *commode*, que es una escupidera, o *jordan*, nombre de un río y alusión a los desechos. *Vicus* se refiere a la palabra latina que designa aldea, así que "la aldea espaciosa" de la recirculación de la historia, en la novela es Dublín; por otro lado, *Vicus* también nos remite a Giambattista Vico, filósofo de la historia napolitana.⁴¹

Elizondo, por su parte, guía a su lector por medio de los espejos y de las sensaciones. Si Joyce lo hace sirviéndose del aparato fónico, Elizondo lo hace por medio del aparato visual, finalmente ambos se basan en la palabra que guía

⁴⁰ J. Patrick Duffey, "Voyeurismo cinematográfico: Juan García Ponce, Salvador Elizondo y la estética de La escritura", *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, p. 147.

⁴¹ David. Norris, *op. cit.*, p. 160.

sonidos e imágenes. Elizondo evoca situaciones: el destazamiento, la relación sexual, la operación quirúrgica, la conspiración político-religiosa, logrando fundir mediante técnicas de montaje y fragmentación sensaciones que giran en torno al miedo a una situación que se presiente, se presiente y predice álgida, placentera, ritual y sacrificial.⁴² Elizondo analiza el mundo a través de la estructura:

No eras sino un cuerpo tierra dentro tratando de encontrar en aquel abrazo la sensación que te había producido en la palma de la mano la superficie rugosa de una estrella de mar putrefacta que habías imaginado recoger durante un paseo por la playa y cuya descomposición sentías realizarse al tocarla con la punta de tus dedos y que por eso, por esa sensación imprecisa y repugnante habías lanzado a las olas mientras yo te contemplaba como se contempla un suplicio, convertida en otra, en alguien a quien yo no conocía pero a quien hubiera amado infinitamente [...] ¿Cómo era posible todo esto si nunca habíamos salido de aquel cuarto y aquel cuarto pertenecía a una casa y esa casa estaba situada en una calle, conocida y precisable, de una ciudad de tierra adentro? (Fa 99)

El tema que desarrolla Elizondo no es de modo tradicional, mediante la anécdota,

ta, sino a través de la articulación. Sin embargo, en su obra son visibles todos los elementos de una novela: se reúnen amor, pasión, traición y muerte, al estilo del *nouveau roman*. En la medida en que el lector entiende la propuesta, aumenta la cantidad de mensajes descifrables. El lenguaje aliterado que Elizondo ofrece al lector, en un mundo alienado, no presenta ninguna propuesta fija, cerrada; no existe nada definido, se trata de una propuesta abierta: "Un aprendizaje tortuoso de palabras infinitas". (H 16) Al resegmentar el contenido, Elizondo halla nuevas categorías y por consiguiente nuevas realidades y percepciones que se tornan más espinosas e intrincadas. Fuerza al lector a reflexionar y a participar activamente en la obra; lo lleva por nuevos caminos de comprensión de las artes. El descubrimiento de experiencias se inicia con la formulación de enunciados a través de juicios semióticos y un lenguaje enriquecido por las transgresiones del código y la reinención poética. Como de-ja vislumbrar el autor en su escritura, nos observamos al soñar y continuamente intentamos una aventura indefinida en el universo de la mutabilidad imaginaria.

El *Finnegans* es para Joyce como su Biblia, de ahí que no resulte indiferente que empiece por el génesis dublinés: El *lured* (tentado) es HCE, Adán, el padre de todos, la víctima. "*Reeve Gootch was right and Reeve Drughad was sinisterous!*" (F 197)⁴³ tomadas en el contexto del Liffey,

⁴² El dolor es para Elizondo la experiencia de una migraña que padece desde que era muy joven. Es una enfermedad, sobre la cual ha estudiado mucho y sobre todo reflexionado. En palabras del escritor: "produce un dolor tan intenso que en el momento en que termina se experimenta un placer, un bienestar equivalente en intensidad al dolor anterior, y una purificación fantástica en la agudeza de los sentidos". Magali Tercero. Entrevista publicada en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno* (1981), y en las revistas literarias *Mandorla* (1991, versión en inglés) y *La tempestad* (2007), versión corta.

⁴³ El quiasmo es una figura retórica que consiste en repetir palabras o expresiones iguales de forma cruzada y mantiene una simetría, a fin de que la disparidad de sentidos resulte a su vez significativa. Ejemplo: «Ni son todos los que están, ni están todos los que son». El quiasmo busca dar valor a una idea central a partir de la repetición de una

"Reeve Gottch" y "Reeve Drughad" se refieren a la *Rive Gauche* (ribera izquierda) del Sena, el Barrio Latino o de los artistas, y a la ribera derecha o barrio de la burguesía. Como resultado tenemos que la frase completa diría: "Ribera izquierda tenía razón (o "era la derecha") y ribera derecha era siniestra".⁴⁴ Puesto que los mellizos Shem (referencia al propio James Joyce) y Shaun (su hermano Stanislaus) son rivales, son las orillas de cualquier río. *Gootch* es una deformación de la palabra francesa que significa izquierda (*gauche*). *Drughad* en gaélico o significa derecha; de modo que estamos ante el conflicto del artista desterrado en París con el dublinés convencional. Pero *Gootch* o izquierdo tiene razón (o es derecho) y *Drughad* o derecho es "siniestro" o izquierdo. Por ende, los opuestos, cambian de lado, se convierten uno en el otro. La creación de la palabra se desarrolla con ecos etimológicos y resonancias sin fin. La palabra se proyecta con sus múltiples sentidos; se le añaden nuevos significados de acuerdo a las asociaciones que pueda crear el receptor. Se constituye así, una "historia" de la Creación y de la creación de la palabra misma, con una trama que recoge y absorbe sucesivamente las grandes

fuerzas contradictorias: luz y tiniebla, cielo y tierra. La singularidad de la obra se desprende de la forma en que irrumpe este nuevo lenguaje, donde para volver a captar el sentido, es esencial que el intérprete-autor nos invite a pasar por la exégesis de un relato, como lo sería ese relato bíblico de la creación de Irlanda y del mundo, y el nacimiento simultáneo del Cosmos y del Tiempo: "En un principio, el tiempo se puso en movimiento y, desde entonces, la historia avanza inexorablemente".⁴⁵ Joyce profana la religión, las normas literarias y las estructuras convencionales. Cada frase contiene varias figuras retóricas, que a su vez aluden a otras palabras, si se pronuncian en irlandés o gaélico. Recordemos que Joyce escribe el *Finnegans* entre fines de los años veinte y principios de los treinta del siglo pasado, y que sus experimentos no tienen precedentes en la historia literaria.

En Elizondo los signos aluden a realidades ausentes; los objetos generan la multiplicación de los signos. Detrás de ellos aparece el tema de la escritura que recrea y recupera estas realidades, extraídas del arsenal de la memoria para que no se pierdan en el olvido y aseguren su sobrevivencia en el reflejo: tarea del arte.

Lectura focal que provoca malestar y extrañeza, como la escena del quirófano, que hace al lector pensar enseguida en incidir, tensar o cortar. En una situación de miedo, de expectación. Y esta disección podría remitir a quien lee a compararlo con la operación literaria en que la palabra es seccionada con cortes microtómicos, y por momentos se confunde con la tortura china, recuerdo de aquella foto-

frase, genera un efecto sorprendente que induzca a la meditación. El vocablo quiasmo proviene del griego χιασμός, que corresponde a una disposición cruzada de diagonales.

⁴⁴ Remítase a la nota al pie 23. Es un ejemplo de retruécano (o conmutación), figura literaria de repetición. Consiste en un quiasmo al que se le ha añadido también el cruce de las funciones sintácticas de los términos implicados. En otras palabras, el retruécano es la reorganización diferente de los elementos de una frase en otra subsiguiente, en la que se invierte la posición de los términos que se repiten, de manera que el sentido de la segunda frase contraste con el de la primera.

⁴⁵ Paul Ricœur, *Las culturas y el tiempo*, pp. 18-19.

grafía que tanto impresionara a Elizondo. El autor maneja la contrapuntística, en un intento por invocar la tridimensionalidad de la figura plástica de las sucesiones que provocan en el lector frío-calor, placer-dolor, amor-odio, en un oscilar entre la vida-muerte.

Así, nuestros autores buscan nuevos filones en el arte del lenguaje, en un intento denodado, en una aspiración que anima desde hace más de un siglo algunas de las empresas más significativas de la literatura moderna: la innovación literaria, siempre anhelada: *Finnegans Wake* y *Ulysses*, en el ámbito anglo-sajón; *Farrabeuf* y *El hipogeo secreto*, en el ámbito latino, mexicano. A ellos se debe el haber introducido discursos con nuevas formas de sentido, que hacen que afloren sensaciones nunca antes invocadas por el espíritu poético y la retórica.

Disección y combinatoria del sonido y la escritura

Joyce presenta la estructura formal lingüística correspondiente al discurso de la palabra en sus distintas invocaciones y evocaciones, en una progresión estilística, sintácticamente impropia, pero de una riqueza argumentativa que realza los fenómenos lingüísticos (la fonética, la semántica) y en que la situación queda reducida a una estructura formal que se manifiesta genuinamente, que adopta sus maneras, mismas que resultan conscientemente persuasivas.⁴⁶ Joyce

pone al acento en la lectura, ya que el sonido es primordial en sus textos. Así, la señora Earwicker o Anna Livia Plurabelle rige el *ricorso* de Vico. Es agente y principio renovador. Con 1001 hijos, Abha na Lifé⁴⁷ (F 496) es portadora de "plurabilidades" (palabra condensada que se forma con otras dos: plural y probabilidades y que hace referencia a Plurabelle). El *annyma*⁴⁸ de Jung (F 426), o gran figura femenina que ronda nuestros sueños, es el triángulo rojo de las botellas de Bass.⁴⁹ Como patrona de las Artús (F 112), es la musa del artista tanto como la reina Ginebra.⁵⁰

⁴⁷ El ciclo Fenian (en irlandés *Fhiannaíocht*) es uno de los cuatro ciclos mayores de la mitología irlandesa. La historia de Tuatha de Danaan Abd, los fianna de Irlanda (edición Coole; V. 3). *Diarmuid and Grania* es una obra de prosa poética escrita por George Moore y W. B. Yeats en 1901, con música incidental del compositor inglés Edward Elgar.

⁴⁸ Anima, significa en latín alma; en la psicología analítica de Carl Gustav Jung alude a "las imágenes arquetípicas de lo eterno femenino en el inconsciente de un hombre, que forman un vínculo entre la conciencia del yo y el inconsciente colectivo, abre potencialmente una vía hacia el sí-mismo". Stein, Murray, *El mapa del alma según Jung*, p. 287.

⁴⁹ Las botellas Bass, toman su nombre de la Cervecería Bass (Bass Brewery), fundada en 1777 por William Bass en Burton on Trent, Inglaterra. Aparecen en la pintura de Edouard Manet, Picasso, Juan Gris. En "Oxen of the Sun" de *Ulises* de Joyce, los estudiantes de medicina beben en un *pub* cerca del hospital de maternidad. En diversos motivos, Joyce utiliza el triángulo (Sicilia, la isla triangular, sede de Helios y sus rebaños de bueyes de la Odisea), símbolo de la etiqueta que representa a Tauro (Alpha, una estrella en la constelación de Tauro; Alpha también significa principio o el Toro (bueyes) en un símbolo de la fertilidad (la maternidad).

⁵⁰ Ginebra (reina) "Queen Guinevere"/Reina Ginebra (William Morris). En el llamado protocéltico: *Uindā Seibra*, Sombra Blanca o Hada Blanca; en británico, *Vino-Hibirā*. Era la esposa del Rey Arturo. Según las leyendas asociadas al mito

⁴⁶ Con el *Finnegans Wake*, Joyce logra el libro de la totalidad: registros de todo lo que interpreta; de eso se compone la obra. William York Tindall, *A reader's Guide to Finnegans Wake*, 1969.

Elizondo, en contraposición a Joyce –en quien el sonido y la oralidad son primordiales–, confiesa haber vivido alejado de esa forma del habla y siempre haber concebido a la literatura “como la realización de un género de la escritura que se cumple en un orden eminentemente técnico, pero de cuyos orígenes o de cuyo destino no está ausente el misterioso elemento de la emoción y del talento artístico”.⁵¹ Esto es lo que lo diferencia de Joyce. Para éste el habla y la escucha son fundamentales, mientras que para Elizondo lo son la imagen y la escritura. El enigma del signo, la Escritura (la ceremonia), la posibilidad de congelar mundos en hipótesis, compartir ideas que por medio de los objetos (su contenido) preside un rito de sacrificio. Rito que acumula objetos, almacena sonidos y se ejecuta en el reflejo. De la mención de objetos se pasa a las asociaciones. El montaje que realiza Elizondo es una forma de dar varias informaciones simultáneas en un mismo plano: montajes poético, creativo, analítico, que permiten al autor enfatizar, dar coherencia, ritmo, acción y belleza a la obra, a la vez que provocar ciertas reacciones en el espectador; emociones relacionadas con símbolos y gestos.

En el prólogo de *Narrativa Completa* de Elizondo, Malpartida lo clasifica como poeta barroco-ultraísta.⁵² Barroco, por-

que con las imágenes que invoca y evoca llena el vacío, produciendo una cantidad de imágenes y sugerencias *ad infinitum*. Ultraísta, porque propone una búsqueda constante de lo nuevo, un culto a la imagen y una elaboración del sentimiento ajeno al desborde y a la emoción fácil, al tiempo que sugiere la pluralidad de estilos y lenguajes. Otros autores lo catalogan en la literatura experimental de los años sesenta, mientras que Cedomil Goic, crítico de literatura hispanoamericana, ubica a Elizondo en la generación del 57, en la época de superrealismo literario, que abarca un periodo comprendido entre (1935-1972) y que se distingue por esa búsqueda de lo nuevo, por el antitradicionalismo, el internacionalismo, la originalidad y el afán de perfección en una conjugación de las artes.

Tanto *Farabeuf* como *El hipogeo secreto* son constelaciones imaginarias; para crearlas, Elizondo utiliza distintas técnicas narrativas. Una cita puede ilustrar uno de esos recursos, el recuerdo apócrifo, un juego de la metáfora y la contradicción que tan hábilmente lleva a cabo al finalizar el párrafo:

[...] evocaré nuestro primer encuentro y el segundo y el tercero y luego olvidaré el tercero y olvidaré el segundo y retendré junto a mi corazón el primero cuando ya sea la mañana y entonces nuevamente otro olvido de tu nombre y el recuerdo de tu nombre y el olvido de tu traje y el recuerdo de tu gesto y el olvido de tu mirada y el recuerdo de tu nombre y el olvido de tu traje y las llagas, y aquellos escenarios inquietantes de tus pequeños triunfos en la oscuridad de un museo que contiene palabras congeladas y el mito y la palabra y la palabra que es mito y rito de aquella

artúrico, Ginebra le fue infiel con Lancelot, uno de los caballeros de la Mesa Redonda. La leyenda asocia esta infidelidad a la caída del reino de Camelot; de ahí que sea considerada tanto un símbolo de la fragilidad de la condición humana como de la perversión. Tiene su paralelo con Helena de Troya.

⁵¹ Salvador Elizondo, *Camera lucida*, p. 150.

⁵² Salvador Elizondo, *Narrativa completa*, prólogo de Juan Malpartida, p. 8.

aparición en un pasadizo surcado como de mares y ríos turbulentos: espejos en los que la danza de la Flor de Fuego se queda quieta...(H 8)

Procedimientos como la congelación y objetos como el espejo son usados con insistencia en la obra elizondiana para paralizar, incidir con precisión, seccionar, reflejar, parcelar la realidad y producir efectos inusitados, no antes logrados. Elizondo busca no dar tiempo al cerebro a participar conscientemente, sino producir cierto tipo de sensaciones en una atmósfera particular en que obtiene plasticidad: ver sin mirar, oír sin escuchar; llegar al vértigo sobreponiendo, retrocediendo, adelantando la trama; explorar el mundo de los sonidos, metálicos en su mayoría, como en *Farabeuf* (la cama de hierro, el instrumental quirúrgico de acero); de los fluidos (la humedad, la sangre, la lluvia, el mar), todo lo cual provoca el desconcierto.

Distintas acepciones que resultan de la combinación de las diferentes piezas de un artefacto o instalación, conforman un todo prepensado; un montaje en que se superponen las imágenes –ya él, ya ella–; distintos puntos de vista: la violada-el violador, la diseccionada-el cirujano, el inmolador-el verdugo; una narrativa basada en posturas y acciones que buscan engañar o crear una sensación de misterio: tortura, conspiración, disección, gozo, placer:

[...] surgía en la pantalla intempestivamente la figura de una mujer desnuda que parecía ofrendar hacia la altura una pequeña ánfora dorada. La Enfermera entonces llamaba la atención del hombre de la bata china diciéndole: "No debe usted distraerse con la imagen de

esa mujer desnuda, doctor", y la imagen cambiaba rápidamente y volvíamos a ver, como si fuera desde otro punto de vista, la imagen de aquella escena escalofriante cuyos detalles se veían acentuados por una explicación técnica en la que se invocaban los procedimientos quirúrgicos aplicados al arte de la tortura. (Fa 104)

Ambigüedad elizondiana en la trasposición de imágenes, reflejo de otras y la misma

El hipogeo secreto aprehende las cosas y las coordina en relaciones fuera del orden convencional. Elizondo, en la medida del hombre de su época; no es inmune a la influencia del *nouveau roman*. Joyce, en cambio, rebasa con su originalidad los hábitos literarios de la época en que vive; tiene la conciencia total de la tarea que emprende –reestructurar el lenguaje– y lo hace a través del sonido y el sentido... ¡integración abarcadora de un genio sin par! Alienación total: la estructura narrativa tradicional es tensada, forzada hasta sus extremos, en una relación fono-semántica que se torna paradigmática, donde lo sonoro-sensorial expresa metafóricamente un pensamiento abstracto.

Elizondo utiliza piezas procedentes de otras artes (cine, pintura y música). Y su arte consiste en ensamblarlas de una manera distinta, novedosa; para ello, cambia la función original que tenían las piezas prestadas y les imprime una carga estética actual dentro de la literatura: violenta la palabra, la sustrae de su contexto habitual; deforma su función original (con la limitante fónica, como él ya lo había percibido), al tiempo que nos enseña a observarla en su nueva

posición; con una mirada desencantada tal vez, pero con una visión que nunca agota el horizonte posible de la apertura. Examinación, sufrimiento, ensayo, intento hacia una nueva experimentación.

El hipogeo secreto es una atrevida búsqueda surrealista hacia la experimentación. Ya Elizondo lo había mencionado en *Cuaderno de escritura*: "escribo que escribo,⁵³ porque:

Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se construye de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo, con ese y eso que está creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos, la confusión de esas cosas en el tiempo y en el espacio, la confusión que es su propia identidad. (H 37)

Confusión, desconcierto entre quien escribe, actúa y lee en un tiempo que hoy, ayer o mañana. Alteración, caos, enajenación mental, turbación, dislocación, que nos permite a través del mensaje estético la autorreflexión, en el movimiento continuo de escritura y lectura, comunicar el contenido, en este caso mediante la innovación estética. En *El hipogeo*, la explosión de la identidad de los personajes, que se ausentan o multiplican desdoblándose, se presentan como signos (letras). Se llaman "E", "H", "X", "el pseudo-T". Se transforman de modo violento, lo que da como resultado una apertura singular y una gran variedad de interpretaciones:

Ahora olvida... ¡olvidalo todo... Con-tráete como un reptil, sobre ti misma...

No digas nada... Quizá ni siquiera existes... eres tan sólo una palabra dicha a la sombra de un árbol, el personaje desdibujado de un relato que consigna, metódicamente, la premonición o el olvido de las cosas que están aconteciendo. (H 83)

Sensación de vértigo, que no es sino escritura, única capaz de imaginarse convertida en algo que no era, pero que a la vez es el recuerdo remotísimo de sí misma en la memoria de otro. Es por eso que no puede recordar y describir, conformar e imaginar de nuevo, pues el Imaginado, el escritor, ha muerto en manos de Mía (alusión al personaje del *El hipogeo secreto*, pero también a la mujer, ¿Eva?... yo mismo).

Coda

Las obras joyciana y elizondiana son escritos simbólico-semióticos de condensación poética, que en un engranaje artificial mágicamente producen efectos maravillosos, cíclicos, que parecieran nunca terminar. Su escritura es un instrumento de transgresión, de valor creativo artístico sin igual: intriga, misterio, embeleso en la creación creándose. Son obras literarias que dan lugar a situaciones equívocas, que rompen con la tradición; son espíritus lúdicos, de delirio e imaginación. Sus autores son dueños de una literatura de experimentación: críptica, hermética, pedante y sarcástica. En la circularidad y en la ensoñación de sus obras, son precursores de un arte creativo, único, singular; iniciadores de una estética, de procesos cognoscitivos, lingüístico-semánticos. Escriben obras nocturnas, de frases atrevidas que nadie había osado usar anteriormente. Organizan, cada uno

⁵³ Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*, p. 9.

a su modo, un aparato de significantes abierto y ambiguo, consiguiendo de este modo aquello que señalara Eco al principio de este ensayo: hacer que la ambigüedad colmara de imágenes el comunicado, la idea.

Así, podemos decir de las obras de Joyce y Elizondo que es al lector a quien corresponde seleccionar su versión. Inmerso en una red de relaciones inagotables, en situaciones sin conexión aparente, en la red de relaciones posibles, condicionado por el objeto de su elección, sus referencias y puntos de contacto, dimensiones posibles que se multiplican y abren tanto como él lo desee. Convergencia, divergencia y aglutinamiento signan el viaje hacia el interior, en condiciones contemporáneas donde la multiplicidad es posible en el plano estético a través de mensajes ambiguos y autorreflexivos por naturaleza;⁵⁴ de hipótesis aventuradas, operaciones que emprenden y pretenden obras orgánicas monumentales, capaces de expresarse a sí mismas en todas sus conexiones estructurales.

Finalmente, sirviéndose de figuras retóricas, de un modo original y condensado muy particular; de los ciclos, de la fragmentación, de los reflejos espejeados, cada uno de nuestros autores, aliteran y crean ambigüedad, van más allá. James Joyce con preponderancia de lo sonoro y del discurso hablado y Salvador Elizondo con énfasis en lo visual y plasmado en la escritura, logran en las funciones mágica y lúdica del lenguaje nuevas posibilidades por medio de distintas técnicas. Descienden, como Bau-

delaire "au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau";⁵⁵ con lo que obtienen el privilegio de la construcción de un nuevo universo, del discurso estético desbordado, convertido en una potencialidad de la literatura. Una estética peculiar, condición moderna de una revolución del pensamiento que utilizaron en su oportunidad Joyce y Elizondo.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. París, Ulb Ilustrador, 1972.
- Bertrand, Pierre. *El olvido, revolución o muerte de la historia*. México, Siglo XXI, 1972.
- Bruce, McComiskey. *Gorgias and The New Sophistic Rhetoric*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 2002.
- Brushwood, John. "Periodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad", *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- CohenDabahl, Esther. *La cicatriz y la pasión: el monólogo de M. Bloom*. México, Correo Menor, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1985.
- Duffey, J. Patrick. "Voyeurismo cinematográfico: Juan García Ponce, Salvador Elizondo y la estética de La escritura". *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

⁵⁴ Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", *Style in Language*, p. 357.

⁵⁵ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, p. 59. (Al fondo de lo desconocido para hallar la novedad) G.I.

- Eco, Umberto. *Las poéticas de Joyce*. Buenos Aires, Lumen, 1998.
- Elizondo, Salvador. *El hipogeo secreto*. México, Joaquín Mortiz, 1968, (El volador).
- . *Farabeuf o la Crónica de un instante*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- . *Camera lucida*. México, Joaquín Mortiz, 1983.
- . *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *Teoría del infierno y otros ensayos*, México, El Colegio Nacional/El Equilibrista, 1992.
- . *Narrativa completa*, prólogo de Juan Malpartida, México, Alfaguara, 1993.
- . *Obras*. México, El Colegio Nacional, 1994, 3 tomos.
- Ellmam, Richard. *James Joyce*. Trad. Enrique Castro y Beatriz Blanco, Barcelona, Anagrama, 1982.
- Glantz, Margo. "Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe". *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*. México, Universidad Veracruzana, 1979.
- Gross, John. *Joyce*. Grijalbo, Barcelona-Buenos Aires-México, 1974.
- . "Closing Statement: Linguistics and Poetics", *Style in Language*. Thomas A. Sebeok. Massachusetts, M.I.T. Press, 1960.
- Jakobson, Roman y Linda R. Waugh. *La forma sonora de la lengua*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. Londres, Faber and Faber, 1939.
- . *Ulysses*. London, Penguin Books, 1968.
- Kearney, Richard. *La paradoja europea*. Barcelona, Tusquets editores, 1998.
- McComiskey, Bruce. *Gorgias and the New Sophistic Rhetoric*. Southern Illinois, Illinois University Press, 2002.
- Levin, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*. London, Faber and Faber, 1960.
- Murillo, L.A. *James Joyce's Scribbledehobble, the Ur-workbook for Finnegans*. New York, Ed. Thomas E. Connolly North Western University Press, 1961.
- . *Cyclical night*. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1968.
- Norris, David. *Joyce for Beginners*. Cambridge, Icon Books, 1994.
- Pazanco, Víctor. *James Joyce*. Barcelona, Lumen, 1993.
- Ricoeur, Paul, et al. *Las culturas y el tiempo*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1979.
- Romana Paci, Francesca. *James Joyce. Vida y obra*. Barcelona, Península, 1970.
- Stein, Murray. *El mapa del alma según Jung*. Barcelona, Ediciones Luciérnaga, 2004.
- Wawrzycka, Jolanta. *The Labyrinth Patterns in the Language of Fiction James Joyce's Finnegans and José Donoso's "El obscuro pájaro de la noche in Terms of Hermeneutic Phenomenology"*, *Dissertation*. Illinois, Ann Arbor Michigan, 1987.
- Wilson, Edmud. *Axel's castle*. London, Collins Fontana, 1959.
- York Tindall, William. *A reader's Guide to Finnegans Wake*. Londres, Thames and Hudson, 1969.

Hemerografía

- Domínguez, Christopher. "A *cuarenta años de Farabeuf*". *Letras libres*, Año II, núm. 14 de febrero de 2000, México, 92-93 pp.
- Elizondo, Salvador. *S.nob*, núm. 1, 20 de junio de 1962, México.
- Ito Sugiyama, Gloria Josephine Hiroko. "Farabeuf y su relación hipertextual" *Tema y variaciones de literatura*, núm. 20, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2003, México, 283-310 pp.
- Lemus, Silvia. "El más allá de la escritura: una entrevista con Salvador Elizondo". *Nexos* 238, octubre de 1997, México, 162-163 pp.
- Leal, Luis. "Nuevos novelistas mexicanos". *El Urogallo*. 35-36 (septiembre-diciembre 1975), Madrid.
- Martínez, José Luis. "Nuestras letras, nueva sensibilidad", *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Vol. XXII, núm. 8 de abril de 1968, México, 1-10 pp.
- Tercero, Magali. "La tragedia real de México es la falta de sentido del humor". Entrevista publicada en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 1981.

El requisito de lenguas extranjeras en la UAM: debate obligado

Resumen

Primeramente este trabajo explica los conceptos de lengua global, lengua extranjera, segunda lengua y *lingua franca*. Enseguida plantea consideraciones sobre el carácter hegemónico del inglés en el mundo. Luego hace referencia a algunas problemáticas en su enseñanza/aprendizaje. Finalmente alude a la necesidad de replantear los términos del requisito del inglés para efectos de titulación de los estudiantes de la UAM Azcapotzalco.

Palabras clave: Lenguas extranjeras, debate, lengua global, lengua hegemónica, inglés, enseñanza, aprendizaje

*Quien no sabe preocuparse por su entorno y
no vive apasionadamente los problemas
de su época, no es un verdadero educador.*

Bruno Ciari

Introducción

Este trabajo parte de la premisa de que las lenguas extranjeras son y deberán seguir siendo parte integral de la formación del estudiante universitario. Sin embargo, es necesario abrir el debate sobre el sustento de los argumentos que suelen esgrimirse para incentivar su estudio y que pueden estar creando expectativas irreales en el imaginario colectivo.

Asumir una postura crítica en torno a las razones que han hecho del inglés la lengua hegemónica mundial puede contribuir a desechar mitos y conocer realidades que ubiquen su enseñanza/aprendizaje dentro de la dimensión que le corresponde. Y por lo mismo puede también permitir a los tomadores de decisiones delimitar, con el rigor académico adecuado, los objetivos que los alumnos deben alcanzar para dar cumplimiento al "requisito" de lengua extranjera para efectos de titulación del ciclo de licenciatura.

En todo el mundo, México incluido, se percibe un interés creciente por iniciar, reforzar y expandir la enseñanza-aprendizaje del inglés. En el año 2005, en víspera de su informe a la nación, el presidente de México, Vicente Fox, en una entrevista televisiva con relación al programa Enciclomedia, expresó lo siguiente:

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

¿Qué nos permiten ya a partir de ahora los veintitrés mil pizarrones electrónicos digitales instalados? Clases de inglés. De otra manera hubiéramos tenido que preparar a doscientos cincuenta mil maestros como maestros de inglés. Ahora es auto aprendizaje. Está la voz en un inglés perfecto. Están las palabras en español y en inglés, para que se entienda [sic], y en dos años los niños de quinto y sexto de primaria van a llegar a la secundaria con dominio pleno del inglés.¹

En el año 2006, con motivo de la entrega de diplomas a maestros de primaria que tomaron un curso de inglés en los Estados Unidos, se reunieron altos funcionarios de la Secretaría de Educación Pública (SEP), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE). En tal ocasión, el subsecretario de Educación Básica de la SEP, Fernando González, manifestó: "Muy probablemente antes de que termine este sexenio lograremos una cobertura del inglés como segunda lengua en la educación básica del país."²

Objetivos similares se persiguen en la enseñanza media y en diversas universidades públicas. La pregunta que deseamos discutir es acerca de lo realista de esta propuesta. ¿Por qué se aspira a hacer del inglés una "segunda lengua" en este país? ¿Es ello posible? ¿De qué manera esta tendencia repercute en el sistema

de educación superior, concretamente en la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco?

Este trabajo sostiene que las aspiraciones arriba mencionadas, resultan por lo menos ingenuas: no consideran diversos factores que inciden en el aprendizaje de lenguas extranjeras, razón por la cual es necesario reflexionar sobre el peso que las lenguas, en este caso el inglés, pueden tener en el currículo universitario como requisito para la titulación de los alumnos.

Primeramente el trabajo hace referencia a los conceptos de lengua global, lengua extranjera, segunda lengua y *lingua franca*. Enseguida plantea consideraciones sobre el carácter hegemónico del inglés en el mundo, así como algunos problemas en el aprendizaje de la lengua inglesa. Finalmente alude al replanteamiento de los términos del requisito del inglés para efectos de titulación de los estudiantes de la UAM Azcapotzalco.

El inglés, la lengua global

Es común referirse al aprendizaje del inglés como una necesidad, puesto que es la lengua internacional o global por excelencia, y se concluye que su aprendizaje resulta un requisito ineludible en el mundo globalizado de hoy.

Para David Crystal,³ una lengua adquiere el estatus de global cuando es adoptada como oficial por varios países, independientemente de la o las lenguas maternas de sus habitantes. Al ser oficial se convierte en el medio de comunica-

¹ Sergio Sarmiento, "Entrevista con Vicente Fox", programa "La Entrevista con Sarmiento", Televisión Azteca, México, 30 de agosto de 2005.

² S/a, "SEP, UNAM Y SNTE, fortalecen su alianza para capacitar mejores maestros de educación básica", *La Jornada*, México, viernes 16 de abril de 2006, p.12.

³ David Crystal, *English as a global language*, 1997.

ción indispensable en las áreas de gobierno, el sistema judicial, los medios de comunicación y el sistema educativo y se le reconoce el estatus de segunda lengua. Es evidente que para poder funcionar en estas sociedades se hace imperativo que los individuos aprendan tal lengua desde temprana edad; éste sería el caso del inglés en la India, Kenya, Nigeria, Ghana, y en cerca de setenta países más, según recuento de Crystal. En México el inglés no reúne los requisitos mencionados para ser considerada segunda lengua.

Otra razón que contribuye a la globalización de una lengua es porque esta adquiere prioridad en el sistema educativo de un país y es la que más se enseña en las escuelas. Éste es el caso del inglés en México: la lengua extranjera que más se enseña.

El inglés como segunda lengua en las colonias británicas

Para poder explotar los enormes y vastos recursos naturales de las regiones conquistadas en África, India y Asia, la Corona Británica se vio obligada a aliarse con las élites autóctonas que ya ejercían un control sobre tales recursos. En un principio, los conquistadores propiciaron que sus representantes oficiales aprendieran las lenguas locales de las regiones invadidas. Sin embargo, ante la diversidad de lenguas en cada región y la urgencia de mano de obra barata y de empleados para administrar las enormes riquezas generadas, se crearon escuelas para educar en inglés a quienes hicieran tales trabajos; se educaba en inglés selectivamente a una fuerza de trabajo para servir al comercio del poder colonial.

El carácter selectivo de la educación en inglés incidió fuertemente en la división de clases de aquellas sociedades. Los que eran educados en inglés, compartían la bonanza del comercio y formaban parte de las clases altas. Hoy en día el inglés sigue siendo la lengua de las clases poderosas en algunas de aquellas regiones.⁴

Una vez que las colonias se independizaron, ante la dificultad de gobernar regiones multilingües y multiétnicas, algunos gobiernos han optado por hacer del inglés el idioma unificador ya que en diversas regiones sigue siendo la lengua del comercio, los negocios y la educación; herencia colonial. No obstante, muchos grupos nativos, prácticamente marginados, permanecieron y permanecen con sus lenguas maternas y estilos de vida como sucede en Sudáfrica, donde la constitución de 1993 reconoce once lenguas oficiales, incluidas el inglés y el afrikaans, lengua de los sudafricanos blancos.⁵

A la fecha, algunos de estos países enfrentan serias dificultades para unificar a las diversas etnias en torno al uso de la lengua inglesa como segunda lengua. Por dar un ejemplo, en Namibia, si un niño estudió los primeros años de escuela primaria en su lengua nativa, como el oshiwambo, y sus padres desean que avance en su educación, tiene que aprender inglés, la lengua impuesta en el sistema educativo, así como el afrikaans, la lengua que domina la economía. Como por lo general los gobiernos no cuentan con los recursos para instrumentar adecuadamente la enseñanza de estas

⁴ Alistair Pennycook, *The cultural politics of English as an international language*, pp. 73-105.

⁵ David Crystal, *op. cit.*

lenguas en todas las regiones, pocos niños pueden superar estas barreras lingüísticas, y muchos de ellos quedan así eliminados de la educación y de la posibilidad de un empleo en su futuro.⁶ Es de esperarse que esta situación contribuya a agudizar y perpetuar la diferencia de clases. Tal como lo afirma Pennycook:

In many countries, particularly former colonies of Britain, small English speaking elits, have continued the same policies of the former colonizers, using access to English language education as a crucial distributor of social prestige and wealth.⁷

Inglés como segunda lengua en México: problemáticas evidentes

La tarea de hacer del inglés una segunda lengua en México, como lo dijeron el ex presidente Fox y el subsecretario de la Secretaría de Educación Pública, anticipa un panorama semejante al de Sudáfrica porque no se cuenta ni con los recursos ni con la infraestructura para tal fin.

En México, las escuelas que preparan a los niños para aprender las lenguas extranjeras como segundas lenguas son colegios privados bilingües, generalmente para los hijos de las élites en el poder. En estos colegios suelen instrumentarse

programas semejantes a los llamados de *inmersión* usados en Canadá para la enseñanza del francés: en ellos se alfabetiza a los infantes paralelamente en la lengua materna y la lengua extranjera desde el pre-escolar, y en los ciclos subsiguientes los niños reciben la instrucción académica de las diversas materias en ambas lenguas.

Genesse⁸ hace notar, que desde la perspectiva psicolingüística y de los especialistas en desarrollo del lenguaje, se reconoce que la lengua se aprende de modo más efectivo en contextos de comunicación y situaciones sociales significativas. Según este autor, la eficacia de los programas de inmersión ha sido ampliamente documentada y todo indica que cuando la instrucción de lengua extranjera amalgama con la instrucción académica, se obtienen óptimos resultados, no así cuando la lengua se enseña de manera aislada, lo que explicaría la reconocida formación en lenguas de los exclusivos colegios bilingües privados.

El inglés en las escuelas de México

Resulta obvio que condiciones de inmersión no podrían instrumentarse en la escuela pública de este país. Por ejemplo: los cursos de inglés que ya se iniciaron en el nivel básico contemplan solamente unas horas a la semana y los maestros en general no tienen formación sólida en

⁶ James W. Tollefson, *Planning language, planning inequality*, 1991.

⁷ "En muchos países, particularmente ex colonias de la Gran Bretaña, pequeñas élites de habla inglesa han continuado las mismas políticas de los colonizadores previos, usando el acceso a la educación en lengua inglesa como distribuidor clave de prestigio social y riqueza." A. Pennycook, *op. cit.*, p. 14. Ésta y las siguientes traducciones son nuestras.

⁸ Fred Genesee, "Second Language Learning in School Settings: Lessons from Immersion", Reynolds, A., *Bilingualism, Multiculturalism, and Second Language Learning*, pp. 183-201.

lenguas extranjeras. Por otra parte, el programa Enciclomedia no ha rendido los frutos esperados y son conocidas las carencias de recursos elementales de las escuelas públicas.

Los avances en materia de lenguas extranjeras en los ciclos secundaria y preparatoria tampoco son muy significativos. Así se manifiesta en el hecho de que el examen de ubicación de inglés de la Coordinación de Lenguas Extranjeras (CELEX), de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco (UAM-A) sitúa a la mayoría de alumnos de primer ingreso en los cursos Introductorio Básico y en el Nivel Principiantes.

Por otra parte, llama la atención que algunas universidades privadas de renombre canalizan a sus estudiantes a institutos privados para que los preparen para aprobar el Test of English as a Foreign Language (TOEFL), examen que demanda un nivel alto de competencia de inglés y que es requisito para titulación. Es decir, aun instituciones con amplios recursos no se comprometen a proporcionar un manejo avanzado de inglés a estudiantes no competentes en esta lengua. Lo que sugiere que tomaría mucho tiempo y recursos implantar el inglés como segunda lengua en este país, aunque habría que preguntarse ¿con qué fin?

El inglés y su influencia en la división de clases

James W. Tollefson⁹ afirma que la educación está siempre asociada con clase socio económica y agrega:

Language is one criterion for determining which people will complete different levels of education. In this way, language is a means for rationing access to jobs with high salaries. Whenever people must learn a new language to have access to education or to understand classroom instruction, language is a factor in creating and sustaining social and economic class divisions.¹⁰

Esta situación la podemos observar en México, en la marginación de las diversas etnias que hoy en día no pueden acceder a la educación ni a otros servicios sociales, entre otras causas, por no haber adoptado el español como segunda lengua. El problema es semejante al de Namibia, donde, como se dijo anteriormente, no saber inglés es una causa de marginación al igual que en México lo es no saber español.

En México se corre el riesgo de que el inglés sea un factor determinante en el ingreso al mercado laboral y asuma la función de exclusión. Actualmente se está extendiendo el requisito de saber inglés para que una solicitud de empleo por parte de egresados universitarios sea admitida por algunas empresas. Esto, evidentemente, constituye una forma de exclusión, pues cierra la puerta a aquellos quienes, aun teniendo la formación profesional en su área de conocimiento, no tuvieron la oportunidad de aprender esta

⁹ James W. Tollefson, *op. cit.*

¹⁰ "La lengua es un criterio para determinar quienes terminarán diferentes niveles de educación. De esta manera la lengua se convierte en el medio para racionar el acceso a los empleos con salarios altos. Siempre que la gente tenga que aprender otra lengua para tener acceso a la educación, o para entender las clases, la lengua es un factor que crea y perpetúa divisiones socio económicas entre clases." *Ibid.*, pp. 8-9.

lengua. De este modo, el conocimiento de la lengua inglesa se convierte en un filtro que excluye a muchos universitarios de la oportunidad de empleo en su propio país.

Desde esta perspectiva, las segundas lenguas y las lenguas extranjeras como el inglés, podrían servir al propósito de racionar o frenar el acceso a las instituciones y al poder, como sucede en Namibia. Los individuos que deciden las políticas lingüísticas en las instituciones educativas tienen que tomar conciencia de esta posibilidad, señalada por Tollefson.¹¹

El inglés, la lengua de acceso al poder

Entre los grandes argumentos que han justificado el aprendizaje del inglés en el mundo está la supuesta prosperidad y progreso que esta lengua llevará a los países en vías de desarrollo.¹² Es desde luego una falacia creer que el inglés por sí mismo va a mejorar los ingresos de todos los que lo hablen y a elevar la calidad de vida de un país.

Martin Carnoy considera que ciertos estudios permiten sacar la conclusión rápida de que a mayor escuela, mayores ingresos per cápita. Sin embargo, estas conclusiones pueden resultar en verdades parciales pues él argumenta:

Estas ideas pueden ser correctas si a mayor escolaridad per cápita acompañan otros acontecimientos simultáneos, como la inversión concurrente en capital físico y las distribuciones cada vez más

equitativas de la riqueza y la renta, pero estos factores no siguen a los gastos mayores en escolaridad. En años recientes, los rápidos aumentos anteriores de la instrucción escolar no condujeron necesariamente a tasas más elevadas de desarrollo sino más bien al remplazo de la mano de obra menos instruida por la mano de obra instruida en la fuerza de trabajo.¹³

La educación es, por supuesto, un factor que propicia el desarrollo del individuo y de los pueblos. Ahora bien, aun cuando hay que luchar por fortalecerla, no es base del crecimiento económico. Saber inglés y otras destrezas aumentan la instrucción escolar y, como observa Carnoy, ofrecen mano de obra más instruida a las empresas. Pero ante el agudo desempleo, saber inglés en muchos casos se ha convertido en el filtro para seleccionar al personal con más destrezas, aunque no se ofrezcan mejores salarios.

Se puede hablar de individuos bien posicionados en la estructura social y económica y en las esferas de poder que sacan partido de saber la lengua inglesa, pero es precisamente por la posición privilegiada que ya disfrutaban, no únicamente por su manejo del inglés. Es decir, este conocimiento puede representar una ventaja, pero no se da en función del conocimiento mismo, sino de otros factores relacionados con las condiciones de inequidad y falta de igualdad en las oportunidades, ajenas al modo de distribución de la riqueza.

En México, hace algunos años, la educación podía ser un factor de ascen-

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹² *Loc. cit.*

¹³ Martin Carnoy, *La educación como imperialismo cultural*, p. 20.

so. Sin embargo, la situación ha cambiado. Los egresados universitarios difícilmente pueden ejercer sus carreras y los que sí lo logran están aceptando salarios muy inferiores a los que deberían recibir. Es por ello que las instituciones universitarias deben ser extremadamente cuidadosas, para que, en el muy loable intento de pedir una formación avanzada en lengua inglesa a todos los alumnos, no contribuyan a hacer de ésta un filtro adicional que agrave la problemática que ellos ya enfrentan. Los exámenes de requisito o certificación que demandan competencia avanzada en inglés para obtener la titulación o para acceder a estudios de posgrado podrían convertirse en *el* filtro.

El inglés, una *lingua franca* necesaria

Es un hecho indiscutible que actualmente el inglés es la lengua hegemónica global:

English has a dominant position in science, technology, medicine, and computers; in research, books, periodicals, and software; in transnational business, trade, shipping and aviation; in diplomacy and international organization in youth culture and sports; in education systems. This non-exhaustive list of the domains in which English has a dominant, though not of course exclusive, place is indicative of the functional load carried by English.¹⁴

¹⁴ "El inglés tiene una posición dominante en la ciencia, la tecnología, la medicina, y las computadoras; en la investigación, libros, publicaciones periódicas y software; en negocios transnacionales, el comercio, embarques, y aviación; en la

La situación arriba descrita conduce a pensar en la necesidad de impulsar al inglés como la *lingua franca* o lengua común que, presumiblemente, va a tender el puente de comunicación entre los países del mundo.

Para Phillipson,¹⁵ ELT, English Language Teaching, (Enseñanza de la Lengua Inglesa) se ha expandido en el mundo por el impresionante poderío político, económico y militar de los países de habla inglesa, pero también se ha convertido en un producto y una industria que estos países han exportado de modo positivo con fines lucrativos:

ELT has boomed over the past 30 years, and seen a proliferation of university departments, language schools, publications, conferences, and all the paraphernalia of an established profession. ELT is also a billion-pound business, described in an *Economist Intelligent Unit* study of English as a 'world commodity', in a report written to promote strategies for capitalizing further on this growth industry.¹⁶

diplomacia y las organizaciones internacionales; en el entretenimiento ofrecido por los medios de comunicación masiva, agencias noticiosas y periodismo; en la cultura y deporte; en los sistemas educativos... Esta lista, no exhaustiva, de las áreas en las que el inglés domina, es indicativa de su peso en la práctica." Robert Phillipson, *Linguistic imperialism*, p. 6.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ "ELT, la enseñanza del inglés se ha expandido en los últimos 30 años y han proliferado los departamentos de lenguas universitarios, escuelas de lenguas, las publicaciones, reuniones, y toda la parafernalia de una profesión consolidada. ELT es también un negocio billonario, descrito en un estudio del inglés en el *Economist Intelligent Unit* como una 'mercancía mundial', en un reporte escrito para promover estrategias para seguir capitalizando en esta industria de crecimiento." *Ibid.*, p. 4.

Como parte de esta promoción, la lengua inglesa se ha proyectado como la lengua del progreso, la prosperidad, el desarrollo de los pueblos, la modernidad y los avances científicos y tecnológicos. Según Phillipson, esta promoción se ha aceptado con beneplácito en el mercado lingüístico mundial. En México, parece que la publicidad de la bonanza ha penetrado en el inconsciente colectivo y mucha gente de diferentes estratos sociales cree y afirma que saber esta lengua mejoraría su calidad de vida; aunque es común que no ofrezcan sustento de su afirmación.

Es posible que el fenómeno sea el que Phillipson¹⁷ hace notar cuando dice que las ideas hegemónicas tienden a ser internalizadas por los dominados, aunque éstas, de manera objetiva, no respondan a sus intereses.

El inglés: *la* lengua global en un mundo desigual

Hoy en día, las políticas lingüísticas para incluir la o las lenguas dominantes en la currícula escolar por lo general argumentan la necesidad de comunicación en el mundo global.

Phillipson y Skutnabb-Kangas observan que la evidente posición privilegiada del inglés en el mundo se da en un marco universal de profundas desigualdades sociales, en donde el PIB de los países ricos aumenta notoriamente y el de los países pobres disminuye de la misma manera. Nunca antes en la historia de la humanidad, afirman, los recursos del mundo se habían concentrado en unas cuantas personas y en unos cuantos países.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

Ellos consideran necesario averiguar cómo es que el inglés, la lengua hegemónica global, se encuentra involucrada en procesos que afectan diferentes aspectos de la vida de gran parte de la población mundial. En la etapa colonial, el contexto en el que se impulsa el inglés es educar a una fuerza de trabajo que responda a las necesidades comerciales del poder colonial.

Es necesario averiguar cómo es que el inglés se relaciona con las estructuras actuales de poder. Las lenguas no se expanden por sí solas, las expanden sus hablantes.

It is users of English who influence processes of globalization and localization, and who are involved in power structures that frequently reflect linguicism through both unequal resource allocation and legitimation processes that validate 'big' languages at the expense of 'small ones'.¹⁸

Edgar Morin hace notar que el término globalización suele referirse a aspectos económicos y tecnológicos del desarrollo y que "esa concepción tecno económica ignora los problemas humanos de la identidad, de la comunidad, de la solidaridad, de la cultura."¹⁹ Rodríguez Rojo agrega que: "Existe la globalización

¹⁸ "Son usuarios del inglés quienes ejercen influencia en los procesos de globalización y localización, y quienes forman parte de estructuras de poder que frecuentemente proyectan la extinción de lenguas a través de procesos de distribución de recursos y de legitimación que validan a las lenguas 'grandes' a expensas de las 'chicas'." Phillipson-Skutnabb-Kangas, "Englisation: one dimension of globalization", D. Graddol y Ulrike Meinhof, *English in a Changing World*, p. 22.

¹⁹ Edgar Morin y Anne Brigitte Kern, *Tierra Patria*, p. 88.

del hambre y la miseria, pero no la globalización de la solidaridad y el bienestar social...” en referencia a las disparidades económicas que se han exacerbado en el mundo globalizado.²⁰

En este contexto sería razonable investigar de qué manera los procesos internacionales y el inglés, la lengua de la globalización, están afectando a los países en vías de desarrollo como México. ¿Es prudente usar el argumento de lo global para incentivar el aprendizaje del inglés no conociendo sus diversas implicaciones? Los involucrados en la enseñanza de lenguas tendrían que abordar preguntas de este tipo en un afán de tomar conciencia de las repercusiones de su actividad.

El entendimiento de los factores políticos, sociales, económicos que han hecho del inglés la lengua global ayudará a entender las diversas facetas e implicaciones de su hegemonía. Indudablemente que tal comprensión contribuirá a ubicar en una dimensión razonablemente justa las exigencias del conocimiento de lenguas extranjeras en la institución universitaria.

El aprendizaje del inglés

En la adquisición del inglés como lengua extranjera, en edad adulta, intervienen una serie de factores diversos que agilizan o retrasan el avance de los aprendientes, por ejemplo elementos como: edad, género, actitud hacia la lengua, aptitud, lengua materna, características

cognitivas, características de personalidad, cantidad y tipo de práctica, entre otros.²¹ Esta lista, que no es exhaustiva, da una idea de la complejidad del proceso de la enseñanza-aprendizaje de idiomas extranjeros. No obstante, tal complejidad no parece ser considerada en la toma de decisiones de los requisitos de lenguas en algunas instituciones.

Bajo el auspicio de la ANUIES y la UAM un grupo de profesores investigadores realizó un estudio sobre la competencia lingüística en inglés de alumnos de primer ingreso a diferentes universidades. Para este trabajo se seleccionó una muestra de 4590 alumnos de nueve instituciones de educación superior tanto públicas como privadas: El Colegio de México, la Escuela Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Politécnico Nacional, el Instituto Tecnológico Autónomo de México, el Instituto Tecnológico de Tlalnepantla, la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad del Valle de México, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Pedagógica Nacional.

Una de las conclusiones del estudio señala:

A nivel general los resultados obtenidos en la prueba de competencia en inglés mostraron un panorama de la formación en esta lengua en los niveles de educación media y media superior muy desalentador, ya que, la gran mayoría de los alumnos de primer ingreso al medio universitario obtuvo puntajes reprobatorios en dicha prueba.²²

²⁰ Martín Rodríguez Rojo, “Proyecto educativo para la escuela de la cultura global”, Disponible en www.docstoc.com/docs/20363431/PROYECTO-EDUCATIVO-PARA-LA [Página consultada el 4 de enero de 2011].

²¹ Hebert W. Selinger y Elena Shohamy, *Second language research methods*, 1989.

²² Alberto Castillo, Rosa Obdulía González, et al., *Competencia lingüística en inglés de estudiantes*

Entre los diferentes datos que arrojó este trabajo se observa que solamente el 10.6 % de los estudiantes aprobó la prueba de competencia en inglés, a pesar de que todos los participantes habían aprobado los cursos de inglés en secundaria así como en preparatoria. Por otra parte, tanto el 5.4% de estudiantes con el más alto nivel de ejecución en la prueba de competencia en inglés, como el 75.6% de estudiantes con el nivel más bajo de ejecución –quienes no aprobaron ninguna de las partes del examen–, egresaron del bachillerato con promedios de aprobación de 8 o más.

Si bien los autores del estudio observan que estos datos “hacen evidente una importante deficiencia de nuestro sistema educativo en la evaluación de los conocimientos de inglés de nuestros estudiantes”,²³ es igualmente evidente que cifras tan devastadoras demandan un análisis profundo, acucioso y crítico de los factores de diversa índole que pueden estar causando estos resultados. ¿Por qué después de unas 600 horas de estudio o mucho más, los estudiantes, tanto de escuelas públicas como privadas, fracasan en aprender esta lengua? ¿Podría este hecho atribuirse a deficiencias en la enseñanza de lenguas en este país? ¿Hay causas no exploradas que necesitamos conocer? Si la sociedad mexicana le atribuye tal importancia al aprendizaje del inglés, y se erogan grandes recursos a su enseñanza, es esencial responder a estas preguntas.

El caso de la Dra. J. Shrader en los Estados Unidos

Tollefson en su obra *Planning language, planning inequality*, citada anteriormente, refiere la experiencia de la doctora Jane Shrader, lingüista encargada de un programa auspiciado por el Departamento Estadounidense de Educación y la Oficina para la Ubicación de Refugiados que se propone integrar a estas personas a la sociedad, relata que en su experiencia cotidiana con los refugiados, hay quienes no logran avances significativos en el aprendizaje del inglés ni en su asimilación a la cultura, a pesar de que, en muchos casos, existe interés y dedicación. Fracasar en esta empresa tiene consecuencias severas: a estos individuos se les ubica en empleos de tipo manual con salarios bajos. Shrader investiga el papel que juegan la motivación, actitudes, valores y si las causas están fuera de control de los individuos en el programa.

El contexto de este programa es el ideal al que los maestros de lenguas aspiran para sus alumnos: la inmersión total en la lengua y en la cultura meta así como la necesidad de usar la lengua en entornos auténticos. No obstante, aun estas condiciones no parecen garantizar el avance de todo aprendiente adulto. Esto apunta hacia la necesidad de investigar con profundidad el problema. El conocimiento de los diversos factores que lo causan es indispensable para poder instrumentar políticas lingüísticas sobre bases sólidas y determinar metas realistas en el aprendizaje de lenguas.

de primer Ingreso a instituciones de educación superior, p. 125.

²³ *Ibid.*, p. 126.

El requisito de la lengua extranjera en la CELEX UAM

Los cuestionamientos de la lingüista Shraeder tienen importancia inmediata, práctica para todo profesor y aprendiz de inglés como lengua extranjera. En la UAM-A también se presentan casos semejantes a los del referido programa: no todos los alumnos alcanzan niveles de competencia deseables. ¿Cómo habrá de considerarse este hecho en la definición de los términos del requisito de lengua extranjera para efectos de titulación?

En el contexto educativo, el requisito de lengua extranjera debe incentivar, no obstaculizar su aprendizaje, y por ende los proyectos académicos de los individuos. El cumplimiento del requisito debe ser la última etapa del proceso de aprendizaje a la que el alumno llegue con logros que mostrar y no con carencias que exhibir. Para esto, se insiste, hay que formular metas realistas de alcanzar que eviten la frustración.

En la UAM-A hay un plazo perentorio; si los alumnos de determinadas carreras no aprueban un examen que pide competencia avanzada de inglés (hablar, escuchar, redactar y leer) no podrán obtener su título profesional y/o acceder a posgrados. ¿Es razonable exigir a todos los estudiantes un nivel alto de inglés a pesar de que no todos lo alcanzan? ¿Es adecuado que alumnos sobresalientes en sus carreras, pero con desempeño limitado en lengua inglesa, no puedan obtener su título profesional? Otras preguntas pertinentes son: ¿Todos los alumnos de la UAM necesitan una competencia alta en inglés para ejercer sus carreras con éxito y contribuir al desarrollo de su país? ¿Todos van a hacer estudios de posgrado

en un país de habla inglesa o en el extranjero? ¿Los estudiantes que avanzan admirablemente en los cursos de inglés de la CELEX de la UAM-A, tienen asegurado el ascenso económico-social que las agencias promotoras de lenguas y el sistema mismo prometen? Estas preguntas son a las que este trabajo llama a la reflexión. Es decir, también se trata de una cuestión ética. ¿Hasta dónde las políticas educativas de lenguas, aun sin proponérselo, responden a intereses económicos y de poder y, hasta dónde a intereses por el conocimiento?

La importancia de las lenguas extranjeras en la universidad

Los universitarios tienen que tomar conciencia de que, siendo el inglés una *lingua franca*, les abre inmensas posibilidades de información, comunicación, conocimiento y entretenimiento tales como: ampliar sus horizontes culturales en general y de sus áreas de estudio en particular; tener acceso a toda la amplia gama de alternativas de aprendizaje y culturales que la sociedad del conocimiento pone a su alcance; tener acceso a los artículos científicos especializados más actualizados en diversas áreas del saber, que algunos científicos afirman, se difunden en esta lengua; igualmente importante es poder acceder a las opciones ofrecidas por diferentes países para la realización de estudios de posgrado, estancias de estudio, realización de proyectos de diversa índole, que generalmente requieren conocimiento de la lengua inglesa, aunque también se ofrecen en otras lenguas.

A la juventud de hoy le tocó el privilegio de crecer con las tecnologías

de la información y de la comunicación, y el inglés resulta la herramienta necesaria para desenvolverse de modo óptimo en este contexto. Aquí radica el valor de ser competente en lenguas extranjeras. Es lamentable que aprender inglés se haya incentivado como una necesidad económica y no de saber; así lo ha impuesto la dinámica ideológica y la globalización del capitalismo.

El inglés y las lenguas extranjeras deben seguir teniendo su lugar privilegiado en el currículo universitario; deben abrirse cursos avanzados para todos aquellos interesados en ellas; para todos aquellos con el compromiso, determinación, disciplina, perseverancia y gusto para llegar a los niveles de competencia máximos; para todos aquellos con la intención de dedicarse a la investigación y de compartir sus contribuciones con colegas del mundo. Así como para todos aquellos quienes gustan de abreviar de fuentes en inglés como parte de su experiencia de vida.

Sin embargo, no todos los alumnos optan por los niveles avanzados, las razones son diversas: motivacionales, de habilidades, de necesidades, de preferencias. Dado que la pedagogía de lenguas alienta la consideración de estos factores, se puede pensar en alternativas que respondan a necesidades diversas. Sería maravilloso que las lenguas extranjeras se aprendieran en cuestión de meses pero no es así.

La habilidad de leer en inglés

Los cursos para desarrollar la habilidad de lectura en lengua inglesa son una opción que en la práctica ha probado ser

viable. Es la habilidad que muchos egresados indican necesitar más en sus empleos. La lectura es parte esencial de la actividad universitaria y el desarrollo de estrategias de lectura es fundamental en la formación de los universitarios. Los descubrimientos sobre los procesos cognitivos que operan en la actividad de leer son auxiliares invaluableles en la didáctica de esta actividad. Los frutos tendrán un doble efecto, los alumnos desarrollarán la habilidad para leer en lengua inglesa y al hacerlo pondrán en marcha las habilidades que ya poseen en lengua materna, reforzando así una habilidad que es necesaria.

Una vez que los alumnos descubran que son capaces de leer en una lengua extranjera y que esta lengua es una herramienta de conocimiento, comunicación, esparcimiento, superación, crecimiento profesional y no un obstáculo en sus proyectos profesionales o de vida, es probable que se dé algún cambio de actitud que los incentive a alcanzar la competencia en las cuatro habilidades lingüísticas: hablar, leer, redactar y escuchar.

Conclusiones

Algunas medidas institucionales respecto a la lengua inglesa, en los diferentes niveles educativos en México, parecen surgir de nociones débilmente sustentadas que no toman en cuenta la naturaleza de los procesos de enseñanza/aprendizaje de lenguas. Es necesario que se discuta la idea de que el inglés se puede implantar como segunda lengua en México.

En las colonias de la Corona Británica la lengua inglesa, misma que se implementó como segundo idioma, se usó

como filtro para el acceso al poder y se convirtió en la lengua de las élites de las regiones conquistadas. Hoy en día hay vestigios del carácter elitista en las antiguas colonias británicas y de su función discriminatoria.

Dada la influencia económica, política y cultural de las empresas extranjeras en México, podría estar latente el hecho de que el inglés, la lengua de los países hegemónicos y de la globalización, se use como el filtro de acceso al poder y se refuerce su carácter excluyente. Ya hay indicios de ello en los requisitos para contratación de algunas empresas.

La intensa promoción que se hace del inglés como fuente de bonanza económica de la población en general y en la vida laboral de los egresados universitarios en particular, no corresponde a los principios básicos que mueven el crecimiento de la economía de una nación; por lo tanto, es imprecisa, por decir lo menos. La universidad debe insistir en las lenguas extranjeras como fuente de conocimiento.

El aprendizaje de éstas es un proceso largo y complejo que demanda un fuerte compromiso. Se debe tomar en cuenta las condiciones que el contexto universitario, social y económico ofrece para poder definir con lucidez metas alcanzables para efectos de titulación. Hay que evitar que las exigencias para cumplir con el requisito se tornen en obstáculo para la titulación de los egresados. Los cursos de lenguas deben cumplir su función: se adquiere cierta competencia para que ésta contribuya al desarrollo profesional. El cumplimiento del requisito de lengua extranjera tiene que ser congruente con tal función.

La preocupación de las instituciones educativas por exigir a los estudiantes un nivel de competencia avanzado en lengua inglesa es entendible. Por fortuna muchos estudiantes aprovechan la oportunidad de alcanzar estos niveles en los cursos que se imparten en la CELEX. Sin embargo, hay estudiantes con diferentes metas y expectativas en su aprendizaje de lenguas extranjeras. La institución debe reconocer esta diversidad de propósitos y ofrecer alternativas también diversas que deberán cumplir, con el rigor académico. Hacerlo así motivará a todos los alumnos al cumplimiento de este requisito estipulado en los planes de estudio.

Las lenguas extranjeras son parte esencial en la formación de los universitarios. La CELEX de la UAM-A debe dedicar parte de su investigación a estudiar este tipo de asuntos, tanto intrínsecos como extrínsecos, que inciden en la enseñanza/aprendizaje de lenguas extranjeras. La comprensión de dichos factores es un primer paso para encontrar formas de elevar al máximo posible los niveles de competencia de los alumnos en este ámbito.

Es necesario que paulatinamente se establezca la comunicación con las direcciones de la enseñanza de lenguas de los ciclos educativos previos, por lo menos la preparatoria. La idea es, en un futuro, trabajar en coordinación con tales instituciones con el fin de forjar acuerdos para que cada nivel escolar se comprometa a cumplir sus objetivos correspondientes. Esto permitiría dar continuidad a lo aprendido en ciclos previos e ir construyendo cada nivel sobre lo ya estudiado previamente, lo que ayudaría a avanzar de modo articulado.

Propuesta

El aprendizaje de lenguas es un elemento muy importante en la formación de los universitarios. Se requiere iniciar una investigación amplia y rigurosa para entender de qué manera las implicaciones sociales, económicas, políticas y culturales de la enseñanza del inglés (ELT) afectan su enseñanza/aprendizaje. La comprensión integral del fenómeno de la enseñanza/aprendizaje de lenguas en su amplio contexto social podrá dar pautas para entender fenómenos como los revelados en la investigación de la ANUIES mencionada anteriormente.

Asimismo, la información que arrojen las investigaciones propuestas habrá de conducir a una necesaria revisión de enfoques, objetivos, metodologías y materiales de enseñanza/aprendizaje, y a la adopción de aquellos que coadyuven de manera óptima a instrumentar las estrategias didácticas requeridas para impulsar niveles de competencia cada vez más ambiciosos.

Fuentes consultadas

- Carnoy, Martin. *La educación como imperialismo cultural*. México, Siglo XXI, 1977.
- Castillo, Alberto y Rosa Obdulia González, Javier Vivaldo. *Competencia lingüística en inglés de estudiantes de primer ingreso a instituciones de educación superior*. México, Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior-Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.
- Ciari, Bruno. *Modos de enseñar*. Barcelona, Editorial Avance, 1977.
- Crystal, David. *English as a global language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Genesee, Fred. "Second Language Learning in School Settings: Lessons from Immersion" Reynolds, A. (ed.) *Bilingualism, Multiculturalism and Second Language Learning*. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Inc. Publishers, pp. 183-201.
- Graddol, D. y Ulrike Meinhof, *English in a Changing World*. United Kingdom, Biddles Ltd, Guildford, 1999.
- Morin, Edgar y Anne Brigitte Kern, *Tierra Patria*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1993.
- Pennycook, Alistair. *The cultural politics of English as an international language*. New York, Longman, 1994.
- Phillipson, Robert. *Linguistic imperialism*. Oxford, Oxford University Press, 1992.
- _____. y Skutnabb-Kangas, Tove. "Englishation: one dimension of globalization", en Graddol, David y Ulrike H. Meinhof. *English in a chan-*

- ging world. United Kingdom*, AILA Review 13. Biddles Ltd Guilford, 1999.
- Rodríguez Rojo, Martín. "Proyecto educativo para la escuela de la cultura global".
En línea: www.docstoc.com/docs/20363431/PROYECTO-EDUCATIVO-PARA-LA
- S/a. "SEP, UNAM y SNTE, fortalecen su alianza para capacitar mejores maestros de educación básica". *La Jornada*, México, viernes 16 de abril de 2006.
- Sarmiento, Sergio. "Entrevista con Vicente Fox". Programa "La Entrevista con Sarmiento". Televisión Azteca, México, 30 de agosto de 2005.
- Selinger, Herbert W. y Elana, Shohamy. *Second language research methods*. Oxford, Oxford University Press, 1989.
- Tollefson, James W. *Planning language, planning inequality*. New York, Longman, 1991.

JOSÉ HERNÁNDEZ RIWES CRUZ*

¿Cómo leer una canción *pop*?

Resumen

En este artículo se hace una reflexión crítica sobre la canción *pop* a través de un análisis académico que parte de los estudios culturales. Después del planteamiento teórico se hace un ejercicio analítico contemplando "She is a Rainbow" de The Rolling Stones y *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann, la primera como reescritura de la segunda.

Palabras clave: Canción *pop*, Hoffman, *She's a Rainbow*, The Rolling Stones, *El hombre de arena*

La canción *pop* es una de las expresiones artísticas de mayor importancia en el desarrollo de la cultura occidental contemporánea. A partir de la segunda mitad del siglo pasado adoptó un rol de transmisor, transformador y generador del mundo cultural. De hecho, la música *pop* ha nutrido el imaginario colectivo con una gran cantidad de seres y situaciones fantásticas, comunes y maravillosas: epopeyas, dramas, comedias, etcétera, creando su propio panteón y mitología o bien, enriqueciendo el establecido por el arte, la literatura y la poesía. Debido a sus alcances la canción *pop* se abre ante la posibilidad de someterse a un análisis

serio enfocado a los niveles modal y genérico a través de la narratología y la genología. Sin embargo, este análisis no debe hacerse como si la canción *pop* fuera un género literario más, sino un género interdisciplinario¹.

En su artículo "The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven's Lieder" William P. Dougherty aplica la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce a la obra musical mencionada en el título de su texto. Con este ejercicio Dougherty explora el discurso que se establece a partir de la yuxtaposición de los discursos del texto escrito y texto

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

¹ La canción *pop* debe tomarse como un género interdisciplinario pues emplea como mínimo música, escritura y desarrollo escénico para conformar su texto. Esta relación se observará con mayor profundidad más adelante en el ensayo.

musical en una pieza musical y el cual debe tomarse como un género que no corresponde al estudio de un texto literario o musical únicamente:

...la yuxtaposición de la música y la poesía en una canción artística requiere que la teoría que va guiando el método analítico trascienda las aproximaciones monodisciplinarias, y que la apropiación de una perspectiva interdisciplinaria pueda medirse en términos de su valor al explicar la sutil relación entre música y texto...²

El objeto que se estudia genera una particular manera de aproximarse a ella, es decir de leerse. El discurso de esta lectura puede generar a su vez otros discursos dependiendo de la aproximación que cada espectador haga de ella. Pues como dice Dougherty:

...el interprete³ es un agente de mediación, que establece ligas entre signos y objetos para generar un sentido (Shapiro 1983,12); esto es, el interprete causa una evaluación de la relación del signo-objeto que, como sostiene Umberto Eco (1976,68), es como el interprete asegura la validez del signo.⁴

Ahora bien, este último punto abre la puerta a la tercera parte que conforma a una canción: el texto performativo. Esta parte está compuesta por la actuación-interpretación (en estudio o escénica) de un grupo o solista de una obra musical,

en este caso de la canción, la escucha de su público y la relación que se establece entre ambas partes. Dicho de otro modo, el código establecido por el músico y el escucha a partir de la producción (o reproducción) de una obra:

No sólo al escuchar música popular estamos escuchando un acto performativo, sino que, más allá de ello, “escuchar” es un acto performativo en sí mismo: para entender cómo el placer musical, el sentido y la evaluación funcionan, tenemos que entender cómo, como escuchas, somos parte del acto performativo musical para nosotros mismos.⁵

Un ejemplo de esto es el siguiente; la canción “(I can’t get no) Satisfaction”⁶ de Jagger y Richards no se escucha ni significa lo mismo en 1965 que en 2000. El público ha cambiado y con ellos ha cambiado la manera de escuchar y el significado de dicha canción, aunque esta sea interpretada por el mismo grupo The Rolling Stones. Dicho cambio se vuelve más notorio cuando otro grupo o solista la interpreta, como fueron los casos de The Residents en 1976,⁷ Devo en 1978,⁸ o bien, Britney Spears en el 2000.⁹ El acto performativo de cada uno de los grupos y de los escuchas es muy distinto para cada versión y ante las otras dos atienden a distintas necesidades culturales.

⁵ Simon Frith, *Performing Rites on The Value of Popular Music*, p. 203-204.

⁶ “(I can’t get no) Satisfaction” (Jagger-Richards, 1965, lado A, pista 1)

⁷ “(I can’t get no) Satisfaction” (Jagger-Richards, 1976, lado A, pista 1)

⁸ “(I can’t get no) Satisfaction” (Jagger-Richards, 1978, lado A, pista 2)

⁹ “(I can’t get no) Satisfaction” (Jagger-Richards, 2000, pista 4)

² William Dougherty, “The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven’s Lieder”, p. 68.

³ En este caso estoy tomando al espectador como interprete de los textos escrito y musical, que en este sentido toman el lugar de signos.

⁴ William Dougherty, *op. cit.*, p. 70.

Entonces, al hablar del panteón de seres y situaciones míticas que la canción *pop* ha generado, no sólo debe tomarse en cuenta la participación del texto escrito, sino también del sonoro y del performativo. Este espacio mítico debe considerarse como el resultado de la unión de los tres textos. Sin embargo, es necesario ir paso a paso analizando el nivel independiente del texto escrito, el texto sonoro¹⁰ y el performativo como signos independientes para entonces hacer una observación de cómo funciona su interdependencia en un nivel discursivo más elevado.

A lo largo de su desarrollo, la canción *pop* ha tomado prestados elementos de la poesía, la literatura y del teatro; no obstante, el desarrollo de la microficción ha abierto una nueva perspectiva para su análisis. Aunque el término "microficción" no se ha concretado del todo (hay quien llama a este tipo de escritos minificción e incluso microrrelato), los rasgos que caracterizan a cada una de las propuestas teóricas enfocadas al estudio y clasificación de sus partes son prácticamente idénticos y sólo varían en cuestiones muy específicas que no afectan la idea general. La definición que Lauro Zavala ofrece en su antología de cuentos mínimos es muy completa y acoge, sin mayor problema, a un género híbrido como es la canción *pop*. Zavala utiliza el término minificción para referirse a los textos en prosa cuya extensión no rebasa las 200 palabras.¹¹ En un esquema ge-

neral, una canción *pop* debe, a través de un texto sonoro-escrito-performativo compuesto por una introducción, estrofas, coro y coda transmitir el mensaje que su autor o interprete desee en menos de tres minutos. Por lo general, las estrofas que componen el texto escrito no cuentan con un número de palabras mayor a 200 y de ser así, la cantidad por la que lo puedan rebasar es mínima o bien, son casos singulares. La canción *pop* guarda otras semejanzas con el género descrito por Zavala ya que también tiene un carácter genéricamente híbrido con dominante narrativo, donde se entremezclan elementos ensayísticos, elementos paródicos, así como elementos poéticos. En donde quizá la definición no llega a adaptarse, es en la característica de que la microficción debe asumir la forma de texto en prosa. Aunque hay canciones cuya letra no está versificada la mayoría de ellas esta construida a partir de versos rimados. En esencia, la acentuación de las palabras debe complementar la estructura del texto musical para que a la hora de ser interpretado mantenga una armonía con su efecto sonoro. Esta característica puede hacer una excepción pues, como se mencionó unas líneas arriba, la canción *pop* es un híbrido de géneros, no un género literario. Ahora bien, la respuesta de Zavala a si la microficción es literatura es la siguiente:

Aunque algunos de estos textos se apoyan en juegos de palabras o en otras formas de ingenio que los aproximan al chiste, tienen valor literario porque en todos ellos hay una estructura paradójica, diversas formas de erudición literaria y en ocasiones más de un sentido alegórico. Su naturaleza estética

¹⁰ Al texto sonoro no lo llamo musical pues en el contexto de la música *pop* el texto musical cuenta con varios elementos que lo llevan a trascender un simple plano musical. *Infra* p.8.

¹¹ Javier Díaz Perucho, *Microficciones: Panorama del microrrelato en México*, p. 56.

consiste en sintetizar de manera alusiva, lo mejor de la tradición popular y lo más complejo de la sofisticación literaria. Son textos literarios por derecho propio y por el diálogo que establecen con la tradición popular.¹²

La canción *pop*, inscribe todos estos rasgos en su naturaleza. En su texto musical se pueden encontrar elementos de diversas músicas tradicionales, contemporáneas, populares y vanguardistas, mientras que en el escrito se pueden hallar entre otras cosas: modismos de diversas regiones, estructuras lingüísticas elaboradas, metaficciones, temas-personaje propios y del arte y literatura universal, entre otros. En ambos casos se puede hablar de hipotextos e hipertextos.

Las canciones *pop* entonces participan en la literatura y a cambio toman de ella prestados elementos para ensamblarse, no más, no menos. Zavala apunta que :

la naturaleza genérica de cada texto depende en muchos casos de la manera como es leído por cada lector, lo cual depende a su vez de sus estrategias de lectura y de su experiencia literaria y extra literaria¹³

Depende de cada uno el asumir los riesgos de clasificar a la canción *pop* como microficción.

Quizá una de las características que la canción *pop* comparte con la microficción de manera natural es el de ser un fragmento. Zavala dice al respecto:

La condición de ser fragmentos o detalles, es decir, de ser textos que forman parte de una totalidad o de textos que contienen universos autónomos depende en gran medida de la manera como son leídos.¹⁴

Una canción *pop* nace con la intención de ser lanzada como sencillo (*single sample*, en su acepción en inglés que deformó en *simple*) para dar a conocer a un interprete o autor a través de esta. Es una muestra de lo que dicha persona puede generar. En este sentido, una serie de canciones creadas o interpretadas por una misma persona o grupo, compiladas en un disco puede no tener otra relación más allá de ello. Depende de cada escucha si toma en cuenta dicho disco como una totalidad o a cada una de las canciones como unidad autónoma. Lo mismo sucederá con las antologías de narrativa o de determinado género musical en donde los autores varían. "En lugar de que el sentido de cada texto dependa de los demás...",¹⁵ como el de una canción lo sería si fuera parte de un disco conceptual, "...las microficciones se contentan con tener un aire de familia".¹⁶ Al igual que las canciones que, por ejemplo, son clasificadas como clásicos de los ochenta en donde puede que difieran totalmente en fondo y forma, pero son asociadas por una categoría que reside en la temporalidad de su creación.

Antes de proseguir, y considerando el ejercicio de comparación expuesto líneas arriba, es necesario hacer una advertencia que de alguna manera sirve de puente hacia el nivel modal del análisis. Muchas veces al tratar de otorgar a la

¹² Lauro Zavala, *Relatos vertiginosos, antología de cuentos mínimos*, p. 14.

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ *Loc. cit.*

canción *pop* una validez (que ya a estas alturas es innecesaria) ante los ojos de aquellos que califican de menor a lo no generado dentro de las bellas artes se construyen enunciados que, lejos de convencer a quien es ocioso convencer de lo contrario, pecan de una total inocencia y candor. Ahora bien, hay veces que, irónicamente, esos argumentos abren la puerta a reflexiones críticas mucho más sustanciosas.

Aunque se puede hablar de una narrativa de la canción *pop* esto no quiere decir que toda canción *pop* sea necesariamente narrativa. La afirmación de que una canción *pop* es una pequeña narración acompañada de música que se interpreta en tres minutos, puede ser fácilmente descalificada si se somete al azar a una obra suscrita dentro de esa categoría a un análisis narratológico. Dicha obra puede estar haciendo sólo una descripción de un espacio físico o mental y ni siquiera eso. Por ello, aunque una canción ofrezca un texto de orden musical y escrito coherente el cual puede contener cierto valor estético, de fondo y de forma, no quiere decir que cualquier obra que guarde estas características sea un relato ya que éste es “la construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas cuyo referente puede ser real o ficcional”.¹⁷ En una canción *pop* se pueden dar historias, contemplaciones, descripciones, líneas y frases, y todas estas formas están sujetas a las mismas reglas narratológicas que cualquier cuento, novela, poema o crónica. En la música *pop* se puede hablar de que

la mayoría de las canciones creadas bajo sus estándares pueden elaborar textos desde el campo del relato el cual, por supuesto, incluye los “tres aspectos fundamentales de la compleja realidad narrativa: la historia, el discurso o texto narrativo, y el acto de la narración”;¹⁸ o bien, textos de contenido descriptivo es decir, con

–Una red significante de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización– el cual como una criba selecciona, organiza y limita la cantidad de detalles que habrán de incluirse.¹⁹

También textos de tipo dramático, o sea con la representación de la acción humana tramada a través de un diálogo.

Es importante tomar en consideración que el análisis narratológico de una canción se modifica por aquello que ya se ha mencionado, su diégesis está formada por un texto escrito, uno musical y por la yuxtaposición de ambos. La naturaleza híbrida de la canción *pop* le otorga ciertas particularidades a su enunciación que si no son observadas con atención pueden llegar a incrementar el ruido semántico entre un emisor y su receptor. Pues como dice Dougherty:

La congruencia o no congruencia del objeto musical y poético es mutable y capaz de ser manipulado por el compositor [...] la relación entre la semiótica musical y la semiótica poética en una canción es asimétrica, y esta relación también puede ser manipulada por el

¹⁷ Paul Ricoeur citado por Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 10.

¹⁸ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

compositor al servicio de un fin expresivo particular.²⁰

Por ello, antes de observar algunos ejemplos que ilustren estos tres tipos de texto de la canción *pop*, se deben atender algunos rasgos básicos del texto musical cuya función sea complementar el modo de elocución.

La estructura básica de una canción es la siguiente: una introducción musical, un verso musical sobre el cual se cantan las estrofas, un coro musical sobre el cual se canta el coro escrito, una conclusión escrita que generalmente va sobre un verso musical, el coro final y, en ciertas ocasiones, una coda o final musical. A esto hay que agregar que en la sección de los versos musicales, la música debe subordinarse a la letra, pues es en ella, si es el caso, en donde se desarrolla la historia que se quiere contar. El coro, en contraste, es mucho más musical, pues su función es la de hacer que la tonada encuentre un lugar en la memoria del escucha. Es un espacio climático que no sólo ofrece una secuencia natural al resto del texto escrito que continuará en los siguientes versos, también asume, en cuanto al texto escrito, la función de *leit motif*, pues ahí yace la idea principal que un autor quiere transmitir. El *leit motif* musical (denominado tema en este contexto) es distinto, pues este es una frase corta que, por lo general, se presenta en la introducción y se repite varias veces a lo largo de la canción. Este elemento puede que complemente el mensaje de alguna manera. Todo esta en relación de la carga semántica que se quiera ofrecer a través del texto sonoro.

Es muy importante tomar en consideración el hecho de que el texto sonoro de una canción *pop*, al igual que el texto escrito, se nutre de diversos géneros y disciplinas (por supuesto que en su mayoría son sonoras) para complementar el mensaje a transmitir o bien para crear una forma distintiva, que genera así diversos códigos semánticos y establecer una serie de géneros musicales en los que, de acuerdo a esta forma, pueda inscribirse. Si una canción mantiene un tempo acelerado y su fraseo cuenta con notas mayores, probablemente quiera transmitir un sentimiento de alegría, mientras que un tempo lento y notas disonantes pueden transmitir pasajes tristes, lúgubres o misteriosos. Por otro lado, muchas canciones *pop* han enriquecido su diégesis con toda una serie de elementos sonoros proporcionados al colectivo imaginario por el radio y la televisión a lo largo de ochenta años. Al incluir en sus transmisiones efectos de sonido, estos medios crearon todo un campo semántico sonoro. Por ejemplo, el sonido de una nave espacial extraterrestre tiene asignado un referente sonoro particular, mientras que el despegue de un cohete tiene otro.

El último de los elementos a considerar es el del intérprete, parte del texto performativo, sin que por ello se le reste importancia. Pues es quien al utilizar su voz como un elemento más del texto musical, reproduce el texto escrito dotándolo de personalidad e intención. El intérprete asume el papel de narrador o de personaje en la canción, dependiendo la forma que el texto escrito tenga. Y lo que se debe tomar en cuenta, en el plano musical es que el género de un personaje queda definido (si la histo-

²⁰ William Dougherty, *op. cit.*, p. 73.

ria lo requiere y la letra no lo dice) por el género del intérprete. Esto puede dar pie a controversias, pero debe pensarse en las convenciones sonoras mencionadas líneas arriba. La voz masculina o femenina es paralela, en la construcción del texto sonoro, al sonido de un cohete despegando. Cuando una letra que trata de una añoranza de una mujer por un hombre, como en "To Know Him Is to Love Him" de Phil Spector en la versión de The Teddy Bears²¹ y algún intérprete masculino como quería hacer una versión de ella, únicamente cambiaba los pronombres para poder mantener la convención,²² como fue el caso de The Beatles.²³

La canción *pop* se ha convertido en una de las manifestaciones posmodernistas por excelencia. A lo largo de los últimos cincuenta años, la canción *pop*, en un afán de permanencia se ha renovado inscribiendo en su fondo y forma conceptos que han sido teorizados y ubicadas dentro de esa clasificación como la parodia, el pastiche, el reciclaje, la alusión apócrifa, la deconstrucción, etcétera. Una muestra de ello es la canción "She's a Rainbow" de los Rolling Stones escrita por Mick Jagger y Keith Richards. Los elementos que componen su diégesis, que como se verá tiene un carácter de pastiche, ofrecen la posibilidad de una lectura, entre muchas otras por supuesto, paródica de "El hombre de arena" de E.T.A. Hoffmann, considerando la parodia como Deleuze propone: una repetición que

incluye una diferencia, una imitación con distancia crítica.

A primera vista, el texto escrito sólo ofrece la descripción de una mujer que viste de colores, es pálida y de blonda cabellera y mantiene un porte monárquico de dama antigua; sin embargo, en palabras de Luz Aurora Pimentel, esta descripción da cuenta de un modelo de organización de tipo cultural que permite describir un lugar como si fuera un cuadro, modelos arquitectónicos, musicales, u otros. De hecho, "el modelo utilizado para organizar una descripción le da una unidad temática que implica su continuidad semántica".²⁴ Esta estructura cultural dota a dicha canción de resonancias populares, literarias y musicales al mismo tiempo que elabora una crónica de los usos y costumbres de la época en la que fue lanzada. Pero será hasta escuchar el texto musical que la idea de parodia sobre la obra de Hoffmann se cristalice (y es en este punto donde se produce una idea arriesgada)²⁵ pues en esta lectura de "She's a Rainbow", la historia que se va a contar yace en el texto musical, mientras que el texto escrito cumple una función metadieгética a través de su descripción. Sin embargo, para evitar confusiones, es recomendable analizar por se-

²¹ "To Know Him Is to Love Him" (Spector, 1958, lado A, pista 1)

²² Sin embargo, otro de los aspectos importantes de la canción *pop* es que continuamente hace juegos con sus convenciones.

²³ "To Know Him Is to Love Him" (Spector, 1994, disco 1, pista 24)

²⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ Es común suponer que un texto escrito es aquello que debe hacer la narración de una historia, sin embargo, las diversas manifestaciones interdisciplinarias muy desarrolladas en el siglo pasado, demuestran lo contrario. Ejemplos claros son el cine o el cómic donde a través de imágenes se narra una historia, sin necesidad de recurrir a un texto escrito. La canción *pop* no es ajena a este recurso. Una historia puede ser narrada por medio del texto musical mientras que el texto escrito llega a funcionar como complemento o bien, como un simple ornamento.

parado, los distintos niveles en los que se enlaza la parodia con el texto original.

Aunque el título de la canción no forme parte de la diégesis, en este caso cumple con uno de los aspectos narratológicos de la descripción. Entonces, como sostiene Pimentel, el enunciado *She's a Rainbow* anuncia que el objeto a describir, en este caso *She* —que en ese momento se constituye como el *tema descriptivo*— gesta un proceso en el cual se despliegan una serie de atributos, partes y “detalles” que lo irán “dibujando”.

La obra comienza con un acomodador/presentador que espera a que la gente termine de tomar su lugar, durante ese proceso da algunas indicaciones sobre lo que se puede y no se puede hacer, al final de su discurso pregunta: “Are you ready?”,²⁶ se escucha que alguien jala una cuerda que abre una cortina. Acto seguido, comienza la canción. Este primer fragmento establece el momento en que arranca la historia en esta interpretación de re-escritura de “El hombre de arena”. En este sentido, el relato comienza cuando el profesor Spalanzani presenta en sociedad a su hija/autómata Olimpia.

En la introducción de la canción se escucha un piano haciendo una figura en sus notas agudas, esto establece otro hipotexto al evocar aquellas melodías que producían las cajas musicales antiguas al abrirlas. La referencia continua, pues no sólo se evoca la música sino al objeto mismo que la contiene. Muchas de estas cajas guardaban una muñequita vestida de bailarina que giraba siguiendo el tem-

po de la música lo cual acentúa la carga semántica de la autómata. Hay que recordar que en la presentación en sociedad de Olimpia, ella muestra sus dotes musicales a través de un piano. Esta figura musical es el *leit motif* de la canción.

Con el primer verso del texto escrito la idea de que “She” puede ser una muñeca se incrementa. “She comes in colors everywhere”²⁷ se asemeja a un slogan publicitario. En este caso se puede interpretar como que la muñeca viene en distintos colores a elegir. A partir de esto, la música de la introducción también evoca un *jingle*²⁸ y que el resto de la descripción de “She” tendría que ver con las moneñas que un juguete puede realizar.²⁹

La estructura musical *introducción/verso musical* se repetirá, sin embargo, el texto escrito va a establecer cambios fundamentales en el fondo. En la primera estrofa el narrador-descriptor, se mantiene neutro, alejado de toda emotividad. Únicamente menciona que “She” peina su cabello, describe la manera en que esta se presenta y hace una analogía de su persona. En principio, se antoja que el narrador es el cruel Coppola o bien el mismo profesor Spalanzani que describe(n) las gracias de su creación, y que la canción se desarrollará desde su perspectiva. Sin embargo, el primer verso de la tercera estrofa: “Have you seen

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ Pequeña canción de uno a dos minutos de duración, cuya estructura musical y objetivo es similar a la del coro de una canción *pop*. Esta composición tiene por objetivo complementar la promoción y comercialización de un producto en el mercado.

²⁹ De hecho, la canción fue utilizada años después para promocionar la nueva línea de computadoras *Apple*.

³⁰ Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

²⁶ “She’s a Rainbow” (Mick Jagger y Keith Richards, 1967, lado B, pista 1).

her dressed in blue?"³⁰ indica que el texto escrito asume una perspectiva de personaje. Al dirigirse a "you", comentando acerca de "She" el texto ha cambiado su perspectiva, la elocución está a cargo de otro personaje el discurso narrativo cambió a uno directo en donde esta forma se organiza "en torno a la perspectiva del personaje, es decir, en torno a restricciones de orden espacio-temporal, cognitivas, etcétera, y que se derivan del discurso en tanto que acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados".³¹ Cuando el personaje responde a su misma pregunta "See the sky in front of you",³² se establece una especie de diálogo entre un hablante y un escucha silencioso, la descripción está cargada de una emotividad que vuelve el discurso mucho más subjetivo, pasional más que de acción. Entonces, es posible asumir que el personaje que habla es Nataniel y el que escucha es su amigo Segismundo. A partir de esto, las líneas arriba citadas hacen una fuerte referencia al momento en que Nataniel hace un reclamo airado a su amigo: "¿cómo es posible que un hombre con tan buenos ojos como tú no haya visto los encantos y tesoros ocultos en la persona de Olimpia?"³³ imprimiendo la infatuación que el protagonista siente por la muñeca.

En el resto de los versos de la canción, se muestra que Nataniel tiene una afición por la imagen, el verbo más importante en esta obra de The Rolling Stones es *to see* por supuesto. En el cuento de Hoffmann, Nataniel tiene una fijación muy importante por los ojos, que de

hecho le causan un trauma. Uno de sus mayores temores será quedar envuelto por la obscuridad. Por eso, la última estrofa, aunque similar a las dos primeras, no es dicha por el narrador del principio, sino por Nataniel. Y entonces, ya que, según Nataniel, Olimpia "comes in colors everywhere" también puede decir: "¡Oh, estrella de mi vida, no me dejes solo en la tierra, en la negra obscuridad de una noche sin esperanza!".³⁴ Los adjetivos de resonancia etérea y celeste que *The Stones* usan para describir la belleza de "She" en su canción como: *Sky, Sunset going down, y rainbow* capturan la obsesión que Nataniel tiene por "la bella y celeste Olimpia".³⁵ Cosa curiosa, pues la rigidez de la muñeca hace que ese ímpetu por verla etérea se vuelva irónico. Nataniel llegará a lo ridículo al decir que "véiala flotar por el aire"³⁶ o bien *to come in colors in the air*.³⁷

La composición de imágenes es un elemento que aparte de dibujar su personalidad, sirven a la trama y narrativa de la historia de Hoffmann. Por ello es que el texto escrito en la canción, se apoya más en la descripción, en atrapar ese sentimiento y deja la narración al texto musical. En ese sentido, las palabras de Nataniel, refiriéndose a la frialdad en la mirada de Olimpia: "Le pareció como si los ojos de Olimpia irradiasen pálidos rayos de luna"³⁸ y encuentran resonancia en "Speck of white, so fair and pale".³⁹ Esa palidez a la que se refieren Jagger y Richards también tiene que ver con el tipo

³¹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 115.

³² Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

³³ E.T.A. Hoffman, *El hombre de arena*, p. 77.

³⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁵ *Ibid.*, p. 71.

³⁶ *Ibid.*, p. 72.

³⁷ Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

³⁸ E.T.A. Hoffman, *op. cit.*, p. 71.

³⁹ Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

estético que consideraba la blanca como rasgo de belleza, y que puede haber más bello que una muñeca de porcelana. Dicho en palabras de Nataniel: en forma de monólogo narrado: "Hubo de confesarse que en su vida había visto una mujer tan hermosa"⁴⁰ o bien "Have You seen a lady farier?"⁴¹ Tomando en cuenta la blanca física de "She" que armoniza con la vestimenta colorida y con la evocación, a través del lenguaje, "Speck of white so fair and pale",⁴² "lady farier",⁴³ "a queen in days of old",⁴⁴ se obtiene una imagen femenina romantizada. El texto musical hace un énfasis en esta noción, cuando presenta un coro de voces femeninas que rescata una estructura popular medieval en diversas partes de la canción. Hay que recordar que Nataniel se enamora de la autómatas al notar que ésta se la pasa frente a una ventana de la misma manera que las doncellas medievales como "The Lady of Shallot".⁴⁵ De hecho, a lo largo de la canción, el texto musical parece que propone una sublimación del sentimiento del Nataniel al emplear instrumentos y formas que transmiten una especie de grandilocuencia. Ahora bien, dicha belleza no es sólo percibida por el protagonista. Hoffmann establece que "Olimpia, engalanada con un gusto exquisito, era admirada por su belleza y por sus perfectas proporciones"⁴⁶ *like queen in days of old* por toda la gente que asistió a la presentación organizada por Spalanzani. En este punto se detiene el texto

escrito dando paso a la narración por parte del texto musical.

Como se mencionó, la introducción es la presentación de Olimpia ante la sociedad. En el primer pasaje musical⁴⁷ el grupo elabora una extensión del *leit motif* sonoro adornado con unas cuerdas, la melodía que estas producen evocan una ensoñación que puede referirnos al texto de Hoffmann cuando dice: "El concierto comenzó. Olimpia tocaba el piano con una gran habilidad e incluso cantó un aria con voz sonora y brillante que parecía el brillante sonido de una campana".⁴⁸ Y es en este punto donde se establece algo muy interesante. El fragmento al que el pasaje musical hace referencia, es una descripción analéptica. No hay avance en la historia; sin embargo, en la canción Nataniel descubrió a Olimpia, se enamoró y se obsesionó con ella. Sin embargo, esta extensión del *leit motif* sonoro genera un efecto mecánico, de ritmo perfecto que es lo que hace a Segismundo discernir con Nataniel en su apreciación sobre Olimpia. En el cuento de Hoffmann Segismundo le dice a Nataniel:

Su paso tiene una extraña medida y cada movimiento parece deberse a un mecanismo; canta y toca al compás, pero siempre lo mismo y con igual acompañamiento, como si fuera una máquina.⁴⁹

Entonces el "Have you seen her dressed in blue?"⁵⁰ como se interpretó líneas arriba alcanza un mayor sentido. La narración continúa a través del segundo pasaje mu-

⁴⁰ E.T.A. Hoffman, *op. cit.*, p. 69.

⁴¹ Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

⁴² *Ibid.*, min. 00:03:23

⁴³ *Ibid.*, min. 00:03:35

⁴⁴ *Ibid.*, min. 00:03:56

⁴⁵ Alfred Lord Tenneyson, "The Lady of Shallot"

⁴⁶ E.T.A. Hoffman, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁷ Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

⁴⁸ E.T.A. Hoffman, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁰ Mick Jagger y Keith Richards, *op. cit.*

sical. En este se vuelve a escuchar el *leit motif* musical, pero está adornado con disonancias y percusiones al azar que crean un efecto de descomposición en el ritmo y por ende de la sublimación. Es a través de la percusión que se recupera la armonía, en determinado momento, está percusión imitará el sonido de un reloj o de un metrónomo que reestablece el ritmo de la canción. Dicho pasaje hace referencia al momento en que Nataniel saca a bailar a Olimpia y se da cuenta que la chica no es perfecta:

Creyó haber bailado al compás, aunque sentía que la rigidez rítmica con que Olimpia bailaba a veces le obligaba a detenerse, y entonces se daba cuenta de que no seguía bien los compases de la música.⁵¹

El hecho de poner la última estrofa entre este pasaje y la coda y que esa estrofa sea la que en principio esta a cargo del narrador y ahora dicha por Nataniel incrementa el efecto de obsesión que éste desarrolla por Olimpia. Será en la coda donde Jagger y Richards plasmen la caída de Nataniel. Elaborada por medio de la última nota de la estrofa final que se queda sostenida sobre ella, se escuchan notas que asemejan el sonido que hacen los resortes cuando se botan de un mecanismo y este queda dañado. El segundo pasaje puede evocar el momento en que Spalanzani y Coppola destruyen a Olimpia al disputar su propiedad. Cuando Nataniel "oyó un estrépito espantoso en la habitación de Spalanzani, producido por repetidos golpes en

el suelo y las paredes, y luego choques metálicos"⁵² entra al lugar de donde estos sonidos provienen. Después de ver la escena, pero sobre todo los ojos de Olimpia ensangrentados, perderá la razón. En este estado intentará estrangular al supuesto padre de su amada diciendo "¡Baila, baila, muñequita de madera!".⁵³ Las palabras remiten a la idea del principio de la canción de la muñeca de madera de la caja que baila cuando esta se abre, por decirlo así, el ciclo se cierra para volver a repetirse.

Después del ejercicio de yuxtaposición de los signos y del análisis de un posible tercer nivel de significación en cuanto al modelo de Pierce se refiere, el espectador puede ir más allá. Es decir. Partiendo de este nivel se pueden generar otros niveles de discurso tal y como el que se sugiere a continuación.

Sigmund Freud tomó el cuento de Hoffmann para ilustrar su ensayo sobre lo siniestro. En este explora los elementos que conforman el concepto en la narración: la muñeca Olimpia, el motivo de los ojos, además de el sentido de la vista, la fijación y trauma que Nataniel tiene por ellos. En la lectura que une esta obra de Hoffmann con la de Jagger y Richards se nota que el énfasis está puesto sobre los mismos elementos; sin embargo, el mensaje que se transmite es distinto. En este sentido, el Nataniel de la canción de los Stones está obsesionado con la imagen que, como se mencionó líneas arriba, le está vendiendo un anuncio comercial. La Olimpia de este Nataniel, puede ser una muñeca o la imagen de una super-modelo en una revista o bien la mezcla de estas dos. En la pos-

⁵¹ E.T.A. Hoffman, *op. cit.*, p. 75.

⁵² *Ibid.*, p. 80.

⁵³ *Loc. Cit.*

modernidad el culto al cuerpo se ha elevado a niveles delirantes. Se puede hablar de que ahora sí ha adoptado una cualidad de templo que hay que respetar y cuidar. Se ha convertido en un elemento sagrado para la sociedad. En palabras de Gilles Lipovetsky resulta que: "El cuerpo ya no designa una abyección o una máquina, designa nuestra identidad profunda de la que ya no cabe avergonzarse y que debe exhibirse".⁵⁴ Y resulta un poco paradójico, pues la tendencia a imitar a los modelos los ha colocado justo en un nivel de producto al cual hay que aspirar. La Olimpia de Hoffmann fue creada para imitar a lo humano, pero la de Jagger y Richards le dará un giro a esto, su muñeca imita a lo humano pero será el humano quien quiera poseerla o imitarla. Spalanzani, al momento de destruirla dice que es su propia sangre, algo similar sucede con los productos contemporáneos cuando es más importante la marca que el producto mismo. Ahora bien, al hacer una lectura un poco más profunda resulta que el motivo que impulsa tanto la canción como el cuento no es precisamente el autómatas. Freud en su ensayo sobre lo siniestro hace la siguiente observación sobre los personajes del cuento de Hoffmann:

Debo decir, sin embargo —y espero contar con el asentimiento de casi todos los que hayan leído este cuento— que el tema de la muñeca Olimpia, aparentemente animada, de ningún modo puede ser considerado como único responsable del singular efecto siniestro que produce el cuento; más aún, ni siquiera es el elemento al cual se le podría atribuir en primer término este efecto. [...]

El centro del cuento lo ocupa más bien otro tema [...] se trata del *tema del arenero*, el "hombre de la arena" que arranca los ojos a las criaturas.⁵⁵

Lo mismo ocurre en la canción de The Rolling Stones sólo que en este caso el arenero no es un personaje como en el de Hoffmann. En el cuento alemán Coppe-lius (después Coppola) será quien dirija la vida de Nataniel. Es debido a este hombre oscuro que el joven protagonista queda traumatado, su vida girará en torno a las imágenes y a su fijación por la vista y los ojos. Un elemento similar en la posmodernidad es la publicidad. Es ella quien dicta que es lo que se debe usar y como se debe usar. Luego entonces el arenero de "She's a Rainbow" es la publicidad. El tipo de discurso narrativo que abre la canción es muy empleado por este medio. Las características de los versos de la primera y segunda se asemejan a un *spot* publicitario en donde se exaltan las bondades de un producto. Lipovetsky lo dice así:

Seguramente el spot publicitario no es nihilista, no cae en la incoherencia verbal y lo irracional absoluto, su propósito viene controlado por la voluntad de señalar el valor *positivo* del producto.⁵⁶

Así pues, "She combs her hair" no es un absurdo sino, en este caso, una virtud.

Se ha visto como The Rolling Stones hacen varias alusiones, o mejor dicho, intertextualidades facultativas al texto de Hoffmann, pero la siguiente es una que se acopla al asunto de la publicidad y

⁵⁴ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 61.

⁵⁵ Sigmund Freud, "Lo siniestro", p. 19.

⁵⁶ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 147.

conlleva, de manera intrínseca y un tanto humorística el concepto que dice “de la vista nace el amor”. La primera vez que Nataniel ve a Olimpia es a través de la ventana de su casa. Se ha mencionado que el resonante puede ser “The Lady of Shallot”.⁵⁷ Pero esta ventana en la canción de Jagger y Richards será un aparador. El consumidor se enamora del producto. Y es en este punto en donde hay otra concordancia. De acuerdo a Freud, el efecto siniestro en el cuento de Hoffmann tiene su núcleo en el miedo que un individuo siente en cuanto a la mutilación de la vista.⁵⁸ En el mundo contemporáneo regido por la imagen, el individuo mutilado estaría a salvo de la publicidad, del hombre de arena que lo hace dormir y vivir de sueños, pero no entendería el momento que se vive e irónicamente, se quedaría fuera de la realidad. Un último elemento que se debe considerar es que a diferencia de la imagen y propósito del hombre de arena de Hoffmann, cuyo fin es que el lector se de cuenta “de que el poeta quiere hacernos mirar a nosotros mismos a través del diabólico anteojo del óptico”⁵⁹ al de The Rolling Stones no le importa como lo clasifiquen o si lo clasifican. Coppola es visto como una entidad siniestra y malévol *per se*; sin embargo, nunca explica sus motivos o sus fines. En ese sentido es similar al hombre de arena contemporáneo a quien no le interesa explicar nada. La publicidad (al igual que el texto escrito de la canción) no es un relato ni un mensaje; simplemente allana el sentido y desactiva el

sinsentido trágico,⁶⁰ no se compromete más que consigo misma y con el producto que ha de impulsar. A Coppelius sólo le interesa que “She” sea percibida como un arco iris por todos aquellos que ha de seducir a través de esa imagen.

La canción *pop* contemplada bajo la teoría de Dougherty abre una serie de posibilidades muy interesantes; sin embargo, aquella que suena más inquietante es la que se refiere al establecimiento de una interdependencia de los signos en donde se abre la posibilidad de analizar el resultado de esta unión como un campo semiótico independiente. Este campo semiótico sugiere que dentro de la canción *pop* hay toda una literaturidad que debe ser leída en función de lo que este tipo de música sugiere a través de el empleo y la composición semiótica de sus signos, sonoros y escritos. A partir de lo señalado se puede hablar, no del estudio de la canción *pop* como literatura sino la literatura de la canción *pop* como microficción.

Bibliografía

- Díaz Perucho, Javier. *Microficciones: Panorama del microrrelato*. México, Siglo XXI, 2003.
- Dougherty, William P. “The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven’s *Lieder*”. *The Peirce Seminar Papers: An Annual of Semiotic Analysis* 1. M. Haley, 67-95. Oxford: Berg, 1993.
- Frith, Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Harvard University Press, 1996.

⁵⁷ Alfred Lord Tenneyson, *op. cit.*

⁵⁸ Sigmund Freud, “Lo siniestro”.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁰ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, 148.

- Frith, Simon y Andrew Goodwin. *Rock, Pop and the Written Word On the Record*. Nueva York, Routledge, 1990.
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. Londres, Routledge, 2001.
- Freud, Sigmund. "Lo Siniestro", *El hombre de arena*. Hoffmann, E.T.A., Madrid, Torre de viento, 2001.
- Hernández Riwes Cruz, José. *The Amazing Journey: La figura del Space Cadet en la lírica del pop*. Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Hoffmann, E.T.A. *El hombre de arena*. Madrid, Torre de viento, 2001.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. España, Anagrama, 2002.
- Norman, Philip. *The Stones*. Londres, Pan Books, 2001.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 1998.
- Zavala, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.
- _____. *Relatos vertiginosos, antología de cuentos mínimos*. México, Alfabeta, 2002.

Discografía

- Beatles, The. "To Know Her Is to Love Her" en *Live at the BBC*, Londres, Inglaterra. Apple, 1994.
- Devo. "(I can't get no) Satisfaction". *Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!*, Nueva York, E.U., Booji Boy Records, 1978.
- Residents, The. "(I can't get no) Satisfaction". *(I can't get no) Satisfaction*, San Francisco, CA, E.U., Ralph Records, 1976.
- Rolling Stones, The. "(I can't get no) Satisfaction". *I can't get no Satisfaction*, Londres, Inglaterra, London, 1965.
- _____. "She's a Rainbow", *On her Satanic Majesty Request*. Londres, Inglaterra, DECCA, 1967.
- Spears, Britney. "(I can't get no) Satisfaction", *Oops!... I Did It Again*. Nueva York, NY, E.U., Jive, 2000.
- Teddy Bears, The. "To Know Him Is to Love Him". *To Know Him Is to Love Him*. Nueva York, E.U., ERA'S Dore.

ELENA MADRIGAL*

Con la cara lavada: un acecho a *El coloquio de las perras* de Antonio Marquet

Gracias te doy, Virgencita, por ser mi brújula a través de tantas capas de maquillaje; por hacerme el milagro de lucir divina; por darme valor en la lucha sin cuartel con tanta jota liosa; por sobrevivir en tiempos de cruzadas; por soportar a quienes dicen que te representan; por salvaguardarme de las ex-empleadas.

Ex-voto de Supermana, PFB, 10 de mayo de 2009.¹

Marquet, Antonio
*El coloquio
de las perras*
México, UAM, 2010

En 1890 Oscar Wilde publicó "The critic as artist", ingenioso diálogo en el que se halla la frase conocidísima "Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth."² Esta idea wildeana pervive como uno de los ejes rectores de *El coloquio de las perras* de Antonio Marquet. Si bien el autor propone catorce líneas de análisis, la propuesta es, en realidad, fuente inagotable de reflexiones que, por lo mismo, dificulta un comentario unitario o unificador sobre un objeto variopinto: el arte vivo de Las Hermanas Vampiro, en un dilatado lapso, con particular atención a su vestimenta, contenidos verbales, creatividad, condición laboral y subjetiva, interacción con el público y vasos comunicantes y aislantes con el entorno, entre otros.

Propongo una puerta de entrada para su lectura: por el principio, por su aspecto material. Antes de abrirlo, sorprende la fotografía de su portada cuya imagen especular ilustra una contraportada velada por pompas de colores. El anuncio es claro: el libro nos llevará al mundo de la fantasía, del arte, del maquillaje, de las manos que solidarias se entrelazan. Una discreta constelación salpica la foto principal y la del autor, en la solapa. La expectativa

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

¹ Antonio Marquet, *El coloquio de las perras*, p. 162. En adelante, y para aligerar las notas, anoto, entre paréntesis, en el cuerpo del texto, solamente el número de página de esta obra correspondiente a cada cita o referencia.

² Oscar Wilde, *Complete works of Oscar Wilde*, p. 1045.

inicial se disloca: ¿Quiénes son estos seres de la portada –hombres, mujeres, quimeras–?, ¿por qué se les muestra como espejos de sí mismas(os)?, ¿por qué un coloquio, una charla, una conversación?, ¿por qué “perras”? En busca de una respuesta, hojearnos el libro y nos sorprenden unas rebotísimas viñetas y las fotos que en páginas pares irrumpen el texto de las impares. Desde su factura, *El coloquio de las perras* nos lo advierte: no es un libro de linealidades y el (la) lector(a) ha de marcar, con una “X”, su conformidad con un pacto de inconsistencia y superficialidad, si desea disfrutar y colegir sus dos grandes apartados –casi volúmenes–: el de las fotografías y el del texto.

En apariencia, a la parte gráfica y sus pies correspondería un matiz despreocupado y superficial debido a los clichés del lenguaje de la moda presentes en una línea: “Con vestuario diseñado y realizado para la ocasión” (34), o en pasajes enteros:

El vestuario fue diseñado por oc y realizado por Emilio Rebollar en 2007 en gamuza negra con bias entramado de lentejuela roja. La clásica solapa de frac fue envarillada y sube por encima del cuello para terminar en picos. La cola de diablesa remata en un triángulo como lo dicta el imaginario popular cristiano. En fiesta ursina del Orgullo, el 21 de junio de 2009” (230).

Sin embargo, la relación entre imágenes y carga conceptual de los pies es agonal y no meramente descriptiva. En un extremo, la compactación forzosa de las ideas obliga a reflexionar de tajo sobre las manifestaciones simbólicas de la historia psíquica individual del sujeto *queer* abyecto (30); la agudeza de su expresión (64); o los niveles de agresividad que puede alcanzar (314), sin pasar por alto el caldo de cultivo: la sociedad violenta que nos (de)forma a cada instante (120). En la otra orilla, un conjunto alterno de láminas y pies carnavaliza, celebra y reivindica las máscaras del sujeto *queer*, sea por la fuerte presencia actoral de quien se atreve a entretener borrachos (314), la inagotable solidaridad y amistad que establece entre pares (238), la mordacidad con la que expresa sentimientos colectivos (124) o por el merecido lugar que deberían ocupar sus manifestaciones artísticas en los recintos culturales permanentes e institucionalizados, como el museo (308).

Marquet desarrolla ampliamente las provocaciones que acompañan a la sección gráfica en la parte escrita, que considero un volumen de lenguaje e historia. Con respecto al lenguaje, vienen a mi mente algunas expresiones que evitamos porque hasta sueñan más fuertes que el cotidiano “chinga a tu madre”: “Maldita perra”, “hija de perra”, “más puta que una perra”, “hijo de tu perra

madre”, “fulana es una perra”. Para abrir boca, está el enterarse de porqué estas quimeras, tan bien maquilladas y tan guapas, dicho sea de paso, se autonombran orgullosamente “perras”.

El coloquio de las perras también es un libro de historia. Con una dosis de violencia y agresión, corre en el mundo del feminismo y la academia el disque gracioso comentario de que lo que tiraron las feministas a la basura allá por la lejana década de los setenta, lo recogieron los travestis, –las jotas y las mariconas también–. Este libro es de historia, porque después de los travestis, mutaron las dragas, que reciclaron en su interior y su exterior el cúmulo de contradicciones del deseo y la sexualidad. Dice Toño Marquet: “estas dragas se burlan del travestismo: no pretenden hacerse pasar por mujeres y con su violencia verbal critican cualquier asimilacionismo a Heterolandia a través de un afeminamiento sumiso” (165). Sí, subvirtieron el travestismo: en lugar de ser Yuri, Beatriz Adriana, Lila Deneken o Daniela Romo, decidieron ser las Hermanas Vampiro, a base de motas, tacones, vestuario estrafalario y no mera réplica o mala copia de las “originales”. El subrayar “los rasgos varoniles de su cuerpo” (219) les dio la apariencia de “tres pinches monstruos; tres alebrijes” (221), como *El coloquio...* lo indica. Decidieron no ser “nenas lindas” sino devolver a mordiscos verbales la violencia ejercida contra todo sujeto distinto: la niña marimacha, la manflora, el jotito y el mariquita. Es decir, optaron “actualizar festivamente los horrores, temores y ascos del varón heterosexual” (89). En tanto sujetos *queer*, no adscritos inequívocamente al binarismo masculino/femenino del género, cuestionan “todo aquello que prescribe identidades fijas, conductas jerarquizadas y proscipciones del otro diferente y disidente.”³

Del lenguaje y de una parte de la historia de las Vampiro es este libro dividido en dos partes, la primera de treinta y dos subtítulos y la segunda compuesta por diecisiete testimonios, más cuatro anexos. Paradójicamente a su extensión, no quisiéramos que terminara. Una y otra vez nos lleva a la idea de que el artificio es el único sustento confiable de la verdad, como lo dijo Wilde en otras instancias de su obra.⁴ Nos repite una y otra vez que incluso el cuerpo desafía el “«decir la verdad» sobre la sexualidad al forjar la visibilidad mediante la publicidad representativa de las

³ David William Foster, *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*, p. 198.

⁴ Por ejemplo, “Phrases and philosophies for the use of the young” (1894), “Portrait of Mr. W.H.” (1889), “The truth of masks” (1885) y, en particular, “The decay of lying” (1889).

personas homosexuales”⁵ y yo añadiría que de las hetero, las bi, las inter y las perras.

Las posibilidades casi ilimitadas de leer *El coloquio de las perras* surgen de un par de máscaras metodológicas: una primera que expone una verdad que todo(a) investigador(a) [y todo(a) asesor(a) de tesis] conoce pero rara vez admite, como sí lo hace Marquet cuando indica: “No he pretendido mantener una lejanía, una frialdad para jugar a la ilusión de objetividad [...] las tesis emergieron lentamente” (27); y una segunda máscara, la de “El coloquio de los perros”, una de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra [...] en la que el engaño, el fraude y el robo son presentados como formas exclusivas de sobrevivencia (37 y 39) de perros emblemáticos de la vida social. La subjetividad marquetiana, el sustento en una obra literaria y no en una sesuda teoría de la sociedad, el recurrir lo mismo a reportes de derechos humanos que a fuentes hemerográficas como *Boys & Toys* (nota 54, p. 157) se suman a la volatilidad y los encajes que rodean al espectáculo de las Vampiro para situarnos en múltiples abismos paródicos hasta hacernos dar tumbos entre la banalidad de la televisión y la moda, las fantasías del arte, el arte del performance, las infinitas posibilidades del lenguaje y punzantes realidades individuales y nacionales.

Sí: el escenario nacional provee la materia prima con la que se han autogenerado las dragas, pero se actualiza en el bar, al calor de los cuerpos apelotonados y al frío de una chela. Otra vez, el bar: locus del movimiento de liberación homosexual en Nueva York, sitio del México setentero en el que se dejaron ver las Canallas, mujeres de apariencia y conducta hipermasculina; en el que cantaron Chavela Vargas o Juanga (entonces *chavita-chavita*); en el que Nancy Cárdenas gritó su lesbianismo en una emisión de Jacobo Zabłudovsky; en el que Carlos Monsiváis comenzó a dejarse ver con su séquito de “efebos”. El bar, donde ahora las Vampiro se mofan de *Bailando por un sueño* y tangencialmente desnudan la crudeza de un sistema que niega la salud o la vivienda a las cada vez más numerosas clases jodidas, (perdón, desprotegidas), (perdón, soñadoras). Dice agudamente Marquet que en el espectáculo de las Vampiro “la vida social es pasada por un espejo que devuelve una imagen grotesca” (131). En efecto, la descalificación, la expulsión y la segregación, ejes rectores de *Bailando por un sueño* y otros productos similares, son reactualizados en el escenario del bar y el juicio es entonces puesto en tela de juicio:

⁵ Robin Wiegman, “Desestabilizar la academia”, p. 186.

lo cual se aplica a los simulacros de la justicia en México, en donde se declara que el presidente Fox puso en peligro la elección pero sólo un poquito, que el gobernador «precioso» dio un coscorrón a Lydia Cacho pero eso no tiene trascendencia, donde los crímenes de odio nunca se investigan a fondo ni sus perpetradores reciben un castigo, con un promedio de 98% impunidad... La «administración» de «justicia» en México es onerosa, siniestra, de vodevil: a la postre resultan más consistentes y «justas» las Vampiro (167).

O bien la parodia de “Nuestra Belleza México” evidencia tangencialmente quién se ríe de quién. Revela Marquet a quienes aún no lo han notado: “Hasta ahora cada gobernante ha colocado la banda de «Miss Pendeja» a los electores: el presidente del empleo... ja ja ja; el que tiene las manos limpias, ja ja ja; la seguridad y la justicia, ja ja ja; [...] Fox y Calderón impusieron la banda de «Miss Pendeja» al país entero durante dos sexenios” (291).

Las intersecciones verbales, mediáticas, teatrales y antreras declaran, sin decirlo, otras verdades: la de los(as) estudiantes y colegas holgazanes(as), la de los médicos charlatanes, la de los avisos en la universidad plagados de faltas de ortografía, la de los aspirantes a abogados marcados por la impuntualidad, la de los presidentes pequeños. Todo va en el mismo nivel y en el mismo costal de nuestra vida nacional limitada por el “Mono ve, mono hace”.

A base de actuación, canto y finísima o grotesca habilidad verbal las Vampiro logran su cometido artístico; por su parte, Marquet funda el estudio del lenguaje criollo del perreo y lo fija por la escritura. Están ya abiertos entonces a futuros estudios lingüísticos⁶ y de sutilezas fonéticas términos como “violencerisa” (51) o “la perspectiva de la articulación de violencia verbal y risa”; “supremachismo”, y su variante (53) “supremachista” (65); “meretrix” (64), “dragma” (73); “anarjota” (75), “muyertz” (94), “vampirujeando” (141), y la “comunidad del comadrazgo” (246). No puedo dejar pasar los siete aspectos de la economía del uso gay del lenguaje que señala el autor y cuyo objetivo axial es cuestionar “la docilidad, la cobardía, sometimiento que el imaginario buga pretende adjudicar al gay” (195):

⁶ Otro filón importante a desarrollar es el de la relación entre albeuro y perreo. Marquet adelanta que, en el primero, el varón heterosexual “supera su impotencia, sus deseos homoeróticos, su insatisfecha pasividad sexual, en el duelo verbal; [en tanto que la perra] sana sus heridas narcisistas en el imaginario con afirmaciones huecas, con sueños de omnipotencia” (237).

1. La refundación mayestática del yo.
2. Una consecuente disminución del interlocutor.
3. La agresión puesta en circulación, basada en la clase, la raza y la explotación de la inequidad genérica que reina en la sociedad.
4. La tensión que semejante diálogo conlleva.
5. El ludismo que exige.
6. La puesta en escena que requiere el trono para una reina, es decir, por el performance.
7. El posicionamiento de todo coloquio de perras en el terreno de lo imaginario (103).

De manera más puntual, Marquet señala cómo el lenguaje, conductor de la homofobia, es subvertido por la perra, quien le da un giro completo al ser ella misma quien se agrede y agrede a sus iguales en la desigualdad lingüística: así se defiende, se divierte; aquí "perra sí come perra". El mono del refrán antecitado, acrítico y discreto habitante de Heterolandia, se confunde no ante la asunción de la jotería, sino al verla subrayada, cuando la perra se "[autobalconea] sin ambigüedades como [jotérrimo] [...] personaje [...] en una homopraxis ideal que promueve el ejercicio del balconeo propio como un expediente si no liberador, sí encallecedor" (71).

Gays, y no gays, todos provenimos del mismo molde heterosexual, pero siguiendo a Paco Viduarte, los primeros: "somos bilingües y tenemos un idioma propio que a ellos les resulta incomprendible, bárbaro. No hay nada qué explicarles. Nosotras nos entendemos".⁷ El libro que nos ocupa explora algunos de los trasfondos de ese bilingüismo que nos convierte en nuestros propios enemigos, nos hace transitar hacia los otros yoes que podemos ser y también a ratos nos sirve para vengar *a posteriori* todas aquellas historias de agresión que conlleva el ejercicio del género.

Imposible resulta eludir la biografía propia en la materialización simbólica de las máscaras de las (re)construcciones de la historia personal. Como ejemplo se halla la psicoanalíticamente deliciosa descripción de la fotografía de la página 30:

El traje que luce el director de la compañía de dragas, ahora totalmente cubierto de lentejuela y pedrería, perteneció al padre de Super-perra. Como se puede apreciar, las rayas del traje gris Oxford sirvieron como guía para una laboriosa feminización del emblema

⁷ Paco Vidante, *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGBTQ*, Barcelona-Madrid, Egales, 2007, cit. en Marquet, *op. cit.*, p. 80.

paterno. «¡Es mi vida!» afirma enfáticamente Calderón, el grande, con la pista de Raquel Olmedo. Bar El Taller, 10 de septiembre de 2006.

En la recolección autobiográfica⁸ yo, por ejemplo, puedo hablar del delantal de niña que en mi primaria se le imponía al niño “que se portara mal”. No hay diferencia con el caso del show en un bar, para el que Marquet afirma: “De pronto, uno queda aislado y se burlan de él los actores y el público; encuentra lo punzante de la realidad social” (251). Recuerdo también las clases de “cultura de belleza” de donde las secundarias tenían que salir con la cara lavada y así no corrieran el riesgo de no parecer “señoritas decentes”. Y no puedo evitar la digresión: he presenciado la “pasarela”, juego que mis manas dear, amigos adultos, jugaban cuando niños y hoy reifican, en público y rodeados de sus familiares por elección: jugar a las Misses: Miss México, Miss España, Miss Venezuela. Hacer la entrega de la banda a “Nuestra Pendeja” es, como dice Marquet, volver a jugar para sanar.

Al abrir y cerrar con las imágenes invertidas de Superperra y Supermana, o de Supermana y Superperra, *El coloquio de las perras* cumple con la promesa de reflejar al(a la) osado(a) lector(a). Inevitablemente nos hace pensar sobre cómo lenguajes e historias, propios y ajenos, nos han conformado como hombre, mujer, lesbiana, quimera o como quiera o pueda cada quien autonombrarse. Y he aquí el legado de la draga: en un solo ente artístico se conjugan, en cada performance, los emblemas de todas y cada una de las orientaciones, tendencias o gustos genéricos. Cada quien elige su lugar provisorio: una pestaña, una barba, un labio exagerado por el maquillaje, una estola de plumas, una axila sin depilar. La naturaleza proteica de la draga le permite traspasar límites, discriminar y ser objeto de discriminación; la draga se divierte al perrear a nuestras costillas y enseña a perrear también. ¿Que de quién o de dónde lo aprendió? Creo que de las niñas que jugábamos “A mo a to, matarilerilerón” para poder nombrar a la renegada “Reina de las Cucarachas” y a la bonita “Reina de las Flores” y que, obviamente, no dejábamos compartir el malévolo corrillo a los compañeros varones. Una vez adultos y adultas invertimos consignas hasta por revancha: ¿quiénes más quisieran ser (o involuntariamente son) dragas? Lady Gaga, la condesa de Alba, Valentina Versace, Elba Esther: ¿Verdad que Oswaldo no se equivoca cuando dice “No son

⁸ Al igual que todo ciudadano de la Nación *Queer*, Marquet tampoco puede evitar recurrir a la fuerza del testimonio del yo: en la página 181 relata sus sentimientos ante el afeminamiento sin tapujos de Salvador Novo en la televisión y en las páginas 81-83 refiere la auto-amputación infructuosa de Joe Brainard.

los *trans* quienes se parecen a (...), sino ellas quienes quieren parecer vestidas" (261)?

Nadie se salva: el género y sus exclusiones son omnipresentes, pero sólo los trabajos que nos permiten percibirlo, como el de Marquet, nos dan pautas para estar alerta ante sus embates. *El coloquio de las perras* de por sí cuestiona la idea consensuada de que la universidad es un territorio neutral, ajeno al mundo exterior. Marquet también es bilingüe, ha sabido blandir las armas del enemigo institucional: ha sabido salvar los obstáculos del sometimiento (entrega del mecanoscrito, el dictamen (101), la publicación) para enarbolar un estudio pionero que, entre muchos méritos, trae la herramienta conceptual de lo *queer* a la UAM:⁹ aunque las Vampiro actúan desde 1999, en México Marquet les da seguimiento desde hace unos cuantos años y apenas en esta primera década del siglo XXI puede, contra viento y marea, ver publicado su estudio, cuando en los EU se perfilaba el término *queer* a mediados de la década de los noventa y en el 2002 comenzó la atención a lo *queer* en España.¹⁰ Este solo detalle exhibe "el mito de la neutralidad política del mundo académico".¹¹ La UAM no ha estado exenta de las tensiones de género en discurso y prácticas. En este sentido, Marquet honra la memoria de Jorge López Medel y de Severino Salazar (n. 19, p. 79) como un par de homosexuales que con su genialidad y amaneramientos subrayados dislocaron la imagen del investigador, del literato, del profesor y del supuesto monolito universitario.

A unas hojas de una portada ataviada con Superperra y Supermana está el directorio institucional para hacer gala de la libertad académica de la UAM, Unidad Azcapotzalco. Es entonces que volvemos a aplaudir a la educación pública; respiramos, como en el bar gay, los aires de libertad; entendemos que fuerzas oscurantistas quisieran ver cerradas las aulas universitarias por siempre. En este libro pagado por nuestros impuestos, parafraseando a Robin Wiegman, las condiciones de ciudadanía se extienden a aquellos que, como las perras, las jotas, las mariquitas, las lesbianas hemos sido históricamente exclud*s. Este libro rescata el arte y el ingenio de l*s supervivientes. Aquí queda, por ejemplo, el testimonio de Ego con respecto a su arte:

⁹ Por ejemplo, el concepto ha sido utilizado muy recientemente en el ámbito de la antropología por Mauricio List (2009 y 2010).

¹⁰ Ejemplo cercano es el artículo de Robin Wiegman —que citaré más adelante—, y que fue originalmente publicado en 1997, pero que fue puesto a la disposición del público hispanolector en el 2002.

¹¹ Robin Wiegman, *op. cit.*, p. 183.

[Mis grabaciones] están [hechas] con un sonido que te puede gustar o no, incluso mi voz es manejada a mi antojo, me ayuda la ignorancia de no saber de clases de canto, me alienta mi gusto por cantar desde que soy bebé, de eso están hechos mis discos, de sueños y de un gusto por los sonidos matemáticos, qué complejo, ¿verdad? (514).

Con un poco de suerte, a lo mejor aprendemos, como Ego, a volver al origen del lenguaje, a transformar desde la historia personal. Dice bien Marquet que “es en el campo de la sexualidad, es decir en el campo del deseo, en el campo del sujeto, en donde se libra la batalla por una nueva sociedad” (87). Carlos Bieletto da una pauta, una fórmula para esa batalla de la conciencia, mientras lo imagino impersonando para el show y dice “lo importante es ser VERDAD” (521). Ser verdad por medio de la máscara, volver a Wilde y su sentencia de que “To know the truth one must imagine myriads of falsehoods”.¹² ¿Será por eso que yo, una niña para quien una vez estuvieron destinados los encajes, los listones, la pedrería y los tacones, ahora como muy adulta me niego al maquillaje, al *cleirol* para las canas, a la cirugía para las arrugas? ¿Será que ésta es la máscara tras la que deseo una sociedad LGBTTIAP,H¹³? ¿Será por eso que creo que los *webos* –sitio simbólico de la fuerza corporal–, se llevan en la cara, y que no hay valentía mayor que la de la draga del exvoto (que hace las veces de epígrafe a este acecho), la de la transmaquillada o la de la trailera-cara-lavada, cuando van restregando su verdad a los ojos del mundo?

¹² Oscar Wilde, “The critic as artist”, *op. cit.*, p. 1047.

¹³ Lésbico, gay, bisexual, transexual, transgénero, intersexuada, intersexuado, asexual, perra, heterosexual.

Bibliografía

- Foster, David William. *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2009.
- List, Mauricio. "Teoría *queer*. Implicaciones para la investigación en sexualidad, género y cuerpo", *Florilegio de deseos. Nuevos enfoques, estudios y escenarios de la disidencia sexual y genérica*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-EÓN, 2010, pp. 63-104.
- . *Hablo por mi diferencia. De la identidad gay al reconocimiento de lo queer*. México, EÓN-Fundación Arco Iris, 2009.
- Wiegman, Robin. "Desestabilizar la academia", Rafael Mérida *Sexualidades trans-gresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona, Icaria, 2002, pp. 173-196.
- Wilde, Oscar. *Complete works of Oscar Wilde*. New York, Harper & Row, 1989.

CHRISTINE HÜTTINGER*

Contarte en lésbico

El título del libro ya es el programa. *Contarte en lésbico* es un texto que reúne 18 cuentos breves que son viñetas de la cotidianidad y de vivencias privadas. Todos los cuentos comparten un denominador común, es decir, están escritos desde la perspectiva de una relación afectiva, personal o erótica entre dos mujeres. Durante mucho tiempo existía una ausencia literaria desde la perspectiva lésbica, es decir, una lectora lésbica leía relatos, novelas y cuentos escritos desde un enfoque heterosexual, casi siempre masculino. Este vacío literario se fue llenando, en fechas recientes, con una avalancha, un *boom* de literatura escrita por mujeres desde una perspectiva lesbiana. A menudo se trata de textos estereotipados, escritos de forma rápida, pertenecientes a la literatura trivial que vienen a satisfacer la demanda tanto de las mujeres que leen como del mercado. La lectora las consume con avidez, ya que una de las múltiples funciones de la literatura es la identitaria; tiende puentes para llenar un imaginario genérico vacío en el que no hay imágenes, formas, relaciones dispuestas que puedan servir para moldear conductas y comportamientos, como son la aceptación, la rebeldía, o un modelo a seguir.¹

Aparte de este fenómeno social, nos vemos remitidos a unas preguntas lacerantes en la discusión de la crítica literaria, muy de moda en los años setenta y ochenta, con el auge del feminismo y la búsqueda de espacios a ocuparse por mujeres. Esta pregunta es: ¿Escriben ellas de una forma diferente? Es decir, el hecho de ser mujer, no en el sentido biológico sino como género, que significa la aceptación y adscripción de conductas, roles y comportamientos sociales, ¿crea una forma diferente de escribir? Recuerdo en este contexto los postulados de Luce Irigaray que contraponen la *semiosis* a la racionalidad, en su libro *Speculum* (1974) donde estudió las formas poéticas vanguardistas; posteriormente, Irigaray

Madrigal, Elena.
Contarte en lésbico,
Montréal/México,
Alondras, 2010.

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

¹ Agradezco los comentarios de Clara Ramírez.

analizó la dicotomía entre lo masculino y lo femenino, correspondiendo lo semiótico a lo femenino, lo racional a lo masculino. La cuestión de la diferencia en la escritura no ha sido respondida hasta el día de hoy, y parece que ya no está muy en boga.

Cabe preguntar: ¿Tiene el *setting* específico de una subcultura consecuencias sobre el proceso de escribir? ¿Qué terminología emplear para hablar de literatura ... queer, gay, de género, lesbica, homosexual?

En los años noventa había un auge de la literatura *gay*. Muchos de los textos tenían un enfoque confesional, autobiográfico, muchas veces el tema era la descripción del *coming out*. De esta forma, se abrieron espacios en el mundo de la escritura que tenía pocos textos que tematizaran abiertamente la homosexualidad. Veo aquí una diferencia con el libro de Elena Madrigal que parte de una postura declaradamente literaria, en el sentido de buscar un estilo, palabras, giros lingüísticos, relaciones intertextuales, y una concepción de los cuentos que trascienden el tono confesional.

La literatura *gay* gira en torno a la sexualidad, o dicho de otra manera, la sexualidad es el centro medular de su escritura. Como dice Felice Picon: "... A gay man who writes without including sex in his work is a traitor. [...] Such neutering is just internalized homophilia – after all, sex is the only thing that defines homosexuality."² La literatura cumple aquí una función identificadora. La literatura como portavoz de una minoría cultural significa también que muchos textos adquieren un tono confesional que facilitan una identificación entre el escritor y su lector potencial ("A mí me pasó lo mismo"). La literatura, como punto de referencia, juega un papel de suma importancia: abre espacios a minorías calladas más allá del *mainstream* que, de otra forma, no tendrían manera de introducir su discurso en el discurso oficial.

Nosotros somos nuestro cuerpo. Estamos a su merced, estamos a merced del tiempo. El ser, como individuo, es un ente aislado. Georges Bataille dice que el erotismo es la expresión del anhelo por la "continuidad perdida".³ De allí lo candente y lo peligroso de lo sexual, de lo erótico que, aparte, está contenido y circunscrito por las reglas más férreas, establecidas por la Iglesia y por la sociedad. En este contexto, el libro de Elena Madrigal representa un intento de cambiar formas establecidas, de introducir una ruptura en el pensamiento, de ensanchar los márgenes

² Citado por Edmund White, *Gay Short Fiction*, p.16s.

³ Christoph Wulf, *Körper und Tod*, en Wulf Kamper, *Die Wiederkehr des Körpers*, p. 270.

de los juicios. Ella parte de un *setting* reducido de situaciones cotidianas, algunas con un tinte religioso. Las palabras, las historias, las vivencias particulares aparecen como sexuadas. Se plantea la pregunta: ¿Qué es una escritura lésbica? ¿Sáfica? ¿Se trata de exponer contenidos, vivencias tácitas, silenciadas, para nombrarlas? ¿Tiene que ver con el lema feminista "*Lo privado es lo público y lo político*"?

La chicana Gloria Anzaldúa propone en *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, una conciencia de la mestiza en tanto oposicional y de rebeldía. Sostiene que cualquier crecimiento de la conciencia implica una travesía, *a crossing*.⁴ Su libro es, simultáneamente, una autobiografía experimental, un escrito programático y una colección de poemas, y defiende la disolución de las dicotomías debido a la identidad de género. Para ella, el homosexual es *per se* el sujeto que cruza los límites entre las culturas, funge como intermediario y ha sido el protagonista de todos los movimientos de liberación en Estados Unidos. Así, la escritora es una de las primeras voces que reivindican lo *queer* como término de lucha tanto para las lesbianas como para los hombres homosexuales, borrando las connotaciones negativas vinculadas con esta palabra.⁵

Hacia finales del siglo XX, en el contexto de la globalización y el fortalecimiento de las relaciones transnacionales y transfronterizas, así como de las migraciones masivas, en el que el cruce de fronteras nacionales se volvió un fenómeno generalizado, ya no se utiliza el término *queer* sólo para hablar de preferencias sexuales que entran en conflicto con la heteronormatividad, al contrario, empezó a surgir lo *queer* como metáfora para cuestionar, desde el espacio fronterizo, las metanarrativas nacionales y las identidades colectivas.⁶

Ana González Mateo, Ana Clavel y Olga Fresnillo también tematizan en sus textos las relaciones lesbianas. Quiero mencionar sólo dos ejemplos de literatura lésbica para contextualizar el texto de Elena Madrigal. Rosina Conde relata en "Sonatina" la relación lésbica entre Sonatina, una joven que se inició en la prostitución, no por necesidad, sino por curiosidad, y Pilar, una exitosa ingeniera agrónoma. Tras una riña en un burdel capitalino para prostitutas y travestis, Pilar promete a Sonatina mantener-

⁴ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera. The new mestiza*, p. 48.

⁵ Ute Seydel, *Lo queer como metáfora en la narrativa mexicana de la frontera norte*. Texto proporcionado por la autora en versión electrónica, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

la para que ya no tenga que trabajar como prostituta. Cabe subrayar que la relación entre las dos mujeres no fracasa a causa de presiones externas; es el deseo de Pilar de someter, dominar y controlar a Sonatina lo que lleva a ésta al borde del suicidio. Aunque en “La otra habitación”, de Rosario Sanmiguel aparece también el tema de la bisexualidad, este relato prescinde de la violencia entre las amantes. La relación sexual entre las dos mujeres se da de forma casual en un hotel de Ciudad Juárez.⁶

El libro de Elena Madrigal arranca con “Pensión de viudez”. Este cuento describe una situación en una cantina en que una mujer cuenta a otra de una tal Quintero que, a pesar de que ésta la trató como hombre con una falta de sensibilidad para las necesidades femeninas (falta de cariño, falta de saber complacerla sexualmente) le es fiel por la seguridad económica que le brinda. Con un guiño irónico, Madrigal expone una situación que muchas veces subyace a los matrimonios heterosexuales y convencionales, dándole el giro que esta estructura puede prevalecer en una relación homosexual.

El segundo relato “Dios castiga”, relatado desde la perspectiva de una muerta (*postmortem*), introduce elementos de la educación y de la formación en el ambiente pequeñoburgués, en tanto que las clases de catecismo hablan de la existencia de los ángeles. El complejo de culpa, tan arraigado en la religión católica, atormenta a la Yo-narradora. Una angelita renacentista aparece ante los ojos de la narradora y ella interpreta este hecho como si hubiera venido el ángel de la venganza divina. Pero, en el juicio de dios, la narradora no es lo que ella cree ser. No recibe el castigo por mala, su pecado es, incluso, peor.

“Conseja” es una viñeta brevísima en que se ponen en paralelo dos situaciones similares, es decir, una caída al salir del baño por no usar chanclas. Contado en tono coloquial (“estaba en la casa de la fulana, ésa de pelos rapados”), el tropiezo revela un secreto y una mentira guardada durante veinte años.

Le sigue la “Segunda conseja” donde habla una madre con su hijo sobre el engaño y la futilidad en las relaciones amorosas con las mujeres, siendo ella protagonista del goce de otra mujer. Imágenes sencillas, correspondientes a estereotipos de belleza y atractividad dibujan la relación que llega a un desenlace desencantado, y la madre se lamenta por no poder dar más que la carne “sustancia extraña y frágil.”

⁶ *Ibid.*, p. 145.

“Arielle” cuenta con sentido de humor la relación entre una vendedora de cosméticos de la marca “Arielle” (inventada, ¿tiene alusión al detergente?) y su clienta. La vendedora es casada, tiene hijos y para “ayudarlos a cumplir sus sueños” acepta el empleo de vendedora de cosméticos, en contra de la voluntad de su esposo. Habla desde la sencillez de una mujer inculta, describe a su clienta favorita Ivón, enfermera de oncología (“soy testigo de sus cambios gracias a los productos *Arielle*: sus ojos negros han ganado profundidad y enigma con los juegos de sombras *Passage*; sus labios, sensuales se han afinado con el *Supreme* (FPS10) y su cutis se ilumina día a día con la base *Dorée*”). Las dos mujeres terminan como amantes, y su vivencia erótica está entremezclada con marcas de productos cosméticos, por ejemplo, la provocación de los labios sensuales se debe al lápiz labial y no a las cualidades seductoras de la persona (¿o no?). En el encuentro amoroso, sorpresivo, pero cautivador para la vendedora y ama de casa, se entremezclan los aromas que ella le ha vendido a su clienta y que reconoce. “Todos hemos de realizar nuestros sueños algún día. Mis clientas son bellas. Yo, tengo mi propio dinero. [...] Por todo esto, agradezco a *Arielle* las oportunidades de desarrollo personal que me ha brindado, sin tener que descuidar a mi familia.”

En “El suéter”, relato con título de un objeto cotidiano e intrascendente, la protagonista Marta es parturienta y reflexiona sobre la virginidad de la enfermera. Le parece percibir sus alas, visión o epifanía causada por mujeres que le han brindado su apoyo. Mujeres con alas, es decir, parecidas a los ángeles, son la enfermera, la afanadora y la amante, pero un ser alado es también el hijo de una de ellas.

En fin, los 18 relatos presentan diferentes facetas de relaciones, sea personales, sea con alusiones a la literatura, como es “Kiblima” que trata el tema de la mujer-lobo que puede ser una fantasía o alucinación, y es un cuento gótico con tinteslésbicos. O en “El hijo del pueblo” que se inscribe en la tradición rulfiana de la llegada a un pueblo desolado donde se cumplirá el destino. Es el caso de la mujer que llega, pide trabajo, se enamora de la hija del patrón y terminan viviendo juntas, hasta que la otra quiere ser madre y lo logra. Estalla la revolución y todos los hombres son asesinados, pero su hijo, Pablo del Carmelo, es rescatado y regresa, para la venganza, en las noches, para proteger al pueblo. “Culturalismos” enfrenta a una mexicana con su amante gringa en los enredos del lenguaje. “Santo Espíritu” es apenas una pincelada de lo sagrado y de lo erótico, con una imagen cristiana contrapuesta a la condenación del acto sexual en una palabra vulgar.

En "Ahora sí amor" se presenta nuevamente la perspectiva desde la muerte. "A dos, de tres caídas" nos lleva al escenario de la lucha libre. "Heredera" y "Mi mami" se sitúan en el ámbito familiar. "LitClit" que cierra el ciclo es una reflexión sobre el amor y la escritura.

"Masajes" es la carta desengañada de respuesta de una mujer a su ex amante que la había abandonado y pretende volver a verla. Esboza en pocas palabras la huella que le había dejado la otra, su propia condición de humildad y modestia para luego reivindicar su postura que significa que no puede ver nuevamente a la otra para no perturbar la paz de su alma. Pero, para no dejarla con las manos vacías, le envía un recorte donde ofrecen masajes. Placeres carnales, nada más.

Los relatos son sencillos, algunos con palabras poco usuales para recalcar una situación dada. La prosa y el ritmo narrativo se encuentran suspendidos entre el narrar cotidiano y el discurso literario.

La literatura militante que postula un objetivo extra-literario a menudo pierde fuerza por enfatizar una perspectiva, en este caso, una elección sexual. El texto es un testimonio valioso para abrir brechas y generar una conciencia de la identidad *queer*, pero, por lo manifiesto de lo extra-literario, se debilita un tanto el impacto artístico.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: the new mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- Conde, Rosina. *Embotellado de origen*. México, Coordinación Nacional de Descentralización/Instituto Cultural de Aguascalientes, 1994.
- Irigaray, Luce. *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt/Mena, Suhrkamp, 1980.
- Seydel, Ute. *Lo queer como metáfora en la narrativa mexicana de la frontera norte*. Versión electrónica proporcionada por la autora, septiembre de 2010.
- White, Edmund. *The Faber Book of Gay Short Fiction*. Winchester, Faber and Faber Limited, 1992.
- Wulf, Christoph. *Körper und Tod*. Kamper, Wulf, *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt/Mena, Suhrkamp, 1982, pp.66-81.

MANUEL BUELNA*

La poesía silenciada de Javier Sicilia. Protesta por los asesinatos de jóvenes en México

*El mundo ya no es mundo de la palabra.
Nos la ahogaron adentro.
Como te asfixiaron, como te desgarraron a ti los pulmones.
Y el dolor no se me aparta, solo tengo al mundo.
Por el silencio de los justos.
Solo por tu silencio y por mi silencio, Juanelo.
El mundo ya no es digno de la palabra.
Es mi último poema.
No puedo escribir más poesía...
La poesía ya no existe en mí.*

Javier Sicilia
2 de abril de 2011

El pasado 23 de junio se presentó la Antología titulada *Poemas para un poeta que dejó la poesía* con 69 composiciones líricas de reconocidos escritores, entre las que se cuentan una de Juan Gelman y otra de José Emilio Pacheco, obra que pretende reflexionar sobre el silencio Javier Sicilia ante el asesinato de su hijo. Javier Sicilia decidió silenciar su expresión escrita, pero no su voz. Ésta se levantó protestando a favor de la ciudadanía, ante la perceptible indiferencia de las autoridades, respecto a las víctimas inocentes de la cruzada emprendida por el ejecutivo contra las huestes organizadas por las mafias.

Estas víctimas fueron calificadas como “daños colaterales” por el Secretario de la Defensa Nacional, el General Guillermo Galván Galván, quien expresó el 12 de abril de 2010 ante representantes del Congreso de la Unión que: “A pesar de las muertes de civiles –niños, jóvenes estudiantes y adultos– en los enfrentamientos entre las fuerzas armadas y el crimen organizado, la estrategia se mantendrá, son daños colaterales que son lamentables”.¹

* Desde Lund, Suecia a 27 de junio del 2011.

¹ “Muertes civiles, daño collateral de Guerra “antinarco”: Galván. Martes 13 de abril de 2010. <http://www.sipse.com/noticias/41219-muertes-civiles-dano-colateral-guerra-antinarco-galvan.html>. Consulta: 4 de abril de 2011.

La muerte del hijo de uno de mis más entrañables amigos me motivó a escribir una serie de reflexiones sobre la preocupante situación de mi país natal, México, al cual dejé hace más de treinta años, pero que siempre permanece hendido en el ser como parte constitutiva del mismo.

La noticia del asesinato de Juan Francisco el 28 de marzo me impactó de manera particular, movió recuerdos, generó indignación, nostalgia, memorias lejanas sin expresión.

Javier es mi amigo inseparable de la adolescencia y temprana juventud; con él conviví los años más determinantes de mi vida. No éramos más que jovencuelos, pero Javier era admirable por su capacidad de empatía, por su profundo sentido espiritual y por su pasión a la literatura, sobre todo a la poesía. Él quería ser poeta, escritor, pensador. Tenía muy claras sus metas. Con un derroche de humildad y paciencia se fue forjando hasta pulir por completo sus diamantes. Pero Javier era más que un aprendiz a poeta. Era un muchacho de convicciones y no se conformaba con poses o etiquetas. Sabía trascender las profundidades de lo que significa una ideología.

Lo más admirable de Javier era su innato talento para la tolerancia, por eso quería, sabía y podía convivir con todo el mundo, incluso con las personalidades antagónicas. No es que fuera un diplomático forjado con la hipocresía. No, Javier buscaba y encontraba el respeto hacia los demás, aceptándolos así como cada uno era o quería ser. Desde entonces era un católico convencido, sin fricciones, porque su sabia tolerancia comprendía que las debilidades, errores o defectos del cristianismo en general, o del catolicismo en particular eran un símbolo de la humildad, no una contradicción. Javier también sabía interpretar con buena voluntad, paciencia y determinación lo que significa un Dios imperfecto. Para él no había ninguna razón de exigir la perfección para tener fe. Debo señalar que nunca estuve de acuerdo con él en este tema. Yo, a pesar de haber recibido una formación católica tradicional y conservadora, con acendrados valores católicos, había tomado la decisión de ser agnóstico y abandonar por completo los cánones litúrgicos y eclesiásticos. El hecho de que tuviéramos puntos de vista o vivencias diametralmente opuestas en lo referente a la fe no nos alejaba, más bien nos abría caminos dialécticos y de reconciliación. La tolerancia, fortaleza y valentía de Javier salía a relucir. Creíamos y Javier se empapaba cada vez más de sabiduría y conocimientos. Nuestras discusiones se hacían más profundas y existenciales. Estoy convencido de que no sería el que

soy hoy, y no hubiera tomado el camino que tomé sin haber recibido la profunda influencia que Javier dejó en mí.

En los libros de ficción se busca el asesinato perfecto. En México parece que hoy se precisa el asesinato imperfecto. Pero los criminólogos siempre intentan explicar las atrocidades y hablan de un móvil. Según las teorías de criminología, las víctimas y los verdugos siempre tienen alguna relación. Por ello muchos crímenes tienen como móvil uno de carácter sentimental: el odio, los celos, el rencor, la frustración. En otras palabras, siempre hay un por qué. Yo, al igual que una nación entera nos preguntamos ¿cuál fue el motivo de tan brutal e injusto asesinato? En la criminología se hacen perfiles psicológicos profundos de los presuntos homicidas, no para justificarlos, sino para entenderlos.

Yo me atrevería a hacer un perfil psicológico en el que hay que ir a las profundidades históricas de México para entender los motivos del malvado y espantoso crimen. El principio del esbozo del perfil psicológico me parece aún más cruel y doloroso que el mismo hecho de que Juan Francisco Sicilia Ortega haya sido víctima de estos canallas. Lo digo porque conozco en carne propia la generosidad, la tolerancia y la vocación de la inclusión total a todos y para todos de Javier Sicilia. El asesinato de su hijo se hace aún más injusto. La vocación de Javier nunca ha sido de palabra, sino de obra y no de ahora, sino de toda una vida. Me adentro en el perfil y me inclino a creer que los que cometieron la vileza de matar a siete personas inocentes no eran principiantes. La ideología nacionalsocialista de la Alemania de Hitler justificaba la aniquilación de los enemigos de la nación, entre otros a los judíos, homosexuales, gitanos, retrasados mentales u homosexuales. Se llamaba la solución final en la terminología nazi. Había toda una industria de la muerte. Los espantosos campos de exterminio. Pero incluso en esos centros escalofriantes de la muerte se sabía que los soldados o guardias encomendados a tan espantosa misión tendrían secuelas psicológicas si participaban directamente en la carnicería humana. Se optó por engañar a las víctimas conduciéndolos a unas duchas en las que eran asfixiados con gas. Una muerte aparentemente sin dolor. Los mismos prisioneros se encargaban de conducir a las víctimas a las cámaras de gas disfrazadas de duchas; cuando los cadáveres yacían sobre el suelo eran recogidos en carretones para incinerarlos directamente en los famosos hornos crematorios. Era una industria de la muerte. Pero los alemanes no participaban directamente en los momentos mortales.

Las personas que asesinaron a siete inocentes en Cuernavaca no se conformaron con matar por matar, no se conformaron con quitarle la vida a siete personas que tenían muchos años biológicos por delante, que apenas eran adultos. Eran sádicos, maniáticos endemoniados. ¿De dónde viene tanto odio? ¿Qué relación tenían con las víctimas? Me inclino a creer que el odio no era personal, sino más bien de clases. Sabiendo que México no ha sabido resolver la herencia colonial de la sociedad de castas en la que la exclusión ha sido la mejor arma para perpetuar los privilegios de unos sobre otros. Me inclino a creer que los asesinos están entrenados para matar y ya es todo un deleite denigrar a sus víctimas.

Es un mensaje terrible para la sociedad. Es una venganza de generaciones despreciadas y marginadas que hoy día tiene el poder y la voluntad de seleccionar a sus víctimas. Naturalmente que nadie que está sobrio o sano puede cometer tal atrocidad.

Por eso creo que sería conveniente que la clase política escuche claramente el mensaje del poeta, pero también de los asesinos. No es cosa de una sola tragedia personal, es una emergencia nacional, así lo dice Sicilia. La clase política, como dice Javier Sicilia en su carta abierta, no puede solucionar el problema de la criminalidad a cañonazos. Tampoco se cura el cáncer con militares. ¿Dónde están los sociólogos, los eruditos, los intelectuales, los psicólogos, los economistas, los historiadores, los criminólogos y todos los demás expertos que deberían asesorar a los dirigentes para ir al fondo de tan terrible capítulo de la historia de México? El admirable expresidente de Brasil, Lula Da Silva, hablaba de lucha contra la pobreza. Sí México lograra entender los mecanismos antiquísimos de la segregación por raza, por clase, si México pudiera entender que la exclusión genera odios y rencores, que propaga la selectividad negativa en la que las alternativas más convincentes y seguras son las más lejanas a la legalidad, si México comprende esos puntos y se pone a trabajar para lograr la inclusión de todos con oportunidades equitativas para cada uno, entonces se lograría un triunfo verídico y reconfortante. No es la guerra contra el narcotráfico, es la lucha contra la injusticia, las desigualdades, la falta de oportunidades, la exclusión y, sobre todo, la lucha contra la pobreza la que está en primera plana.

México acaba de cumplir su segundo siglo como nación independiente. Ya es hora de que la emancipación de los candados de la vigente sociedad de castas sea desterrada para siempre. Javier Sicilia es el ejemplo vivo de lo que se debe de hacer para erradicar ese lastre histórico. Yo lo admiro por su convicción y por su determinación. Las cosas no pueden seguir así. México necesita

fortalecer sus instituciones raquíticas, que la clase política no sólo llame a los militares, que llame primero a las universidades para buscar la mejor salida.

Se sabe que hay alternativas y gente muy capaz en México. Hay que buscarlas. También suplico que esa gente capaz se haga escuchar y salga a la luz, antes de que sea demasiado tarde.

Colaboradores

Ana María Peppino Barale

Profesora-investigadora del Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Ciudad de México. Licenciada en Ciencias de la Información, Maestra en Enseñanza Superior y Doctora en Estudios Latinoamericanos, por la Universidad Nacional Autónoma de México. Línea actual de investigación enfocada en el estudio sobre las mujeres, particularmente del ámbito latinoamericano.

Patricia Montoya Rivero

Profesora de historiografía en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestría de Historiografía de México por la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Sus últimos artículos: "Mariano Torrente: La otra mirada de la Independencia de México y sus relaciones con Iturbide" en *Revista 20/10, Memoria de las revoluciones en México*, Primavera, No. 7, 2010, y "Reflexiones en torno a la biografía y a la autobiografía" en *Introducción al análisis Historiográfico. Problemas generales de teoría y filosofía de la historia y estudios de caso*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2010.

Begoña Arteta

Profesora-investigadora del Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Ciudad de México. Autora de varios artículos, y libros como *El Destino manifiesto en los viajeros anglosajones*; *Fray Servando Teresa de Mier, Una vida de novela* y *La primera exposición de Arte Prehispánico, William Bullock*.

Patricia Reguera Sánchez

Licenciada en Letras hispánicas y maestra en Letras Mexicanas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Especialista de Literatura Mexicana en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Autora de publicaciones de poesía en ediciones de autor. Escribe cuentos y es docente de bachillerato.

Gerardo González Ascencio

Profesor-investigador, del Departamento de Derecho, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Ciudad de México. Doctor en Derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado innumerables artículos y libros colectivos sobre temas asociados al derecho penal y su relación con la violencia de género. Actualmente investiga el surgimiento de la criminología mexicana en el siglo XIX.

Jorge Alberto Rivero Mora

Doctorante en Historiografía; Maestro en Historiografía de México y Licenciado en Sociología (todos los grados en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco); *Medalla al Mérito Universitario y Mención Académica* (Posgrado); *Diploma a la Investigación* (1er lugar en la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-A). Coautor del libro *Representaciones políticas. Cuatro análisis historiográficos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/UAM-A, 2004. Actualmente imparte cátedra en la carrera y posgrado de Historia en la Universidad Nacional Autónoma de México y ha sido académico de la Universidad Autónoma del Estado de México y de la Universidad del Valle de México, becario del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Cristian Sperling

Egresado de la Westfälische-Wilhelms-Universität Münster (Alemania) donde estudió *Letras Hispánicas* como carrera principal, *Filología Inglesa* y *Estudios Latinoamericanos* como carreras secundarias. Concluyó la carrera con una tesis sobre la novela *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes. Cursó el doctorado en la Universidad Nacional Autónoma de México donde se tituló con una investigación sobre la relación entre la narrativa modernista mexicana y el discurso científico sobre las enfermedades mentales. Fue becario del "Proyecto Amado Nervo: Lecturas de una obra en el tiempo" donde colaboró en la concepción e investigación de la página www.lanovelacorta.com. Actualmente es profesor del Posgrado en Historiografía, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Jorge Olvera Vázquez

Es licenciado en Letras Hispánicas (Facultad de Estudios Superiores Acatlán) y maestro y doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Académico de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán en las carreras de Letras y de Comunicación y de la Maestría en Estudios Humanísticos del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales y es miembro del Seminario PAPIIT Fronteras de Tinta y del Seminario-Taller Interdiscursividad: cine, historia y literatura.

Alejandra Herrera

Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Ciudad de México. Estudió la licenciatura en Filosofía y la maestría en Letras Mexicanas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado antologías y artículos de investigación en diversas revistas especializadas.

Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama

Ha realizado estudios de licenciatura en Lingüística y Literatura en el área de alemán en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y de posgrado en Literatura Comparada en la Universidad de Leipzig, Alemania. Actualmente es profesora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Ciudad de México.

María Dolores Serrano Godínez

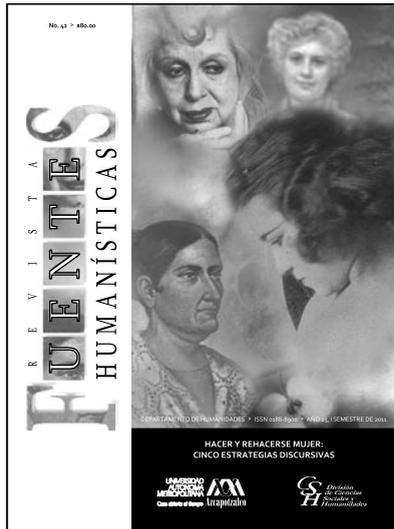
Profesora-investigadora de la Coordinación de Lenguas Extranjeras de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Ciudad de México, División Ciencias Sociales y Humanidades. Licenciada en Letras Inglesas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra en Ciencias de la Educación por la Universidad del Valle de México. Autora de textos para la enseñanza de la comprensión de lectura en inglés en el Colegio de Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

José Hernández Riwes Cruz

Licenciado en Lengua y Literaturas modernas inglesas y maestro en Literatura Comparada por la Universidad Nacional Autónoma de México. Su interés académico principal reside en el estudio de la cultura pop; en específico, en las relaciones entre música, cine, cómic y literatura que parten de los estudios culturales, semióticos y temáticos. Es cofundador y responsable del Grupo de Investigación Literatura y Música (GLYM) y miembro Fundador del Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico A.C. (SEPA NCINE).

REVISTA 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 el Distrito Federal
- \$ 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: Lic. Ma. De Lourdes Delgado

Apartado postal 32-031, CP 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 _____ CP _____

Ciudad _____ Estado _____

Teléfono _____ E-mail _____

Si requiere factura, favor de enviar fotocopia de su cédula fiscal

RFC _____

Domicilio fiscal _____
