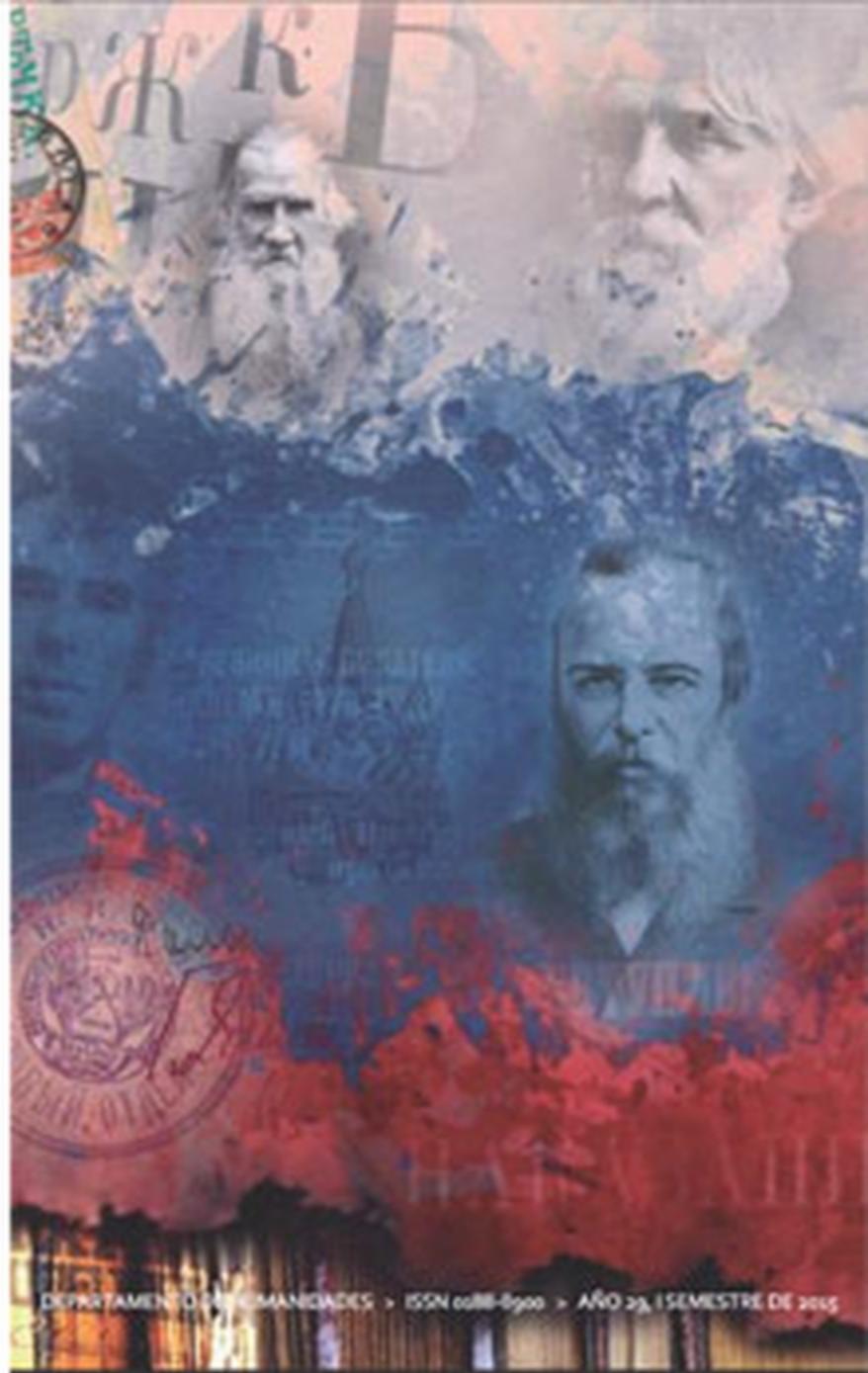


No. 39 > \$80.00

REVISTAS HUMANÍSTICAS

25
años



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES > ISSN 0788-8900 > AÑO 29, I SEMESTRE DE 2005

LITERATURA RUSA

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco



División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

FUENTES R E V I S T A HUMANÍSTICAS

25 años

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

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.
- Fortalecer las líneas de investigación: Historia, Historiografía, Literatura, Ligüística, Cultura, Estudios culturales, Educación y Comunicación.

Fuentes Humanísticas se encuentra registrada en los siguientes índices internacionales:

- Latindex
- EBSCO Information Services. Academic Databases for Colleges and Universities
- Repositorio Institucional Zaloamati

Directorio

Dr. Salvador Vega y León ■ RECTOR GENERAL

Mtro. Norberto Manjarrez Álvarez ■ SECRETARIO GENERAL

Dr. Romualdo López Zárate ■ RECTOR DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO

Mtro. Abelardo González Aragón ■ SECRETARIO DE LA UNIDAD

Dr. Óscar Lozano Carrillo ■ DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Mtro. Miguel Pérez López ■ SECRETARIO ACADÉMICO DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dra. Marcela Suárez Escobar ■ JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Comité editorial

Dra. Teresita Quiroz Ávila ■ EDITORA DE LA REVISTA

Mtra. Begoña Arteta Gamerdinger

Dr. Tomás Bernal Alanís

Mtro. Alejandro Caamaño Tomás

Mtra. María Emilia González Díaz

Mtra. Alejandra Herrera Galván

Dra. Edelmira Ramírez Leyva

Mtra. María Dolores Serrano Godínez

Asesores externos

Dra. Graciela Sánchez Guevara ■ Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Mtra. Concepción Lugo Olín ■ Instituto Nacional de Antropología e Historia

Mtra. Patricia María Montoya Rivero ■ Facultad de Estudios Superiores Acatlán Universidad Nacional Autónoma de México

Dra. Martha Islas ■ Universidad de Guadalajara

Dr. J. Carlos Vizuete Mendoza ■ Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Mario Rubí ■ Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana

Consejo Editorial Divisional

Dr. José Luis Zarazúa Vilchis

Mtro. Gonzalo Carrasco González

Dra. Lilia Rodríguez Tapia

Dra. Lidia Girola

Dr. Antonio Marquet Montiel

Dr. Saúl Jerónimo Romero ■ Coordinador de Publicaciones de Ciencias Sociales y Humanidades

María de Lourdes Delgado Reyes ■ Distribución

Convocatoria 2016

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

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

Dosier I Semestre 2016: "Biografía, autobiografía, memorias y testimonios". Coordinadora Rocío Romero. (Cerrado)

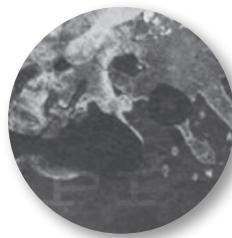
Dosier II Semestre 2016: "Lenguas y culturas en el marco de la francofonía". Coordinadora Yvonne Cansigno.

Con la integración de México como Estado observador de la Organización Internacional de la Francofonía (OIF) se abre un escenario importante para reflexionar desde las Humanidades, sobre la relación historia, literatura, cultural e idiomas entre México y Francia, motivo por el cual la revista *Fuentes Humanísticas* invita a los especialistas a enviar textos inéditos (artículos, ensayos, reseñas y comentarios críticos) para su número 53. **(Fecha límite de recepción 30 de septiembre 2015)**

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

fuentes@correo_azc.uam.mx.

Las normas editoriales se pueden consultar en las páginas 223-226 y en:
http://fuenteshumanisticas_azc.uam.mx.



Contenido

Vladimiro Rivas Iturralde Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco Presentación Literatura rusa	7
Vladimiro Rivas Iturralde Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco Tolstoi y/o Dostoyevski	9 Dosier
Óscar Mata Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco Iván S. Turgueniev, el ruso europeísta	27
Rocío Romero Aguirre Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco Dostoievski mató a su padre: una lectura de Freud	41
Christine Hüttinger Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco El cuento ruso desde 1917	53
Víctor Toledo Benemérita Universidad Autónoma de Puebla Osip Mandelshtam: la piedra en la historia	67
Meryem İçin Ruhr Universidad de Bochum, Alemania <i>Self-fashioning</i> en la epopeya de Ercilla: el discurso sobre las <i>armas</i> y las <i>letras</i>	89 Literatura y Lingüística
Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza Universidad Autónoma del Estado de México Gilberto Owen, escritor y editor enfocado en las mujeres	99

111 Francisco Javier Beltrán Cabrera
Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades
Margarita Mendoza López y Gilberto Owen en el teatro

123 Beatriz González Ortúño / Paola González Lázaro
Colegio Superior de Neurolingüística y Psicopedagogía
Perspectiva histórica de la relación cerebro-lenguaje

137 Jorge Alberto Rivero Mora
Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán
El humor puede ser muy *changeo*.
La obra de Ernesto García Cabral en los carteles filmicos de *Tin Tan*

157 Omar Alejandro Ángel Cortés
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa
La descripción como elemento constitutivo de la imagen:
sobre el primer poemario de Oliverio Girondo

173 Beatriz Ramírez Grajeda
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

181 Antonio Marquet
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

191 Laura Stephany Rocha Sánchez
Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto sobre la Universidad y la Educación

207 Silvestre Manuel Hernández
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

217 Colaboradores

221 ¿Quiénes somos?

223 Reglas de funcionamiento

227 Debate. Actividades y publicaciones

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE*

Presentación Literatura rusa

Este dosier es el resultado de la participación de sus autores en un coloquio de lectura sobre literatura rusa organizado en febrero de 2014 por el grupo de investigación Discursos Sociales y Comunicación del Departamento de Humanidades. El propósito de estas exposiciones era y es invitar a los estudiantes a leer desinteresadamente, es decir, ofrecerles una oportunidad de convertirse en verdaderos lectores que, como señalaba Pedro Salinas, son los que leen por el gusto de leer y, como en el amor sincero, sin esperar nada a cambio.

Afirmaba Dostoyevski en el *Diario de un escritor* que Rusia era un país en muchos sentidos extraño e incomprendible para Occidente. Pero su insularidad cultural se ha ido rompiendo con la paulatina difusión, en los países occidentales, de sus inmensas manifestaciones culturales, su literatura en primer lugar, su música, sus artes escénicas, su cine, su pensamiento, a tal punto que han influido poderosamente en otras culturas. En México, para poner

dos ejemplos, es innegable la influencia de Dostoyevski sobre José Revueltas o, en música, la de Stravinsky sobre el hermano de aquel, Silvestre Revueltas. Por otra parte, podemos advertir una coincidencia con nosotros, los latinoamericanos. La "intelligentsia" rusa del siglo XIX discutió enconadamente el problema capital de si convenía definirse culturalmente por la apropiación de la cultura europea o hacerlo al margen de ella, a partir de sus propias raíces nacionales. Se trata de un problema hasta cierto punto coincidente –con las evidentes variables histórico-geográfico-sociales– con las culturas latinoamericanas que, por su relativa marginación pero también dependencia respecto de la cultura europea, han buscado también definirse con Europa como punto de referencia, discusión iniciada con el modernismo y que no ha terminado.

Aun a riesgo de ser repetitivos, queremos aportar en este número un esfuerzo plural de comprensión de la literatura rusa, tan brillante como extraña. Por ello, ofrecemos una serie de artículos que pretenden mostrar algunos hitos de esa literatura indispensable. Todos los ensayos

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Departamento de Humanidades.

aquí presentes iluminan, en algún momento, con luz nueva y original, fenómenos literarios ya conocidos por algunos lectores.

El primer artículo, de mi autoría, presenta los antecedentes de la conformación de la literatura rusa y una visión panorámica de la literatura clásica rusa –la novela del siglo XIX– hasta llegar y detenerse en sus dos figuras titánicas, Tolstoi y Dostoyevski. Los pone en paralelo para establecer sus semejanzas y diferencias. Artículo ambicioso, trata de conciliar la visión panorámica con la intención analítica.

El artículo de Óscar Mata, más monográfico, se detiene en otro de los grandes del siglo XIX ruso: Iván Turgueniev. Hace un repaso de su vida y su obra, incluyendo el comentario, no sólo de sus novelas, sino de sus novelas cortas. Es posible que algunos lectores conozcan *Padres e hijos*, *Nido de nobles* o *Primer amor*, pero pocos habrán leído toda su narrativa corta que, según el autor, contiene quizás lo mejor de su obra narrativa.

Uno de los aspectos cruciales en la vida novelesca y la personalidad de Fedor Dostoyevski fue la traumática relación con su padre, estudiada por Sigmund Freud en un apasionante ensayo, “Dostoyevski y el parricidio” (1928). En su trabajo, Rocío Romero

[...] contextualiza la noción de parricidio con el fin de enfatizar el lugar que ocupa el texto sobre Dostoyevski en la teoría freudiana de los afectos y de qué manera el texto literario es considerado por Freud como un indicio similar a las formaciones del inconsciente. Asimismo, bajo la línea conceptual del parricidio presenta brevemente el caso del fotógrafo Philippe Halsman, cuyo desarrollo

judicial fue contemporáneo a la escritura que el psicoanalista hizo de Dostoyevski.

No mucho se conoce, en lengua española, acerca de los cuentos rusos a partir de la Revolución de 1917. Habiéndolos leído en español, inglés y alemán, Christine Hüttlinger presenta, con ejemplos novedosos, su objeto de estudio. En este breve recorrido por el cuento ruso/soviético del siglo XX, la autora se guía por la tesis de la relación especular entre el género cuentístico y la historia socialista de Rusia. Divide, en su exposición, la narrativa corta soviética y la de los emigrados, que no se sometieron a los principios teóricos del realismo socialista.

Una prueba elocuente de lo costosa que puede resultar la defensa de la vocación poética –que supone también la defensa de todas las libertades individuales– es la de Osip Mandelstam, uno de los más grandes poetas de la lengua rusa, fallecido en 1938 en una purga estalinista. Víctor Toledo estudia las relaciones entre la poesía y la historia a partir del desafío de Mandelstam a la historia con las armas de la poesía y, como colofón a su artículo, nos ofrece una generosa muestra de esta poesía, traducida por él.

Muchos temas se nos quedaron en el camino: Chéjov, Pushkin, Gógor, el teatro del siglo XX, el realismo socialista, el formalismo ruso. Pero confío en que la presente diversidad de visiones de la literatura rusa cumpla el propósito de difundirla y de invitar a la reflexión.

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE*

Tolstoi y/o Dostoyevski

Tolstoi and/o Dostoevski

Resumen

Este ensayo pone en paralelo las personalidades y características literarias de los dos más grandes escritores de la literatura rusa y, como afirma George Steiner, los dos más grandes novelistas del mundo. La introducción trata de los orígenes de la literatura rusa, desde sus fuentes populares anónimas hasta los albores del siglo XIX, cuando, con Pushkin, arranca propiamente la literatura rusa.

Palabras clave: Tolstoi, Dostoyevski, Pushkin, Bakhtin, Novela rusa, novela dialógica y polifónica

Abstract

This essay compares the personalities and literary features of the two greatest writers of Russian Literature and, as George Steiner points out, the two greatest novelists in history. The introduction refers to the origins of Russian Literature, from its popular ancient sources to the dawn of the XIX Century, when, with Pushkin, Russian Literature actually begins.

Key words: Tolstoi, Dostoevski, Pushkin, Bakhtin, Russian Novel, Dialogica and Polyphonic Novel

El *Diario de un escritor* (1861-1881) de Fedor Dostoyevski empieza con esta aguda y visionaria observación:

Si hay en el mundo un país desconocido para los demás países lejanos o vecinos suyos, ignoto, inexplorado, incomprendido e incomprendible, es, sin duda, Rusia con respecto a los países occidentales. Ni China ni Japón pueden encerrar tantos secretos para la curiosidad europea como Rusia antaño, en el presente instante, y puede que hasta por mucho tiempo aún, en lo futuro.¹

El siglo y medio transcurrido desde esta afirmación no ha hecho sino darle la razón. Rusia sigue siendo, en muchos sentidos, para las miradas de Occidente, uno de los países más enigmáticos de la tierra. La historia escrita de sus abismales vaivenes históricos resulta muy insuficiente para la comprensión, y sólo los grandes documentos literarios permiten entender mejor la tan cacareada vocación mesiánica de Rusia, su insularidad cultural, y ese intangible que se ha dado en llamar "el alma rusa". Por eso, en este ensayo, confrontaré a los dos titanes de la literatura rusa: Tolstoi y Dostoyevski, desde una perspectiva, no sólo ideológica sino, sobre todo, artística. Sé que mi trabajo es muy ambicioso, porque debo conciliar la visión panorámica, global, de conjunto, con una intención analítica.

Uno de los rasgos más sorprendentes y llamativos de la literatura rusa es su tardía aparición y constitución como literatura, como *corpus* literario. Muchas literaturas europeas se han derivado del latín vulgar,

las llamadas lenguas romances, y tuvieron un nacimiento temprano, en la baja Edad Media: así el italiano, el francés, el castellano, el catalán, el portugués, el rumano. Las anglosajonas se formaron con independencia de la lengua latina, pero recibieron, durante el Sacro Imperio Romano Germánico (Siglos VIII-XIV) una considerable influencia suya, debido a que el latín se usó en todos los documentos oficiales del imperio. El alemán, conservando el vocabulario germánico, adoptó, durante este periodo, la rigurosa estructura gramatical del latín. El inglés, también con raíces germánicas, recibió aportaciones del latín vulgar, menos en su estructura que en su vocabulario.

En consecuencia, durante la Edad Media aparecieron los primeros signos de identidad literarios, romances y anglosajones: la *Chanson de Roland*, en Francia; el *Cantar del Mío Cid*, en España; el *Cantar de los Nibelungos*; en Alemania; el *Beowulf*, en Inglaterra; y, algo más tarde, el más grande monumento literario de la Edad Media y el Renacimiento: la *Divina Comedia*, en Italia, escrita en endecasílabos perfectos en una lengua madura y plenamente formada. Y en los años o siglos posteriores, el espíritu de cada lengua se consolidó y fueron apareciendo los grandes nombres: Chaucer, Shakespeare, Milton, Cervantes, Quevedo, Góngora, Boccaccio, Petrarca, Tasso, Ariosto, Camoens, Ronsard, Rabelais, Montaigne, Moliére, Racine, y, ya en los albores del romanticismo, los alemanes Goethe, Schiller, Hölderlin. En suma, casi toda la literatura clásica europea. Hasta en las colonias hispanas de América contamos con una escritora notable: sor Juana Inés de la Cruz.

Nada de esto ocurrió en Rusia. La lengua escrita rusa nació con un alfabeto

¹ Fedor Dostoyevski, *Diario de un escritor*, *Obras completas*, vol. III, p. 604.

fonético diverso al occidental, el alfabeto cirílico, llamado así porque se atribuye su invención a los santos Cirilo y Metodio, quienes, desde Bulgaria (según una teoría búlgara) o desde Grecia (desde Salónica o Solún, donde hablaron un dialecto eslavo, solunio), lo introdujeron en Rusia en el año 989. Este alfabeto eslavo es una combinación de caracteres latinos, griegos y hebreos y con ellos escribieron el ruso, el serbo-croata, el búlgaro, el ucraniano, el macedonio y algunas lenguas no eslavas de las repúblicas ex soviéticas.

Pero no pensemos que las inmensas estepas rusas y siberianas (diecisiete millones de kilómetros cuadrados) eran una tierra vacía y que el espíritu de Dios se mecía sin verbo sobre las aguas. Había una riqueza extraordinaria de cuentos, leyendas y poesía populares, que sólo a partir del siglo xix, Afanásiev y otros escritores e investigadores se encargarían de recoger y estudiar. Vladímir Propp, a comienzos del xx, estudió científicamente los cuentos populares rusos y sus descubrimientos son válidos para todos los cuentos populares de cualquier latitud. Ralph Ellison afirma que los héroes de *Memorias del subsuelo* de Dostoyevski y de *El capote de Gógol*, aparecen mucho antes, en sus formas rudimentarias, en el folklore ruso.²

El siglo xix es la edad de oro de la novela occidental, porque es una creación burguesa, y nace bajo el ímpetu de esta clase social joven y pujante. Al contrario del teatro, que se dirige a una masa de espectadores, la novela es un arte individualista, porque un escritor, en su soledad,

escribe historias que se dirigen a solitarios que habrán de leerlas.

En Rusia –un país todavía sumamente atrasado en el xix–, no existía propiamente una clase dominante burguesa, sino terrateniente, con millones de sirvios a su servicio y, en las ciudades, una clase burocrática y militar numerosa, dependiente del enorme Estado establecido y perfeccionado a lo largo del tiempo por los zares –grandes fueron, en este sentido, las aportaciones de Pedro el Grande (1672-1725) y Catalina la Grande (1729-1796), quienes occidentalizaron el país hasta donde pudieron–. De ahí que en las narraciones rusas del xix abunden, como personajes, funcionarios del Estado. Es significativo el hecho de que, ya desde el siglo xix, mientras la novela norteamericana está poblada de empresarios, fracasados o no, la rusa abunda en funcionarios, grandes o pequeños, del Estado. Escribe Dostoyevski:

Debería pensarse que tenemos suficientes funcionarios y más que suficiente número de personas al servicio del Estado; sí, hasta podríamos sentir vértigo ante su número incalculable, todos han servido al Estado, todos están sirviéndole y todos tienen la intención de entrar a servirlo; ¿cómo, con tales elementos, no se podría organizar una buena administración, aunque sólo fuese la de una Compañía de vapores? [...] Ciento que todos, aquí, sirven, están sirviendo o han de servir al Estado, y así llevamos ya dos siglos, con arreglo al más perfecto modelo germánico: de los bisabuelos a los bisnietos...³

² "Ralph Ellison", entrevista de Alfred Chester y Vilma Howard, en José Luis González (trad. y presentación), *El oficio de escritor*, p. 304.

³ Fedor Dostoyevski, *El idiota*, tercera parte, *Obras completas*, vol. II, p. 745.

Y de este burocratismo de la vida rusa, deriva en el novelista la inercia y la indolencia de la vida pública de su tiempo:

Por lo que a éstos [los burócratas] se refiere, nadie podrá negar que la indecisión y la más absoluta carencia de iniciativa propia se han estimado... y se siguen estimando aquí como el más seguro y mejor indicio del hombre práctico.⁴

En cambio, en la literatura norteamericana, el capitán Ahab, por ejemplo, en *Moby Dick* de Melville, es un empresario ballenero que, en alta mar, da un golpe de Estado para acometer una demencial empresa personal y convertirse en dictador del barco. En Rusia, un país con grandes masas de analfabetos, había, sin embargo, una gran población de lectores, que eran los aristócratas, las familias de militares y los empleados del Estado. Hay una línea de continuidad entre el estatismo zarista y el burocratismo estalinista que le sucedió. Por otra parte, la fuerza de la narrativa rusa –en cantidad y calidad– se explica también por el gran clima de discusión ideológica que se suscitó a partir de la liberación de los siervos en 1861.⁵ Y, en fin, por el clima de discusión, en el seno de la *intelligentsia* rusa (los intelectuales), sobre el problema de si Rusia debía conservar sus raíces eslavas o europeizarse.⁶ Así, los intelectuales se dividieron en eslavófilos y occidentalistas.

⁴ *Ibid.*

⁵ Isaiah Berlin, "La intelligentsia rusa", *Pensadores rusos*, pp. 229-265.

⁶ Es notable, por ejemplo, la frecuencia, belicosidad y profundidad con que Dostoyevski, en el *Diario de un escritor*, y Turguénev, en sus cartas y artículos, discuten este problema desde posiciones antagónicas.

Dostoyevski encabezó, de manera casi intransigente, a los eslavófilos, y Turguénev a los europeizantes. Digo *casi*, porque el escritor fue flexible en muchos aspectos, por ejemplo, en la aceptación de las reformas del zar Alejandro II. No puedo seguir sin mencionar la semejanza que encuentro entre los planteamientos de la *intelligentsia* rusa y de la latinoamericana. Tanto ellos, como nosotros, son excéntricos con respecto a la gran cultura europea, y de esa excentricidad han dependido los términos en que hemos intentado definirnos culturalmente. El problema de la cultura se ha planteado siempre en las latitudes americanas con referencia a la cultura europea: hasta dónde somos europeos y hasta dónde no. Más coincidencias nos unen a la literatura rusa: el burocratismo social del que ya he hablado, tan característico de nuestras sociedades –herencia, en parte, de la Colonia española–, y que ha dado origen también a una pléyade de personajes burócratas en nuestras letras. Y, en fin, la situación de pobreza y hasta de miseria de nuestros pueblos que, como la sociedad campesina rusa, en múltiples ocasiones ha clamado por la revolución. Nada más diverso de este punto de vista que el de la sociedad norteamericana, conservadora y, a lo mucho, reformista, pero jamás revolucionaria, con su optimismo inquebrantable, y su fe en las instituciones, en la libre empresa y en el porvenir. Además, con la invasión napoleónica, Rusia se convirtió en un país que tenía mucho que decir de sí mismo, tenía una historia que contar. Esa epopeya nacional daría su fruto literario con *Guerra y paz*, la gran novela épica de León Tolstoi, de la misma manera como la Revolución Mexicana dio origen a la novela nacional moderna.

Antes de entrar en materia, haré un breve repaso de los grandes nombres de la literatura clásica rusa:

El fundador y renovador de la literatura rusa fue Alexander Pushkin (1799-1837), poeta, dramaturgo, cuentista y novelista, autor de *Eugene Onegin*, *La dama de espadas*, *Boris Godunov*, etcétera, y poemas líricos de primer orden.⁷

Mijaíl Lermontov (1814-1841), sucesor de Pushkin, publicó *Un héroe de nuestro tiempo*, título fundamental para entender el paso del romanticismo al realismo ruso. Novela en cinco relatos, rinde homenaje literario a un personaje que se rebeló en las montañas del Cáucaso contra la dominación rusa.

Nikolai Gógl (1809-1852) fue el primer gran novelista ruso, reconocido por su novela humorística y satírica *Almas muertas*. Escribió también cuentos notables, humorísticos y casi surrealistas como "El capote" y "La nariz", "El inspector" o "Diario de un loco". Por su libertad intelectual, "invención verbal" (Nabokov *dixit*), humor satírico y escepticismo, es uno de los escritores rusos más modernos y actuales.

Iván Gonchárov (1812-1891) describió en *Oblómov* la decadencia de la nobleza rusa. La acción de la novela gira en torno al ocioso personaje con ese nombre, que se la pasa acostado en un sofá o en la cama, y la tradición designó como *oblomovshina* a ese estado de espíritu, de aburrimiento e inacción. *Oblómov* es la obra maestra de la indolencia y la ociosidad.

Iván Turguénev (1818-1883) fue el más occidentalizado de los escritores rusos.

Escribió cuentos y novelas, como *Relatos de un cazador*, *Nido de nobles*, *Padres e hijos*, donde por primera vez aparece en la literatura un personaje nihilista, Bazárov, motivo por el cual la novela fue un acontecimiento estético y político. A partir de aquí, el nihilismo ocuparía un lugar central en las preocupaciones de Dostoyevski. Turguénev es el más fino y cuidadoso de los escritores rusos, el más admirado por los escritores occidentales de su tiempo, como Gustave Flaubert o Henry James.⁸

Fedor Dostoyevski (1821-1881) fue, al contrario de Turguénev, el más eslavófilo de los escritores rusos. Podríamos decir que era un reaccionario, un hombre extremadamente nacionalista: defendió el zarismo en política, la fe ortodoxa rusa en religión, la eslavofilia en cultura.

León Tolstoi (1828-1910) fue, junto con Dostoyevski, el otro gran titán de la literatura rusa. Ya nos referiremos a él con mayor detenimiento.

Antón Chéjov (1860-1904) es, sin duda, el más grande cuentista ruso. También renovó el teatro moderno con obras como *La gaviota*, *Tío Vania*, *Tres hermanas* o *El jardín de los cerezos*.

Leonidas Andréiev (1871-1919), ya en las postrimerías del realismo decimonónico, cultivó el simbolismo, tanto en sus narraciones como en su teatro. *Lázaro* y *Los siete ahorcados* son, probablemente, sus novelas más importantes.

Y ahora entro en materia: ¿por qué Tolstoi y/o Dostoyevski? La conjunción copulativa designa aquello que une a los dos escritores. La disyuntiva, aquello que los separa.

⁷ Es muy difícil encontrar en español una versión aceptable de la poesía de Pushkin. Recomiendo su *Antología lírica bilingüe*, editada por Hiperión.

⁸ Cf. Henry James, "Iván Turgénieff" [1897], *The Portable Henry James*.

Para los fines de mi exposición, lo que los une es, ante todo, un juicio cualitativo que proclamó el gran crítico norteamericano George Steiner en su libro *Tolstoi o Dostoyevski*: los dos son los mayores novelistas del mundo.⁹ No vacilo en secundar el juicio de Steiner. Tolstoi y Dostoyevski son los más grandes novelistas que han existido. Ciento, está Cervantes. Pero Cervantes es el autor de una sola novela, que, al acabar con la épica, se convirtió en la primera novela moderna. Decía la escritora inglesa Virginia Woolf que leer a los novelistas ingleses o franceses sin haber leído a los dos grandes rusos es perder el tiempo.¹⁰ Son dos figuras titánicas por la amplitud de su visión y la profundidad de su penetración. Los dos se plantearon –como nadie, y de distinta manera– los problemas más hondos del ser humano: el sentido de su existencia en la tierra; las relaciones del individuo consigo mismo, con la sociedad y con Dios; el destino y el libre albedrío; el crimen y el suicidio; la pugna entre los derechos del instinto y las inexorables obligaciones que impone la ley moral; el amor en todas sus formas y, en particular, el amor evangélico; el destino de Rusia que, de algún modo, era el destino de la humanidad. Y, en el caso particular de Dostoyevski, el tema del parricidio y de la redención por el sufrimiento. Rusia no tuvo filósofos: ¿dónde están sus Descartes, Kant o Hegel? Sus filósofos fueron sus novelistas, particularmente Tolstoi y Dostoyevski. Por ello –a lo que se suma la barrera del idioma– reconozco que mi tarea es titánica: sé que es prácticamente

imposible confrontarlos en un breve ensayo. Steiner lo hizo en un libro precioso, con el que, sin embargo, no siempre estoy de acuerdo.

Tolstoi y Dostoyevski son dos pensadores diferentes y dos escritores con estéticas diferentes. A ambos los revolucionarios les inspiraban una aversión invencible. Coincidieron en una profunda religiosidad cristiana. Difirieron en que mientras Dostoyevski abrigó, de manera casi fanática, la causa de la fe ortodoxa rusa, Tolstoi profesó, sobre todo en los últimos años, una fe personal basada en los principios básicos de los evangelios, lo cual provocó su expulsión (excomunión) de la iglesia ortodoxa. Las novelas de ambos están colmadas de ejemplos de caridad cristiana, como la redención de Sonia Marmelálov –la Magdalena rusa de *Crimen y castigo*– o, en la misma novela, la entrega de Raskólnikov a la justicia por amor a la humanidad pero también por autoflagelación. Está el amor compasivo (la piedad) experimentado por el príncipe Mishkin hacia la también prostituta Natasha Filíppovna. O la pintura maravillosa de ese santo que es Aliosha Karamázov. En el caso de Tolstoi, toda su última gran novela, *Resurrección* (1899) constituye un alegato cristiano, al igual que muchos de los cuentos de su vejez, como "El padre Sergio". Sin embargo, hay en Dostoyevski un masoquismo cristiano, un sentido de autoflagelación que no se encuentra en el mucho más sano Tolstoi. La trágica experiencia del dolor, la lucha desesperada contra el mal, alcanzan en su obra un patetismo conmovedor. Su ansia de bondad y justicia absolutas se convierte en morbosa voluntad de sacrificio y sufrimiento.

⁹ George Steiner, *Tolstoi o Dostoyevski*, p. 12.

¹⁰ Virginia Woolf, "El punto de vista ruso", *La torre inclinada y otros ensayos*, pp. 133-146.

Tolstoi era un rico aristócrata ruso que participó como soldado en la Guerra de Crimea contra los turcos, donde comprendió a fondo, como nadie en la historia de la literatura, el sentido –o sinsentido– de la guerra. Se casó con Ana Sofía Behrs y tuvo doce hijos. *Grosso modo*, podemos decir que mientras Tolstoi es un novelista épico –con la carga de objetividad que esto supone–, particularmente en *Guerra y paz* –la monumental novela de más de mil páginas sobre la invasión de Napoleón a Rusia–, Dostoyevski es un novelista dramático, de la introspección, la intimidad y la subjetividad: es el hombre subterráneo, de la contradicción y la paradoja. En Tolstoi vemos la tierra rusa, los grandes espacios, los trigales inmensos del verano o los inviernos inflexibles que se despliegan ante la mirada atónita del lector. La acción completa de *Guerra y paz* dura muchos años: al final asistimos incluso, sin piedad alguna, a la decadencia humana de personajes como la preciosa muchacha que era Natasha Rostov o el idealista Pierre Bezúkov. Las acciones poseen un ritmo justo, vertiginoso o pausado, pero siempre musical, como el curso de las estaciones. Era una mente embriagada de razón y de hechos, sentencia Steiner.¹¹ El realismo de Tolstoi es incomparable: parece que entre nosotros los lectores y su narración (pienso en *Guerra y paz* y en *Ana Karenina*) no existe la mediación de la escritura: es tal la exactitud de la observación de Tolstoi y el lujo de detalles, tan grande su vitalidad y frescura, que parece que asistimos al espectáculo de la vida misma, desplegándose ante nuestros ojos deslumbrados. Aunque el tema del realismo de Tolstoi merece un

artículo aparte, puedo afirmar que consiste en dirigirse a todos los personajes con la misma mirada, en juzgarlos con el mismo rasero. Agudo crítico, León Trotski entendió así el realismo de Tolstoi:

Lo que más sorprende en este trabajo titánico de creación, es tal vez el hecho de que el artista no se permite, ni permite al lector, reservar su simpatía para tal o cual personaje suyo. Nunca nos muestra a sus héroes, como hace Turguénov, héroes que, por otra parte, no ama, iluminados por luces de bengala o por la luz del magnesio, jamás busca para ellos poses ventajosas [...] Pero es precisamente esta atención apasionada por todas las partes aisladas lo que crea el patetismo poderoso del conjunto. Se puede decir que esta obra [*Guerra y paz*] está toda impregnada de panteísmo estético, que ignora la belleza, la fealdad, la grandeza o la pequeñez, ya que para él sólo la vida, en general, es grande y bella en la eterna sucesión de sus manifestaciones más diversas.¹²

Lo cual no significa que en sus novelas no esté presente la subjetividad. Personajes como Pierre Bezúkov, de *Guerra y paz*, o Levin, de *Ana Karenina*, son reflejos o proyecciones del mismo Tolstoi. En ambos personajes hay una búsqueda intransigente de la verdad y una insatisfacción permanente, que son también búsqueda e insatisfacción suyas, como lo reflejan sus cartas y diarios y su propia biografía. Todas las verdades aceptadas se tambalean en su obra. Influído por Rousseau, cuestionó la familia, la escolaridad y la educación

¹¹ George Steiner, *op. cit.*, p. 295.

¹² León Trotski, "León Tolstoi", *Sobre arte y cultura*, p. 26.

de su tiempo y él, a su vez, influyó en Gandhi, con su teoría de la resistencia pacífica al poder. Apasionado de la historia, descreía de ella y la negaba.¹³ Creía, con una fe que lo aproximaba al panteísmo puro, en la Madre Naturaleza, en el trabajo sencillo y primitivo. En sus últimos años fue una suerte de profeta bíblico, a quien grandes personalidades acudían a visitar, como en peregrinación, en su finca de Yasnaya Poliana. Tolstoi era un aristócrata rico, sano, rebosante de salud y energía, pero acuciado por la pregunta del porqué de la existencia humana y por la situación de pobreza y de ignorancia de los campesinos rusos, para quienes fundó escuelas en sus tierras y personalmente los educó en la sencillez de los preceptos fundamentales del evangelio, y a quienes pretendió entregar todos sus bienes y propiedades, obedeciendo los preceptos bíblicos. Moralista, rechazó la división del trabajo, la civilización, el Estado, preconizó el trabajo agrícola, el regreso a la madre tierra, la sencillez y el principio de la "no existencia del mal". Al final de su vida, acuciado por conflictos internos y familiares, se fugó de la casa y murió en la estación de ferrocarril más cercana. Fue, ante todo, un artista consumado: según Trotski y Nabokov, entre otros, el más grande escritor ruso en prosa de ficción.¹⁴ Sus cuentos y sus novelas cortas *La sonata a Kreutzer* (1891) y *La muerte de Iván Illich* (1886) son obras maestras.

Guerra y paz (1865-1869) es, para muchos, la más grande novela jamás escrita. Para Romain Rolland, "la más vasta epo-

¹³ En los capítulos finales de *Guerra y paz* Tolstoi discute, con pasión y escepticismo, la fe en la historia. También lo hace en sus cartas y diarios.

¹⁴ Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, p. 137.

peya de nuestros tiempos, una *Ilíada moderna*".¹⁵ Es una novela oceánica que, a pesar de su masividad casi monolítica, posee toda la vitalidad y la gracia de la juventud. El personaje es el pueblo ruso, representado, no por tipos, sino por ejemplos: aristócratas, militares de todo rango, campesinos. Las clases trabajadoras de la ciudad están ausentes de la obra. Es una novela llena de vitalidad, frescura y energía. En ella percibimos la vida y la Historia de manera casi palpable. El artista derrota al pensador social negador de la Historia. Los personajes poseen una historicidad que es imposible encontrar en Dostoyevski y, a tal grado, en ningún otro novelista. No sólo porque aparecen personajes históricos llenos de vida como Napoleón, el zar Alejandro I o el general Kutuzov (al que Tolstoi convierte en héroe nacional), sino porque todos los personajes, hasta los más insignificantes, son actores, activos o pasivos, de la Historia. Participan de ella, hacen historia, casi siempre de manera inconsciente. No sólo están en la Historia sino que son Historia. La vitalidad, detallismo, precisión de las narraciones de batallas sólo encuentra parangón en la *Ilíada* homérica. Muchos de sus personajes son memorables, con una fuerza de realidad que sólo los grandes creadores como Cervantes, Shakespeare o Dostoyevski pueden infundir: Pierre Bezúkov, Andrei Bolkonsky, Nicolai Rostov, el general Kutuzov, Sonia, Petia o la encantadora y risueña Natasha Rostov. Aunque los aristócratas son los personajes mejor observados (obvio, si Tolstoi lo era), los militares y campesinos son contemplados con agudeza y con amor.

¹⁵ Romain Rolland, *Vidas ejemplares (Beethoven, Miguel Ángel, Tolstoi)*, p. 319.

Abundan los episodios inolvidables. Destaco, por su grandeza épica, el de Moscú abandonado por sus habitantes –que la incendian para evitar que caiga en manos de Napoleón–, como la colmena abandonada por sus abejas. Hay en el conjunto un sentido homérico de la fatalidad y una iconoclastia según la cual sus propios personajes quedan al final corroídos en lo mejor que tienen, como en ese sombrío y cínico estudio de la fisiología del matrimonio en las páginas finales. *Guerra y paz* es una novela clásica, luminosa, de una belleza apolínea como la *Ilíada* de Homero. El aliento épico de esta novela ha influido en las grandes novelas-riό rusas como *Doctor Zhivago* de Pasternak, *Historia de un hombre* de Sholojov, *Los vivos y los muertos* de Simonov o *Vida y destino* de Vassili Grossman. En Occidente, me parece perceptible su influencia en *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa.

Quizá el tema más tratado en la novela universal es el adulterio. Deben haberse escrito, no miles, sino millones de narraciones sobre este tema. Pues la obra suprema acerca del adulterio es *Ana Karenina* (1875-1877), el libro favorito de Nabokov. *Madame Bovary* de Flaubert podría ser su más ilustre competidora. Pero, frente a la gran vitalidad trágica de *Ana Karenina*, la novela de Flaubert resulta fría, limitada, casi experimental. Aunque sin la frescura y juventud de *Guerra y paz*, *Ana Karenina* posee toda la fuerza de una tragedia griega, y un más profundo conocimiento de la conducta humana y más seguridad en los procedimientos narrativos. Ana y Vronsky, Levin y Kitty, forman el cuadrilátero humano central de la historia. El tema es la pugna entre los derechos del instinto y las inexorables obligaciones que impone la ley moral: Ana,

mujer casada, se enamora de Vronsky, un militar, y a medida que la historia se desarrolla ineluctablemente, la pasión corre, pieza por pieza, el edificio moral de esta mujer, que va renunciando a todo menos a su amor, hasta sucumbir bajo las ruedas de un tren.

Resurrección (1899) y *Hadji Murat* (1912, póstuma) son las últimas novelas de Tolstoi y poseen la misma vitalidad de sus obras anteriores, a pesar de ser, la primera, una exposición ficcional de defensa de los valores cristianos. En la segunda crea otro personaje inolvidable, el guerrillero checheno Hadji Murat, quien cambia de bando y se pone al servicio de la causa rusa. Los acontecimientos recientes de la historia de Rusia y la causa independentista chechena le han dado mucha actuabilidad a esta estupenda novela.

Dostoyevski era un pequeño burgués enfermizo, epiléptico, neurótico, poseído por el vicio del juego y el dispendio, un profesional de la escritura acuciado por la pobreza y las deudas, obligado a escribir para sobrevivir. La vida de Dostoyevski fue un cúmulo de desgracias y es toda ella una novela. Era hijo de un médico rural dipsómano, a quien sus campesinos asesinaron, hartos de sus crueidades. Al respecto, Freud sostiene la teoría de que Dostoyevski vivió toda su vida torturado por el sentimiento de culpa de haber deseado la muerte de su padre, tortura muy visible en el personaje de Iván Karamázov, el intelectual.¹⁶ Su primera novela, *Pobres gentes* (1845), fue un gran éxito de crítica y público, pero sus siguientes libros decepcionaron al crítico Vessarion Bielinski, quien lo había consagrado, y fueron, por

¹⁶Sigmund Freud, "Dostoyevski y el parricidio", *Obras completas*, tomo III, pp. 3004-3015.

ello, una suma de fracasos, injustos, porque *El doble* (1846), por ejemplo, su segunda novela, es un estupendo estudio del "doppelgänger", el otro yo. Despechado, se metió a la política. Acusado de participar en un grupo socialista que criticaba al zarismo, fue condenado a muerte y, ya frente al pelotón de fusilamiento, indultado y conmutada su pena a la de cuatro años de trabajos forzados en Siberia. Esta terrible experiencia aparece contada dos veces de manera alucinante en su novela *El idiota*. En Siberia desarrolló su paneslavismo en política, religión y cultura. Dio testimonio de su prisión en su desgarrador libro *La casa de los muertos* (1861). Se casó con María Dmitrievna Isáieva, con quien viajó por Europa, en cuyos casinos adquirió el vicio del juego, lo cual recrea en su novela *El jugador* (1866). Luego de enviudar, se casó con su secretaria taquígrafa, Anna Grigorievna Snítkina, con quien tuvo dos hijas y perdió uno. Ella cuidó de él hasta el fin de sus días. Sus novelas *Crimen y castigo* (1866), *El idiota* (1869), *Demonios* (1872) y, sobre todo, *Los hermanos Karamázov* (1880), le dieron fama universal. En *El diario de un escritor* (1861-1881) encontramos sus opiniones personales vertidas en artículos, reflexiones, narraciones cortas de gran factura como "La mansa". En 1880, en el aniversario de Pushkin, pronunció un discurso famoso y, un año más tarde, en 1881, murió de una hemorragia pulmonar asociada a un enfisema y a un ataque epiléptico. Sus funerales fueron apoteósicos.

Personalidad extraordinariamente compleja, había en él un carácter nacionalista y mesiánico que no proyectaba en acciones, como en Tolstoi, sino en su escritura inflamada, en sus novelas y

cuentos y artículos periodísticos. Afirma Walter Benjamin:

El destino del mundo se presenta sin duda a Dostoyevski por medio del destino de su pueblo. Es la manera de pensar de los grandes nacionalistas, de acuerdo con la cual la humanidad tan sólo se puede desplegar en el pueblo.¹⁷

Odió tanto al catolicismo como al socialismo. Si bien el ideario personal de Dostoyevski aparece expuesto en el *Diario de un escritor*, encontraremos en la voz de algunos de sus personajes sus propias ideas. El príncipe Mishkin, por ejemplo, en *El idiota*, expone con gran vehemencia y elocuencia su odio a la iglesia católica romana (a la que califica de Anticristo) y al socialismo, así como su defensa del credo ortodoxo ruso.¹⁸ También es notable su ataque a la unanimidad de la Iglesia romana frente a la libertad cristiana primitiva, en ese visionario texto dentro del texto que es "El gran inquisidor", narrado por Iván Karamázov a su hermano Aliosha.¹⁹ Sin embargo, Rafael Cansinos Assens, ilustre traductor de Dostoyevski y gran conocedor de su obra, asegura que "tampoco fue un creyente en Dios, y menos en el Dios ortodoxo, en el que llama su Dios ruso. Tal Dios le hace falta para cimentar su idea eterna de Rusia y darle un núcleo de vitalidad perenne, pero nada más. Era demasiado sensual y anarquista para elevarse a la idea pura de Dios".²⁰

¹⁷ Walter Benjamin, "El idiota de Dostoyevski", *Obras*, libro II, vol. 1, p. 241.

¹⁸ *El idiota*, parte IV, cap. VII, pp. 905-906.

¹⁹ *Los hermanos Karamázov*, *Obras completas*, t. III, parte II, libro V, cap. V, pp. 204-218.

²⁰ Rafael Cansinos Assens, "Prólogo a *Los hermanos Karamázov*", *Obra completa*, t. III, p. 17.

Crimen y castigo es la novela más amena y mejor estructurada de Dostoyevski, sin duda por su armazón policial. Raskólnikov, el joven estudiante, comete un doble crimen para demostrarse a sí mismo que, nietzscheanamente, puede situarse más allá del bien y del mal. Pero no resiste el peso de su conciencia culpable y, después de rescatar a Sonia, esa prostituta evangélica, se entrega voluntariamente al castigo. Aunque el personaje central es complejo, Dostoyevski es capaz de sumergirnos aún más en los abismos del mal: está ese personaje alucinante que es Svidrigáilov, pedófilo y suicida. Para Dostoyevski no parece haber misterio mayor que el suicidio, por ser la negación absoluta de Dios. De aquí en adelante, los grandes suicidas desfilarán en sus obras: Stavroguin, Kirillov, Smerdiakov. Desde *Memorias del subsuelo* hasta *Los hermanos Karamázov*, las novelas de Dostoyevski poseen una concentración extrema de tiempo y lugar. El escenario, en el fondo, es la conciencia humana, entendida de las dos formas, como instrumento cognoscitivo y como instrumento moral.

Tolstoi era un clásico luminoso; Dostoyevski, un romántico sombrío. La perspectiva de Tolstoi es histórica y social; la de Dostoyevski, psicológica y metafísica. Los personajes de Tolstoi son históricos, en el sentido de que hablan y actúan en un tiempo determinado y en una sociedad determinada, con sus reglas de moral y de conducta; los personajes de Dostoyevski, en cambio, parecen extraviarse en sus propias palabras, situarse fuera del tiempo y el espacio. La historia externa ocurre sólo como reflejo en sus conciencias. Se sitúan en las puertas y vestíbulos, lugares donde ocurren las crisis y las rupturas, la catástrofe y el escándalo. En realidad, to-

dos están pendientes de todos. Sus novelas abundan en diálogos de conciencias que se interpenetran. Sobre todo *El idiota* y *Demonios* producen la impresión, de entrada, de una charlatanería sin término y sin objeto: los personajes se espían y juzgan verbalmente.

El idiota, novela, en muchos sentidos genial, pero excesivamente extensa, está estorbada por la presencia de demasiados personajes e incidentes secundarios que nos desvían del conflicto central: la adecuación o no del epiléptico príncipe Mishkin a la vida social en San Petersburgo. Es una especie de santo, una suerte de imitación de Cristo que acabará sucumbiendo en la cruz sin clavos de un sanatorio suizo. Permanentemente invadido por la presencia humana, angustia al lector la imposibilidad del príncipe de estar solo. Aquí echamos de menos el “silencio” o el rumor de las ruedecillas de la conciencia de libros como *Memorias del subsuelo* (1864) –que es un formidable alegato contra el positivismo europeo y un precursor del existencialismo– o *Crimen y castigo*, donde los personajes están más consigo mismos. Invade a Mishkin un rumor social constante, que, sumado al crimen en que se ve envuelto, provoca su nuevo internamiento, de donde había venido. Walter Benjamin observa, con agudeza, que:

[...] todos los acontecimientos, por más lejos que vayan transcurriendo, gravitan hacia él, y solamente esta general gravitación de todas las cosas y de todas las personas hacia una persona es el contenido verdadero del libro.²¹

²¹Walter Benjamin, *loc. cit.*, p. 243.

Sin habérselo propuesto, quizá (ya que Dostoyevski trabajaba sus novelas como un galeote, a toda prisa y sin detenerse mucho a pensar en las mejores posibilidades artísticas), guiado sólo por sus necesidades expresivas, hizo una innovación importante en el arte de la novela, eso que Bajtín llamó el dialogismo o novela polifónica.²² Mientras redactaba *El idiota*, el hombre perdía ingentes cantidades de dinero en los casinos de Alemania y se iba endeudando con sus editores, a quienes, en plena época de la novela por entregas, vendía por pliegos sus textos. De este modo, *El idiota* se fue rellenando de mucho material acaso innecesario. Lo mismo que en *Demonios*, la abundancia de diálogos es apabullante (Mishkin nunca puede estar solo), pero esta circunstancia obligó a Dostoyevski a usarlos de una manera inédita. En una novela dialógica no existe una conciencia central del autor, sino que muchas voces rivalizan entre sí, se superponen, se contraponen, se entrecruzan, conservando su independencia. Y la voz del autor es una más en el conjunto: no es, como he dicho, una conciencia central, como se ve en cualquier otro novelista de la época, incluido Tolstoi, sino voces diversas que se interpenetran conservando siempre su independencia. De este modo, los diálogos son como voces invasoras de la intimidad de los otros. La novela polifónica habrá de influir en escritores tan disímiles como James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner o Alberto Moravia.

La polifonía es un término prestado de la música. Consiste en la combinación simultánea de varias líneas musicales de diseño individual, cada una de las cuales

retiene su identidad como línea hasta cierto grado, en contraste con la música monofónica, que consiste en una melodía o conjunto de melodías con una sola voz. La monofonía es una sola voz que canta una línea u obra musical. Toda nuestra música popular es monofónica: un solo cantante o un dúo o trío cantan las mismas líneas, sólo que una tercera arriba o debajo de la voz central. La polifonía en cambio, es el entrecruzamiento de voces diversas que forman el tejido musical conservando su individualidad. En el Renacimiento se inventó la polifonía en la música coral: cuatro voces –la soprano, la contralto, el tenor y el bajo– entrecruzan sus voces (conservando sus identidades) para formar el tejido musical. Lo que, según Bajtín, Dostoyevski inventó, es la novela dialógica o polifónica.

En este nuevo tipo de novela, los diálogos se entrecruzan entre sí de manera polifónica, de manera que un personaje es el resultado de las diferentes voces que los demás emiten acerca de él. Es como una red musical. Stavroguin, por ejemplo, uno de los personajes más enigmáticos de *Demonios* y de toda la novela rusa, es un poco la suma de las visiones parciales que la sociedad tiene de él. De ahí su carácter enigmático. Y lo mismo podemos decir de otros personajes determinados por la palabra ajena.

La versión que los demás personajes tienen de cualquiera de ellos define su identidad. En la ilustración siguiente, aparece en el centro el personaje de Stavroguin, “invadido” por las versiones que de él tienen Varvara Petrovna, Kirillov, Schátov y Verjovenski. Pero también los otros están “invadidos” por las opiniones de Stavroguin:

²²Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoyevski*.



Todos los personajes de Dostoyevski son la suma de las versiones que los demás poseen de él, incluidas la propia y la del autor, que es una voz más. De ahí, también, que nunca podemos decir la última palabra acerca de la índole de los personajes dostoievskianos.

Esto es lo que Bajtín llama la polifonía de voces como característica principal de la obra de Dostoyevski:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser la característica principal de las novelas de Dostoyevski.

Con *independientes* Bajtín quiere decir que sus personajes (Raskólnikov, Svidrigáilov, el príncipe Mishkin, Stavroguin, los Karamazov) no son títeres ni esclavos del autor, sino voces autónomas, capaces de enfrentarse al creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele.

Demonios (1871) es la gran novela política de Dostoyevski y, junto con *Los her-*

manos Karamázov, la que más influencia ha ejercido. Es, de principio a fin, una condena a los terroristas, a los socialistas, anarquistas y nihilistas que empezaban a cundir entre la juventud letrada de Rusia bajo la influencia de filósofos europeos como Friedrich Nietzsche.

Los personajes son los “demonios”: estudiantes ocupados en preparar, sobre la ortodoxa y tradicional santa madre Rusia, un imperio del terror que cuarenta años más tarde habría de cumplirse.²³

Sacrifican, por razones políticas, a Schátov, su propio compañero de lucha, como en la guerra salvadoreña de los ochenta los izquierdistas asesinaron a Roque Dalton. “El mundo de Dostoyevski”, escribe Octavio Paz:

[...] es el de una sociedad enferma de esa corrupción de la religión que llamamos ideología [...] amaba a los pobres y a los simples, a los humillados y ofendidos pero nunca ocultó su antipatía hacia los que se decían sus salvadores.²⁴

Demonios es, acaso, la novela más transgresora de Dostoyevski. Desfilan por estas páginas verdaderas encarnaciones del mal: Stavroguin, Verjovenski, el alucinante Kirillov, quien luego de predicar el nihilismo a sus amigos, se pega un tiro como argumento lógico final para demostrar sus principios ateos: un suicidio filosófico. Este personaje ha inspirado dos excelentes libros de Albert Camus sobre

²³ Vladimiro Rivas Iturralde, “Dostoyevski: del chisme al carnaval”, *Desciframiento y complicidades*, p. 159.

²⁴ Octavio Paz, “Dostoyevski: el diablo y el ideólogo”, p. 47.

el suicidio, la rebeldía y el absurdo: *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde*. También en *Demonios* el escenario es una pequeña ciudad rusa, un espacio reducido, con personas localmente conocidas y localmente condicionadas. Como en *El idiota*, los personajes son, casi todos, ociosos rentistas que, mediante el chisme, pronostican y condicionan verbalmente a los demás. Por ello, los héroes de Dostoyevski, seres *pronosticados* por la palabra ajena, aspiran siempre a romper el marco verbal conclusivo y asfixiante en que han sido apresados, aspiración que se convierte en lucha, y este combate, en el motivo importante y trágico de sus vidas, como en los casos de Nastasia Filíppovna en *El idiota* o el de Stavroguin en *Demonios*.

Vladimir Nabokov, quien menospreciaba a Dostoyevski, afirmaba que era un escritor sentimental y mediocre, pero que le rescataba su humorismo.²⁵ Con todo el respeto que me merece el gran autor de *Lolita*, me parece absurda esa apreciación. Nabokov no tenía oído para Dostoyevski. Ángel y demonio, Dostoyevski es el escritor más intenso de la literatura, a menudo de una intensidad casi insoportable. Los personajes de Dostoyevski son complejísimos: viven, sienten y piensan tan profundamente, que parecen tener una circunvolución más en el cerebro: parecen jugarse la vida en cada palabra que dicen, en cada acción que acometen. Hablan siempre en estado de exaltación. Es verdad que, como argumenta Nabokov, hay mucho de patológico en sus naturalezas: hay epilépticos, alcohólicos, psicópatas, neuróticos, histéricos, dementes seniles, y siempre su ambigüedad es alarmante: con la excepción

de santos como Mishkin y Aliosha Karamázov, todos odian y aman a la vez. Abundan las escenas de histeria. Pero el humanismo de Dostoyevski (que se traduce en amor a la humanidad), la profundidad de sus análisis psicológicos, su gran sentido de la piedad, el dramatismo de sus concepciones, lo sitúan más allá de cualquier patología. Considero, por otra parte, que las patologías dostoievskianas son metáforas de la condición humana y, con frecuencia, sus caricaturas. Y en esto último reside la esencia de su humorismo. Son como reflejos ampliados del ser humano en espejos deformantes o escenarios que mucho tienen de teatrales, de teatro de cámara. Por eso los espacios son muy estrechos en sus novelas. Casi no hay paisaje externo: el paisaje es interior. Vemos los pueblos y las ciudades (San Petersburgo, especialmente), pero como reflejos en la conciencia de los personajes. Los tiempos son muy cortos. Muchas cosas ocurren en poco tiempo. La acción de *El idiota* y de *Demonios*, por ejemplo, transcurre en menos de una semana. El entorno no existe para Dostoyevski, ni la naturaleza, ni las construcciones humanas: sólo su reflejo en las conciencias que se entrecruzan. Buscando un símil en la pintura, encontraría en los claroscuros de Rembrandt la mayor semejanza con el arte de Dostoyevski: en un retrato, más de medio rostro está sumergido en la sombra, y la luz que ilumina la parte más visible nos permite adivinar o reconstruir la totalidad de la figura.

Los hermanos Karamázov (1880) es la obra cumbre de Dostoyevski. Para Freud, la más acabada novela que se ha escrito.²⁶ El tema es capital, y uno de los más pro-

²⁵Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 98.

²⁶Freud, *loc. cit.*

fundos, difíciles y polémicos de la literatura: el parricidio, que sólo los grandes trágicos griegos (Sófocles), los poetas de la Biblia y John Milton, se han reservado para sí. Es un problema que abarca todos los extremos del bien y del mal y ofrece grandes connotaciones biológicas, éticas, teológicas y aun cósmicas. La de Luzbel, por ejemplo, es la mayor rebeldía contra el padre que la mente humana ha concebido, y aparece expuesta con grandeza en el *Paraíso perdido* de Milton. No sólo existe la muerte del padre biológico. Está la muerte del padre político (el dictador, el partido), del padre cultural (el pasado, la tradición), el padre teológico (Dios). En Dostoyevski es todo uno. Real y simbólicamente, todas las formas del padre están contenidas en Fedor Karamázov. Dado el pasado biográfico del novelista ruso, no vacilamos en sostener que se trata también (y muy principalmente) de un desahogo literario del complejo de Edipo.

Todos –dice Iván, espumajeando como una Gorgona inspirada–, todos somos culpables de la muerte del padre, todos: Mitia, yo, Smerdiákov; todos, todos vosotros también, porque todos deseáis la muerte de vuestro padre; todos sois parricidas.²⁷

El novelista concibe un trébol fraternal compuesto por Iván el intelectual, Dmitri el apasionado amante de Grúschenka –otro personaje inolvidable– y Aliosha Karamázov el santo (un desarrollo y perfeccionamiento del príncipe Mishkin); sólo que este trébol tiene cuatro hojas: hay que incluir a Smerdiákov, el hijo bastardo

de Fedor Karamázov, cuya muerte dará lugar a uno de los procesos más apasionantes que registra la historia literaria. Iván y Dmitri son intencionalmente parricidas y Smerdiákov, el ejecutor del crimen. Notables son, también, el *stárets* Zósima, ese monje ortodoxo, guía espiritual de Aliosha. El suicidio y el asesinato –la máxima violación al derecho de convivencia humana–, han obsesionado a Dostoyevski toda su vida. Y si se trata del padre, entonces la novela aparece determinada por un inmenso sentimiento de culpa. Pero la novela es, también y sobre todo, el reclamo de una patria potestad justa y humana, y contiene la tesis de que lo único digno de crédito en las acciones humanas es la conciencia personal. Por ello es, también, y sobre todo, una novela acerca de la responsabilidad: a través de una declaración de Iván Karamázov, Dostoyevski atribuye autoridad penal a la conciencia moral.

Dostoyevski, en suma, descubrió el más importante principio de la psicología moderna: la ambivalencia de los sentimientos y la escisión de toda actitud anímica excesiva, expresada en formas exageradas y demasiado demostrativas. Se enlazan amor y odio, orgullo y humildad, crueldad y masoquismo, la nostalgia de lo sublime y la nostalgia de la inmundicia. Todo impulso, toda excitación, todo pensamiento engendra su contrario. Su crítica al socialismo quizá resulta insostenible, porque el mundo que describe clama por el socialismo y por la libertad de la humanidad de sus miserias. Victoria, por tanto, como también en Tolstoi, del artista de clara mirada y mentalidad realista sobre el político confuso y romántico.

²⁷Los hermanos Karamázov, *Obras completas*, t. III, parte IV, libro XII, cap. V, p. 530.

Es interesante observar cómo trató el marxismo soviético a los dos autores. Escribe Steiner:

La crítica literaria marxista ha tratado extensamente, aunque de manera selectiva, el genio de Tolstoi. Ha condenado o ignorado la totalidad de Dostoyevski. Georg Lukács es un caso a señalar: ha escrito extensamente sobre Tolstoi; al tratar de *Guerra y Paz* y de *Ana Karenina* su poder crítico se halla vigorosamente a sus anchas. Pero a través de sus voluminosas exposiciones, Dostoyevski sólo hace raras apariciones. El primer libro de Lukács, *Die Theorie des Romans*, se refiere a él en su párrafo final, donde nos dice en un estallido de oscura retórica que la novela dostoyevskiana queda fuera de los complejos problemas del siglo xix que Lukács ha tratado. En 1943 escribió por fin un ensayo sobre el autor de *Los hermanos Karamázov*; significativamente, eligió como lema el verso de Browning: "¡Voy a probar mi alma!" Pero poco salió de la aventura: el ensayo es indeciso y superficial.²⁸

Lo que ocurre es que la obra de Dostoyevski, por el relieve y fuerza de su interioridad, representa una negación total de la perspectiva marxista. Para el positivismo marxista, *Memorias del subsuelo*, por ejemplo, es una negación absoluta de sus principios. Los conspiradores de *Demonios* son una caricatura de los anarquistas y socialistas que prepararon la Revolución de 1917 y un anuncio de su inevitable desastre. El Shigálov de *Demonios* o el Gran Inquisidor podrán dominar temporalmente los reinos de la tierra, pero sus gobiernos

estarán destinados, por su propia inhumanidad, a terminar en el caos y el suicidio. Sin embargo, los formalistas rusos revaloraron a Dostoyevski. Su gran crítico, Bajtín, publicó en 1929, poco antes del estalinismo, su libro, ya canónico, *Problemas de la poética de Dostoyevski*, en el que reivindica la estética dostoyevskiana. Durante el estalinismo, la obra del novelista fue censurada y arrojada a una especie de limbo, y sólo rescataron obras como *Humillados y ofendidos*, en tanto que alegato contra la pobreza, o *Memorias de la casa muerta*, en tanto que documento de la situación de las cárceles durante el zarismo, o, incluso, *Crimen y castigo*, en tanto que análisis de un joven intelectual extraviado en las filosofías individualistas y egoístas de Occidente. Pero sus obras cumbres –y las que mejor han penetrado en el tejido del pensamiento contemporáneo– como *Memorias del subsuelo* o sus tres últimas novelas fueron juzgadas como perniciosas (individualistas, visionarias, alucinadas) por el régimen soviético, y aun en la época post-estalinista fueron divulgadas y aceptadas a regañadientes. En Occidente, mientras tanto, se reconocía más y mejor su grandeza y profundidad porque su obra se fundía de manera inextricable con los problemas del hombre contemporáneo y contribuía a replantearlos, entenderlos y explicarlos bajo una luz diferente, ya que no a resolverlos, porque la literatura no está para resolver nada.

En suma, Tolstoi y Dostoyevski son dos escritores inmensos, distintos pero complementarios. El primero, gran heredero de la épica homérica; el segundo, el más poderoso talento dramático desde Shakespeare. El primero, en busca de la objetividad de los hechos, de lo tan-

²⁸Steiner, *op. cit.*, p. 294.

gible; el segundo, de la subjetividad, de la paradoja y siempre al borde de lo alucinatorio. El primero, saludable en su visión; el segundo, mórbido. El primero, eminentemente rural, gran poeta del campo ruso, enamorado de sus inmensos campos de espigas y sus estaciones; el segundo, el más urbano de todos los novelistas y con una visión de futuro cuyos alcances él mismo ignoraba. El primero, clásico y luminoso; el segundo, romántico y sombrío. Ambos reflejaron profundamente el alma rusa y el alma humana. ¿Quién es más artista y más universal? Los lectores deciden.

Vivimos en una época nefasta, la del consumismo y el desecho. Nada se hace para durar. El capitalismo ha engendrado un nuevo monstruo: la caducidad programada, la obsolescencia programada, y con ella, el desperdicio. Esto ocurre hasta en las relaciones humanas, las relaciones kleenex. En el mundo de la cultura y, en particular, de la literatura, las librerías están pletóricas de literatura desecharable. Por eso conviene que volvamos a los clásicos, a esos autores y libros que cada momento de la historia reclama como suyos, como es el caso de Tolstoi y Dostoyevski. Ellos escribieron para su tiempo pero también para todos los tiempos. Su verdad es también la nuestra. Leámoslos.

Bibliografía

Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoyevski*. Tatiana Bubnova (trad.). México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. *Problemas de literatura y estética*. La Habana, Arte y Literatura, 1979.

Benjamin, Walter. "El idiota de Dostoyevski" [1921]. *Obras*. Libro II, vol. 1. Jorge Navarro Pérez (trad.). Madrid, Abada, 2007.

Berlin, Isaiah. *Pensadores rusos*. Henry Hardy y Aileen Kelly (comp.). Juan José Utrilla (trad.). México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Luis Echávarri (trad.). Buenos Aires, Losada, 1998.

_____. *El mito de Sísifo*. Luis Echávarri (trad.). Buenos Aires, Losada, 1997.

Cansinos Asséns, Rafael. *Introd., pról., notas y censo de personajes a Obras completas de Dostoyevski*. 3 vols. Madrid, Aguilar, 1964.

Chéjov, Antón. *Cuentos completos*. 2 vols. Vol. 1. E. Podgursky y A. Aguilar (trad. del ruso). J. E. Zúñiga (prólogo), 1968. Vol. 2: Luis Abollado (trad. del ruso), 1963. Madrid, Aguilar.

Coetzee, J. M. *El maestro de Petersburgo*. Miguel Martínez Lage (trad.). Barcelona, Mondadori, 2001.

_____. "Dostoyevski, Los años milagrosos". *Costas extrañas*. Ensayos, 1986-1999. México, Debolsillo, 2011.

Dostoyevski, Fedor. *Obras completas*. Rafael Cansinos Assens (trad.). Madrid, Aguilar, 1964.

Ellison, Ralph. Entrevista de Alfred Chester y Vilma Howard. *El oficio de escritor*. México, Era, 1970.

Freud, Sigmund. "Dostoyevski y el parricidio". *Obras completas*. Tomo III. Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.). Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

Góglol, Nikolai. *Almas muertas*. José Laín Entralgo (trad.). Barcelona, Bruguera, 1983.

Gonchárov, Iván. *Oblómov*. Lydia Kúper de Velasco (trad.). Barcelona, Alba, 2012.

González, José Luis (trad. y presentación). *El oficio de escritor. "Ralph Ellison"*, entrevista con Alfred Chester y Vilma Howard. México, Era, 1970.

Gorki, Máximo. *Obras*. Vol. 18. Moscú, Progreso, 1963.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. III. Madrid, Guadarrama.

James, Henry. "Iván Turgénieff". *The Portable Henry James*. Morton Dawen Zabel (ed. e intro.). New York, Viking Press, 1974.

Lo Gatto, Ettore. *La literatura rusa moderna*. Miguel Mascialino (trad.). Buenos Aires, Losada, 1972.

Pushkin, Alexandr. *Antología lírica*. Edición bilingüe ruso-español. Traducción, estudio preliminar y notas de Eduardo Alonso Luengo. Epílogo de Roman Jakobson. Madrid, Hiperión, 1999.

Rivas Iturralde, Vladimiro. "Dostoyevski: del chisme al carnaval". *Desciframientos y complicidades*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.

Rolland, Romain. *Vidas ejemplares (Beethoven, Miguel Ángel, Tolstoi)*. México, Editorial Nacional, 1955.

Steiner, George. *Tolstoi o Dostoyevski*. México, Era, 1968.

Tolstoi, León. *Cartas*. Trad. Pedro Mateo Merino. Barcelona, Bruguera, 1984.

_____. *Diarios*. Selma Ancira (selec. y trad.). Vol. 1 (1847-1894); vol. 2 (1895-1910). México, Era-Conaculta-Fonca, 2001, 2003.

_____. *Obras*. 2 vols. Irene y Laura Andresco (trad. del ruso). Madrid, Aguilar, 1964.

Torres Bodet, Jaime. *Tres inventores de realidad: Stendhal-Dostoyevsky-Pérez Galdós*. México, Imprenta Universitaria, 1955.

Trotski, León. "León Tolstoi" [1908], *Sobre arte y cultura*. Madrid, Alianza, 1971.

Troyat, Henri. *Dostoyevski*. 2 vols. Irene Andresco (trad.). Barcelona, Salvat (Biblioteca Salvat de Grandes Biografías), 1985.

Turguénev, Iván. *Nido de nobles*. G. Portnof (trad.). Buenos Aires, Emecé, 1947.

_____. *Padres e hijos*. Tatiana Pérez Sacristán (trad.). Madrid, Alianza, 1971.

_____. *El primer amor*. Isabel Vicente (trad.). Madrid, El Mundo, 1998.

Woolf, Virginia. "Dostoyevski, el padre" y "Más Dostoyevski". Vladimiro Rivas Iturralde (trad.). *Artículos y reseñas*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1985.

_____. *La torre inclinada y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1980.

_____. "El punto de vista ruso". *El viejo Bloomsbury y otros ensayos*. Federico Patán (selec. trad. y pról.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Zweig, Stefan. *Tres maestros: Balzac-Dickens-Dostoyevski*. W. Roces (trad. y pról.). Buenos Aires, Juventud Argentina, 1939.

Hemerografía

Nabokov, Vladimir. *Lectures on Russian Literature*. New York, Harvest, 1981.

Paz, Octavio. "Dostoyevski: el diablo y el ideólogo". *Vuelta*. Núm. 52. México, marzo de 1981.

ÓSCAR MATA*

Iván S. Turgueniev, el ruso europeísta

Iván S. Turgueniev, the european russian

Resumen

Iván S. Turgueniev es el más europeo de los grandes novelistas rusos del siglo xix. Pasó la mayor parte de su vida lejos, fuera de su patria, y estaba convencido de que el mejor camino para Rusia consistía en abrirse a la Europa Occidental, por lo cual fue considerado un "occidentalista" por sus compatriotas. Su obra se ocupa de asuntos políticos y sociales, pero el tema principal de su narrativa es el amor.

Palabras clave: Rusia, europa occidental, asuntos políticos y sociales, amor

Abstract

Iván S. Turgueniev is the most European of the great Russian writers of the xix century. He spent most of his life outside his country and was convinced that the best path for Russia was to follow West Europe, so he was considered an occidentalist by his fellow countrymen. His work deals with social issues but the main theme of his novels is love.

Key words: Russia, west Europe, social subjects, love

En la vida de las personas hay grandes misterios y el amor es uno de los más inaccesibles.

I. T.

Iván S. Turgueniev, el más europeísta de los narradores rusos, nació el 9 de noviembre de 1818, en Orel, a poco menos de doscientos kilómetros de Moscú. Fue hijo de Varvara Petrovna Lutovínova, que encarna a la perfección a la abusiva y déspota nobleza rusa: dueña de cinco mil siervos, repartidos en veinte aldeas, sobre quienes ejercía un tiránico mando. Se dice que algunos años no se celebró la semana santa en sus dominios, simple y sencillamente porque la barina no estaba de humor y era despiadada con sus siervos, a los que frecuentemente golpeaba. Será el modelo de una serie de mujeres poderosas, pero insensibles, como la princesa R., de *Padres e hijos*, cuya muerte nadie lamenta ni recuerda; o la tirana de "Mu Mu", quien sólo busca oprimir a sus siervos. La infancia del escritor estuvo marcada por la presencia dictatorial de la madre, así como las frecuentes y prolongadas ausencias del padre, un coronel de caballería que se había casado pensando en la fortuna de Varvara Petrovna. En la amplia galería de personajes creados por su hijo, apenas si aparecen unos dos o tres militares, que tienen actuaciones poco afortunadas, como Piotr Kirsanov en *Padres e hijos*. Kirsanov, general mayor, en apariencia una figura destacada en su provincia, en realidad fue un inepto que se ve obligado a pedir el retiro por cometer una grave falla. Las discusiones y los pleitos conyugales alejaron al padre del hogar y buena parte de las relaciones del escritor con su progenitor

fue epistolar. La correspondencia entre padre e hijo, al contrario de lo que se acostumbraba entre las clases altas de esa época, era en ruso, puesto que el coronel Turgueniev, de familia noble venida a menos, siempre animó a su hijo a expresarse en la lengua de su patria, "la santa Rusia", y no en francés. Así el joven estudiante ponía al tanto a su padre –quien murió muy joven, cuando Iván apenas tenía 16 años– de su vida y sus avances escolares en el idioma de Puchkin. La mayor parte de la vida de Turgueniev transcurrió más allá de las fronteras rusas, pero el autor de *Humo y Anuchka* siempre encarnó el aserto de que la verdadera patria de un escritor es su lengua materna, el idioma en que expresa sus experiencias vitales y su visión del mundo. Tras la escuela elemental, el joven Turgueniev estudió historia y filosofía en las universidades de Moscú y San Petersburgo; sin embargo, las lecciones más importantes de su vida las recibió en Berlín, donde conoció la doctrina de Hegel. Apenas contaba con veinte años, pero desde entonces se convenció de que el futuro de Rusia estaba siguiendo el derrotero de Europa.

La enorme fortuna de su madre permitió a Iván Serguei llevar una vida sin problemas económicos ni exigencias laborales, salvo un breve periodo en que, debido a un pleito con su progenitora, debió ganarse el pan trabajando en un ministerio. Hechas las pases, volvió a disponer de su tiempo como le vino en gana, sin tener que rendir cuentas a nadie, con el beneplácito de su progenitora, a quien le parecía bien que su hijo se dedicara a la caza en primavera y verano, y reservara otoño e invierno para estudiar, ir al teatro, así como para frequentar los grandes salones de Moscú y Petersburgo. El incipiente

escritor disfrutaba de una vida regalada, aunque no dejaba de advertir la injusta, inhumana situación de los siervos rusos. En más de una ocasión discutió con su madre al respecto, pero doña Varvara se mostraba inflexible. De ahí el sentimiento de culpa que se percibe en la obra de Turgueniev, culpa por tener más, muchísimo más que otros y sin haber realizado el mínimo esfuerzo, una culpa muy semejante a la que se advierte leyendo a otro célebre noble ruso, también barin de miles de siervos, León Tolstoi. Por lo demás, las novelas y los cuentos de Turgueniev están llenos de anécdotas acerca del comportamiento, no siempre muy recomendable, de los rusos ricos en el extranjero.

La primera publicación de Iván Turgueniev, como solía firmar sus obras, fue un extenso poema intitulado *Parasha*, en 1843; al año siguiente publicó su primer relato, "Andrei Kolozov"¹, que sucede en Moscú. Un grupo de estudiantes discuten sobre las cualidades que debe poseer un hombre excepcional y la manera en que éste se diferencia de la gente común. El joven narrador admira a Kolozov, quien se convierte en el jefe del grupo, pero cuando su admirador advierte que Kolozov se siente superior a los demás, simplemente se aleja del grupo. En su primera narración, el debutante Turgueniev mostró una constante que permeará toda su obra: una gran efectividad para crear personajes, a quienes traza a la perfección con unas cuantas frases. Dio a la imprenta un par de relatos más, "Los humildes" (1846) y "Pyetushkov" (1847), antes de publicar su primer libro: *Diario de un hombre superfluo*

(1850)². Se trata de una "povesti", novelita o novela corta, consistente en el diario de un joven de treinta años, próximo a morir. El narrador está muy enfermo y decide "escribir la historia de mi vida para mí mismo". El diario transcurre entre el fin del invierno y la aparición de la primavera; su tema principal es el amor. "El amor es una enfermedad, y en caso de enfermedad no hay ley", asienta el narrador un 25 de marzo. Tal será el tema principal de la obra de Turgueniev: la lucha o la entrega de los seres humanos a esta enfermedad, que en no pocas ocasiones resulta mortal; así, el protagonista del *Diario de un hombre superfluo*, Tchulkaturin, muere tras expresar su miedo a la vida, un tema que se advertirá en buena parte de las personajes del autor nacido en Orel. En este primer libro aparece un relato intitulado "Un paseo en el bosque", el mejor texto del volumen, donde Turgueniev nos brinda sus primeras descripciones de la naturaleza, esa madre que nos lleva a reflexionar, a pensar en nosotros; también nos muestra sus primeros acercamientos al campesino ruso, que podrá no tener educación, pero es un profundo conocedor de su medio ambiente.

Quizá el hecho más significativo en la vida de Turgueniev aconteció el 11 de noviembre de 1843, pocos días después de cumplir veinticinco años: conoció a Paulina García Sit, una célebre cantante de ópera conocida como Paulina Viardot. El joven escritor se enamoró de la diva, una señora casada y con hijos, y desde entonces hasta el fin de sus días, primero la siguió y eventualmente la acompañó por toda Europa. Fue una relación que inspiró la inmensa mayoría de las páginas escritas

¹ Se puede leer la versión inglesa de este primer libro de Turgueniev, y de otras de sus obras, en: <http://ebooks.adelaide.edu.au/t/turgueniev/ivan/>

² *Ibid.*

por Iván, una relación sobre la que Paulina jamás habló, al menos en público. Sin embargo, fue madre de un hijo del novelista, Paul, y recibió como hija suya a Paulinette, una niña que el escritor había procreado en Rusia con una sierva. No hay duda de que se amaron durante cuarenta años, pero en todo ese dilatado periodo siempre estuvo presente el esposo de Paulina, el francés Louis Viardot, veinte años mayor que su cónyuge, quien primero toleró al impertinente enamorado y después terminó estableciendo lazos de amistad con él. Formaron un triángulo conocido por todo mundo: viajaban y vivían juntos y aceptaban su condición adultera. Turgueniev compró una casa en Bougival, un pueblito cercano a París, a pocos pasos de la de Paulina, quien asistió al escritor en su lecho de muerte, lo mismo que a su marido. Para la mayoría de los protagonistas de las narraciones de Turgueniev, el amor resulta un enigma irresoluble, por la intromisión de alguien más, un alguien cercano a ella, en las relaciones de los enamorados.

La tour d'amour de Turgueniev en pos de Paulina lo condujo a Francia, donde escribió las estampas y los relatos que eventualmente darían forma a *Memorias de un cazador* (1852)³. Cómodamente instalado cerca de su amada, el escritor dedicaba las mañanas a la composición de las piezas literarias que aparecieron de 1847 a 1852 en la revista *El Contemporáneo*, fundada por Puchkin, en San Petersburgo. Turgueniev escribía en ruso evocando sus andanzas como cazador en los dominios familiares, su contacto con la madre naturaleza y con diversos personajes del

pueblo ruso. Se dice que la lectura de *Memorias de un cazador* influyó en la decisión del zar Alejandro II de emitir el decreto de liberación de los siervos el 19 de febrero de 1861. Lo cierto es que esa sola obra bastaría para asegurarle a Turgueniev un lugar destacado en la literatura rusa. El joven barin que solía levantarse antes del alba para salir en pos de alguna presa logra capturar los más variados matices del alma rusa, de ese pueblo capaz de crear los sonidos musicales más sublimes y poco después hundirse en la embriaguez. La galería de *mujiks* y figuras del pueblo plasmada por Turgueniev no desmerece ante los personajes populares de Gorki; el joven señor que recorría las aldeas de campesinos supo captar la esencia de aquellos seres rústicos, analfabetos, temerosos de Dios y fieles seguidores de las leyes de la naturaleza. En la mayoría de los textos se percibe una noble indignación, un sentimiento de protesta contra el inhumano orden social que prevalecía en Rusia, por el cruel régimen feudal de abyecta servidumbre que condenaba a la mayoría de los rusos a la ignorancia y a un estado de vida casi animal. En *Memorias de un cazador* Turgueniev también se muestra como un admirador de la campiña rusa; se crio y pasó largas temporadas en el campo y se llena de entusiasmo con las auroras y no deja de conmoverse con los atardeceres, así como disfruta los buenos olores de álamos, nogales, helechos, pinares y abetos. Es el prosista que adornará sus novelas no con simples árboles sino con acacias, abedules (esos árboles "de leyenda"), fresnos y robles, también nos hablará de los trinos de gorriones, mirlos, alondras y ruiseñores, sin olvidar las travesuras de las ardillas. En el texto final, "Bosque y este-

³ Iván Turgueniev, "Memorias de un cazador", *Obras escogidas*, pp. 737-1149.

pa", asienta que ser cazador "es algo hermosísimo de por sí... pues se ama la naturaleza y la libertad".⁴ La naturaleza siempre será un espléndido escenario para sus narraciones y no pocas de las escenas culminantes de sus novelas suceden no a la intemperie sino al abrigo de madre natura, que en cualquier época del año brinda refugio a todos aquellos que deambulan por la vida con el alma torturada.

Turgueniev, junto con Dostoyevski y León Tolstoi, pertenece a la segunda generación de grandes narradores rusos. La primera, como bien se sabe, estuvo formada por Puchkin, Gogol y Lermotov. Turgueniev y Dostoyevski consideraban que la gran narrativa rusa se inició con *El gabán* (otros la conocen como *El capote* o *El abrigo*) de Gogol, la historia del burócrata que con miles de sacrificios logra comprarse un gabán que le roban justo cuando lo está estrenando... El deceso de Nicolás Vasilievich Gogol (1809-1851) fue un duro golpe para Turgueniev, quien admiraba sobremanera al autor de *Las almas muertas*. Sin embargo, Gogol no era bien visto por la censura zarista, encarnada en la temible Tercera Sección, la policía política que revisaba con lupa cada línea que se publicaba en Rusia. Turgueniev, conmovido por la desaparición física de quien consideraba su maestro en el arte de narrar, publicó un artículo a manera de homenaje al autor de *Taras Bulba* y *Las almas muertas*: "¡Gogol ha muerto! ¿Qué corazón ruso no se conmociona por estas tres palabras? Se ha ido el hombre que ahora tiene el derecho, el amarillo derecho que nos da la muerte de ser

llamado grande."⁵ Estas frases le costaron a Turgueniev un mes en prisión, donde fue visitado y agasajado por sus amigos y lectores, y una curiosa condena, consistente en retirarse a sus dominios en Spasskoie por más de año y medio. Alejado de Paulina, Turgueniev dedicó la mayor parte de esos meses a la escritura, algo no muy frecuente en su vida, pues la mayor parte de su tiempo fue víctima de la desidia. Si se compara la obra del autor de *Rudin* con la de sus compañeros de generación, se observa que Turgueniev dio a la imprenta una cantidad de cuartillas muy inferior a las de Dostoyevski o Tolstoi, la proporción bien podría ser de tres a uno respecto al primero y el segundo publicó el doble. Turgueniev jamás escribió novelas de la extensión de *Los demonios* o *Ana Karenina*; *Cuna de nobles*, *Humo* y *Tierras vírgenes*, sus obras más largas, apenas rebasan las doscientas cincuenta páginas. De su pluma únicamente salieron seis novelas y poco más de dos docenas de "povesti" o novelas cortas, además de un par de piezas teatrales, así como varios cuentos y algunas estampas⁶; poco en comparación a las casi treinta novelas del autor de *Crimen y castigo*, y a la también amplia bibliografía del conde Tolstoi. A su favor se debe señalar que su prosa es mucho más cuidada que la de Dostoyevsky, quien la mayor parte de su vida se vio obligado a trabajar a marchas forzadas. Turgueniev se cuida de caer en los momentos de sensiblería que de pronto se apoderan de Tolstoi, además sus novelas y novelitas están perfectamente

⁴ *Ibid.*, p. 1142.

⁵ Apareció en la *Gazeta de San Petersburgo*, en 1852. Disponible en <http://books.google.com/books?id>

⁶ Iván Turgueniev, *Senilia (realidades, alucinaciones y fantasías)*, 1985.

estructuradas y en sus tramas nunca queda un cabo suelto. Era un artífice, que pulía al máximo todas y cada una de sus composiciones. En vida disfrutó de más prestigio literario que sus célebres compatriotas en Europa, lo cual rara vez sucedió en Rusia, donde era considerado un expatriado. De hecho, residía en Francia, aunque periódicamente visitaba su tierra natal. Su occidentalismo podría explicar este desinterés de sus connacionales, puesto que a Turgueniev le tocó vivir la época del debate entre eslavófilos y occidentalistas. Durante el reinado de Nicolás I (zar de 1826 a 1855), se estimuló el nacionalismo ruso, lo cual provocó un debate sobre el papel de Rusia en el mundo. Por un lado, los occidentalistas pensaban que Rusia seguía anclada en el pasado y sólo podía progresar entrando en contacto más estrecho con Europa Occidental y con las ideas que allí dominaban: el racionalismo y el materialismo. Por otro lado, los eslavófilos estaban a favor del mantenimiento de la cultura y las costumbres eslavas, seguían la tradición rusa, fuertemente religiosa, obedecían ciegamente al zar y veían con sospecha el entusiasmo occidental por la ciencia aplicada y la tecnología. El autor de *Padres e hijos*, como su célebre personaje, Evgeni Vasilich Basarov, desde muy joven fue un occidentalista.

La lectura de la narrativa de Turgueniev muestra una constante: las obras que tratan de cuestiones sociales son novelas, aquellas que se ocupan de asuntos personales son *povesti*, novelitas. Turgueniev escribió su primera novela a la edad de 38 años, durante su "exilio" o "prisión" en Spasskoie, tras su obituario a Gogol. Sólo le llevó seis semanas terminarla, durante un invierno ruso, época del año que

solía pasar en Moscú o Petersburgo. Su título es *Rudin*⁷ y apareció en 1856. El revolucionario Bakunin le sirve de modelo para su héroe. Rudin es un hombre cuyas ideas están orientadas al futuro, lo cual le infundía un aire inquieto y juvenil, a pesar de sus 35 años. Tiene talento y goza de la admiración de cuantos lo conocen; sin embargo, sus palabras se quedan en eso: en palabras, nunca llegan a convertirse en hechos. Él mismo reconoce su fatuidad cuando le confiesa a un antiguo condiscípulo: "Nunca supe construir; y construir, hermano, es preciso cuando la tierra se nos escurre de debajo de los pies, cuando tiene uno que crear su propia trama."⁸ En efecto, la vida de Rudin no ha sido sino una sucesión de esbozos, que no han fructificado en una obra. A pesar de eso, logra merecer una muerte heroica, no exenta de romanticismo, en junio de 1848, cuando cae peleando en París. Es el momento en que deja de ser un Hamlet y se convierte en un Don Quijote. Por cierto que Turgueniev vivía en París justo cuando estalló la revolución de 1848 y no le prestó la mayor atención, tan sólo le sirvió para darle un buen final a su novela; siempre observó los asuntos políticos desde una prudente distancia y cuando debió actuar, procedió con mucha cautela: en 1850 liberó a sus *dvorovíe* (campesinos que trabajaban a cuenta de otros) dándoles tierras y rebajó a sus siervos, los *mujiks*, la quinta parte de la indemnización que le debían, pero los mantuvo bajo su dominio.

En 1860, Turgueniev publicó un ensayo intitulado *Hamlet y Don Quijote*. Según el escritor ruso, la humanidad se divide

⁷ *Rudin*, en *Obras escogidas*, pp. 1-147.

⁸ *Ibid.*, p. 135.

en dos tipos, radicalmente opuestos: los hamlets y los quijotes. Los hamlets son introspectivos, cerebrales, escépticos; seres a quienes la duda de sí mismos incapacita para la acción. Roídos por la incertidumbre, nunca lograrán despertar en sus congéneres la voluntad de acción que requieren las grandes hazañas. Los quijotes, por el contrario, viven para la acción, a la que se entregan espontánea e irreflexivamente, con fe absoluta en los objetivos que persiguen y en su capacidad para alcanzarlos. Son aptos para encender en otros la llama del fervor; sin embargo, pueden tomar por grandes hazañas hechos y acciones que no lo son y, algo peor, conducir a sus seguidores al fracaso.⁹ Turgueniev se creía un hamlet, pero simpatizaba con los quijotes y pensaba que Rusia necesitaba un quijote. Los protagonistas de sus novelas buscarán convertirse en quijotes dejando atrás sus facetas de hamlets. El primer hamlet de su obra fue “El Hamlet del distrito de Schigry” (1847), que forma parte de las *Memorias de un cazador*.

En su segunda novela, *Nido de nobles* (1859),¹⁰ también traducida como *Nido de hidalgos*, Turgueniev se ocupa de la polémica entre occidentalistas y eslavófilos. Vladimir Nikolaich Panschin, joven funcionario de veintiocho años, se muestra partidario de la apertura de Rusia a Occidente, ya que la gran patria se encuentra muy rezagada respecto de Europa. En cambio, Fiodor I. Lavretskii, un propietario rural, cree que Rusia debe permanecer fiel a sí misma, pues sus creencias y valores siempre la harán prevalecer. Turgueniev plan-

tea el conflicto, pero se cuida de mostrarse partidario de alguna causa. Panschin progresó en su carrera y llega a ser un alto funcionario, en tanto que Lavretskii se convierte en un buen campesino, que ve por el bienestar de sus siervos. *Nido de nobles* tuvo muy buena acogida en Rusia. Gracias a esta novela Turgueniev fue aclamado como un gran narrador, sin embargo este reconocimiento duró poco.

A pesar de sus altos valores literarios, *En vísperas* (1860)¹¹ fue prácticamente ignorada en Rusia. La novela gira en torno de la figura de Dimitri Nikanorovich Insarov, un revolucionario búlgaro de veintiséis años, el don quijote mejor trazado por Turgueniev. Los méritos personales de Dimitri le ganan el respeto de sus compañeros de lucha y el amor de Yelena Nikolayevna Stahova, una señorita burguesa que abandona todo por seguir al revolucionario en su afán por liberar a su patria de los turcos. Sin embargo, Dimitri N. Insarov no puede realizar sus ideales, ni siquiera pelear por ellos, pues fallece víctima de una enfermedad contraída cierta ocasión que acudió al encuentro de su amada. Su muerte es una tragedia, por todas las expectativas nacionalistas y las ilusiones amorosas que destruye. Desde el punto de vista narrativo, la maestría de Turgueniev logra una perfecta amalgama, un sabio equilibrio, de los dos temas principales de la trama: la revolución y el romance. El triste fin de su héroe aumentó su bien ganada reputación de pesimista.

Padres e hijos (1862)¹² es la novela más conocida de Turgueniev. Se ocupa del con-

⁹ Iván Turgueniev, “Hamlet y Don Quijote”, *Páginas autobiográficas*, pp. 289-316.

¹⁰ *Nido de nobles*, en *Obras escogidas*, pp. 149-344.

¹¹ *En vísperas*, fue editado en español por Alianza Editorial, en 1987.

¹² *Padres e hijos*, publicado en La Habana, por Ediciones Huracán y el Instituto Cubano del Libro en 1973.

flicto generacional, sin dejar de aludir a la polémica entre eslavófilos y occidentalistas. Su protagonista es Eugenij Vasilijevič Basarov, médico y profesor, pero sobre todo un nihilista: "Si me demuestran un hecho, lo acepto, eso es todo." Tal es su lema vital, no cree en nada que no sea comprobado por la ciencia, lo cual lo vuelve un occidentalista. El nihilismo de Basarov y de Arkadi, su discípulo, choca con el viejo orden, defendido por los eslavófilos y encarnado por el padre y el tío de Arkadi, aristócratas dueños de la hacienda donde pasa una temporada el científico y profesor, invitado por su alumno. Las discusiones entre la antigua y la nueva generación se suceden durante la primera parte de la novela, sin que la balanza se incline hacia un lado. El término "nihilista", acuñado por Turgueniev, fue aceptado de buen grado por los lectores y eventualmente llegó a ser usado en todo el mundo... Después la acción se centra en el tema amoroso, cuando Basarov conoce a una hermosa e interesante viuda, Anna S. Odintsova. Surge la atracción mutua, pero Basarov se resiste a ser víctima de sus sentimientos, por lo que se aleja de la Odintsova, no sin antes declararle su amor, una constante en la narrativa del autor de *Anuchka*. Basarov, como los donquijotes trazados por Turgueniev, muere joven, sin poder realizar sus ideales. Su deceso se debe a que se contagia de tifus cuando ayudaba a un médico rural a curar a un campesino, un *mujik*; todo un señor profesor y científico que pierde la vida debido a que la única medicina disponible fue usada para curar al humilde *mujik*. Su consuelo es que muere en el cumplimiento de su deber como médico y su última alegría es la visita de Anna Odintsova en su lecho de muerte.

El protagonista de *Humo*,¹³ novela publicada en 1867, es Grigori Mijáilovich Litvínov, un agrónomo de treinta años, heredero por vía de su madre de grandes extensiones de tierra, quien pasa un verano en Baden-Baden, el balneario alemán donde la nobleza y la aristocracia rusa se aburren. La novela se inicia en 1862, un año después de la liberación de los siervos, y el gran tema de discusión entre los rusos es la enorme baja en el valor de las tierras, así como el camino que debe seguir Rusia, en cuyo pasado pesa sobremanera la influencia de Oriente. Litvínov no tiene ideales políticos y las conversaciones de sus compatriotas le resultan insopportables. Para él, como para Turgueniev, el cambio debe producirse de manera gradual; de regreso a su patria, en el ferrocarril se da cuenta de que toda la palabrería revolucionaria es humo, un humo que se disuelve. En sus tierras, el joven agrónomo da empleo a siervos libres, ha contratado más trabajadores e intenta modernizar los métodos de producción. Lejos está de pensar que medio siglo después, un tiempo muy breve para la historia, su patria se vería convulsionada por la revolución más importante del siglo xx. Por lo demás, como todo protagonista de Turgueniev, Litvínov vive con la carga de un gran amor no correspondido.

Tierras vírgenes (1877) cierra el ciclo novelístico de Turgueniev. Apareció por primera vez en la revista *El Mensajero de Europa*, editada en San Petersburgo. La acción se desarrolla después de la abolición de la servidumbre, que no mejoró la patética situación de los campesinos y en cambio causó serios problemas económicos a

¹³ *Humo*, editado en Madrid por Espasa-Calpe en 1974.

los barines, pues sus tierras perdieron mucho de su antiguo valor. Cuenta las historias de dos revolucionarios; el primero es Alexis D. Nezhdánov, hijo natural de un gran personaje; el segundo se llama Sergei M. Markiélov. Ambos pretenden inculcar en los pobres ideas revolucionarias que el pueblo, ignorante y temeroso, es incapaz de comprender. Entre los dos revolucionarios se encuentra Solimin, gerente de una fábrica, de ideas progresistas, que aconseja prudencia a los jóvenes. Éstos no lo escuchan e intentan que los campesinos se subleven, pero sus planes fracasan, debido a que los mismos campesinos denuncian y hacen detener a los agitadores. A fin de cuentas Alexis D. Nezhdánov se suicida, Sergei M. Markiélov es deportado a Siberia, con eso la supuesta revolución no es sino un tremendo fracaso. Años después Mariana, una joven burguesa, quien fue novia de Nezhdánov y lo siguió en sus actividades revolucionarias, y Solimin contraen matrimonio y se establecen en los Urales donde dirigen una fábrica-falansterio. De nueva cuenta, como en *Humo*, se produce un cambio leve, que mejora la vida de los trabajadores; igual sucedió con los sirvientes del novelista, quien ciertamente los ayudó pero, enemigo de las decisiones radicales, jamás los liberó.

Iván S. Turgeniev no tuvo la fortuna de disfrutar de una relación amorosa en la que hubiera igualdad entre las dos partes, no pudo gozar de una relación de pareja pareja: aquella en la que una mujer y un hombre se aman de igual a igual. Paulina Viardot y él eran artistas, pero ella estaba casada y él era soltero. La madre de su hija fue una sierva, al parecer hermosísima y llena de dulzura, pero un ser en inferioridad de condiciones sociales, como

la sufrida Malanya de *Nido de nobles*. El escritor era alto y robusto, además de culto y rico; sin embargo, era tímido e introvertido y siempre se las arregló para decepcionar a las damas que se interesaban en él. La narrativa de Turgueniev refiere una lista interminable de amores fallidos, de relaciones amorosas frustradas, y vendría a ser una extensa muestra de todas las circunstancias que impiden el florecimiento del amor, esa "enfermedad del alma", según Stendhal. Por supuesto que en su obra también hay parejas felices, matrimonios bien avenidos, a los cuales apenas dedica unas cuantas líneas, quizás una página, acaso para matizar el drama de sus personajes principales.

Las mejores páginas de Turgueniev se encuentran en sus novelas cortas, en las cuales se concentra en lo que podríamos llamar la épica sentimental de sus personajes, que viven y luchan no para ganarse el sustento diario o ascender posiciones sociales, sino para hacer realidad sus ilusiones amorosas, lo que muy rara vez ocurre. En *Asia o Anuchka* (1858)¹⁴, el narrador logra el amor de la muchacha; pero la pierde para siempre, ya que no se le declara en el momento preciso. Acto seguido la muchachita de dieciséis años se aleja de su enamorado en compañía de su medio hermano. *Fausto* (1856) es una novelita epistolar en la cual Pablo Alexandrovich B... en nueve cartas le cuenta a Simón Nikolayevich su amor correspondido y sin embargo frustrado. En *Remanso de paz*, María Pavlovna, una hermosa rubia de ojos oscuros, se enamora de un calavera que no le corresponde, por lo que la muchacha se suicida. En *Lluvia de*

¹⁴ *Anuchka* y *Fausto* publicado en 1963 por Espasa Calpe, Madrid.

primavera (1871)¹⁵ el protagonista, Dimitri Pablovich Sanín, se olvida de su novia, Gemma, quien espera que su prometido venda una propiedad para poder casarse, y sucumbe ante los encantos de María Nikolayevna Polósof, esposa de un compañero de estudios. María Nikolayevna lo convierte en su esclavo y lo deshecha cuando se aburre de él. Una característica de las mujeres fuertes trazadas por Turgueniev es su libertad, sostenida por sus recursos monetarios, que les permite vivir como ellas desean, sin depender de nadie.

La que bien podría ser la obra maestra de Iván S. Turgueniev es una povedi, una novela corta publicada en 1860: *El primer amor*¹⁶. Vladimir Petróvich Voldemar, de dieciséis años, se enamora de Zinaida Alexándrovna Zasekina, hija de una princesa arruinada. En torno a Zinaida revolotea una corte de pretendientes que se esmera en cumplir hasta el último capricho de la rubia princesita. "Zina" muy bien pudo haberse casado con alguno de ellos, con lo cual hubiera hecho un buen matrimonio. Pero la princesita se enamora de alguien más, que no es otro que el padre de Vladimir. Cuando el muchacho se entera, lejos de enojarse con su progenitor, siente que su figura crece, se agranda; en cambio, no logra entender cómo Zinaida se enamoró de un hombre casado: "Sí, me decía yo, eso es el amor, eso es la pasión, eso es la fidelidad."¹⁷ Semanas después, sin que la pareja lo advierta, ve cómo su padre golpea con su fusta a Zinaida; ella luce triste, desesperada; él

se muestra inflexible, fiel a su lema de no doblegarse jamás ante nada ni ante nadie... Sin embargo, poco antes de su repentina muerte, el señor Piotr Voldemar empezó a escribir una carta que empezaba así: "Hijo mío: Teme el amor femenino, teme esa dicha, ese veneno..."¹⁸ El padre no pudo continuar, pues en ese momento murió víctima de un derrame cerebral, a los 42 años. Por su parte, Zinaida fallece años más tarde, ya casada con otro hombre, durante un trabajo de parto.

Acaso la víctima más patética del amor en la narrativa de Turgueniev sea Susana Ivanovna, *La desdichada* (1870), una mujer sumamente atractiva y enigmática, hija no reconocida de un rico terrateniente, Iván M. Koltovsky; ello la condena a una situación de servidumbre, aunque con ciertos privilegios debido a que es una excelente lectora y también toca el piano. Susana se enamora de Mihail Semiónich, hijo del amo, y es correspondida, pero su amor se frustra por culpa de su malévolos padrastro y la muerte de Mihail en el cumplimiento de su deber como militar. Esto condena a Susana a vivir bajo la férula de su padrastro en condiciones lamentables, hasta que el amor vuelve a aparecer en su vida, en la figura de un joven aristócrata, llamado Fustov. De nueva cuenta está a punto de contraer matrimonio, pero el destino vuelve a interponerse entre ella y la felicidad. Desde el punto de vista formal, *La desdichada* presenta dos técnicas narrativas: al principio y al final de la povedi, Iván Turguniev refiere los acontecimientos con su proverbial orden, perfectamente apegado a la preceptiva, en breves capítulos, que van desarrollando la trama paso a paso;

¹⁵ *Lluvia de primavera* y *Remanso de paz* publicadas en 1944.

¹⁶ *El primer amor* en *Tres novelas*, pp. 61-133.

¹⁷ *Ibid.*, p. 124.

¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

la parte central de la novelita, el capítulo XVII, "Mi historia", es la vida de Susana Ivanovna contada por ella misma, en un manuscrito que entrega al narrador. Aquí nos encontramos con una señora historia, referida desde el punto de vista femenino, de una sierva en cuyas venas corría sangre de un terrateniente, que retrata magistralmente la vida de las haciendas rusas. A manera de las matrioskas, las muñecas de madera rusas que guardan en su interior una o varias muñecas más pequeñas, Turgueniev muestra su maestría insertando una intensísima poveda dentro de otra poveda.

También en 1870, Turgueniev publicó *El rey Lear de la estepa*¹⁹, su versión de la tragedia shakespeariana, en la cual vuelve a mostrar su maestría para crear personajes. Uno de ellos es Martín Petróvich Járlov, un hombre del tamaño de un titán, poseedor de una increíble fuerza física, que se enorgullecía de su alcurnia, ya que según él sus antepasados eran hijos de la nieve. En realidad es un hombre rústico, dueño de grandes extensiones de tierra que, como el rey Lear, decide repartir entre sus hijas, a quienes hereda en vida. Járlov es vecino de una poderosa señora, Natalia Nikoláevna, a quien una vez le salvó la vida; sin embargo, es tan fuerte la personalidad de doña Natalia que el gigantesco Járlov siempre se inclina ante ella y la llama "madresita". La señora Natalia N. viene a ser la excepción a las barinas déspotas que aparecen por doquier en la obra de Turgueniev, pues goza del aprecio de sus siervos, debido a que los trata bien. Dirige su hacienda con mano firme y cuando Járlov cae en desgracia, por culpa de sus

malagradecidas hijas y sus respectivos cónyuges, no duda en brindarle refugio y ayuda. El hijo de Natalia Nikoláevna funge como narrador de la historia, en la que Turgueniev posiblemente plasmó su figura materna ideal.

Eventualmente Turgueniev se interesó en la literatura fantástica y de misterio, sin olvidarse del amor como elemento primordial en la historia. En 1864 publicó, en la revista *Epoja*, *Los fantasmas (una fantasía)*²⁰, su primera incursión en la literatura fantástica. Al narrador se le aparece Ellis, "una mujer blanca... toda tejida de una neblina lechosa, semitraslúcida", quien le confiesa su amor y le pide que se entregue a ella. Ellis es capaz de volar, a gran velocidad, a cualquier lugar, siempre y cuando sea de noche. Esto recuerda los cuentos de navidad rusos, en los que en la nochebuena el demonio se le aparece al *mujik*, que quiere hacerle un regalo a su amada, y en pocos minutos lo conduce al palacio de invierno, en San Petersburgo, donde el enamorado consigue el presente para su novia; en cuestión de segundos regresan a la aldea, donde el *mujik* se libra del diablo, literalmente lo manda al demonio... En *Los fantasmas* hay varias travesías nocturnas, a diversos países de Europa, uno de ellos a la Roma imperial; aunque Ellis se gana la confianza del narrador, no consigue ser amada por él, por lo que, tras abrazarlo y besarlo –en sus labios hay olor a sangre–, la fantasmagoría se desvanece abruptamente. ¿Ellis era un alma errante, una sélfide, un espíritu maligno? El narrador lo ignora y no ahonda en el asunto para que no lo crean un loco, ya bastantes problemas tiene con la emancipación de los siervos.

¹⁹Véase Iván Turgueniev, *El rey Lear de la estepa*, pp. 95-213.

²⁰lvanturgueniev.blogspot.mx/2008-12-01

Canto de amor triunfal (MDXLII), publicada en 1881, es la más exótica narración de Turguéniev. Dedicada a su gran amigo Gustav Flaubert²¹, está inspirada en una leyenda italiana y cuenta la historia de dos amigos inseparables, Fabio y Muzzio, que se enamoran de la misma mujer. La dama se llama Valeria y escoge a Fabio, por lo que Muzzio vende todos sus bienes y se aleja de Ferrara. Valeria y Fabio viven dichosos, con todo lo que pueden desear; sin embargo, a pesar de todos sus esfuerzos, no consiguen tener un hijo, lo cual empaña su felicidad. De nueva cuenta, en la obra de Turguéniev un amor correspondido, pero que no alcanza la plenitud. Un día Muzzio regresa y Fabio lo invita a vivir con ellos, en un pabellón anexo a su casa. Muzzio pasó muchos años en Oriente y viene acompañado de un sirviente malayo, a quien le cortaron la lengua; tras una cena generosamente acompañada por vino Shiraz, los hace escuchar una extraña melodía de una isla de Ceilán: "La canción del amor feliz, triunfante", que emociona a los jóvenes esposos, quienes le piden a su amigo que la vuelva a interpretar. Muzzio se niega, diciéndoles: "No, no se puede tocar de nuevo", con lo cual concluye la velada. Sin embargo, esa noche y las siguientes los jóvenes esposos vuelven a escuchar la melodía, que ejerce un extraño poder sobre Valeria, pues la conduce a las habitaciones de Muzzio. Fabio se da cuenta y mata a su amigo, al menos eso cree él; no obstante, el sirviente se hace cargo del cuerpo de su señor, impide que alguien se le acerque y abandona la casa

²¹Además de su amistad con Flaubert, Iván Turguéniev se relacionó con varios de sus colegas franceses, como Maupassant y George Sand; es digna de mención su afinidad con su par inglés Henry James.

llevándose el supuesto cadáver de Muzzio. Los esposos retornan a su rutina conjugal hasta que semanas después, de súbito vuelven a escuchar la "Canción del amor feliz, triunfante", justo en el instante en que Valeria siente una nueva vida dentro de ella...

La última publicación de Iván Turguéniev fue *Clara Miltich*²², una poveda escrita en París en 1882 y publicada en la revista *El Mensajero de Europa*, editada en San Petersburgo, en enero de 1883. Clara Miltich fue filmada en 1915 por el famoso director ruso Yevgeny Bauer con el título, *Después de la muerte*, mismo que dio Turguéniev a la novelita mientras la escribía. Clara es una joven actriz y cantante de "cabellera negra, cara exquisita... ojos trágicos y voz de contralto suave y resonante", que se enamora de Yakov Aratov, un joven moscovita de veinticinco años, quien la rechaza, por lo cual la hermosa y talentosa joven semanas después se suicida en el escenario. La noticia de su trágica muerte conmociona a Yakov Aratov, quien decide averiguar sobre la vida de Clara, por lo cual viaja más de mil kilómetros para entrevistarse con la madre y la hermana de la difunta. Se entera que Clara, además de su belleza y su talento, poseía una gran determinación; había rechazado a muchos pretendientes, pero estaba decidida a declarársele al hombre que le gustara. Y ese hombre había resultado ser Yakov Aratov, quien ha empezado a enamorarse de ella. De regreso en Moscú, una noche Yakov siente una presencia extraña en su habitación. Otra noche la presencia se hace real y lo besa; ese beso causa la muerte de Yakov Aratov en cuya mano aparece un mechón de cabello

²²Iván Turguéniev, *Clara Mílich*, *El País*.

negro; si no en vida, el amor los unió en la muerte.

Iván Sergievich Turgueniev murió el 3 de septiembre de 1883 en Bougival, siendo el escritor ruso más leído y apreciado en Europa occidental, merecedor del respeto y la admiración de autores de la talla de Henry James, quien lo consideraba un genio. El barón, dueño de miles de almas, bien pudo haber sido un diletante, o un explotador de sus siervos, en el mejor de los casos un señor dedicado a “los placeres puros de los que la vida era tan rica”, como Yakov Pasinkov, el personaje que trazó cuando comenzaba su madurez como escritor. Sin embargo, en él se impuso el artista, el creador que pudo vencer su apatía y logró uno de las obras narrativas más importantes del siglo XIX, a pesar de que no pocas veces decepcionó a sus compatriotas, sobre todo a los jóvenes. En el terreno social, Turgueniev fue un escéptico en política, un esteta liberal que acostumbraba contemplar los acontecimientos a distancia, tratando de encontrar las buenas razones, las ideas valiosas, de los bandos en pugna; en su vida personal, su experiencia amorosa con Paulina Viardot –tenerla y tener que compartirla– significó el máximo júbilo y el mayor dolor de su vida. A partir de estas experiencias trabajó desde su juventud sin otra preocupación que escribir lo mejor posible. Se sabía un artista que página a página iba realizando mejor su labor, sin tener que rendirle cuentas a nadie, fueran críticos o lectores. En el prólogo a *Los fantasmas* asentó: “Cada obra de arte verdadera debe hablar por sí misma, estar sobre sus pies, y por eso no necesita de explicacio-

nes ni disertaciones previas.”²³ Un tanto acallada durante la época comunista, su obra, revalorada en las últimas décadas, nos ofrece una galería de personajes que abandonan su tierra natal, la madre Rusia, en busca de nuevas ideas y experiencias en la Europa occidental; ciertamente las encuentran, pero estos novedosos conceptos pasan a segundo plano, pues lejos de su patria estos rusos viven el suceso más importante, el más humano y universal, de su existencia: el encuentro con el amor femenino.

Bibliografía

Thoorens, León. *Historia Universal de la literatura. Rusia, Europa oriental y del norte*. Madrid-Barcelona-Méjico, Ediciones Daimón, Manuel Tamayo, 1977.

Turgueniev, Iván S. *Obras escogidas*. Rudín. *Nido de nobles. Padres e hijos. Aguas de primavera. Memorias de un cazador. Un mes en la aldea. Poemas en prosa*. Prólogo de R. Cansinos Assens. Madrid, Aguilar, 1951.

_____. *Tres novelas. Asia. El primer amor. Aguas primaverales*. Moscú, Progreso, 1965.

_____. *Anuchka y Fausto*. Madrid, Espasa-Calpe, 1963. (Colección Austral, 134)

_____. *Lluvia de primavera y Remanso de paz*. Madrid, Espasa-Calpe, 1944. (Colección Austral, 482)

_____. *Padres e hijos*. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973.

²³ Iván Turgueniev, *Epoja*, San Petersburgo, 1864, núms. 1-2.

_____. *En vísperas*. Introd. de Juan López-Morillas. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

_____. *Humo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1974. (Colección Austral, 1567)

_____. *Clara Milich*. Madrid, Diario *El País*, 2007. (Relatos breves, 22)

_____. *El rey Lear de la estepa*, en *Una Lady Macbeth de Mtsenks* de N. S. Leskov y... Madrid, Akal, 2008.

_____. *Senilia (realidades, alucinaciones y fantasías)*. México, Ed. Offset, 1985.

Hemerografía

Turgueniev, Iván. *Epoja*, San Petersburgo, núms. 1-2, 1864.

_____. "Hamlet y Don Quijote". *Páginas autobiográficas*. Barcelona, Alba Editorial, 2000.

Cibergrafía

ebooks.adelaide.edu.au/t/turgenev/ivanivanturgueniev.blogspot.mx [Traducciones de René Portas.]

Gazeta de San Petersburgo, en 1852. <http://books.google.com/books?id=id> [consultado el 4 de febrero de 2015].

ROCÍO ROMERO AGUIRRE*

Dostoievski mató a su padre: una lectura de Freud

**Dostoevsky killed his father:
a Freud's reading**

Resumen

El carácter del escritor ruso Fiódor Dostoievski fue analizado a través de su obra y su biografía por Sigmund Freud en su artículo “Dostoievski y el parricidio” (1928). En el presente trabajo se contextualiza la noción de parricidio con el fin de enfatizar el lugar que ocupa el texto sobre Dostoievski en la teoría freudiana de los afectos y de qué manera el texto literario es considerado por Freud como un indicio similar a las formaciones del inconsciente. Asimismo, bajo la línea conceptual del parricidio se presenta brevemente el caso del fotógrafo Philippe Halsman cuyo desarrollo judicial fue contemporáneo a la escritura que el psicoanalista hizo de Dostoievski.

Palabras clave: parricidio, culpa, Fiódor Dostoievski, Sigmund Freud, Philippe Halsman

Abstract

Russian writer Fyodor Dostoyevsky's character was analyzed through his work and biography by Sigmund Freud in the article “Dostoyevsky and parricide” (1928). This paper gives context to the notion of parricide as a way to highlight how the text about Dostoyevsky embodies the Freudian Theory of Affects and also how Freud considers the literary work to be akin to the formation of the unconscious.

Also under the same concept of parricide, this paper briefly presents the case of photographer Philippe Halsman, whose judicial proceedings took place during the same period when Freud was writing his article on Dostoyevsky.

Key words: parricide, guilt, Fiódor Dostoievsky, Sigmund Freud, Philippe Halsman

El título que aquí se propone con plena conciencia de su aura de provocación es más bien una invitación para pensar el abordaje que Sigmund Freud hizo de Los hermanos Karamazov a partir de la noción central del parricidio. Bajo la idea de que el deseo por algo aparece en el inconsciente como la ejecución efectiva de ese mismo deseo, el título del presente artículo pretende mostrar el deseo inconsciente de Dostoievski. Pero, además, en el contexto del nacimiento de una nueva disciplina humanística, el acento en el parricidio como deseo inconsciente, adquiere una textura particular en la medida en que el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, reconoce en él ese mismo deseo y sus consecuencias psíquicas.

El parricidio es, sin duda, parte fundamental del destino de Sigmund Freud como se ha dicho y, por extensión, de su teoría. El psicoanálisis habría de modificar radicalmente el modo de entender al ser humano y sus determinaciones, y uno de los elementos centrales de esa revolución epistemológica fue el concepto de parricidio que nos permite comprender el origen de la cultura y de la psique humana.

Para Freud, la cultura es esencialmente la dominación de nuestros impulsos más primitivos. Afirma que si no fuera porque una instancia psíquica, el superyó, controla y pone freno a nuestros deseos sexuales y de violencia, la cultura no habría sido posible. Esta misma afirmación equivale a decir que la cultura es el aparato represor por excelencia y su eficacia proviene de un sofisticado mecanismo: la culpa. En *El malestar en la cultura* se puede leer lo siguiente al respecto:

Gran parte de la culpa por nuestra miseria la tiene lo que se llama nuestra cultura; seríamos mucho más felices si la resignáramos y volviéramos a encontrarnos en condiciones primitivas.¹

Para el psicoanalista, la culpa colectiva tiene un origen imposible de rastrear históricamente, pues este origen es en sí mismo el origen de la cultura; es decir, se encuentra fuera de la historia; por ello, imagina ese nacimiento cultural bajo la forma de un mito. Inspirado en la teoría darwiniana de las hordas de hombres primitivos donde un macho dominante acapearía a las hembras reservándolas sólo para sí mismo, Freud imaginó a ese padre como un ser violento y tiránico al que los hijos temían y odiaban, y por ello se organizaron para asesinarlo. La deducción psicoanalítica parte de la propuesta darwiniana y luego pasa a la explicación del fundamento psíquico de los sentimientos ambivalentes por el tótem, que incluyen el asesinato del animal totémico y el amor por el mismo que se demuestra en la devoración, en el banquete sagrado. En la actitud del primitivo frente al tótem, Freud observa la misma ambivalencia del niño frente al padre en el Complejo de Edipo. De tal suerte que el psiquismo individual encuentra en los fundamentos de la organización social su origen. En ese sentido, el origen del totemismo, que toma a un animal sagrado como "su antepasado y padre primordial"², fue el asesinato del padre originario de una horda; Freud elabora el mito:

¹ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, p. 85.

² Sigmund Freud, *Totem y tabú*, p. 134.

Un día los hermanos expulsados se alian-
ron, mataron y devoraron al padre y así
pusieron fin a la horda paterna. Unidos
osaron hacer y llevaron a cabo lo que
individualmente les habría sido imposi-
ble. [...] El violento padre primordial era
por cierto el arquetipo envidiado y temi-
do de cada uno de los miembros de la
banda de hermanos. Y ahora, en el acto
de la devoración, consumaban la identi-
ficación con él, cada uno se apropiaba
de una parte de su fuerza. El banquete
totémico, acaso la primera fiesta de la
humanidad, sería la repetición y cele-
bración recordatoria de aquella hazaña
memorable y criminal con la que tuvie-
ron comienzo tantas cosas: las organi-
zaciones sociales, las limitaciones éticas
y la religión.³

El deseo de los hermanos por ser iguales
al padre no fue satisfecho luego del pa-
rricidio y la culpa creó un sentimiento de
amor retroactivo hacia él. La culpa de los
hermanos parricidas hará posible el orden
social; los hermanos de manera retroac-
tiva reforzarán el autoritarismo paterno
y el orden cultural se garantizará. Continu-
uamos con Freud:

Tras eliminarlo, tras satisfacer su odio e
imponer su deseo de identificarse con
él, forzosamente se abrieron paso las
mociones tiernas y avasalladas entre
tanto. Aconteció en la forma de arrepentimiento;
así nació una conciencia de
culpa que en este caso coincidía con el
arrepentimiento sentido en común. El
muerto se volvió más fuerte de lo que
fuera en vida; todo esto, tal como se-
guimos viéndolo hoy en los destinos

humanos. Lo que antes él había impedi-
do con su existencia, ellos mismos se lo
prohibieron ahora en la situación psíqui-
ca de la "obediencia de efecto retarda-
do" que tan familiar nos resulta por los
psicoanalistas.⁴

Podemos ver que el sitio que ocupa el pa-
dre muerto en la teoría psicoanalítica es de
primerísima importancia. Por otro lado,
en lo que respecta a la organización psí-
quica del individuo, el Complejo de Edipo
también resulta del deseo de asesinar al
padre; Freud desplaza el asesinato por el
deseo de muerte que todo hijo manifies-
ta por su padre como rival frente a su pri-
mer objeto de amor. Como es bien sabido,
Freud recupera el mito de Sófocles para
ilustrar cómo en la infancia las pasiones
hacia los padres se organizan como am-
bivalencia. La importancia que tiene la
obra de Sófocles para el psicoanálisis ra-
dica en que Edipo asesinó a su padre y
desposó a su madre sin saberlo, razón por
la cual el Complejo de Edipo reside en el
inconsciente. Los sujetos no poseemos
el saber de las pasiones ambivalentes
que sentimos por nuestros padres; o, pa-
ra decirlo de otra forma: no sabemos que
sabemos. Si para los hermanos de la hor-
da primitiva la culpa se convierte en amor
y obediencia al padre muerto, la culpa
en Edipo es bastante más terrible: se
saca los ojos mientras camina rumbo al
ocaso, pues para él, el goce prohibido de
la madre sí fue consumado y aunque el
incesto fuera en la ignorancia, el castigo
es mortal. Observamos claramente que
mientras la culpa para los hermanos de
la horda primitiva se interioriza, para Edi-
po se inscribe en el cuerpo.

³ *Ibid.*, p. 143.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

Ya Lacan advirtió de qué manera el mito del padre originario y la tragedia de Edipo se contraponen, pues mientras en el parricidio primigenio los hijos asesinan al padre para acceder a la mujeres, en “el mito de Edipo” el padre muere para que el hijo acceda al goce imposible de la madre: el incesto. De ahí que el precio que Edipo paga sea, como proféticamente advierte el enigma de la esfinge, andar en el ocaso de su vida con tres miembros: el tercero, su hija Yocasta. En el Seminario 17, *El reverso del psicoanálisis*, en ocasión de la explicación de su teoría de los cuatro discursos, Lacan advierte que el mito de Edipo, tal como lo formula Freud, pone de manifiesto que “Edipo [queda] reducido no ya a sufrir la castración, sino más bien diría a ser la castración misma”.⁵

Esta acotación interesa en la medida en que el psicoanalista francés desmenuza la importancia del padre asesinado en la teoría freudiana. El acento que Lacan pone al tratamiento freudiano del texto de Sófocles es la castración como medio de conocimiento de la verdad; es decir, como el develamiento de una verdad: nuestra condición de seres mortales. El conocimiento de esa verdad casta a Edipo. Dicho sea de paso esa verdad de la que habla el psicoanálisis no es una verdad manifiesta, aparece como una latencia. ¿Qué se puede deducir de esto? El padre (Edipo) puede constituirse como tal a condición de ser traspasado por la castración; para decirlo de otro modo, no hay padre más allá de la castración. En el caso de Edipo es castración por doble partida: real en tanto ha quedado ciego; simbólica en tanto que ha asumido su mortalidad gracias al conocimiento de

su origen, que implica saber que ha matado a su padre y desposado a su madre.⁶

Del otro lado, se encuentra el parricidio originario efectuado por los hermanos de la horda. Lacan dirá que es justamente ese acto el que los hermano y no el lazo sanguíneo. Ese acto instituye la función paternal por excelencia: si

[...] funda la prohibición en la culpabilidad de los hijos después de la muerte del padre [...], es sin duda porque en el inconsciente de cada uno la ley está referida ante todo a una instancia idealizada.⁷

Es así que la culpabilidad tanto en el asesinato originario como en el mito de Edipo hace funcionar el mecanismo que llamamos cultura.

Hasta ahora se ha establecido una definición de parricidio que incluye una dimensión social y otra individual, aunque ambas claramente imbricadas; también se ha indicado que dicho concepto parte de la propuesta freudiana y llega a Lacan. Este recorrido hace posible dimensionar el lugar que el breve artículo sobre Dostoievski ocupa en la teoría psicoanalítica. Si bien no se trata de un texto que exponga el concepto de parricidio, sí lo pone a trabajar en la escritura literaria y en la biografía de Dostoievski. En ese sentido, la literatura, y diríamos que el arte en general, para el psicoanálisis puede considerarse en un nivel muy similar al de las formaciones del inconsciente, pues funciona como un indicio que señala el camino al saber no sabido del sujeto. Como funciona con el sueño, el chiste, el síntoma

⁶ *Ibid.*, pp. 126-130.

⁷ Roland Chemama y Bernard Vandermersch (dir.), *Diccionario del psicoanálisis*, p. 492.

y el lapsus, la literatura ha servido en la teoría psicoanalítica para indicar la verdad subjetiva que subyace en el sujeto portador de esas formaciones. Nada del orden de la mostración o de la evidencia (en el sentido de la evidencia observable positivista) queda expresado ni en el arte ni en las formaciones del inconsciente. A cambio, tenemos una verdad que es velada por la represión.

“Dostoievski y el parricidio” es un texto que fue encargado a Freud por los editores Fülop-Miller y Eckstein con la finalidad de añadir a la edición alemana de las obras de Dostoievski textos de interés sobre el carácter del autor y su obra. Los editores solicitaron a Freud que escribiese sobre *Los hermanos Karamazov* en 1926, pero hasta 1928 el texto se publicaría. Resulta por demás interesante que sólo un año después, en Austria, un joven judío fuera acusado de parricidio y que el tribunal arguyera el Complejo de Edipo como una de las pruebas o razones del crimen. Se abordará este interesante caso al final del artículo para mostrar el modo en que fue leído el discurso psicoanalítico sobre el odio al padre en un contexto antisemita.

En la edición de Amorrortu de las *Obras completas* de Freud aparece una carta de Freud dirigida a Theodor Reik donde afirma que Dostoievski no le caía nada bien, a pesar de ello, encumbra a *Los hermanos Karamazov* como una obra maestra universal. Su elección ya no debe asombrar porque para Freud el parricidio, el odio al padre, la culpa y la redención a través del castigo son de gran utilidad para su teoría. En su artículo “Dostoievski y el parricidio”, Freud toma la epilepsia del escritor ruso como hilo conductor para la comprensión de su neurosis. Luego

de una breve exposición sobre las secuelas de orden intelectual que provocan los episodios epilépticos de origen orgánico en algunos pacientes, Freud concluye que la epilepsia de Dostoievski no está relacionada con ningún problema intelectual ni orgánico, su brillante obra lo demuestra y por ello considera que se trata de una manifestación de la vida anímica.

En su comentario, Freud emplea particularmente los episodios juveniles en que Dostoievski tenía ataques de muerte, y afirma que:

[...] significan una identificación con un muerto, una persona que efectivamente falleció o que todavía vive y cuya muerte se desea. [...] El ataque tiene así el valor de una punición. Uno ha deseado la muerte de otro, y ahora uno mismo es ese otro y está muerto.⁸

Por regla general en psicoanálisis, ese a quien se desea la muerte es el padre.

Los ataques serían entonces una forma de castigo autoinfligido por el superyó al desear la muerte del padre. Los biógrafos han confirmado el sentimiento de odio que Dostoievski profesaba por su padre quien “padecía ataques de celos reforzados por la bebida y luchaba por imponer una ferrea y absurda disciplina”⁹.

Juan Villoro define con precisión la experiencia de la muerte del padre de Dostoievski:

El inventario de su vida en crisis comienza con la muerte de su padre, en

⁸ Sigmund Freud, “Dostoievski y el parricidio”, p.180.

⁹ Juan Villoro, “Dostoievski: el aprendizaje del éxtasis”, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, número 89, julio de 2011, p. 13.

condiciones que se mantuvieron en secreto durante años (fue asesinado por sus campesinos), pero que la familia conoció con amargura. Fiódor recibió la noticia en la escuela de Ingeniería. Lo más terrible fue que, en cierta forma, le significó un alivio. Agobiado por la culpa, sufrió su primer ataque de epilepsia. En el internado donde estudiaba contra su voluntad solía preguntarse: "¿Quién no ha deseado la muerte de su padre?" Despues del asesinato, esta idea lo llenó de remordimiento: era un parricida imaginario.¹⁰

Justamente a esa dimensión imaginaria es a la que Freud apunta en su análisis. En términos psicoanalíticos se trata de una neurosis; neurosis quiere decir que el "yo" perdió su unidad a causa de los reclamos violentos de "superyó" (instancia psíquica encargada del juicio moral). En consecuencia la neurosis de Dostoievski se manifiesta somáticamente como epilepsia.

Es bien sabido que Dostoievski estuvo encarcelado en Siberia entre 1849-1854 y para Freud una prueba irrefutable de su teoría sobre el origen de la epilepsia del escritor habría sido el cese absoluto de los ataques durante el internamiento, pues, según la lógica psicoanalítica, el castigo experimentado efectivamente suple el castigo psíquico; sin embargo, para Freud existe otra explicación para corroborar su teoría:

Mejor testimonio de esa necesidad de castigo en la economía anímica de Dostoievski es el hecho de que no le quebrantara esos años de miseria y humillaciones. La condena de Dostoievski como crimi-

nal político era injusta, él tenía que saberlo, pero aceptó el inmerecido castigo por sus pecados hacia el padre real.¹¹

Por otro lado, Villoro ubica un episodio probablemente más decisivo en Siberia que Freud no menciona: el 22 de diciembre de 1849 habría de suceder algo que cambiaría la vida de Dostoievski y que lo colocaría en la ruta de la creación atada a la culpa y la pobreza:

La puerta de su celda se abrió a hora imprevista y fue llevado a un patio, con otros veinte detenidos del Círculo de Petrashevski. La temperatura era de veintiún grados bajo cero. Los presos fueron conducidos a una plaza, donde serían fusilados. [...] El fusilamiento estaba planeado del siguiente modo: los prisioneros morirían de tres en tres. Las primeras tres fosas ya habían sido cavadas y los condenados del primer turno tenían capuchas en la cabeza. Dostoievski era el sexto de la lista; pertenecía al siguiente turno. En ese momento llegó un correo del Zar, con un indulto. Todo había sido un simulacro para escarmentar a los sediciosos y propagar la benevolencia del monarca.¹²

A partir de esa experiencia, que seguramente Freud calificaría como de expiación, Dostoievski no dejará de producir. Al salir de prisión se encontraba en la miseria, su adicción por el juego aumentaba, su esposa y su hermano habían muerto y él tenía bajo su cargo a sus dos sobrinos y a su hijastro. Sin duda la producción literaria que generó durante esos

¹⁰Ibid., p. 14.

¹¹Freud, "Dostoievski y el parricidio", p. 184.

¹²Juan Villoro, *op. cit.*, p. 12.

años de pobreza sería, al decir de Freud, el descanso que su conciencia necesitaba para concentrarse en la escritura, pues es en ese aspecto tan importante de su vida donde la verdadera expiación del pecado por el deseo parricida se realizaba. Al mismo tiempo, se observa en sus personajes que sólo después de haber llegado a lo más bajo de la moral humana, adquirían el aura de la bondad. Para decirlo con Villoro: "reconoce mejor el cielo quien conoce el abismo". De esta última idea puede desprenderse la conclusión de que la simpatía de Dostoievski por los desvalidos, caídos en desgracia y miserables fuera justamente que están más cerca de la redención que aquellos que siempre han vivido en la ingenua virtud.

El padre terrible de *Los hermanos Karamazov*, a quien más de una vez se ha relacionado con el padre de Dostoievski¹³, egoísta, que ha abandonado moral y económico a su progenie y que prefiere el dinero y la satisfacción de los placeres por encima de cualquier sentimiento fraternal, es la encarnación del odiado padre freudiano. El libro primero de la novela deja ver los apuros de sus hijos y la indiferencia que Fiodor Pavlovitch Karamazov les manifestó siempre. Es claro que hay un odio justificado a ese padre más que indiferente, el deseo de muerte recorre las conciencias de los hermanos Karamazov en los momentos de confrontación. Y es ahí donde la novela adquiere una textura que se desprende de lo meramente estético y toca la reflexión sobre lo ético. Los deseos de odio contra el padre, que gracias al psicoanálisis sabemos son

inconscientes, se revelan en la novela no sólo como conscientes sino hasta admitidos y se problematizan. Al respecto Alí Víquez Jiménez menciona lo siguiente:

El hombre es, pues, lo que le importa [a Dostoievski]. Aquí debe agregarse que le interesa como problema. Todas sus novelas tratan más que nada sobre episodios de crisis humanas, lo cual no solamente las convierte en textos muy cargados de acción, sino que nos hace ver que su noción de ser humano es así, problemática, en el sentido de que el hombre es un conflicto, una dinámica no resuelta, un animal crítico. Por eso parece haber elegido siempre, para sus textos, esos momentos difíciles que tornan esta verdad más evidente.¹⁴

En ese sentido, la escritura en Dostoievski tiene la textura de su propio conflicto, no sólo al nivel de la relación entre su capacidad para producir y la necesaria dificultad económica como lo muestra su biografía, sino también en el tratamiento de sus personajes y la crítica que en boca de ellos hace a su propia existencia y a la humanidad. Bubnova advierte que no sólo los lectores contemporáneos del escritor ruso lo calificaban de parricida, violador de menores y nihilista: "él mismo de veras se sentía culpable y potencialmente capaz de todo aquello que podían perpetrar sus personajes"¹⁵. Por estas razones, y a la distancia, la lectura de su obra todavía es vigente:

¹³Margarita Alegría de la Colina, "Vidas paralelas. Semblanza de infancia y juventud de Feodor M. Dostoievski y José Revueltas", p. 50.

¹⁴Alí Víquez, "Los hombres de Dostoievski", p. 89.

¹⁵Tatiana Bubnova, "La culpa la tiene Dostoievski", p. 139.

Dostoievski nos involucra y nos compete. Es alguien que formula preguntas incómodas dirigidas a nosotros en cuanto partícipes de su ambivalente acto creador, y muestra posibilidades de conducta e incluso de pensamiento consciente inadmisibles, con las cuales muchas veces nos identificamos, sin querer reconocerlo aunque, en otros casos, los rechazamos, indignados u horrorizados, pero siempre con la duda de haberlos compartido. [...] La conciencia atormentada y el sentimiento de culpa exacerbados son las características más impresionantes de su escritura, que se materializaron paradójicamente en las lecturas que se han hecho de su obra en el gran tiempo.¹⁶

De esta forma, la capacidad que Bubnova señala en la escritura de Dostoievski podría interpretarse como la puesta en obra de algo de orden estructural: la culpa que deviene existencia reflexiva y que proviene, como lo hemos visto con Freud, de la ambivalencia hacia el padre. Dicho de otra forma, la culpa experimentada por todo sujeto, es decir, de orden universal, y que responde al deseo parricida que se gesta durante el Complejo de Edipo. Esa culpa que constituye al superyó aparece bajo la forma de una voz incriminatoria e imperativa; por ello, siguiendo a Bubnova, la literatura de Dostoievski nos compete y lo hace en el sentido de ese nivel ético en que todo sujeto se opone a sí mismo. En la dualidad propia de la culpa que, como se ha visto, encierra el amor y el odio hacia el padre, podríamos situar otro comentario de Bubnova:

Tal es el “dialogismo” del arte de Dostoievski: nos da respuesta a alguna pregunta muy íntima o, por el contrario, nos hace contestarle a él muy indignados o complacidos, sin hacer ninguna concesión al carácter ficcional del texto y a toda la situación de lectura, una de cuyas presuposiciones esenciales es su cualidad lúdica. Dostoievski juega “en serio”, nos compromete y nos saca de quicio: al parecer, tal fue su apuesta. Dostoievski sigue teniendo sentido.¹⁷

A propósito, probablemente cuando Freud calificó la obra de Dostoievski como genial, tenía que ver con su capacidad para llevar las más esenciales pasiones humanas al nivel del arte.

Llegado este momento de la argumentación es imposible eludir el problema de la siguiente contradicción: si para Freud la culpa por el deseo parricida que experimentó Dostoievski en su juventud y que le provocó una epilepsia de orden neurótico, es básicamente el motor de su escritura (en esta línea también se inscribe el análisis de Villoro), entonces cómo es posible que esa misma culpa, que se experimenta como destino, dé como resultado una reflexión en su obra justamente sobre la libertad del sujeto, sobre la responsabilidad ética (Bubnova) de la distinción entre el bien y el mal. Cómo una disposición psíquica (la culpa) puede provocar lo opuesto, una apuesta crítica y ética (su obra) que se desmarca de la sobredeterminación inconsciente. Pues, como se ha visto ya, esa misma disposición psíquica lleva al autor ruso a producir sólo en momentos de dificultad económica, sólo bajo la marca del castigo se produce

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

una obra que, paradójicamente, reflexiona sobre la libertad inherente a la condición humana. La respuesta a esta aparente paradoja se encuentra en que en el campo del arte, el artista es capaz de tomar distancia de su propio destino para construir en el otro (su héroe) un camino que bien podría ser independiente del propio. Esa misma propuesta hace Bajtín con el concepto de extraposición al decir que

la vida del personaje es para el autor una vivencia dentro de las categorías valorativas muy diferentes a las de su propia vida, [...] mientras que la vida de su personaje se llena de sentido en un contexto de valores absolutamente distinto.¹⁸

Es así que la paradoja anudada a la escritura de Dostoievski, en la que la determinación de la culpa por el deseo parricida encuentra, en la discusión sobre la libertad inherente a lo humano y la responsabilidad subjetiva, un punto de fuga creativo con el que los lectores de hoy aún nos enganchamos. La conclusión que se impone es que en ese engarce entre la culpa y la responsabilidad subjetiva radica su capacidad de universalización.

En ese sentido la literatura, ese espacio de pérdida donde un sujeto escribe sobre algo que es desconocido y profundamente conocido al mismo tiempo, es el lugar donde una otredad se bordea; para Dostoievski, atado a la culpa, se bordea la libertad.

Como se ha tratado de mostrar, el parricidio es la piedra angular del psico-

análisis; es en la ambivalencia por la pareja paternal: amor y odio simultáneamente, donde podemos ubicar el origen de la cultura y de la psique individual. El parricidio inconsciente, o sea el deseo de muerte hacia el padre, fue sin duda una importante experiencia personal para Freud y ello le permitió observar en sus pacientes y en sus diversas lecturas que ese deseo es estructural. La interpretación de la epilepsia de Dostoievski tiene como fundamento la teoría general de la cultura y de la organización psíquica del individuo, de ahí su importancia en el conjunto de la obra de Freud. En la obra y en la vida de Dostoievski, Freud encuentra los elementos más importantes de su teoría sobre la estructuración psíquica, y aunque no da cuenta de todos ellos en ese texto, sí es posible establecer relaciones con el resto de la obra del psicoanalista.

De manera tangencial al tema del parricidio en Dostoievski es posible abordar una breve descripción de un caso, en el sentido judicial y no terapéutico del término, que fue de gran importancia para Freud cuando escribía sobre Dostoievski. Se trata del juicio de Philippe Halsman, conocido fotógrafo letón que se hizo famoso en Estados Unidos, quien fue culpado por el asesinato de su padre en 1928, el mismo año en que fue publicado el estudio de Freud sobre el Dostoievski. La obra de Halsman ha trascendido por fotografiar a políticos como Richard Nixon y artistas como Alfred Hitchcock, Marilyn Monroe, Marlon Brando, Audrey Hepburn, Frank Sinatra; también por haber colaborado con Salvador Dalí. El "jumper" es la imagen emblemática de Halsman; la fotografía capta el momento justo del salto y los modelos parecen volar o estar suspendidos.

¹⁸Mijail Bajtín, "La actitud del autor hacia el héroe", pp. 23-24.

El joven Philippe pasaba con su padre en los Alpes austriacos cuando éste cayó en un río y murió. En la película *Muerte y castigo* (2007) dirigida por Joshua Sinclair se recalca la repulsión que Phillippe sentía hacia su padre, quien, como el de los personajes de *Los hermanos Karamazov*, es repulsivo y lleno de vicios.

Phillipe fue acusado de parricidio sin que hubieran pruebas que lo incriminaran. El tribunal de Innsbruck que juzgaba al joven pidió un peritaje sobre su salud mental cuya tendenciosa conclusión fue que la propuesta teórica freudiana sobre el Complejo de Edipo era prueba suficiente de que Philippe había deseado asesinar a su padre y, por tanto, lo había matado.

La condena fue de cuatro años, pero gracias a que un grupo de intelectuales (entre ellos Freud, Einstein y Thomas Mann) presionó para apelar la primera decisión, Philippe pasó dos años en la cárcel. El interés en este caso radica en que permite observar las reacciones que la teoría psicoanalítica provocó en sectores antisemitas de la sociedad occidental y en que el propio Freud no sólo opinó sino que incluso provocaron su intervención en el caso. En 1931 publicó una carta sobre el juicio de Halsman, en ella hace una relación con *Los hermanos Karamazov* advirtiendo que el mero deseo parricida no hace al asesino y afirma:

En la grandiosa novela de Dostoievski *Los hermanos Karamazov*, la situación edípica ocupa el centro del interés. El viejo Karamazov se ha hecho odiar por sus hijos a causa de la desalmada opresión a que los somete; y además, es el poderoso rival de uno de ellos frente a la mujer que anhela. Este hijo, Dmitri, no ha ocultado a nadie su propósito de vengarse violentemente de su padre. Por eso es natural que tras su asesinato y despojo lo acusen a él, y lo condene a pesar de todos sus juramentos de inocencia. Y no obstante, Dmitri es inocente; otro de los hermanos fue quien cometió el crimen. En la escena del tribunal, de esta novela, se pronuncia la sentencia que se ha hecho célebre: la psicología es "una vara de dos puntas".¹⁹

La conclusión y defensa de Freud señala que los argumentos de orden psicológico, el Complejo de Edipo en el caso Halsman, pueden apuntar a las verdades psíquicas, pero aplicados de manera generalizada suponen grandes injusticias. El carácter universal del Complejo del Edipo y del parricidio son incuestionables en la explicación sobre la estructura social e individual de la personalidad, pero de ninguna forma justifica por sí mismo ningún crimen.

Ya sea en la obra de Dostoievski o en un proceso judicial guiado por el prejuicio antisemita en los albores de la Segunda Guerra Mundial, el parricidio en la lectura de Freud deja ver que el psiquismo requiere para su constitución el amor y el odio al padre. La literatura como forma artística de la subjetividad hace posible pensar no sólo el problema del deseo parricida sino sus consecuencias psíquicas puestas en obra, el resultado. Como se mostró en este texto, no es la representación llana del conflicto universal del Complejo de Edipo, sino la elaboración artística del problema que anuda el deseo y la culpa.

La teoría psicoanalítica tiene innumerables puntos de engarce con la literatura. Tanto Freud como Lacan reconocie-

¹⁹ Sigmund Freud, "El dictamen de la Facultad en el proceso Halsman", p. 250.

ron repetidamente una “deuda” que el psicoanálisis tiene con el arte literario, en la medida en que pone en palabra las pasiones humanas en su dimensión plena, con sus complejidades y contradicciones. Bajo la premisa de que la literatura es equivalente a las formaciones del inconsciente, pues proporciona un saber sobre el sujeto que él mismo (el sujeto) ignora pero no puede evitar escribir o nombrar, se propuso la lectura de un texto más bien modesto en los escritos freudianos, no sólo por su brevedad, sino por su destino, “Dostoievski y el parricidio”. Como se indicó ya, fue escrito por Freud para una edición especial de la obra completa del escritor ruso. Si bien la intención de Freud no era clínica al redactar este trabajo, es posible observar un posicionamiento de la obra de Dostoievski desde la mirada psicoanalítica. Dicha posición de mirada revela, además de los mecanismos de la neurosis y su fuerte lazo con la culpa, una manera de pensar la relación entre autoría y escritura, una relación no determinista, ni unilateral: no es que la vida de Dostoievski determinara su escritura o que su literatura fuera producto de un autor atormentado. La lectura de Freud y de la teoría literaria muestra un enfoque que entrelaza la vida y la obra, que no hace depender una de otra, que no es una relación dialéctica completa con un tercer momento enteramente terminado; más bien, y como afirma la fenomenología, se trata de un “ni, ni”: ni completamente vida, ni completamente obra. El presente artículo intentó mostrar de qué manera las circunstancias vitales del literato encontraron en la escritura un modo de puesta en escena, ni simple ni evidente, de un modo de existir. La escenificación de la neurosis de Dostoievski en su literatura

incluyen las circunstancias vitales necesarias para hacer posible la escritura. El autor de Los hermanos Karamasov insistente se hacía un hueco para escribir, ese hueco era doloroso y mísero, como si la escritura fuera un lugar habitable en medio del horror del mundo; por ello era necesario acercar ese horror, hacerlo presente mediante la culpa.

Bibliografía

Chemama, Roland y Bernard Vandermerch (dir.). *Diccionario del psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

Bajtín, Mijail. “La actitud del autor hacia el héroe”, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1999.

Freud, Sigmund. *Totem y tabú. Obras completas*. Tomo xiii, 6a. reimp. Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

_____. *El malestar en la cultura. Obras completas*. Tomo xxi, 6a reimp. Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

_____. *Dostoievski y el parricidio. Obras completas*. Tomo xxi. Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

_____. “El dictamen de la Facultad en el proceso Halsman”. *Obras completas*. Tomo xxi. Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

Lacan, Jacques. *El seminario 17. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2008.

Hemerografía

Alegría de la Colina, Margarita. "Vidas paralelas. Semblanza de infancia y juventud de Feodor M. Dostoievski y José revueltas". *Revista Fuentes Humanísticas*. Año 3, núm. 5, II semestre, 1992.

Bubnova, Tatiana. "La culpa la tiene Dostoievski". *Revista Acta Poética*. Núm. 24-2, otoño 2003.

Villoro, Juan. "Dostoievski: el aprendizaje del éxtasis". *Revista de la Universidad de México*. Nueva época, núm. 89, julio de 2011.

Víquez Jímenez, Alí. "Los nombres de Dostoievski". *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol. 35, núm. 1, enero-junio de 2009.

CHRISTINE HÜTTINGER*

El cuento ruso desde 1917¹

The Russian short story since 1917

Resumen

El género del cuento conjuga historia y literatura y se presta para entrar a una cultura distinta. La Unión Soviética ha sido prodigiosa en la producción de cuentos. Los ideólogos soviéticos exhortaron a los escritores a componer novelas épicas porque, según ellos, nada podría captar mejor el espíritu épico de la época. Pero muchos de los mejores autores dentro y fuera de la Unión Soviética elejieron trabajar con formas más breves. El cuento a lo largo del siglo veinte refleja, de forma fiel, la historia de la Unión Soviética.

Palabras clave: literatura rusa, émigrés, *skaz*, Realismo Socialista, *Gulags*, prosa aldeana, literatura de mujeres, postmodernismo

Abstract

The genre of the short story combines history and literature as a way to enter a different culture. The Soviet Union had an unusually rich production of short stories. Soviet ideologues called for writers to compose epic novels, arguing that nothing else could capture in a better way the epic spirit of the time. But many of the best authors within and outside the Soviet Union chose to work with shorter forms. The short story during the twentieth century reflects closely the history of the Soviet Union.

Key words: Russian literature, émigrés, *skaz*, Socialist Realism, *Gulags*, village prose, women literature, postmodernism

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Departamento de Humanidades.

¹ Este trabajo sigue en sus líneas generales el curso *Russian Literature Since 1917: Short Story and Narrative Verse*, impartido por el Dr. Jeremy Hicks en la Universidad Queen Mary University of London, otoño/invierno, 2012/2013.

En el género del cuento se conjugan historia y literatura y se presta para la entrada a una cultura distinta. La Unión Soviética ha sido prodigiosa en la producción de cuentos. Muchos de los mejores autores dentro y fuera de la Unión Soviética eligieron trabajar con formas breves, a pesar de que los ideólogos soviéticos exhortaron a los escritores a componer novelas épicas porque, según ellos, nada podría captar mejor el espíritu épico de la época.

The authorities called on writers to produce works of epic proportions, arguing that the heroic achievements of the Russian revolution could only properly be celebrated in long poems or long novels; writers themselves, however, evidently felt that this confused and fragmented era could be better represented in shorter forms.²

En las postrimerías inmediatas de la Revolución de 1917, esta circunstancia se debía a la necesidad de escribir rápido, de llegar rápidamente al lector, a menudo a través de las entregas de los periódicos, condición que también limitaba la extensión de los trabajos. Otra razón fue de índole material –no había papel, y un texto breve tenía mayor posibilidad de ser publicado. Aparte, era la época del Futurismo, y dominaba la idea de velocidad en la vida y la inmediatez en las reacciones, lo cual exigía a los autores presentar pequeños flashazos que iluminaran ciertos aspectos de la vida social.

Russian literature probably includes more great short stories than the literature of any other European country. There is no major Russian prose-writer who has not written short stories, and many of Russia's finest prose-writers wrote chiefly in this form.³

El cuento, cuyo rasgo principal es la fuerte impresión que causa en el lector, se define por las unidades clásicas, es decir, una acción se lleva a cabo en un lugar y durante un día. El cuento muestra un solo carácter, un solo evento, una sola emoción. Como dice Edgar Allan Poe, el cuento logra la totalidad que la novela no puede tener. El cuento presenta la narración desde el punto de vista interno a la historia, es decir, desde la subjetividad de los caracteres; presenta sus *impresiones* porque usa la narración en primera persona, o bien, el *método de inteligencia central* de Henry James. A menudo, se separan la acción física y los pensamientos y sentimientos de las personas. Eso da la impresión de que esos últimos constituyen “*la verdadera trama*”. El desarrollo del cuento se precipita vertiginosamente hacia el final, que cae, generalmente, como una bomba. Julio Cortázar dice en el lenguaje del boxeo: el cuento gana por *knock out*, la novela por puntos. En otro orden de ideas, el cuento corresponde a la fotografía, la novela a una película.⁴

Sobre la novela se han escrito muchas teorías, no así sobre el cuento (con excepción de los formalistas rusos Boris Eikhenbaum, Víctor Shlovsky, B. Tomashewski). Esta circunstancia, quizá, tiene que ver con el mayor prestigio que goza

² Robert Chandler, *Russian Short Stories from Pushkin to Buida*, p. xiii.

³ *Ibid.*, p. xi.

⁴ Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*.

la novela.⁵ El cuento es una forma literaria con una visión fragmentada del mundo que coincide con lo que Lyotard llama el fin de las grandes narrativas. Tiene una asociación con el Modernismo. En la literatura rusa, Anton Chejov revolucionó la forma del cuento al usar un *liricismo* poético asociado con detalles específicos. En sus cuentos, la vida interior de los personajes ensombrece la vida exterior. Sus cuentos han sido asociados con el Impresionismo. La sensación del artista sobre el momento es más importante que una descripción objetiva, y prevalece un sentido de misterio.

La Revolución Rusa tuvo un efecto fragmentario sobre la sociedad. Originó una explosión de cuentos. La razón de ello radica, entre otras, en restricciones económicas (falta de papel, tiempo para la lectura...). Escribir una versión comunista de *La guerra y la paz* era demasiado difícil (quizá se podría comparar con la gran novela de Lev Tolstoi, *El Don apacible* de Mijail Sholojov, donde narra la vida y la búsqueda de autonomía de los cosacos en la cuenca de río Don).

En lo sucesivo, se presentará la historia de la Unión Soviética a través de cuentos escogidos.

El mundo pre-revolucionario estará presente a través de *El caballero de San Francisco* (1916) de Iván Búnin⁶. Un pudente norteamericano muere durante un crucero de lujo en Capri, y su cuerpo regresa a los Estados Unidos. El tema de

la muerte y la brevedad de la dicha constituyen un aspecto crucial en la obra de Búnin quien recibió el Premio Nobel en 1933 (el primer Nobel ruso). Ya se había exiliado en París, y el premio fue considerado por el exilio ruso como un reconocimiento a su literatura (*émigré*) y un rechazo al Realismo Socialista, prevaleciente en la Unión Soviética. Sus historias de *La gramática del amor* tratan, no el amor eterno o con mayúscula, sino el de los encuentros fugaces y momentáneos. Los héroes de Búnin tienen una experiencia erótica o sexual muy intensa que les llega por sorpresa y cuyo recuerdo nunca los abandona. La prosa de Búnin desprende una melancolía profunda, sentimientos de rebelión contra la momentaneidad de la felicidad, que, a menudo, termina mal, y contra la falta de sentido de la vida, "una vez terminada la felicidad". Este sentimiento es expresado en una prosa lírica lenta que refleja de forma intensa el mundo de la sensualidad. Para Búnin, influenciado por el pensamiento budista, la verdad secreta y última de la vida es la muerte. En muchos de sus cuentos, los protagonistas no tienen nombre, sino representan un tipo.⁷

En 1917, triunfa la revolución en Rusia. Se introducen cambios sociales, pero entre las diferentes fracciones estalla la guerra civil que dura hasta 1921. Una vez establecida la paz, se realizan reformas, entre ellas la NEP, la nueva política económica. La nueva República Soviética se topa con muchos problemas, como el desabastecimiento casi total de alimentos y de productos de consumo, carencia catastrófica de viviendas, agudizada por el

⁵ Ejemplo de ello es la entrega del Premio Nobel a Alice Munro que, antes de este momento, fuera de Canadá, no tuvo muchos lectores, precisamente porque se dedica exclusivamente al género "menor", el cuento.

⁶ Ivan Búnin, *The Gentleman from San Francisco*, en Robert Chandler, *op. cit.*, pp. 160-178.

⁷ Cf. Emmanuel Waegemans, *Historia de la literatura rusa desde el tiempo de Pedro el Grande*, p. 531 ss.

éxodo del campo a las ciudades que es el resultado de la colectivización de la agricultura. Las penurias económicas se reflejaban también en la literatura; se creó un nuevo género, el *skaz*, cuyo maestro es Mikhail Zoshchenko.

El *skaz* es una forma narrativa específica de la literatura rusa. El término viene de la palabra *skazat* que significa "hablar". El género está constituido por breves textos en prosa que imitan la forma oral y coloquial de hablar y presentan un solo incidente desde una micro perspectiva. El protagonista es, generalmente, un hombre común, ingenuo, que se dirige a un público y refiere episodios cotidianos que le han pasado. De esta forma, se critican muchos problemas sociales, por ejemplo, la escasez de viviendas, la falta de espacios privados, la insuficiencia en el suministro de mercancías, etc. A diferencia de lo que estipulan los ideólogos soviéticos, es decir, que la literatura debe educar, el propósito de Zoshchenko es el entretenimiento, lo que lo convirtió en uno de los escritores más populares de la Unión Soviética. Él decía que muchos de sus textos están basados en notas periodísticas de las que apenas cambiaba algo. Los rasgos lexicales y gramaticales del *skaz* pertenecen al lenguaje coloquial, al lenguaje de la gente de la calle. Este lenguaje no es inocente, más bien es corrupto, pero ya que no existe un narrador heterodiegético, el mensaje oscila entre la ironía y la veracidad.

Mikhail Zoshchenko (1895-1958) se dio a conocer con obras cortas y cómicas (en general, dos o tres páginas), los *skaz*, sobre la vida cotidiana en la Unión Soviética. En los cuentos continúa la tradición de Leskov: habla del hombre común, en primera persona y en su propio lenguaje.

Un efecto cómico produce el procedimiento de *skaz* porque el narrador mezcla distintas formas de hablar (coloquial, jerga del partido mal digerido y palabras complicadas). La figura popular, algo ingenua pero lista, cuando le conviene salpica su discurso con eslóganes del partido. Zoshchenko dijo en algún momento: "Apenas cambio algo; escribo en el lenguaje en que se piensa y se habla en la calle." En el *skaz* se incorporan el lenguaje hablado, fragmentos y citas de periódicos para dar veracidad y autenticidad a los cuentos. Este género se usa para denunciar problemas en la incipiente sociedad socialista. El carácter del narrador domina el texto, y se dirige de forma directa a su público. Generalmente, es un trabajador común, una persona del medio. Presenta las debilidades humanas del ciudadano soviético, y, en particular, las groserías de los *nepmans* (gente de la NEP) que dominaban por entonces. Su sátira no ataca la base del sistema soviético, sólo ridiculiza algunas de sus manifestaciones (la burocracia, la corrupción, las pequeñas estafas, los robos de poca monta...). La crítica dogmática se irritaba, sobre todo por la representación de la *meschane* (pequeña burguesía) soviética.⁸ En el cuento "El baño"⁹ se relatan, desde la perspectiva del yo-narrador, las experiencias de una persona que visita un baño público para tomar una ducha, y las adversidades que le suceden. Los empleados le dan un papel de contraseña para la ropa, pero no hay dónde ponerlo, así que lo ata a la pierna; no encuentra cubetas para lavarse porque todas están ocupadas.

⁸ Cf. Waegemans, *op. cit.*, p. 363 ss.

⁹ Mikhail Zoshchenko, *The Bathhouse*, Robert Chandler, *op. cit.*, pp. 251- 253.

das por gente egoísta, y al final del cuento, no le quieren regresar su abrigo porque había perdido el papelito correspondiente, atado a su pierna. Todo ello se compara con la higiene y la eficiencia de los baños en los Estados Unidos a fin de criticar la mala conducta de sus coetáneos; se refiere al teatro como símbolo del viejo orden. Se critican las deficiencias, pero el tema es la higiene, una metáfora para el progreso comunista, que avanza con mucha torpeza, y que, sin embargo, pue de mejorar.

En los años treinta, el proyecto estalinista enfatizaba el nacionalismo (en la Unión Soviética existían más de cien etnias), sobre todo, el ruso, y el país se aislaba cada vez más del contexto internacional, y se llevaba a cabo, a marchas forzadas, la industrialización del país y la colectivización de la agricultura, iniciadas en los años veinte. El cuento de Andrei Platonov, "El río Potudan"¹⁰, da cuenta del regreso del héroe Nikita a su pueblo. Fue escrito en 1937. Ubicado en 1921, al final de la guerra civil, Nikita, el protagonista, se enamora de Lyuba, pero es incapaz de mostrarle su amor. Es un cuento excepcional y paradigmático porque no muestra al hombre nuevo como vencedor y fuerte, sino con una tendencia a la depresión, al escapismo y a la impotencia sexual. Los protagonistas de Platonov van en busca de la felicidad (Platonov está influenciado por el filósofo ruso Fyodorov ("a través de la revolución científica podemos vencer la muerte, el hombre debería dejar de procrear").¹¹ El héroe re-

gresa, encuentra ruinas, igual que el protagonista de la novela *Cemento* de Fiodor Gladkov¹². El verano de 1921 (fin de la guerra civil), siendo una fecha simbólica, permite una lectura alegórica. El nombre de Nikita es el de un santo, conocido por su castidad. La experiencia de la guerra civil no puede integrarse en la experiencia de la postguerra. Nikita es una víctima romántica, no puede reintegrarse a la vida normal ya que la guerra civil destruyó algo en él: debido al traumatismo fue privado de su sexualidad. Nikita huye, se encierra, pierde el habla, y sólo después de la intervención del padre es capaz de regresar y pedir la mano de la mujer amada. El cuento cuestiona el modelo del "hombre nuevo" y presenta el problema de la sexualidad en la Unión Soviética.

El concepto de sexualidad que se tenía en la Unión Soviética en los años veinte y treinta exigía satisfacer las necesidades sexuales. En la correspondencia de 1911 entre Lénin y Trotski, afirman que la represión sexual es aún más importante que la económica, y que la familia, como institución burguesa, es caduca. En el discurso soviético se subrayaba la importancia de la empresa militar y masculina, y en consecuencia, las mujeres suprimieron su femineidad para adquirir un aire hombruno. Para impulsar la igualdad entre los sexos y liberar a las mujeres del trabajo doméstico, se instalaron cocinas colectivas, comedores e instituciones para el cuidado de los hijos. Pero los comedores no funcionaban bien, así que a las mujeres les quedó la doble carga de trabajo. La homosexualidad fue legalizada en los años veinte, pero deslegalizada en los años treinta. El amor romántico tuvo

¹⁰Andrei Platonov, *The River Potudan*, Andrey Platonov, *The Return and Other Stories*, translated by Robert and Elizabeth Chandler and Angela Lingstone, pp. 98-134.

¹¹Waegemans, *op. cit.*, p. 421.

¹²Fiodor Gladkov, *Cemento*.

un lugar marginal entre los años veinte y cincuenta, y fue sustituido por el amor a los tractores; el estalinismo reintroduce la ponderación de la vida familiar después de 1928. Trotski afirma en *The Revolution Betrayed* que en 1935 se abolieron las tarjetas de comida y los trabajadores regresaron a la estufa familiar. Trotski lo adjudica a la falla de la burocracia, es decir, del estalinismo.

El estilo del cuento de Platonov es casi infantil, con repeticiones y una manera simplista de escribir. Las frases encapsulan el proyecto bolchevista, a través de frases sencillas se expresan ideas abstractas. Implícitamente significa una crítica del cuerpo ideologizado, un cuerpo sano, fuerte, entrenado en los deportes. En las sátiras soviéticas y postsoviéticas, el cuerpo, a menudo, sufre una transformación, y el cuerpo mutilado es un tema recurrente en la literatura rusa (un ejemplo reciente es la novela de Víctor Pelévin, *Omon Ra*¹³).

Después de la Revolución, una buena parte de la aristocracia, de los intelectuales y de los Blancos emigraron de Rusia. La literatura, escrita por ellos en el extranjero, se llama la de los *émigré*. Por mucho tiempo se pensó que solamente la literatura rusa escrita en el extranjero era de calidad, en cambio la literatura escrita en la Unión Soviética se consideraba de desecho por las exigencias del Estado sobre el canon literario. El *émigré* más famoso es, sin duda, Vladimir Nabókov por su novela *Lolita* (1955). Escribió hasta 1940 en ruso, posteriormente, en inglés. En 1919 salió de Rusia rumbo a Cambridge, después a Berlín, y, en 1940, a los Estados Unidos (huyendo de los

nazis, ya que su esposa era judía). El cuento "Primavera en Fialta"¹⁴ relata, en retrospectiva, los encuentros del protagonista Víctor con una mujer rusa de la que está enamorado desde su primer encuentro, en 1917. Nina es símbolo de la *matria* a la que los *émigrés* no pueden volver, símbolo de la atracción y del amor por el país perdido cuyo devenir ven de forma sombría y catastrófica. El esfuerzo de memoria por parte del protagonista está intrínsecamente relacionado con la imaginación, y permite una comprensión emocional de los acontecimientos. Nabókov juega con el concepto de vida verdadera y falsa (cuyo símbolo es el circo). Lo sustancial y verdadero de la vida de Víctor es su encuentro con Nina, lo demás, su matrimonio, sus hijos, su trabajo, pertenecen al rango de lo falso. El significado del texto se encuentra en un nivel subyacente. Nabókov, escritor exiliado, trabajó mucho el concepto de la memoria, la cual juega un papel importante en la construcción del Yo.

En 1941, la Unión Soviética entró a la Segunda Guerra Mundial, la Gran Guerra Patria. Era el país que más víctimas tenía (veintiséis millones de personas!, veinticinco millones se quedaban sin casa, treinta y siete millones apartadas de sus familias). El Ejército Rojo tiene el mérito de haber vencido al fascismo. No hubo ni una sola familia de la que esta contienda monstruosa no cobrara una víctima. La tarea del escritor se redefine como "ingenieros del alma del pueblo, curanderos de almas heridas". Durante la guerra, se empezó a privilegiar al pueblo ruso por encima de las otras naciones

¹³Víctor Pelévin, *Omon Ra*.

¹⁴Vladimir Nabókov, "Primavera en Fialta", Vladimir Nabókov, *Cuentos completos*, pp. 490-510.

que componían la Unión Soviética (razón parcial era que otras naciones estaban ocupadas por los alemanes). El Día de la Victoria, Stalin propuso un brindis: "A la nación rusa, la más grande entre las soviéticas."

Aleksei Tolstoi (1883-1945) era, antes de la Revolución, un escritor neorrealista. Durante la guerra civil trabajó en el departamento de propaganda de los Blancos y, como emigrante en París, escribió panfletos contra el comunismo. En Berlín, el autor se afilió a una corriente dentro de la emigración rusa, dispuesta a aceptar el Bolchevismo y la Revolución por motivos nacionales.¹⁵ Tolstoi regresó a la Unión Soviética en los años veinte, atraído por el carácter ruso de la Revolución. A los Soviets les convino mucho porque era nieto sobrino de Lev Tolstoi, hecho que se interpretaba como que los Soviets heredaron lo mejor de la cultura rusa. En los años veinte, Tolstoi escribió ciencia ficción. La obra más conocida es *Aélita* (1923), inspirada en H. G. Wells, que narra la llegada de una expedición científica soviética hasta Marte para desencadenar allí una revolución. *Russian Character* (1944)¹⁶ relata el regreso del soldado Iván, herido en la Batalla de Kursk, la más grande jamás librada, en el río Volga. Tema central del cuento es el sacrificio. Katya, la novia de Iván, es una buena persona, pero pondera más a los otros que a sí misma. La madre de Iván vive según el imperativo de hacer el bien, de acuerdo con los propios deseos y en concordancia con la sociedad. El héroe regresa a su pueblo desfigurado

por la guerra, no revela su identidad y dice que es un amigo del hijo y novio. No puede engañar a la madre, que reconoce al hijo. Como consecuencia de la guerra, los individuos desfigurados se consideran más heroicos. El cuerpo masculino mutilado es contrastado con el cuerpo femenino íntegro. La mujer representa la totalidad y vale como compensación y proyección. El final del cuento es feliz porque el poder de la mujer cura a Iván. Los hombres mutilados se pueden interpretar como castrados, símbolos para una nación impotente. El sacrificio es para el Estado, pero el Estado reconstruye al héroe. El relato plantea, asimismo, el problema de la identidad. Es una identidad relacional, el carácter ruso se define por los lazos que mantiene con la sociedad circundante. Se reconoce al héroe por sus nexos sociales, no está solo, su novia Katya es su espejo. La identidad social generalmente se representa por una figura masculina y, en un momento dado, se afirma que "en la guerra, la gente se vuelve mejor", debido al contacto con la muerte.

En la sociedad soviética existe una gran dicotomía entre el campo y la ciudad. Desde los años veinte, se ha promovido la colectivización de la vida rural y de la agricultura de una manera brutal y a un costo muy alto. La producción agrícola decayó a niveles dramáticos, lo que trajo hambrunas¹⁷ y el éxodo a las ciudades, que, desde la perspectiva del campo, eran privilegiadas (con la consecuencia de que en las ciudades había escasez de viviendas). Unos datos sobre los niveles de urbanización: en 1917, el 18% de la población

¹⁵Waegemans, *op. cit.*, p. 410.

¹⁶Aleksei Tolstoi, *Russian Character*, en http://ciml.250x.com/archive/literature/english/alexei_tolstoi_russian_character.pdf

¹⁷Ejemplo trágico es el *Golodomor* en Ucrania, de 1932/33, donde murieron siete millones de personas.

vivía en ciudades; en 1959, 48%, y en 1970, 56%. Durante la guerra (1941-1945) hubo una creciente urbanización, pero aún así, la mitad de la población vivía en aldeas. Generalmente, la prosa urbana se consideraba superior a la aldeana; pero ésta presenta un valor en sí misma, o sea, restaura el eslabón roto entre el hombre moderno y sus ancestros, un tema importante en los años sesenta y setenta. La prosa aldeana enfatiza el valor del campo y de lo local, y reivindica el papel de la Iglesia Ortodoxa. En el cuento "Cutting them down to size" de Vasily Shukshin¹⁸, el protagonista Gleb es un trabajador de una sierra, no es un campesino tradicional, y es una persona que ha leído mucho. Su audiencia son los pobladores de la aldea, a los que presenta, en forma de confrontación, a Konstantin y a su esposa, candidatos a doctorado que regresan de la ciudad. Les hace una serie de preguntas provocadoras que, obviamente, no pueden contestar. Los protagonistas de Shukshin son gente rara, extraña, que vive entre dos mundos, como Gleb, y no se integran a ninguna parte. Hay una noción de lo carnavalesco en su literatura: la jerarquía normal está vuelta de cabeza, todo está al revés. Esta idea se relaciona con el humor y con la comedia, o bien, con la igualdad absoluta, un estado utópico. Los protagonistas, Gleb y Konstantin, no son simpáticos, son personajes en transición, que provocan una sensación de desarraigo, de crisis existencial. Mientras que en la literatura del Realismo Social había una clara distinción

entre caracteres positivos y negativos, los personajes de Shukshin son mucho más ambiguos, lo que deriva en una mayor dificultad de comprensión para el lector.

Después de la muerte de Stalin en 1953, durante la era de deshielo hubo una liberalización también en la censura. Por lo tanto, se publicaban más textos. Un tema peculiar de la literatura soviética es la experiencia de los Gulags, los campos de trabajo forzado en Siberia. Esta temática fue dada a conocer en Occidente por el premio Nobel y disidente soviético Aleksandr Solzhenitsyn con su obra *Archipiélago Gulag*. Analizaré dos escritores con perspectivas diferentes: Varlam Shalamov, quien en sus cuentos breves, muchas veces autobiográficos, describe el sufrimiento y las condiciones inhumanas de los campos y permite un acercamiento a la cotidianidad de los mismos, y Sergei Dovlatov, que asume la postura del guardián de los campos.

El proyecto estalinista de colectivización e industrialización masiva fue muy criticado, pero esta crítica fue suprimida ferozmente en las purgas.¹⁹ En este contexto se construyeron los temidos campos de labor, los *Gulags*, a donde fueron enviados los prisioneros políticos y los criminales. De hecho, el exilio en Siberia tiene tradición desde el siglo XIX, Dostoyevski mismo purgó una pena en un campo siberiano. Varlam Shalamov (1907-1982), famoso por sus *Cuentos de Kolyma*, fue arrestado en 1929 cuando estudiaba leyes en la Universidad de Moscú y sentenciado

¹⁸Vasily Shukshin, *Cutting them down to size*, en *Stories from a Siberian Village*, translated by Laura Michael and John Givens, with a foreword by Kathleen Parthé, pp. 21-29.

¹⁹En las purgas de los años treinta se suprimió una buena parte de la comandancia del Ejército Rojo y también de los miembros fundadores del Partido Comunista y de los antiguos compañeros de la primera hora de la Revolución, acusados de traición a la patria y de confabularse con el fascismo.

a tres años en un campo en los Urales por su intento de distribuir una carta suprimida que Lénin había escrito antes de su muerte en que recomendó remover a Stalin de su puesto como Secretario General del Partido. En 1932 regresó a Moscú, donde trabajó como periodista y escribió cuentos. En 1937 fue arrestado nuevamente y enviado a Kolyma, el enorme imperio de campos de trabajo en el noreste de Siberia. En 1943 se agregaron otros diez años a su pena por "propaganda anti-soviética"; su crimen consistía en haber afirmado que el *émigré* Iván Búnin era un "clásico de la literatura rusa". En 1953 se le permitió salir de Kolyma y regresó a Moscú en 1956. Solshenitzyn dijo que su experiencia de los campos de trabajo forzado era más larga y amarga que la suya y que tocó el piso de la brutalización y desesperación de la vida en los campos.²⁰ Al leer los *Cuentos de Kolyma*, el lector puede tener la impresión de que solo es una descripción de las vivencias personales de Shalamov. Pero no es posible trazar y abarcar todo el mundo de un superviviente. El Gulag como sistema significa una crítica de Stalin. Mientras que Solshenitzyn en el *Archipiélago Gulag*, habla sobre todo de la vida interior y el pasado de los prisioneros, Shalamov cuenta minuciosamente el sufrimiento físico. En el cuento "Moras" relata la arbitrariedad de los vigilantes, el ansia por mejorar un poco la situación alimenticia y la brutalidad del trato. Precursor famoso de este género en el siglo XIX es Dostoyevski con sus *Memorias de una casa de muertos*; Shalamov en sus *Kolyma Tales* describe la arbitrariedad, el hambre, las enfermedades, la desesperación desde

dentro. Nunca fueron publicados en la Unión Soviética.²¹

En su cuento "Berries" (Moras)²² relata cómo un prisionero, para obtener un poco más de pan, recoge moras. Está acompañado por el narrador quien, el día anterior, había atraído sobre sí el enojo de uno de los guardias porque, extenuado, dejó caer un leño y por debilitamiento ya no lo pudo alzar. Después del trabajo extenuante, los prisioneros tenían que recoger madera para la calefacción y la cocina. El guardia lo perseguía, pero su compañero, ávido de la fruta, transgredió el límite fijado por los vigilantes. Sonaron dos tiros y los vigilantes asesinaron al compañero por esta transgresión nimia, no sin decir al narrador que les hubiera gustado ir por él.

Sergei Dovlatov (1941-1990), en sus relatos, asume la postura del guardia, de su desesperación, de su vacío existencial, de su hastío, y de su sadismo. Dovlatov no pudo publicar prácticamente nada en la Unión Soviética. Se exilió en 1978 en los Estados Unidos, donde su obra fue publicada, tanto en ruso como en traducciones al inglés. Él veía este éxito con ambivalencia porque sentía que había llegado muy tarde.²³ Dovlatov es considerado

²¹ La literatura publicada en la Unión Soviética tenía que ceñirse a los códigos y cánones estrictos de la Unión de Escritores Soviéticos que decidían si las obras se acoplaban a los criterios y lineamientos del Partido.

²² Varlam Shalamov, "Berries", Robert Chandler, *op. cit.*, pp. 320-323.

²³ Cf. una reseña en *The New York Review of Books*, dedicada a este escritor: Masha Gessen, *Pushkin Hills* by Sergei Dovlatov, translated from the Russian by Katherine Dovlatov, with an afterword by James Wood, en *The New York Review of Books*, May 22-June 4, 2014, volume LXI, number 9, pp. 16-17.

disidente, aún cuando sus obras no contienen ataques sistemáticos contra el sistema. Fue perseguido en la Unión Soviética por poseer lecturas prohibidas y, en la jerga socialista, por "parasitismo", es decir, alcoholismo y desempleo. Fue publicado justo antes del capítulo final de la Unión Soviética. Con un éxito tardío en los Estados Unidos, en los ochenta. Fue muy popular en la Unión Soviética en los años noventa. Es el primero de los escritores rusos en usar la jerga urbana, y muchas alusiones literarias no identificadas, ahora parte del lenguaje cotidiano ruso, se deben a su obra.²⁴ Muchos de sus cuentos tienen un trasfondo autobiográfico, como es el caso de la antología *The Suitcase* que, supuestamente, contiene los objetos personales que el escritor lleva en su emigración. Uno de los relatos "The Officer's Belt"²⁵ tematiza la reversibilidad entre el guardia y el prisionero. Un guardia despierta, con la cabeza y el brazo vendados, después de un exceso alcohólico, en la enfermería del campo. Poco a poco recuerda los acontecimientos del día anterior. Junto con otro guardia tenía que llevar a un prisionero enloquecido, o que fingía la locura, a la estación psiquiátrica para que se le practicaran los estudios pertinentes. En el camino, los guardias se abastecen de alcohol, se emborrachan y Churilin, el otro guardia, bajo los efectos del alcohol, golpea a Dovlatov, el yo-narrador, con la hebilla de su cinturón reforzada, un arma mortal. Dovlatov lo perdona para que Churilin pudiera salir absuelto. A la hora de presentarse ante el Consejo de los Camaradas, Churilin pro-

voca la ira del mayor, se le manda al tribunal y, posteriormente, a la prisión. Sólo el cinturón del oficial con que Dovlatov fue herido y que Churilin, hábilmente, había intercambiado en la enfermería, es el único recuerdo que le queda a Dovlatov, quien jamás ha vuelto a ver a Churilin ni al prisionero supuestamente loco. Dovlatov tiene un sentido de humor negro, no tiene nociones abstractas, ve el mundo fragmentado, por absurdo. La deshumanización a la que llevan los campos es otro tópico frecuente en la literatura de Dovlatov. Solshenitsyn y Shalamov diferencian entre prisioneros políticos y criminales, y Shalamov sostiene que los guardias son agentes deshumanizantes, sin embargo, Dovlatov dice que el infierno está dentro de nosotros.

En 1985, Gorbachov, secretario general del Partido Comunista, se abanderó para reformar el sistema, renovar la sociedad y criticar los errores de la producción. Una consecuencia de ello fue el debilitamiento del control ideológico sobre la literatura, es decir, de la censura. Ahora sí se publica a Shalamov, a Solshenitsyn y a otros que anteriormente no se habían publicado. En el mercado, ahora regido por criterios comerciales, aparecían nuevos temas y obras de no-ficción y de periodismo. En este momento histórico resultaba atractivo presentar, con un naturalismo oscuro, el lado feo de la vida, como la prostitución y la adicción a las drogas.²⁶ En 1991 colapsó la Unión Soviética y se disolvió. Soviet devino en un

²⁴Ibid., p. 16.

²⁵Sergei Dovlatov, "The Officer's Belt", Robert Chandler, *op. cit.*, pp. 363-373.

²⁶Antes se enfatizaba la función ennoblecadora de la literatura, que debía presentar imágenes positivas y a la que se adjudicaba, sobre todo, una función educacional.

concepto ideológico, y se empezó a hablar de literatura rusa.

Liudmila Petrushevskaya publicó en 1990 *Vivía una mujer que trató de matar al hijo de su vecina*.²⁷ Es la primera escritora que presentamos y me gustaría dar su contexto social y político. Petrushevskaya es una figura de transición. En la literatura rusa tenemos nombres destacados de escritoras como las poetas Achmatova y Tsvetaeva y la novelista Teffi. A diferencia de Europa occidental y de los Estados Unidos, las escritoras soviéticas no se identificaban con una perspectiva de género, porque, decían, aspiraban a la universalidad. Petrushevskaya, al principio, no era la excepción. Con la *perestroika* llegaron ideas occidentales a la Unión Soviética, y Petrushevskaya empezó a asumirse como escritora feminista a finales de los ochenta. Con aspectos de *suspense* o de terror evoca la vida doméstica de los suburbios de las grandes ciudades y mete en sus cuentos elementos del folclor urbano. En la dimensión supranatural reinan el horror, la violencia y lo criminal. Los cuentos tienen un *setting* realista con detalles específicos. En Petrushevskaya, lo sobrenatural es una metáfora para una alteración psicológica, resultado, por ejemplo, de la guerra, y a menudo tematiza la interacción entre vivos y muertos. *Incidente en Sokolniki* relata cómo una mujer entierra a su esposo, pero al regresar del funeral, el esposo está en su casa. La mujer se asusta porque piensa en los vecinos, pero ya que es guerra y poca gente se quedó viviendo en Moscú,

no se descubre su presencia. Al llegar el invierno, el esposo le pide a la esposa enterrar el traje de aviador que habían dejado en el bosque. Dice que no le puede ayudar porque se siente demasiado débil. La mujer trabaja tres horas cubriendo la fosa con tierra, y cuando volteá, su esposo ha desaparecido. Llegando a casa, en la noche, durante el sueño, le dice: "Gracias por haberme enterrado al fin." El esposo era desertor y enterró el carnet del partido, la mayor traición concebible. Vuelven a aparecer las partes suprimidas que no pueden ser silenciadas. Los muertos regresan para terminar lo inconcluso. Los ochenta constituyan en la literatura rusa un reto para las explicaciones racionales. Regresa lo que ha sido reprimido, en la categoría de Sigmund Freud *das Unheimliche* (lo funesto), así como el doble, el *Doppelgänger*, que indica una identidad inestable. Por la represión política quedaban sepultados los crímenes, pero ahora salen a la vista. El Estado, durante el periodo soviético, ha sido frágil, como muestran los acontecimientos de *glasnost*. Putin dice que el final de la era soviética era la mayor catástrofe geopolítica de nuestro tiempo, no el holocausto, ni la bomba atómica, frase que expresa la verdad para mucha gente en Rusia.

Para finalizar este recorrido quiero presentar a un escritor postmoderno, Víctor Pelévin, cuyos libros son un éxito de ventas. Su obra es lúdica, y se disuelven los límites entre lo real y lo inventado, entre el sujeto y el objeto.

Su cuento "Nika" evoca un amor pasado en la descripción cariñosa de un ser amado que finalmente, para sorpresa del lector, resulta ser un gato. ¿Por qué se interesa Pelévin por la perspectiva del gato? Características de un gato son la

²⁷Ludmilla Petrushevskaya, *There Once Lived a Woman Who Tried to Kill Her Neighbour's Baby: Scary Fairy Tales*, selected and translated with an introduction by Keith Gessen and Anna Summers.

indiferencia, el desapego, la deslealtad y la relajación. La actitud del gato hacia la propiedad es desinteresada. El narrador, en cambio, acumula su experiencia vital en la colección de objetos. El cuento de Pelévin insinúa la cultura de los *émigré* (Nabókov, Búnin...). El nombre del perro que, finalmente, mata al gato y todo lo que representa, es Patriot. El texto alude a un libro de mamuts, publicado en Alemania Oriental. La civilización de los cazadores de mamuts ya no existe, igual que la Unión Soviética.²⁸ La inestabilidad del sentido en el postmodernismo se asocia con la de las estructuras políticas y filosóficas de los noventa. Pelévin describe el final del periodo soviético, aún cuando no es consciente de ello. El narrador del cuento es un intelectual anónimo en tensión social y cultural con Nika. Animales como protagonistas de relatos también aparecen, por ejemplo, en Kafka, *Forschungen eines Hundes*²⁹ y Pelévin, *La vida de los insectos*³⁰. La identidad se cuestiona, se observa una inestabilidad en el borde entre lo humano y lo animal, la dimensión de género y la cultura como marcador de clase. La intertextualidad que maneja Pelévin alude a Búnin, Gadzanov, Blok y Nabókov.

En la Unión Soviética se persiguió a los escritores porque eran importantes como hacedores de la opinión pública. Al final de la era soviética surgió otra clase de gente, lo que significaba un choque

para los escritores porque, de repente, perdieron su peso político. La noción rusa del postmodernismo consiste en la creación de imágenes de simulacro. Se usan esas imágenes para mostrar que lo que vemos no es real. Se presenta el "juego" del texto, es decir, las ramificaciones ontológicas del mundo creativo forman la base del juego narrativo.

Conclusión

Este recorrido por la literatura rusa/soviética del siglo veinte fue, simultáneamente, un esbozo de la historia de este país y cómo ésta se refleja a través de la literatura. Literatura e historia –dos categorías que mantienen entre sí un nexo insoslayable y del cual una ilumina a la otra. Hemos dado cuenta desde las efemérides de la vida burguesa y su utilidad en la literatura de Iván Búnin, para pasar a la agitación y celeridad que dominaban la sociedad soviética en los años veinte a través de los *skaz* veloces de Mikhail Zoshchenko. La consolidación del proyecto socialista bajo Stalin y sus contradicciones entre lo deseable y lo realizable se mostraron en el *Río Potudan* de Andrei Platonov, a través de las heridas que dejó una sociedad en guerra civil y sus intentos de crear una nueva imagen ideal del ser humano. Simultáneamente, la emigración tenía un peso importante y Nabókov da testimonio de ello; su reconstrucción del pasado a través del trabajo de la memoria y del recuerdo, ancla la identidad del *émigré* en una delicado equilibrio donde el regreso a la verdad, es decir, a la *matria*, está vedada. La Gran Guerra Patria dejó infinitas heridas abiertas en la sociedad soviética, y Aleksei Tols-

²⁸Los *British Fabians* eran ingleses, quienes, en los años treinta del siglo veinte, viajaron a la Unión Soviética y la consideraban una nueva civilización.

²⁹Franz Kafka, *Forschungen eines Hundes*, en Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, pp. 323-354.

³⁰Wiktor Pelewin, *Das Leben der Insekten*. Aus dem Russischen übertragen von Andreas Tretner. Leipzig, Reclam, 1997.

toi cumple con la tarea asignada a los escritores de curar las almas heridas. Un aspecto peculiar de la literatura soviética es la tematización de los campos de labor forzada, los Gulags, testimonio de ello son los textos de Varlam Shalamov y Sergei Dovlatov. El lenguaje rural y la reivindicación del campo se presenta a través del texto irónico de Vasily Shukshin. Finalmente, se incorporan escritores que tuvieron éxito después del desmoronamiento de la Unión Soviética, Liudmila Petrushevskaya con su incorporación de lo funesto que irrumpió en la cotidianidad de la gente. Víctor Pelevín hace una referencia intertextual a los escritores émigré, Búnin y Nabókov, y sus textos lúdicos juegan con diferentes niveles de percepción e interpretación. La literatura rusa, por mucho tiempo considerada como de segunda por los postulados del canon del Realismo Socialista, cuenta con voces portentosas que narran, también en contrasentido, la historia de su inmenso país.

Bibliografía

Brown, Clarence (ed.). *The Portable Twentieth-Century Russian Reader*. London, Penguin Books, 1985.

Bunin, Ivan. "The Gentleman from San Francisco". Robert Chandler (ed.). *Russian Short Stories from Pushkin to Buida*. London, Penguin Books, 2005.

Chandler, Robert (ed.). *Russian Short Stories from Pushkin to Buida*. London, Penguin Books, 2005.

Dovlatov, Sergei. "The Officer's Belt". Trad. por Joanne Turnbull. Robert Chandler (ed.). *Russian Short Stories from Pushkin to Buida*. London, Penguin Books, 2005.

Pushkin to Buida. London, Penguin Books, 2005.

Gladkov, Fiodor. *Cemento*. Traducido del ruso por Luis Abollado y Arnaldo Azzati. Moscú, Editorial Raduga, s.f.

Kafka, Franz. *Forschungen eines Hundes*. Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt/Main, Fischer, 1982.

Kelly, Catriona. *Russian Literature. A Very Short Introduction*. Oxford, University Press, 2001.

Nabókov, Vladimir. *Primavera en Fialta*. Vladimir Nabókov. *Cuentos completos*. María Lozano (trad.). Madrid, Alfaguara, 2001.

Pelewin, Wictor. *Das Leben der Insekten*. Aus dem Russischen übertragen von Andreas Tretner. Leipzig, Reclam, 1997.

Pelevin, Víctor. *Omon Ra*. Translated from the Russian by Andrew Bromfield. New York, New Directions Book, 1998.

_____. *The Blue Lantern*. London, Faber, 2001.

Petrushevskaya, Ludmilla. *There Once Lived a Woman Who Tried to Kill Her Neighbour's Baby: Scary Fairy Tales*. Selected and translated with an introduction by Keith Gessen and Anna Summers. London, Penguin, 2009.

Platonov, Andrei. *The River Potudan*. Andrei Platonov, *The Return and Other Stories*. Robert and Elizabeth Chandler y Angela Livingstone (trad.). London, Harvill, 1999.

Shalamov, Varlam. "Berries". Robert Chandler (ed.). *Russian Short Stories from Pushkin to Buida*. London, Penguin Books, 2005.

Shukshin, Vasily. *Cutting them down to size. Stories from a Siberian Village*.

Translated by Laura Michael and John Givens, with a foreword by Kathleen Parthé, De Kalb. Northern Illinois University Press, 1996.

Waegemann, Emmanuel. *Historia de la literatura rusa desde el tiempo de Pedro el Grande*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.

Zoshchenko, Mikhail. *The Bathhouse*. Robert Chandler (trad.). Robert Chandler (ed.). *Russian Short Stories from Pushkin to Buida*. London, Penguin Books, 2005.

Hemerografía

Gessen, Masha. "Pushkin Hills". Serguei Dovlatov, translated from the Russian by Katherine Dovlatov, with an afterword by James Wood. *The New York Review of Books*. Mayo 22-Junio 4, 2014, vol. LXI, núm. 9.

Cibergrafía

Cortázar, Julio. *Algunos aspectos del cuento*. <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html> (consultado 1 de mayo de 2014)

Tolstoi, Aleksei. *Russian Character*. http://ciml.250x.com/archive/literature/english/alexei_tolstoi_russian_character.pdf (consultado 11 de mayo de 2014)

Osip Mandelshtam: la piedra en la historia

Osip Mandelshtam: the stone in history

Resumen

Víctor Toledo, especialista en Filología rusa con importantes reconocimientos, presenta un interesante y erudito estudio analítico sobre la obra de Osip Mandeshtam. Acompaña a este texto la traducción al español de una selección de poesía del escritor ruso, traducción con profundo conocimiento sobre la obra del poeta.

Palabras clave: Osip Mandelshtam, poesía rusa, siglo XIX-XX, Filología rusa

Abstract

Victor Toledo, a specialist on Russian philology, with major recognition, presents an important and scholarly analytical study on the work of Ossip Mandeshtam. This text is followed by the Spanish translation of a selection of poetry by the Russian writer with a deep knowledge on the poet's work.

Key words: Osip Mandelshtam, Russian poetry, nineteenth-twentieth century, Russian philology

La obra poética de Osip Mandelshtam¹ se despliega en tres libros principales: *Piedra* (1908-1915), *Tristia* (1916-1920), y *Poemas de los años 1921-1925*. Además de los *Cuadernos de Moscú* (1930-1935), los *Cuadernos de Voronezh* (1935-1937), los poemas para niños y poemas en broma. Fue gran traductor (del alemán y de las lenguas del Cáucaso: armenio, grusino, entre otras. Cuando se agotaba su veta universal acudía a estas fuentes para recuperarla), ensayista y crítico de poesía: destaca su trabajo *Conversaciones sobre Dante*.²

Más que poeta de la simple libertad (como cuando se habla de memoria y de Memoria³ –en el sentido platónico, *verbi gratia*: “cuando leemos sólo recordamos”– esta Memoria mayor, “el hondo canto de la tribu”, es la fundación de la época fraternal: ya relacionada íntimamente con la musa que sopla al oído el viento divino), es el poeta de la libertad absoluta: me refiero a su búsqueda de la trascendencia del hombre, al intento preciso de la ruptura de los límites humanos, a la superación de la historia y el tiempo, aunque asumiendo cabalmente, poéticamente, el contexto de su tiempo, dramático y heroico. Es de los primeros en poetizar sobre las lenguas. Y alcanzando la cumbre de la más alta tradición poética, la poesía prehispánica y la hölderiana, es un poeta

de la poesía, de su teoría, un bardo de la poética.

En nuestro escaldante *scald* –en esta ardiente llaga de “ternura estigia”, de la plenitud vital, original, clásico, y recóndita, brillantemente romántico–, el sentido y la música van unidos: en los poetas más altos el significante y significado más fino y rotundo, más agudo y revelador, se da a través de la música, armonía introducida por el ritmo: música pura la de Mandelshtam, música honda del Leteo y del Renacimiento, música de las aónides, cósmica o terrible, imágenes pensantes, prístina memoria colectiva, ritmo de lo sagrado, profunda esencia de la cultura occidental y del iluminante mito: mi asombro y descubrimiento es aún mayor al traducirlo: es de las poesías más bellas, entrañables y profundas que he leído. Su travesía poética es el gran viaje arquetípico al inframundo, el mismo de Deméter, Perséfone, Teseo y los gemelos de Xibalbá. Mandelshtam es un verdadero gran poeta universal. Y por esto un pionero de la búsqueda de la lengua original a través de la poesía.

Mandelshtam nació en Varsovia, en 1891, pero en su infancia se trasladó con sus padres a San Peterburgo, para llegar a ser uno de los más colosales poetas rusos. Para algunos, como Joseph Brodsky, es el más grande poeta de su tierra; para mí, junto con Barís Pasternak, lo es, en lo que corresponde –por lo menos– al siglo que se ha ido con sigilo.

Perteneció a la escuela akmeísta de San Peterburgo, junto con Ana Axmátova y Nicolái Gumiliov, entre otros. El penetrante reflejo de la poesía del Báltico se forjó en los preceptos de esta escuela formalista de Leningrado –hoy, otra vez Sankt Peterburgo (la más formalista del

¹ Mantenemos las transliteraciones del autor, que no siempre corresponden a transcripciones de uso frecuente. [N. del editor]

² Traducción del francés de Marilyn Contardi y Cecilia Becerro.

³ Ver referencias en el prólogo de Joseph Brodsky que citamos aquí casi completo (intercalado) por parecernos imprescindible. Hay otro importante ensayo de Brodsky: “El poeta, la amada y la musa”, sobre el tema de la memoria y la inspiración, *Vuelta*, núm. 206, pp. 13-17.

universo creo yo)–, que exigía la mayor profundidad filosófica y el más alto rigor conceptual unidos a la forma más transparente (los akmeístas o acmeístas, del griego *akmé*: punta. En medicina es el periodo de mayor intensidad de una enfermedad). Los acmeístas reaccionaron contra el simbolismo “decadente” de Sóloviov, Annesky, Ivanov, Briusov, Sologub, Bieli y Balmont, entre otros. Buscaban un mayor compromiso con la historia y la sociedad, y pusieron más atención al estilo y a la claridad de la expresión.

Como Mandelshtam era también el más cosmopolita, “el poeta de la civilización”, definió a este movimiento fundamental como “la nostalgia de una cultura mundial” y Joseph Brodsky –que tuvo a éste como su principal maestro– como “una versión rusa del helenismo”.

Escribir es literalmente un proceso existencial [...] La que dicta un poema es la lengua, y la voz de la lengua es lo que conocemos con los apodos de Musa o de Inspiración. Mejor será, pues, que no hablemos del tema del tiempo en la poesía de Mandelstam, sino de la presencia del tiempo en sí, como entidad y como tema, aunque sólo sea porque el tiempo tiene su puesto dentro de un poema y es una cesura.

Porque sabemos perfectamente bien que Mandelstam, a diferencia de Goethe, en ningún momento exclama: “¡Oh, momento, detente! ¡Eres tan hermoso!”, sino que trata simplemente de ampliar su cesura, y lo que es más, no lo hace tanto por la particular belleza o ausencia de belleza de ese momento; su preocupación (y posteriormente su técnica) es totalmente diferente. Lo que el joven Mandelstam estaba tratando

de transmitir en sus dos primeras recopilaciones era la sensación de una existencia sobresaturada, para lo cual escogió como medio la representación de un tiempo sobrecargado. Sirviéndose de todo el poder fonético y alusivo de las palabras, la poesía de Mandelstam expresa en este período la dilación, la sensación viscosa del paso del tiempo. Y puesto que lo consigue (como siempre), el efecto es que el lector se da cuenta de que las palabras, las letras incluso –y de manera especial las vocales–, son casi palpables vasijas de tiempo.

Por otra parte, su actitud no es la de búsqueda de los días pasados, con su escudriñamiento obsesivo para recuperar y reconsiderar el pasado. Mandelstam rara vez vuelve la vista atrás en un poema; él está totalmente en el presente, en ese mismo momento, que hace continuo y que dilata más allá de su límite natural. El pasado, ya sea personal o histórico, está en la misma etimología de las palabras. Pero, por muy antiproustiano que sea su tratamiento del tiempo,⁴ la densidad

⁴ “Simplemente cuatro versos:

*Y envaradas golondrinas de redondas cejas (a)
volaron (b) desde la tumba hasta mí
para decirme que bastante han descansado en su (a)
fria
cama de Estocolmo (b)*
Imáginese un anfibrazo con rima alterna (a b a b).

La estrofa es una apoteosis de la reestructuración del tiempo. Por algo la lengua es de por sí un producto del pasado. El retorno de esas envaradas golondrinas implica tanto el carácter recurrente de su presencia como el del propio símil, ya sea como pensamiento íntimo, ya como una frase hablada. También, “volaron... hacia mí” sugiere la idea de primavera, del retorno de las estaciones. “Para decirme que bastante han descansado” sugiere también el pasado: el pasado imperfecto, puesto que no va acompañado. Y después, el último verso hace un círculo completo, porque “de Estocolmo”

de su poesía tiene afinidades con la gran prosa del francés. En cierto modo, es la misma guerra total, el mismo ataque frontal pero, en este caso, un ataque al presente y con recursos de diferente naturaleza.

Tiene una extrema importancia observar, por ejemplo, que en casi todos los casos, cuando Mandelstam trata este tema del tiempo, recurre a un verso fuertemente cesurado, que tiene resonancias del hexámetro tanto en su ritmo como en su contenido. Se trata generalmente de un pentámetro yámbico, que se desliza en el verso alejandrino, y siempre hay una paráfrasis o una referencia directa a alguna producción épica de Homero. Este tipo de poema se desarrolla, por norma, en algún sitio próximo al mar, lo que directa o indirectamente evoca el ambiente de la Grecia antigua. Esto es así, en parte, por la consideración tradicional de la poesía rusa de que Crimea y el Mar Negro constituyen la única aproximación a mano del mundo griego, del que aquellos lugares –Táuride y Ponto Euxino– eran los arrabales. Tómense, por ejemplo, poemas como “El río de miel dorada fluía tan lento...”, “Insomnio”, “Homero”, “Velas hinchadas y tensas...” y “Hay oropéndolas en bosques y duradera longitud de vocales”, donde aparecen estos versos:

(en ruso es un adjetivo) presenta la alusión velada a Hans Christian Andersen y a su cuento infantil sobre la golondrina herida que pasa el invierno en la madriguera del topo y que, una vez curada, vuela a casa. Todos los niños de Rusia conocen el cuento. Joseph Brodsky, “El hijo de la civilización”, prólogo a *Tristia y otros poemas*, traducción de Jesús García Gabaldón.

*Pero la naturaleza una vez al año
se baña en la amplitud como en los
[metros homéricos,
igual que una cesura, bostezo del día.*

La importancia de esta resonancia griega es múltiple. Podría tratarse de un problema puramente técnico, pero el hecho es que el verso alejandrino es extremadamente afín al hexámetro, la madre de todas las Musas fue Mnemosina, la Musa de la Memoria, y para que un poema (ya se trate de una poesía breve o de un poema épico) pueda sobrevivir, tiene que ser memorizado. El hexámetro constituía un excelente procedimiento mnemotécnico, aunque sólo fuera porque era tan pesado y tan diferente del habla coloquial de cualquier público, incluida la de Homero. Así es que, haciendo referencia a este vehículo de la memoria dentro de otro –es decir, dentro del verso alejandrino–, Mandelstam, al mismo tiempo que produce una sensación casi física de túnel del tiempo, crea el efecto de un movimiento dentro de otro, de una cesura dentro de una cesura, de una pausa dentro de una pausa, lo que, después de todo, es una forma de tiempo, por no decir su significado: si esto no consigue detener el tiempo, por lo menos lo enfoca.⁵

⁵ “No es que Mandelstam haga esto de una manera consciente, deliberada, ni que éste sea su propósito básico al escribir un poema, sino que lo hace de una forma espontánea, en las oraciones subordinadas, mientras escribe (a menudo acerca de otra cosa), nunca escribiendo para sentar este principio. La suya no es una poesía tópica. La poesía rusa no es, en conjunto, excesivamente tópica. Su técnica básica consiste en dar un rodeo, en enfocar el tema partiendo de diferentes ángulos. El tratamiento escueto del tema, tan característico de la poesía en inglés, por lo general se ejercita en uno u otro verso, después de lo cual el poeta

Grecia estuvo siempre presente, al igual que Roma, la Judea bíblica y la Cristiandad. Las piedras angulares de nuestra civilización son vistas en la poesía de Mandelstam aproximadamente de la misma manera que las ha tratado el tiempo: como una unidad y dentro de su unidad. Declarar a Mandelstam adepto de cualquiera de estas ideologías (y de manera especial de la última) no sólo es reducirlo a miniatura sino distorsionar su perspectiva histórica o, mejor, su paisaje histórico. Desde el punto de vista temático, la poesía de Mandelstam repite el desarrollo de nuestra civilización: fluye hacia el norte, pero desde su mismo inicio hay en esta corriente ríos paralelos que mezclan sus aguas.⁶

pasa a ocuparse de otra cosa; rara vez persiste en todo un poema. Los tópicos y conceptos, prescindiendo de la importancia que puedan tener, no son sino material, como palabras, y están siempre presentes. La lengua tiene nombres para todos ellos y el poeta, ya se sabe, domina la lengua." Joseph Brodsky, *loc. cit.*

⁶ *Ibid.* "Hacia los años veinte, los temas romanos van sustituyendo las referencias griegas y bíblicas, en gran medida como resultado de la creciente identificación del poeta con el predicamento arquetípico de 'un poeta contra un imperio'. Sin embargo, lo que dio origen a este tipo de actitud, dejando aparte los aspectos puramente políticos de la situación que reinaba en Rusia en aquella época, fue la estimación que hizo Mandelstam de la relación entre su propia obra y el resto de la literatura contemporánea, así como con el ambiente moral y las preocupaciones intelectuales del resto de la nación. La degradación moral y mental de esta última fue lo que dio pie a ese propósito imperial, y en cambio sólo fue una manera de dar alcance a algo, nunca una ocupación del poder. Incluso en *Tristia*, el más romano de sus poemas, donde el autor bebe evidentemente del exiliado Ovidio, se puede descubrir una cierta nota patriarcal hesiódica, dando a entender que toda la empresa es vista a través de un prisma griego. Más adelante, en los años treinta, durante el período conocido con el nombre de Voronezh, cuando todas esas cuestiones –incluida Roma y la

Cristiandad– debían ceder el paso a la 'cuestión' del horror existencial desnudo y de una aterradora aceleración espiritual, la pauta de la interacción, de la interdependencia de aquellos dos reinos todavía se hace más obvia y más densa.

"No es que Mandelstam fuera un poeta 'civilizado', sino más bien que era un poeta de la civilización y para la civilización. En cierta ocasión, al serle preguntado que definiera el acmeísmo movimiento literario al que pertenecía, respondió: 'nostalgia de una cultura mundial'. Ese concepto de una cultura mundial es marcadamente ruso. Debido a su situación (ni Oriente ni Occidente) y a lo imperfecto de su historia, Rusia ha padecido siempre una sensación de inferioridad cultural, por lo menos en relación con Occidente. De esa inferioridad surgió el ideal de una cierta unidad cultural y una posterior voracidad intelectual frente a todo lo que procediera de aquella dirección. En cierto sentido, es una versión rusa del helenismo y, en este sentido, la observación de Mandelstam con respecto a la 'palidez helenista' de Pushkin no es ociosa.

"El mediastino de este helenismo ruso fue San Petersburgo. Tal vez el mejor emblema de la actitud de Mandelstam frente a esa llamada cultura mundial podría ser aquel pórtico estrictamente clásico del Almirantazgo de San Petersburgo decorado con relieves de ángeles con sus trompetas y coronado por una aguja dorada con la silueta de un velero en su extremo.

"Para entender mejor su poesía, el lector extranjero quizás debería tener presente que Mandelstam era judío y que vivía en la capital de la Rusia Imperial, cuya religión dominante era la ortodoxa, cuya estructura política era esencialmente bizantina y cuyo alfabeto fue concebido por dos monjes griegos. Hablando desde el punto de vista histórico, donde se dejaba sentir con más fuerza esta mezcla orgánica era en San Petersburgo, que se convirtió en hornacina escatológica de Mandelstam, 'tan familiar como las lágrimas', para el resto de su muy larga vida.

"Pero lo suficientemente larga para inmortalizar ese lugar y, si su poesía ha sido calificada a veces de 'petersburguiana', existe más de una razón para considerar esa definición exacta y elogiosa. Exacta porque, aparte de ser la capital administrativa del imperio, San Petersburgo era también el centro espiritual del mismo y, a principios de siglo, allí confluyían los ramales de aquella corriente, de la misma manera que confluyen en los poemas de Mandelstam. Elogiosa porque tanto el poeta como la ciudad se aprovecharon, en cuanto a significado, de esta confrontación. Si Occidente era Atenas, en los años diez del presente siglo San Petersburgo

Mandelshtam, por sus poemas satíricos contra Stalin –Acero– (la gota que derramó la copa sangrienta del tirano fue “El montañés del Kremlin”), fue condenado a un campo de concentración en la región de Kolimá (como el nombre de nuestro Estado), donde murió en 1938 a la edad de 47 años.

Barís Pasternak se horrorizó cuando aquél leyó este poema ante el público moscovita (que posteriormente causó la muerte de muchos –aún oficiales del ejército soviético– al recitarlo de memoria). Parecía buscar un suicidio de alto simbolismo heroico: anteriormente había sufrido prisión y destierro por otros poemas ofensivos contra el dictador, pero el oso, el infame oso de Osetia, su región natal, temía ejecutar al poeta, no olvidaba que asesinar a un escaldado, según la tradición del Cáucaso –donde un poeta era un profeta, por lo tanto un ser sagrado, un vate– le acarrearía el peor de los destinos. No obstante, como regla, los poetas disidentes eran desterrados hacia esta lejanía recóndita del tiempo, desde Pushkin y Lermontov, dominada por excelsas montañas y las más intensas cañadas. El poeta recibía en cambio el más alto de los premios: regresaba cargado con todo el oro del firmamento, brillando en sus versos que se habían hecho más profundos. Según su viuda, Nadezhda Mandelshtam:

La muerte de una artista no es una casualidad, sino un último acto de creación que ilumina, como un haz luminoso, todo el camino de su vida... su poema sobre Stalin de 1934 fue un ejercicio de volun-

tad, un acto ético; en mi opinión, el poema fue consecuencia lógica de la vida y obra de O.M.⁷

Barís Pasternak –decíamos– se aterraba y reprendía al amigo cuando Mandelstam (que además de haber sufrido ya una deportación, recibía severas advertencias del gobierno de las cuales, hasta entonces, había salido bien librado) leía en público sus poemas antiestalinistas. Osip se mostraba como arrojado kamikaze. Es legendario el telefonazo de Stalin a Pasternak, donde el dictador le pregunta con insistencia al poeta moscovita si el *piter* (de peterburgués) era un gran poeta. En la ley del Caucaso –Stalin era hijo de madre grusina y padre asetino– pesaba la maldición sobre el que se atreviera atentar contra un poeta, por eso Stalin, quien era muy supersticioso, le daba vueltas y vueltas, desesperado, a su venganza.⁸

⁷ Tatiana Bubnova, *Contrapunto a cuatro voces en los caminos del aire. Pequeña antología de cuatro poetas rusos*.

⁸ No obstante, dice Brodsky que, “al igual que [el jilguero], se convirtió en blanco de toda clase de piedras, arrojadas contra él a manos llenas por su madre patria. No es que Mandelstam se opusiera a los cambios políticos que se estaban operando en Rusia, pero su sentido de la medida y su ironía bastaban para reconocer la calidad épica de toda la empresa. Por otra parte, era una persona pagáñamente animada y, por otra parte, los tonos que-jumbrosos habían sido completamente usurpados por el movimiento simbolista. Desde principios de siglo, además, el aire se había llenado de rumores acerca de una redistribución del mundo, por lo que cuando se produjo la Revolución, casi todo el mundo tomó lo ocurrido por lo deseado. Quizá la de Mandelstam fue la única respuesta sobria a los acontecimientos que estremecieron al mundo e hicieron bailar la cabeza a más de uno:

Bien, intentemos el incómodo, el inconveniente, el chirriante giro del timón...
("El crepúsculo de la libertad")

"Pero las piedras ya volaban y también el pájaro. Sus trayectorias mutuas están totalmente registradas en las memorias de la viuda del poeta y ocupan dos volúmenes [...]. Las memorias de la viuda de Osip Mandelstam se ocupan precisamente de esto: de las nueve décimas partes [de la obra]. Iluminan la oscuridad, llenan los vacíos, eliminan la distorsión. El resultado neto está próximo a una resurrección, salvo que todo lo que mató al hombre, le sobrevivió y sigue existiendo y ganando popularidad y es también reencarnando y revalidado en estas páginas. Debido al poder letal del material, la viuda del poeta recrea estos elementos con la misma precaución que se emplea para poner una bomba. Debido a esta precisión y debido al hecho de que a través de sus versos, de los actos de su vida y de la calidad de su muerte alguien generó una gran prosa, habría que comprender al momento –incluso sin conocer un solo verso de Mandelstam– que ése al que se recuerda en estas páginas es, efectivamente, un gran poeta, dada la cantidad y la energía de los males dirigidos contra él.

"Con todo, es importante observar que la actitud de Mandelstam frente a una nueva situación histórica no era de franca hostilidad. En conjunto la consideraba una forma más acerba de realidad existencial, un reto cualitativamente nuevo. A partir de entonces, los románticos hemos tenido este concepto del poeta que arroja el guante al tirano. Ahora bien, suponiendo que este momento haya existido alguna vez, se trata de un acto que hoy está totalmente desprovisto de sentido: los tiranos ya no se ponen a tiro para este género de enfrentamientos. La distancia existente entre nosotros y nuestros amos sólo puede ser reducida por estos últimos y éste es un hecho que ocurre raras veces.

"El poeta se mete en líos como resultado de su superioridad lingüística y por inferencia psicológica más que por su actitud política. Una canción es una forma de desobediencia política y el son de la misma proyecta dudas sobre más gente que un sistema político concreto, porque pone en entredicho todo el orden existencial. Y, además, el número de sus adversarios crece proporcionalmente. Supondría una simplificación pensar que fue el poema contra Stalin lo que precipitó la ruina de Mandelstam. Aquel poema, pese a su poder destructivo, no fue sino un producto secundario del tratamiento que hace Mandelstam del te-

ma de esa era no tan nueva. En lo tocante a ese punto, había un verso mucho más desolador en el poema titulado 'Ariosto' escrito en un momento anterior de aquel mismo año (1933): 'El poder es repulsivo como los dedos del barbero...'. Y había muchos más, pese a lo cual pienso que, por sí solos, aquellos comentarios negativos no invitarían a poner en marcha la ley de la aniquilación.

"La escoba de hierro que estaba moviéndose sobre Rusia no podía haberlo descuidado de haber sido simplemente un poeta político o un poeta lírico que, de manera esporádica, deja oír su voz en política. Al fin y al cabo, fue amonestado y, al igual que otros muchos, habría podido hacer caso de la advertencia. Pese a ello, no lo hizo, porque su instinto de conservación hacía mucho tiempo que había cedido ante su estética. Fue la intensidad inmensa de lirismo en la poesía de Mandelstam lo que hizo que se situara al margen de sus contemporáneos e hizo de él un huérfano de su época, 'sin casa a escala pansovietica', puesto que el lirismo es la ética del lenguaje y la superioridad de este lirismo sobre cualquier otra cosa que pueda ser alcanzada dentro de la interacción humana, cualquiera que sea su denominación, es lo que hace la obra de arte y lo que permite que sobreviva. Esta es la razón de que la escoba de hierro, cuyo propósito era la castración espiritual de toda la población, no pudiera pasarlo por alto.

"Se trataba de un caso de pura polarización. Después de todo, la canción es tiempo reestructurando, hacia el cual el espacio mudo es inherentemente hostil. El primero ha sido representado por Mandelstam, el segundo escogió al estado como arma. Hay una cierta lógica aterradora en la ubicación de aquel campo de concentración donde murió Osip Mandelstam en 1938: cerca de Vladivostok, en las mismas entrañas del espacio de propiedad estatal. Es, más o menos, el punto más lejano al que se puede llegar desde Petersburgo en dirección hacia el interior de Rusia. Y ésta es también la altura a la que se puede llegar en poesía en materia de lirismo (el poema es en memoria de una mujer, Olga Vaksel, que según se dice murió en Suecia, y fue escrito mientras Mandelstam vivía en Voronezh, lugar al que había sido trasladado desde su anterior residencia de exilio, cerca de los Montes Urales, después de una crisis nerviosa) [...].

"El proceso consciente de recordar resulta estar profundamente arraigado en la memoria subconsciente y crea una sensación de tristeza tan penetrante que es como si quien lo escucháramos no fuera un hombre que sufre la voz misma de su psique herida. Es evidente que este género de voz choca con todo, incluso con la vida del

instrumento, es decir, del poeta. Es como Ulises atándose al mástil para resistirse a la llamada de su propia alma; ésta –y no sólo el hecho de que Mandelstam estuviera casado– es la razón se que se muestre aquí tan elíptico.

“Trabajó en poesía rusa durante treinta años y lo que realizó pervivirá mientras exista la lengua rusa. No cabe duda de que sobrevivirá al régimen actual de aquel país y cualquiera que le pueda seguir, tanto por su lirismo como por su profundidad. Hablando con toda franqueza, yo no conozco nada en la poesía mundial que pueda compararse a la calidad reveladora de esos cuatro versos de su poema ‘Verso del soldado desconocido’, escrito un año antes de su muerte:

*Mezcla arábiga, picadillo,
luz pulverizada por la velocidad del rayo.
Con sus suelas oblícuas
permanece el rayo en mi retina.*

Aquí apenas hay gramática, pero no se trata de un modelo modernista, sino que es el fruto de una increíble aceleración psíquica que en otros tiempos fue la responsable de las brechas abiertas por Job y Jeremías. Ese afilar las velocidades es tanto un autorretrato como una increíble penetración en la astrofísica. Lo que él oyó a sus espaldas ‘apresurándose cerca’ no era ningún ‘carro con alas’ sino su ‘siglo perro-lobo’ y él corrió mientras hubo espacio.

“Cuando el espacio acabó, se lanzó al tiempo. Lo que también significa contra nosotros. Y este nombre no sólo representa a los lectores de habla rusa. Casi con seguridad, más que ningún otro poeta de este siglo, fue poeta de la civilización y contribuyó a aquello que había sido motivo de su inspiración. Cabría incluso decir que pasó a formar parte de esto antes de ir al encuentro de la muerte. Por supuesto que era ruso, pero tampoco era más ruso que Giotto italiano. La civilización es la suma total de diferentes culturas, animadas por un común denominador espiritual, y su vehículo principal –hablando tanto desde un punto de vista metafórico como literal– es la traducción. El extravío de un pórtico griego en la latitud de la tundra es la traducción.

“Su vida, al igual que su muerte, fue resultado de esa civilización. En un poeta, la postura ética, y hasta el mismo temperamento, están determinados y conformados por la estética. Esto es lo que explica que los poetas se encuentren invariablemente enfrentados con la realidad social y que su índice de mortalidad indique la distan-

Robert Graves en *La diosa blanca*, refiere esta tradición antigua –el Cáucaso aún es la Edad Media– que prohibía tocar a los rapsodas pues aún tenían el signo, el estigma de lo divino. De hecho, nunca se supo a ciencia cierta cómo murió Mandelshtam, si de un infarto –por las terribles condiciones del lugar– o ahogado por un verdugo en la taza del baño. Stalin tenía un libro negro, de magia negra (recién descubierto con la perestroika, en los sótanos del Kremlin). En sus márgenes estaban anotados con la letra del ogro asesino, del oso asetino, en azul, los nombres de los que debían ser silenciados a corto plazo y, en rojo, los que debían ser ejecutados, borrados inmediatamente.

Pero el bardo-druida⁹ Osip Mandelshtam, en cada poema se jugaba la vida –y no sólo por sus celebradas rimas contra el sátrapa y la dictadura–, pues cada viaje poético suyo es un viaje al inframundo, es el viaje del chamán al reino de los descarnados, el viaje de Orfeo para rescatar a Eurídice (el amor, la vida, el sentido de la existencia) de la muerte. El triunfo de la vida sobre la muerte es la esencia de la poesía.¹⁰

cia que establece esta realidad entre ella misma y la civilización”. Brodsky, “El hijo de la civilización”, *loc. cit.*

⁹ Los druidas, además de ser los guías, chamanes y sanadores de sus pueblos (otra característica de la poesía original –que a su vez tiene su origen en el ritual chamánico–: el poder curativo), fueron los músicos, poetas y profetas. En esta tradición inicial (de original y de iniciados) poética-profética, musical y mística, Mandelshtam se asume consciente y disciplinadamente, recurriendo, además de a la cultura greco-latina y universal, a las profundas raíces rusas vikingas (nórdicas y escandinavas) y a la antiquísima y legendaria tradición caucásica.

¹⁰ Como los dioses, conmovidos por el canto de Orfeo, hacen un concesión inaudita (permitir a un cadáver regresar del reino de los muertos), el

El sonido de la ternura estigia, el tesoro del hielo, el oro “oxidado”, vuelto a renacer, su lira, es difícil de leer (no da concesiones al lector), establece con éste el diálogo de la eternidad, al ser uno de los más cultos y encumbrados aedos del siglo anterior.

Del primer libro de Mandelshtam, *Kamen'* (Piedra), Pasternak escribió:

En mi vida hubiese podido lograr un libro semejante... Hace tanto tiempo que ya se había escrito, pero cuántos descubrimientos contiene, todos ellos realizados ensilencio y sin escándalo. Descubrimien-

castigo-sacrificio de Orfeo, por no cumplir rigurosamente con las reglas impuestas como condición para este viaje maravilloso (de revelación del mayor y más hermético de los misterios: el de la vida-muerte, el renacimiento, la reencarnación), es el desmembramiento del vate por la furia de las Erínias, por las Ménades, lo cual remite al mito del sacrificio dionisiaco, el dios griego destrozado por los gigantes (Coatlícuac, la Luna, desmembrada por su hermano Huiztilopochtli), y al sacrificio del propio Mandelshtam. Todo esto también se relaciona con el ritual de los hongos sagrados, maravillosos, al ser devorados, devoran a su consumidor, el cazador es cazado, casado con lo sagrado.

En la misma analogía, está el mito de Dionisio destrozado que da lugar al rito cristiano de la eucaristía (la Comunión), la hostia es el cuerpo del dios (Cristo crucificado por la humanidad), símbolo lunar, y su sangre derramada en los ríos: el vino que bebe el sacerdote. Los hombres, después del magnicidio, buscaron rescatar y adquirir la inmortalidad del dios del vino y la embriaguez (hijo preferido de Zeus, el Rayo) al comer y beber sus fragmentos, después de ser despedazado por sus hermanos gigantes. El acto de las Erínias, de las Furias, destrozando a Orfeo, se repite en las Ménades, las bacantes, destrozando hombres en su furor poseído, tomadas por el dios: es el trance epiléptico o rítmico provocado por el Hongo –el Rayo– en el chamán o por la inspiración en el poeta o el artista, la embriaguez del verbo, el verso, la poesía es la carne de Dionisio, la sangre dionisiaca, es la carne de la inmortalidad. El poeta es un Poseído.

tos que se repetirán posteriormente, y con tanta ostentación, por otros, tan sólo porque se originaban en medio de un error sin dar con el objetivo, acompañados de naufragios en los mares de los sargazos...¹¹

Mandelshtam explora, en sus poemas, todas las posibilidades rítmicas del verso de métrica silabo-tónica combinándolo, a veces, con los versos pareados de la lirica popular. Los símbolos de la cultura europea se entrecruzan en su poesía. Intensa síntesis de resonancias y asociaciones culturales que se despliegan en complejos sentimientos y sensaciones estableciendo un diálogo infinito con la cultura, sobre todo, musical, poética y arquitectónica europea. La cultura moderna destaca en los temas del cine, el tenis, los automóviles, las grandes ciudades, etcétera. Su escritura, desde el inicio hasta el final, presenta una asombrosa metamorfosis de imágenes, motivos y técnicas musicales. El esteticismo inicial dio lugar a una poesía cívica de madurez en *Tristia*, “donde el poeta contrapone el mundo de la antigüedad grecorromana a la revolución rusa, que reinterpreta a la luz de Homero y de la mitología clásica”. Así despliega una profunda meditación sobre la historia de la cultura rusa: quería fundar una Rusia helénica.¹² Mandelshtam,

¹¹ Bubnova, *op. cit.*

¹² “El clasicismo no tuvo nunca mucho espacio en [Sankt Peterburgo] y los arquitectos italianos que fueron invitados a la ciudad por los sucesivos monarcas rusos lo entendieron demasiado bien. La multitud de columnas gigantes, infinitas, verticales, blancas, de las fachadas de aquellos palacios que bordean el río y que pertenecían al zar, a su familia, a la aristocracia, a las embajadas y a los *nouveaux riches*, quedaban reflejadas en las aguas hasta el Báltico.

hijo de judíos, sintetiza y superpone en la imagen del cristianismo, las religiones judía, ortodoxa, católica y protestante. Este componente espiritual se eleva a lo trascendente, “tanto del *logos*, convertido en palabra poética por excelencia, como de la propia vida”. Una abisal mirada interior aflora así, en un constante desprendimiento del tiempo: superación de límites espaciales, también de la pro-

“En la principal avenida del imperio –la Perspectiva Nevski– había iglesias de todos los credos. Las calles, amplias e interminables, estaban llenas de cabriolés, de automóviles recién introducidos, de multitudes ociosas y bien vestidas, de tiendas de gran categoría, de pastelerías, etc. Había plazas inmensas, con estatuas ecuestres que representaban a antiguos gobernantes y con columnas triunfales más altas que la de Nelson. Eran innumerables las editoriales, las revistas, los periódicos, los partidos políticos (en mayor número que en la América actual), los teatros, los restaurantes, gentes de raza gitana. Todo aquello estaba rodeado por el ladrillo Birnam Wood de las chimeneas de las fábricas y cubierto por la diseminada capa húmeda y gris del cielo del hemisferio norte. Se había perdido una guerra, otra –una guerra mundial– estaba al caer y tú eras un niño judío con un corazón lleno de pentámetros yámbicos rusos.

“En esta encarnación a escala gigantesca del perfecto orden, el latido yámbico es tan natural como los cantos rodados. San Petersburgo es la cuna de la poesía rusa y, lo que es más, de su prosodia. La idea de una estructura noble, prescindiendo de la calidad de su contenido (a veces precisamente contra su calidad, que crea una aterradora sensación de disparidad, que no indica tanto la evaluación del fenómeno descrito por parte del autor, sino la de su propio verso), es francamente local. Todo empezó hace un siglo y el uso que hace Mandelstam de los metros estrictos en su primer libro, *Piedra*, recuerda claramente a Pushkin y a su pléyade, y una vez más, no es el resultado de una elección consciente, como tampoco es un signo indicador de que el estilo de Mandelstam se encuentre predeterminado por los procesos precedentes o contemporáneos de la poesía rusa.” Brodsky, “El hijo de la civilización”, *loc. cit.*

pia experiencia, ahora mariposa, leve, pero poderosa.

La obra de este gran bardo de bosque sagrado –como señalamos– está aún sin traducir en su totalidad, por las dificultades que entraña la bellísima lengua rusa y por la complejidad poética y cultural de los poemas, además por la consecuencia obvia de la marginación de la dictadura: hasta hace poco, con la Perestroika, se comenzaron a publicar y difundir sus obras completas en su país. Con su traducción, “se llenaría unos de los huecos más penosos de la poesía universal”. Es la obra de un enorme poeta clásico –y paradójicamente, por lo mismo, profundo contemporáneo–, desconocido fuera de Rusia.

Una obra de arte está destinada siempre a sobrevivir a su creador. Parafraseando al filósofo, se podría decir que escribir poesía es también ejercitarse en morir. Pero dejando aparte la pura necesidad lingüística, lo que le hace escribir a uno no es tanto una preocupación por la condición perecedera de la propia carne como la urgencia imperiosa de preservar ciertas cosas del mundo de uno, de la civilización personal de uno, de la propia continuidad no semántica de uno. El arte no es una existencia mejor, sino alternativa; no es un intento de escapar a la realidad, sino lo contrario, un intento de animarla. Es un espíritu que busca carne, pero que encuentra palabras. En el caso de Mandelstam, resulta ser que las palabras pertenecen a la lengua rusa.

Possiblemente, para un espíritu, la solución no podía ser mejor: el ruso es una lengua sujeta a múltiples inflexiones, lo que quiere decir que puede ocurrir muy bien que el nombre vaya al final de la

frase y que la terminación de ese nombre (o adjetivo o verbo) varíe según el género, el número y el caso. Todo esto aporta a una verbalización dada la calidad estereoscópica de la percepción en sí y (a veces) agudiza y desarolla esta última. Lo que mejor ilustra este aspecto es el manejo que hace Mandelstam de uno de los temas principales de su poesía: el tema del tiempo.

Nada hay más extraño que aplicar un dispositivo analítico a un fenómeno sintético: por ejemplo, escribir en inglés sobre un poeta ruso. Sin embargo, en el caso de Mandelstam, tampoco sería mucho más fácil aplicar el dispositivo mencionado en ruso. La poesía es el resultado supremo de toda la lengua y analizarlo no es otra cosa que hacer difuso el foco. Esto es tanto más verdad en el caso de Mandelstam, figura extremadamente solitaria en el contexto de la poesía rusa, y lo que explica su aislamiento es precisamente la densidad de su foco.

La crítica literaria es sensata únicamente cuando el crítico opera en el mismo plano tanto de la referencia lingüística como psicológica. Dada su actual situación, Mandelstam está destinado a una crítica que venga estrictamente “de abajo” en cualquiera de las dos lenguas [...]. La presencia de un eco constituye el rasgo básico de cualquier acústica que se precie de buena y Mandelstam se limitó a hacer de gran cúpula para sus predecesores. Las voces más distinguidas que se escucharon en ella pertenecen a Deryavin, a Baratinski y a Batiushkov, pero él actuaba en gran medida por cuenta propia, pese a cualquier tipo de expresión existente, de manera especial la contemporánea. Tenía demasiadas cosas que decir para preocuparse por un exclusivismo estilístico. Sin embargo, era esa calidad sobrecargada de su verso, por otra parte regular, lo que hacía que fuera único.¹³

En seguida, una selección de su poesía.

¹³ Brodsky, “El hijo de la civilización”, *loc. cit.*

***No escuché los cuentos...**

No escuché los cuentos de Ossian¹⁴,
 Ni probé el antiguo vino:
 ¿Por qué se me aparece el claro del bosque
 Y la sangrante luna de Escocia?
 Y el contrapunto del arpa y el cuervo
 Me suena en el silencio maldito.
 Con el viento agitando las bufandas
 ¡Pendones de guerreros fulguran con la luna!

He recibido una bendita herencia:
 Los sueños errantes de extraños cantores.
 El parentesco y la aburrida vecindad
 Nosotros despreciamos libremente.
 Y puede suceder: más de un tesoro
 Saltando a los nietos, pase a los bisnietos

* Poesías a las cuales se les ha asignado título (N. del editor)

¹⁴ Ossian, hijo de Fingal (Fionn mac Cumhail), fue un poeta guerrero del ciclo de Fenian en la mitología irlandesa. Narrador de gran parte del ciclo. La escritura Ossian está particularmente asociada al ciclo de poemas de James Macpherson que afirma haber traducido de fuentes antiguas en gaélico escocés. En 1760 Macpherson, un poeta que escribía en escocés, publicó *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland (Fragmentos de antigua poesía recogida en las Tierras Altas de Escocia)* traducido del gaélico. Ese año obtuvo más manuscritos. En 1761 afirmó haber encontrado un poema épico sobre Fingal escrito por Ossian. Publicó traducciones durante los siguientes años, culminándolas con la edición completa, *The Works of Ossian*, en 1765. El poema más famoso de entre ellos fue "Fingal" escrito en 1762. Los poemas alcanzaron gran éxito internacional y se los proclamó el equivalente celta de Homero. La obra influenció a muchos autores, incluyendo a un joven Walter Scott y a J.W. von Goethe, cuya traducción de una parte de las obras de Macpherson aparece en una escena de *Las penas del joven Werther*.

Después de la publicación hubo acusaciones sobre que las afirmaciones de Macpherson eran mentiras y de que los poemas eran falsos. Los escritos de Macpherson –interpretados bajo una luz política– fueron contestados vehementemente por historiadores irlandeses, que sentían que se estaban apropiando de su herencia cultural, a pesar de que las culturas de Escocia e Irlanda estuvieran tan relacionadas en la época en la que se sitúan los textos. La polémica continuó hasta el siglo XIX, con discusiones sobre si los poemas se basaban en fuentes irlandesas o del inglés o en fragmentos gaélicos fundidos en el texto de Macpherson o en tradiciones orales en gaélico escocés como afirmó Macpherson. A pesar de que la verdad se desconoce, los estudiosos coetáneos tienden a creer que Macpherson había recogido realmente baladas gaélicas de Ossian, pero que las adaptó a la sensibilidad contemporánea, alterando el carácter y las ideas originales e introduciendo bastante material propio. Muchos opinan que la pregunta sobre la autenticidad no debe afectar el mérito artístico y el significado cultural de los poemas.

Y de nuevo el escaldo componga esa canción extraña
Y la interprete como si fuera propia.

***Meganom*¹⁵**

Todavía están lejos los asfódelos¹⁶
De la primavera transparente y gris.
Aún por el momento, en realidad
Murmura la arena y hierva la ola.
Pero aquí penetra mi alma
Como Perséfone en ligero círculo,
Y no existen en el reino de los muertos
Bello y bronzeado brazos.

¿Por qué confiamos a la barca
El peso de la fúnebre urna
Y la fiesta de las rosas negras celebramos
Sobre aguas amatistas?
Mi alma ahí se precipita
Tras el túmulo de niebla de Meganom
Y regresará la negra vela¹⁷
De allá, después del funeral.

¹⁵ Meganom es el nombre helenizado del monte de Crimea, donde lo escribió. Alude al reino de los muertos, representado por Homero en *La Odisea* como un campo de asfódelos. La imagen de la vela negra evoca el mito de Teseo, quien, al olvidarse de alzar la vela blanca para anunciar que regresaba victorioso, provocó involuntariamente el suicidio de su padre Egeo. www.poeticas.com.ar/biblioteca/Tristia/Poemario/Notas.html

¹⁶ Los Campos de Asfódelos son una parte del Hades (anuncian la entrada hacia éste) como los Campos Elíseos. En los primeros vivían las almas de los seres grises que no habían destacado en la vida, casi todos los mortales. A los Campos Elíseos solo llegaban los que habían descolgado de forma especial. Aquiles en los Campos Elíseos se unió con Helena, con Ifigenia, con Políxena e incluso con Medea. El asfódelo es una flor sagrada, estrella blanca de cera y seda, la vara mágica de Perséfone.

¹⁷ De velero.

Qué raudos cabalgan nubarrones
 Sobre arriates en penumbra
 Y los copos de las rosas negras vuelan
 Bajo borrascosa luna.
 Y el ave de la muerte y el lamento
 Con su orla fúnebre arrastra,
 Tras la popa de cipreses,
 El inmenso estandarte del recuerdo.

Y con el susurro se abre
 El triste abanico de pasados años
 Hacia donde con sombrío estremecimiento
 Se entierra en la arena el amuleto,
 Mi alma ahí se precipita,
 Tras el túmulo de niebla de Meganom,
 Y la negra vela vuelve
 De allá, después del funeral.

***Tristia*¹⁸**

Yo aprendí la ciencia de la despedida
 En las quejas nocturnas de los cabellos sueltos.

Rumian los bueyes, y se demora la espera
 La última hora de las vigilias de la ciudad.
 Y honro el rito de aquella noche de gallo,
 Cuando alzando el peso del pesar del camino,
 Veían a lo lejos los ojos llorando,
 Y el llanto femenino se mezclaba al canto de las musas.

¿Quién puede saber con la palabra despedida
 La separación que nos espera?

¹⁸Con título de Ovidio, está inspirado en la tercera elegía de Tibulo, en la que el poeta, enfermo, se dirige a su protector Mesala, a quien ha acompañado en el viaje y a quien debió abandonar. Recuerda tristemente su separación de Delia y de los augurios del destino y de los sacrificios que su esposa hizo a Isis para conjurar su mala suerte. Termina el poema con el regreso del poeta en la madrugada. Mandelshtam reescribe la elegía de Tibulo a partir de una traducción al ruso de Constantín Batiushkov, poeta romántico, con quien comparte el gusto por el mundo clásico.

¿Qué nos presagia la exclamación del gallo?
 Cuando el fuego arde en la Acrópolis,

Y en la alborada de una nueva vida
 Cuando en el pajar con flojera el buey mastica

¿Por qué el gallo, pregonero de la nueva vida,
 Golpea con sus alas los muros citadinos?

Yo amo la simpleza del tejido:
 La lanzadera corre, el huso zumba.
 Mira: a tu encuentro, como plumón de cisne
 ¡Descalza Delia vuela!
 ¡Oh, el escaso fundamento de nuestra vida
 La pobre de alegría, la lengua!
 Todo fue antaño, todo se repetirá otra vez
 Y apenas nos endulza el conocimiento del instante.

Pues, así sea: la transparente figurilla
 En el limpio platillo está de barro
 –Como piel desprendida de una ardilla–:
 Inclinada encima de la cera, la muchacha ve.

No se dio a nosotros adivinar sobre el Erebo¹⁹ griego,
 A las mujeres la cera, para los hombres el cobre.
 Sólo en la lucha a nosotros la suerte nos designa
 Y a ellas ya les fue otorgado morir adivinando.

¹⁹Del griego antiguo Ερέβος, *Érebos*, ‘oscuridad’, ‘negrura’ o ‘sombra’ (en latín *Erebus*), dios primordial, personificación de la oscuridad y la sombra, llenaba todos los rincones y agujeros del mundo. Descendiente de Caos, hermano de Nix y padre con ésta de Éter. La tradición órfica afirmaba que Érebo era hijo de Chronos y Ananké. Autores latinos atribuyeron una gran descendencia a Érebo y Nix: Moros, Caronte, Eros, Eleos, Ptono, Geras y las Keres. Érebo era parte del Hades, el inframundo, e incluso a veces se usaba como sinónimo. Era el lugar por donde los muertos tenían que pasar inmediatamente después de fallecer. Después Caronte los transportaba hasta cruzar el río Aqueronte, y entraban al Tártaro, el verdadero inframundo.

***Toma...**

Toma, para el goce, de mis manos,
 Un poco de sol y algo de miel
 Como nos ordenaron las abejas de Perséfone.

No se puede soltar una barca a la deriva
 Ni sentir en la piel la sombra de una bota
 Ni vencer al temor en la dormida vida.

Sólo nos quedan los besos
 Felpudos como pequeñas abejas
 Que mueren al salir de la colmena.

Ellos murmurran en la transparente espesura de la noche,
 Su patria: el profundo bosque de Taiget²⁰
 Su alimento: el tiempo, la menta y pulmonaria.

Toma, pues, para tu goce, mi regalo salvaje
 Este seco y burdo collar
 De abejas muertas: la miel que se convierte en sol.

***Iguales son las señas...**

Iguales son las señas de la hermana: ternura y gravedad.
 Avispas y pulmonarias liban de la rosa.
 El hombre muere. Se enfriá la arena caliente
 Y en negras camillas se llevan al sol de ayer.

Ah, pesados panales, tiernas redes
 ¡Más fácil levantar la piedra, que tu nombre repetir!
 En el mundo me queda sólo una inquietud:
 Un dorado cuidado: cómo el fardo del tiempo descargar.

²⁰O Taigeto: monte y cordillera montañosa del sur del Peloponeso, limita al oeste con Esparta. Los espartanos abandonaban o despeñaban en uno de sus barrancos (el Monte de Taigeto) a los niños que nacían con cualquier deformación y a los que no nacían sanos y hermosos.

El aire turbio bebo: agua oscura.
 Arado el tiempo donde la rosa era la tierra.
 Tiernas y pesadas rosas se mezclan lentamente en el arado
 Que anudó en doble corona, el peso y el cariño de la rosa.

***Porque tu mano...**

Porque tu mano no supe sostener²¹
 Por traicionar tus labios dulces y salados
 He de esperar la madrugada en la frondosa acrópolis.
 ¡Cómo odio las antiguas y olorosas cortes!

En la oscuridad, los varones aqueos aparejan el caballo
 Con las sierras dentadas muerden vigorosos la estacada.
 No aplaca aún el ruido seco de la sangre
 Y no hay para ti ni molde, ni nombre, ni sonido.

¿Cómo me atreví a pensar que volverías?
 ¿Por qué me desprendí de ti antes de tiempo?
 Aún las sombras no se desvanecen, aún no canta el gallo,
 El hacha ardiente no clava los maderos.

La resina resuma en las paredes como una lágrima pura.
 Y siente la ciudad sus costillas de madera.
 Pero la sangre ya brotó en las escaleras, y se lanzó al asalto
 Y tres veces soñaron los varones la seductora imagen.

¿Dónde la querida Troya? ¿Dónde la casa del rey, dónde las de
 [las doncellas?
 Ella será destruida, pajarera alta de Príamo.
 Y lluvia seca de madera caen las flechas
 Y otras crecen en la tierra como el avellano.

De la última estrella, sin dolor, se apaga una punzada.
 Y con la gris golondrina el alba toca a la ventana.
 Y lento el día, como buey que despierta entre la paja,
 Avanza, en los almijares hirsutos del largo sueño.

²¹Los poemas "Me duele que ahora sea invierno", "Toma para el goce, de mis manos", "Porque tu mano no supe sostener" y "Al igual que otros quiero servirte": fueron dedicados a la musa Olga Arbénina.

*Cuando Psique la Vida...

Cuando Psique la Vida a las sombras desciende
 Y hacia el traslúcido bosque a Perséfone sigue,
 Una ciega golondrina se echa a sus pies
 Con la ternura Estigia²² y con la rama.
 Hacia la fugitiva corre miríada de sombras
 A recibir la nueva compañera con lamentos.
 Y sus débiles brazos rompen ante ella
 Con desconcierto y tímida esperanza.

Quien un espejo ofrece, y quien un perfume:
 Como el alma es mujer, gusta de naderías
 Y el bosque sin hojas de diáfanas voces
 Secas quejas rocía como pequeña llovizna.

Y en el vaivén cariñoso sin saber qué hacer,
 No reconoce el alma el transparente robledal.

²²Estigia o Éstige (en griego antiguo Στύξ Stýx, del verbo στυγέω *stugéō*, 'odiár', 'detestar') era una oceánide, hija de Océano y Tetis o, según Higinio, una diosa primordial, hija de Érebo y Nix. Personificación de un río del Hades, el inframundo griego. Estigia presidía sobre una fuente de Arcadia cuyo curso terminaba en el infierno. La mayor y más respetada de las oceánides, según Hesiodo. Tuvo cuatro hijos con Palas: Niké, Cratos, Bía y Zelo. Higinio añade al monstruo Escila. Apolodoro considera a Perséfone hija de Estigia con Zeus, en lugar de hija de Deméter, afirmando que siempre fue la diosa del inframundo. Durante la Titanomaquia (guerra de los olímpicos con los titanes) Estigia siguió el consejo de su padre y fue la primera entre los inmortales en ofrecer ayuda a Zeus. Éste la colmó de honores, recibió a sus hijos en su séquito e hizo que su nombre fuera sagrado, prestando los dioses sus más solemnes juramentos. Cuando un dios prestaba juramento en su nombre, Iris llenaba una copa de oro con su agua. Quien abjurase bebía esta agua, perdiendo la voz y la respiración durante un Gran Año, es decir, nueve años, y era excluido otros nueve de las reuniones y banquetes divinos. El Estigia volvía invulnerable cualquier parte del cuerpo que se sumergía en él. Así, Tetis bañó a su hijo Aquiles en el río y éste logró la invulnerabilidad, a excepción del talón por el que su madre lo sujetó al sumergirlo y que se convirtió así en su punto vulnerable.

El río Estigia constituía el límite entre la tierra y el mundo de los muertos, el Hades, al que circundaba nueve veces. El Estigia, el Flegetonte, el Aqueronte y el Cocito convergían en su centro formando una gran ciénaga. Popularmente se cree que el Estigia podía cruzarse en una barca guiada a veces por Caronte y a veces por Flegias, pero la mayoría de las fuentes afirman que el primero porteaba el Aqueronte y el segundo el Flegetonte. Antiguamente se decía que el Estigia era el río que marcaba la frontera entre Ucrania y Rusia, cerca de la ciudad ucraniana de Kerche. Ucrania estaría en el lado de los vivos y Rusia del lado de los muertos. En la *Divina comedia*, Dante atribuyó a Flegias la guardia del Estigia e hizo de éste el quinto círculo del Infierno: aquí coléricos y hoscos reciben el castigo de ser perpetuamente ahogados en sus fangosas aguas.

En ruso *stij* (Στύξ) es verso y se relaciona también con viento y tormenta.

Su aliento empaña al espejo y se demora en dar
La moneda de cobre al nebuloso cruce.²³

1920

²³Las monedas que se les pone en los ojos a los muertos, para pagar el cruce del Leteo a Caronte, el barquero.

El Leteo es el río del Olvido. Ya hemos señalado que la verdadera poesía –la de los iniciados– atraviesa este río pero regresa con Mnemosine, La Memoria, el río de la Memoria. De aquí que vence a la muerte (con las armas del ritmo, del canto, del acento, de la pausa, la duración, la cesura, de la *abertura* –forma femenina–, de la mnemotécnica rima, y de la estructura circular del mito y de la estrofa). La poesía es la Vida, el Recuerdo Vivo, la Memoria (memorias de memorias), el mayor de los misterios de la antigüedad se relaciona esencialmente con ella (y ella lo contiene): el de la Vidamuerte, el de la Resurrección, el de la reencarnación y la transustanciación de las almas. En Eleusis, después de cruzar sus pantanos, sólo unos cuantos elegidos –bajo estricto juramento de guardar herméticamente el secreto– podrían presenciar la reencarnación de Deméter, la Diosa Madre. Por eso se prohíbe a Orfeo ver a su amada muerta, descarnada, mientras la recobra del Hades, de ahí su castigo. No se puede interrumpir un viaje sagrado, sólo a expensas de quedarse loco o muerto. La expresión (esto también lo ocasiona el mal escanciamiento del vino, y de los versos, un vino de la hidra –la serpiente– mal preparado podría causar locura, enfermedad o muerte) "se quedó en el viaje" viene de esta experiencia enteogénica. Este mito tiene una correlación con el mito bíblico de la expulsión del Paraíso, puesto que lo que revela Eva a Adán, a través de la serpiente (Deméter, el Dragón, La Diosa Madre, La Memoria) y de la manzana, el hongo rojiblanco, la *amanita muscaria* probablemente, es este misterio: el de la Vidamuerte, al reconocer que hay una vida y una muerte, y están las puertas de esto en el Edén, se ha perdido la inocencia por medio de la conciencia. Esta inocencia primigenia también es esencia de la poesía y del entusiasmo poético de los poetas. En los dos casos: Eurídice insistiéndole a Orfeo en voltear a verla, y Eva insistiendo a Adán en probar la manzana, la culpable de las desgracias es la figura femenina. Parecería una visión misógina, más es todo lo contrario, a través de lo femenino, la Poesía, se nos ha abierto la Revelación.

En lo que respecta "al nebuloso cruce" Lete o Leteo (*Λήθη Léthē*, "olvido, ocultación") es uno de los ríos del Hades. Beber sus aguas provoca olvido completo. Griegos antiguos creían que se hacía beber de este río a las almas antes de reencarnarlas, de forma que no recordasen sus vidas pasadas. Lete era también una náyade, hija de Eris ("Discordia" en la Teogonía de Hesíodo), si bien probablemente sea personificación separada del olvido más que referencia al río que lleva su nombre.

Ciertas religiones místicas privadas enseñaban la existencia de otro río, el Mnemosine, cuyas aguas al ser bebidas hacían recordar todo y alcanzar la omnisciencia. A los iniciados se les daría a elegir qué río beber tras la muerte y qué debían beber del Mnemosine en lugar del Lete. Estos dos ríos aparecen en varios versos inscritos en placas de oro del siglo IV a. C en adelante, halladas en Turios al sur de Italia y por todo el mundo griego. El mito de Er al final de la *República* de Platón cuenta que los muertos llegan a la llanura de Lete, que es cruzada por el río Ameles (descuidado).

Había dos ríos llamados Lete y Mnemosine en el altar de Trofonio en Beocia, de los que los adoradores bebían antes de consultar el oráculo con el dios. Esto también es una metáfora, símbolo y arquetipo, de los entéogenos. En la *Divina comedia*, la corriente del Lete fluye al centro de la Tierra desde su superficie, mas su nacimiento está situado en el Paraíso Terrenal localizado en la cima de la montaña del Purgatorio.

Golondrina

Olvidé la palabra que quería decir.
 Regresará en el aposento, al esplendor de la sombra,
 [la golondrina ciega
 En alas recortadas para jugar con transparencias.
 En el olvido se canta la canción nocturna.
 No se oyen las aves. La siempreviva no florece.
 Traslucen las crines de la caballada nocturna.
 Por el río seco flota una barca vacía.
 Entre los grillos la palabra desvaría.
 Y crece lentamente, cual pabellón o templo.
 O de pronto finge ser Antífona²⁴ demente,
 O golondrina muerta, a los pies se lanza
 Con la ternura Estigia y con la rama verde.

Oh, si se pudiera volver al pudor de los dedos videntes
 Y al júbilo sinuoso del reconocimiento.
 ¡Yo que tanto temo el llanto de las Aónides²⁵,
 De la niebla, del hiato, la abertura y el sonido!
 A los mortales fue otorgado el poder de amar y de reconocer,
 Para ellos el sonido fluye de los dedos,
 Pero ya olvidé lo que quería decir,
 Y la idea incorpórea al aposento de las sombras volverá.

²⁴Forma musical propia de todas las tradiciones litúrgicas cristianas, que consiste en un verso u oración corta y con melodía propia que se canta antes y después de un versículo de un cántico, himno o salmo. Estructura básica: A-B-A. Originalmente el verso antifonal se repetía probablemente tras cada versículo de un salmo, himno o cántico. Pero sus usos litúrgicos modificaron, cantándose en el estribillo antifonal sólo antes y al terminar el canto. Actualmente sólo la *entonación* o frase inicial de la antífona se oye antes del salmo, quedando el resto de este estribillo para el final. La mayor parte de las antífonas conservadas en las liturgias cristianas, sobre todo las del rito romano e hispánico, guardan un estilo melismático bastante sencillo, reflejo de su origen en los cantos responsoriales. Ciertas piezas más elaboradas, originariamente antífonas, se desarrollaron para convertirse en cantos independientes de un salmo o cántico –las antífonas del Introito, el Ofertorio, la Comunión...– que conservan un solo verso o nada.

Melismático viene de melisma que es la modulación de la voz. Al contrario del canto gregoriano (griego) que es una nota por sílaba, el melismático es la modulación (de cada sílaba por cada nota) de duración indeterminada por sílaba. Esto también tiene relación con la entonación y acentuación de los pies del griego y el latín-español.

²⁵ *Hadía prestado a relatos tales la Tritonia oídos,
 y las canciones de las Aónides y su justa ira había aprobado.
 Entonces, entre sí: "Alabar poco es: seamos alabadas [también nosotras mismas].
 y los númenes nuestros que sean despreciados sin castigo no permitamos."*
(Metamorfosis, libro VI, Ovidio)

La palabra transparente siempre desatina
Siempre golondrina, Antífona, amiguita...
Y en los labios arde como hielo negro
El estigio recuerdo del sonido.

Bibliografía

Bubnova, Tatiana. *Contrapunto a cuatro voces en los caminos del aire. Pequeña antología de cuatro poetas rusos*. Tatiana Bubnova (trad.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Brodsky, Joseph. "Prólogo", *Tristia y otros poemas*. Jesús García Gárdón (trad.). Tarragona, Igitor, 1998.

Mandelstam, Osip. *Conversaciones sobre Dante*. Marilyn Contardi y Cecilia Becerro (trad. del francés). México, Universidad Iberoamericana, 1994. (Colección Poesía y Poética)

Bibliografía en ruso

Mandelstam, Osip. *Ecos del cielo*. Alma-Ata, URSS, Zhazushj, 1989.

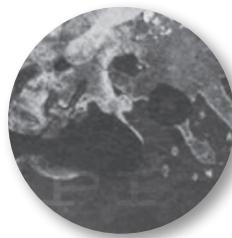
_____. *Osip Mandelstam. Obras. II tomos*. Moscú, Literatura de Artes, 1990.

Hemerografía

Brodsky, Joseph. "El poeta, la amada y la musa, sobre el tema de la memoria y la inspiración". *Vuelta*, núm. 206. México, enero de 1994.

Cibergrafía

www.poeticas.com.ar/biblioteca/Tristia/Poemario/Notas.html



MERYEM İÇİN*

Self-fashioning en la epopeya de Ercilla: el discurso sobre las armas y las letras

***Self-fashioning in Ercilla's epic poem:
The discourse on arms and letters***

Resumen

El presente artículo trata de la función del discurso renacentista sobre las armas y las letras en el poema épico *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga. Este análisis tiene como fin mostrar el hecho de que Ercilla hace una apología de sí mismo en su obra, utilizando el tópico del caballero ideal que carga con el oficio del soldado y del poeta.

Palabras clave: Renacimiento, épica, armas y letras, autoestilización

Abstract

This article deals with the function of the Renaissance discourse on arms and letters in the epic poem *La Araucana* by Alonso de Ercilla y Zúñiga. The aim of this analysis is to show the fact that Ercilla depicts himself in his work by using the topic of the ideal knight who is a poet and a soldier by trade.

Key words: Renaissance, epic, arms and letters, Self-fashioning

El autor y su obra

La epopeya renacentista *La Araucana* (1569-89) de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594) relata la expedición militar en Chile contra los mapuches (araucanos) bajo la dirección de Diego de Almagro, Pedro de Valdivia y García Hurtado de Mendoza (1536-1561). El narrador, Ercilla, relata los sucesos, desde el principio hasta el canto XII, desde una perspectiva heterodiegética, pues obtenía la información de segunda mano. El autor de la obra, que era paje de Felipe II, participó un año en esta expedición (1555-1556). Como se puede leer en la biografía sobre Ercilla de Toribio Medina, Ercilla decidió espontáneamente participar en la conquista de Chile, cuando, durante un viaje con su rey por Inglaterra, supo sobre la ejecución de Valdivia por los Araucanos.¹ En cuanto al carácter literario del poema épico, destacan las referencias intertextuales a las obras de Virgilio, Lucano o Ariosto. Una de las cuestiones más discutidas sobre el poema en los estudios literarios y culturales gira en torno a la pregunta: ¿debería clasificarse el texto solamente como una construcción literaria o considerarlo más bien como un documento histórico? La forma en que el autor narra los sucesos históricos, de una manera testimonial, induce al lector a identificar *La Araucana* como una autobiografía. El hecho de que Ercilla enfoque en su obra su interés en la redefinición de sí mismo, como un prototípico armado-letrado, muestra la naturaleza literaria de esta obra.

De hecho, la epopeya de Ercilla fue para sus contemporáneos, durante largo tiempo, la única fuente histórica

sobre los acontecimientos de Chile. En este contexto se suele citar la intención formulada en el proemio, por Ercilla, la de contar exclusivamente la realidad histórica, es decir, los sucesos de guerra, con la intención de diferenciarse así de sus contemporáneos italianos que daban en sus epopeyas de caballerías prioridad a historias amorosas y fantásticas.² Es evidente que no se puede constatar esta formulación proemial como indicio de la veracidad histórica pura de la obra, no sólo porque el proyecto articulado, que distingue la epopeya de Ercilla de las epopeyas de Italia, pertenece a la tradición de género de esta época, de manera que esto pueda identificarse no sólo como una característica de género, sino también porque existe el hecho indiscutible de que el narrador Ercilla no puede cumplir su "promesa" de reportar solamente sobre la guerra. Especialmente a partir de la segunda parte de la epopeya aumentan las digresiones, así que Ercilla no puede evitar intercalar una serie de historias amorosas de los araucanos y otras divagaciones que no tienen nada que ver con los acontecimientos en Chile, como el sueño de Ercilla en el campamento, donde encuentra primero a la reina bética Belona, que le muestra la Batalla de Saint-Quentin encima de un parnaso, y después la personificación de la Razón como una dama muy honorable, que profetiza acontecimientos acerca del imperio de España en general y de Ercilla en particular; la visita a la cueva del mago Fitón, donde Ercilla puede ver en una milagrosa bola la batalla naval de Lepanto y

¹ José Toribio Medina, *Vida de Ercilla*, p. 27.

² Roger Friedlein, "Wahrheit und Fiktion als Problem der Programmatik in der spanischen Renaissance-Epik", p. 151.

tiene después una vista cosmográfica del mundo entero.³

El discurso sobre las armas y las letras durante el Renacimiento

Se puede constatar el ideal del buen caballero, que es gran guerrero y erudito en todas partes de la literatura europea renacentista, sobre todo en Italia y España. En este contexto, Ernst Robert Curtius enumera nombres como Boiardo, Ariosto o Castiglione para Italia. Lope, Cervantes, Garcilaso o Calderón son algunos ejemplos para España.⁴

En la *Araucana*, este ideal sirve para que Ercilla pueda realizar su propia persona, mostrando que es un hombre calificado para las armas y las letras; prueba su valentía en la lucha y su erudición en la literatura, así que en la encarnación del caballero ideal, quien carga con el oficio del soldado y del poeta está incluido en el concepto característico del Renacimiento que es acuñado bajo el término inglés de *self-fashioning* y que denominamos aquí simplemente como “autoestilización”. El trabajo del neohistoricista Stephen Greenblatt hace ver la importancia del *self-fashioning* para la aristocracia durante el Renacimiento en Europa:

Perhaps the simplest observation we can make is that in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of

human identity as a manipulable, artful process.⁵

Apoyándose en las teorías postestructuralistas de Michel Foucault, Greenblatt explica el fenómeno del *self-fashioning* por el contexto histórico. Para diferenciarse de la clase media que obtenía cada vez más poder, los nobles del siglo XVI tienen que mostrar que su hegemonía seguía siendo insuperable. Para mostrar esto se necesitaba –entre otras cosas– la literatura, porque el noble no solamente mostraba su sabiduría y superioridad por medio de la literatura, sino se perpetuaba a sí mismo.

Ercilla puede llegar a estar en el centro del poema épico por medio del elogio. En la *Araucana* se pueden encontrar dos formas del mismo: el autoelogio, o sea autoestilización, y el elogio que otras personas hacen de él. El término de la autoestilización es bien evidente: es Ercilla quien habla de sus habilidades y merecimientos en primera persona sin necesitar un “portavoz”. El elogio ajeno es articulado desde otras figuras, generalmente en estilo directo. Lo que es importante en este contexto, es el hecho de que las figuras que loan a Ercilla no es gente común, por el contrario, es gente que destaca por su valentía o sabiduría, por lo tanto el elogio detenta un alto valor. Estas cuatro autoridades que elogian a Ercilla son la reina bética Belona, la personificación de la Razón como una vidente que profetiza el futuro; el indio Guaticolo, quien fue un guerrero destacado hasta que sufrió una derrota fatal en un duelo, y el indio

³ *Ibid.*, p. 172.

⁴ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, p. 185.

⁵ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, p. 2.

Fitón, mago y erudito. Como no es difícil percatarse, se trata de figuras que representan la autoridad de las armas (Belona y Guaticolo) y las letras (Razón y Fitón). Sin embargo, para este trabajo no llevé a cabo un análisis detallado de los elogios que recibe Ercilla por parte de los personajes precitados, preferí concentrarme en los episodios de autoestilización.

La autoestilización mediante el discurso sobre las armas y las letras

Con la intención de mostrar la función autoelogiadora del discurso de las armas y las letras en la epopeya de Ercilla, nos concentraremos en algunos episodios, en los cuales esto es evidente. Lo que destaca en la epopeya es el hecho de que Ercilla subraya su función como hombre de letras y de armas al mismo tiempo. Aún en episodios donde el eje temático es la poesía, Ercilla realza su cargo como soldado. El abrupto fin de los cantos, debido a su oficio militar, sirve, en este contexto, como buen ejemplo. Incluso el episodio del sueño, en la segunda parte de la epopeya, completamente ficcional, termina de la misma manera:

[...] me despertó del dulce sueño, oyendo: “¡Arma, arma!”; “¡presto, presto!”, y parecía romper el alto cielo los acentos de las diversas voces e instrumentos.⁶

De igual modo, en el canto final Ercilla realiza la autoestilización mediante la enumeración de sus reconocimientos como hombre de armas, llamando la aten-

ción, ante todo, sobre sus experiencias durante la expedición:

¡Cuántas tierras corré, cuántas naciones hacia al helado norte atravesando, y en las bajas antárticas regiones el antípoda ignoto conquistando! Climas pasé, mudé constelaciones golfos innavegables navegando, estendiendo, Señor, vuestra corona hasta casi la austral frígida zona.⁷

Por otro lado, en el episodio que refiere a Dido, donde Ercilla se estiliza como hombre letrado, éste recibe elogios de parte de sus compañeros de armas, al afirmar que cuenta la versión “correcta” de la historia de Dido:

Quedaron admirados en oírme, que así Virgilio a Dido disfamase, haciendo instancia todos en pedirme que su vida y discurso les contase.⁸

Como letrado, Ercilla siente la obligación de restablecer la honra de Dido, remitiéndose a la difamación y la calumnia que había sufrido Dido, la virtuosa persona, a causa de falsas tradiciones:

[...] les dije que, queriendo el Mantuano hermosear su Eneas floreciente porque César Augusto Octaviano se preciaba de ser su descendiente, con Dido usó de término inhumano infamándola injusta y falsamente, pues vemos por los tiempos haber sido Eneas cien años antes que fue Dido.⁹

⁷ *Ibid.*, XXXVII, p. 970.

⁸ *Ibid.*, XXXII, p. 854.

⁹ *Ibid.*, XXXII, p. 853.

⁶ Alonso de Ercilla y Zúñiga, *Araucana* XVIII, p. 970.

Con la corrección de la historia de Dido se demuestra que el poder de las letras es superior al de los actos bélicos, como aun la elogiable conducta de una persona virtuosa puede ser disminuida de valor por las letras. Esto remite a un interlocutor de Pérez de Oliva, en el diálogo renacentista, Aurelio, quien menciona la independencia del relato ante la historia. Además refiere en un nivel intratextual a la exigencia de la reina bética Belona, quien pidió del poeta Ercilla, al mostrar el campo de batalla de Saint-Quentin, una narración justa de la batalla.¹⁰ Aparte de eso, se hace una diferenciación entre una narración verídica y una narración falsa, o sea, entre un narrador íntegro y un narrador impostor mediante la versión corregida de la historia de Dido. Ercilla se estiliza como un letrado honrado por la salvación del honor de Dido. El episodio sobre Dido sirve, en este contexto, como un buen ejemplo para mostrar la pertinencia de la teoría de Greenblatt: contando su “versión” de la historia, Ercilla expresa explícitamente la intención de superar a su predecesor Virgilio, que ha desacreditado “injustamente” el nombre de Dido. No es casualidad que un autor renacentista quiera mostrar su habilidad literaria a través de la emulación, así que se puede probar la teoría de *self-fashioning* como concepto renacentista con la teoría de la intertextualidad.

El canto xxxvi contiene un episodio que muestra el hecho de que la autoestilización de Ercilla se realiza mediante la conexión de su cargo como armado y letrado. Ercilla perpetúa, en este muy destacado episodio, su nombre en el tronco de un árbol y por consiguiente en la obra

y en la historia. Durante una pequeña expedición deja a su grupo, con el pretexto de marcar el distrito, pero en realidad escoge el árbol indicado para grabar en la corteza de éste su nombre y la fecha de su llegada:

Pero yo por cumplir el apetito
que era poner el pie más adelante,
 fingiendo que marcaba aquel distrito,
 cosa al descubridor siempre importante,
 corrí una media milla do un escrito
 quise dejar para señal bastante,
 y en el tronco que vi de más grandeza
 escribí con un cuchillo en la corteza:

*Aquí llegó, donde otro no ha llegado,
don Alonso de Ercilla, que el primero
en un pequeño barco deslastrado,
con solos diez pasó el desaguadero
el año de cincuenta y ocho entrado
sobre mil y quinientos, por hebrero
a las dos de la tarde, el postre día,
volviendo a la dejada compañía.*¹¹

No existe ninguna otra escena comparable en la epopeya, donde la función elogiadora de las armas y las letras es representada tan explícitamente. En esta escena Ercilla funge como guerrero y letrado al mismo tiempo. Por un lado, es el descubridor de la corona española. Por otro lado, Ercilla puede satisfacer como letrado su curiosidad, midiendo y descubriendo nuevas tierras. Lo destacado del hecho de perpetuar su nombre como precursor es que Ercilla no estima su acto de la autoestilización exclusivamente positivo. Sobre todo la expresión “cumplir el apetito” hace ver que el concepto de *self-fashioning*, que según Greenblatt marcó

¹⁰*Ibid.*, xvii, p. 515.

¹¹*Ibid.*, xxxvi, pp. 942-943.

el Renacimiento, tiene que ver con una limitación definitoria en el caso de Ercilla, como en la *Araucana*; no se ve la autoestilización completamente independiente de nociones cristianas de humildad y modestia.

El canto final: autoestilización y humildad. El fracaso de Ercilla como armado

Un episodio de gran relevancia, con respecto a *self-fashioning* es el canto, donde Ercilla recapitula sus experiencias en Chile, enumerando sobre todo sus merecimientos que pasan –según él– inadvertidos. Empieza por contar las dificultades y acusaciones con las que debió enfrentarse en Chile, dando una ilusión de humildad por medio de las frases introductorias, que se pueden leer en el contexto de *captatio benevolentiae*. La autoestilización de Ercilla se realiza, en este canto final, por vía indirecta, por la fingida humildad. Este argumento se basa en el hecho de que, en el canto final, Ercilla se dirija directamente al Rey. El narrador dice que no quiere fastidiar a su majestad, el rey, mencionando las dificultades e injusticias que debió experimentar en Chile, no obstante, acaba por enumerarlas, expresando en qué tipo de circunstancias piensa:

Dejo por no cansaros y ser míos,
los inmensos trabajos padecidos,
la sed, hambre, calores y los fríos,
la falta irremediable de vestidos;
los montes que pasé, los grandes ríos,
los yermos despoblados no rompidos,

riesgos, peligros, trances y fortunas
que aún son para contadas importunas.¹²

Lo que llama la atención es el hecho de que tematice, sobre todo, la falta de reconocimiento a sus hechos como hombre de armas. Por otro lado, se puede constatar –sobre todo en la segunda parte de la epopeya– que Ercilla tiene una profunda conciencia de sí mismo, en cuanto a su papel como poeta. El inexistente reconocimiento de sus actos en su cargo como armado le hace difamar el proyecto español en Chile. Pero, como paje real, su crítica no se refiere a la corona española que *inicia* el proyecto en el Nuevo Mundo, sino solamente a una persona que *ejecuta* el proyecto de una manera brutal: se trata de García Hurtado de Mendoza, del gobernador de Chile:

Ni digo cómo al fin por accidente
del mozo capitán acelerado,
fui sacado a la plaza injustamente
a ser públicamente degollado;
ni la larga prisión impertinente
do estuve tan sin culpa molestado
ni mil otras miserias de otra suerte,
de comportar más graves que la muerte.¹³

Este pasaje, supuestamente autobiográfico, donde Ercilla habla del supuesto trato injusto por parte de García Hurtado de Mendoza –gobernador de Chile y virrey de Perú– frecuentemente se analiza con el fin de mostrar la tensión entre los dos hombres. Mediante esta argumentación se quiere explicar la distancia de Ercilla con el proyecto imperial y la ambivalencia en la descripción de los españoles,

¹² *Ibid.*, XXXVII, p. 971.

¹³ *Ibid.*, XXXVII, p. 971.

quienes deben compartir el papel de héroes con los araucanos. Así que los españoles aparecen en la epopeya a veces como grandes héroes y a veces como atroces criminales.

Lo importante es que la autoestilización aparece siempre acompañada de una “falsa” humildad, porque solamente así la representación de sí mismo, como caballero ideal, funciona, pues un buen caballero no debe elogiarse a sí mismo. No sin razón puede calificarse de falsa la humildad de Ercilla, porque al fin y al cabo dedica las últimas once estrofas exclusivamente a sus méritos, de los que nadie se ha percatado, y tematiza todos los peligros, dificultades y falsas acusaciones de las que fue víctima. El castigo injusto (“larga prisión impertinente”) por orden de García Hurtado de Mendoza, después de un desafío entre Ercilla y otro soldado español, despierta además asociaciones con la narración bíblica sobre José, hijo de Jacob, el paradigma de la persona injustamente detenida.

Sobre la autosuficiencia de las letras: el fracaso de Ercilla como letrado

Como hilo conductor en el texto, aparece la idea de la autosuficiencia de las letras en la epopeya, mientras que las hazañas de los hombres armados están sujetas a la narraciones de quienes manejan las letras. Parece irónico que en el canto final, Ercilla exprese dudas de sí mismo como letrado y exige reconocimiento en contra de su idea defendida sobre la autosuficiencia de las letras. Es sabido que en toda España y en la corte real celebraron la epopeya de Ercilla. Pero, ¿cómo debe com-

prenderse en este caso el lamento de Ercilla sobre su fracaso como poeta en el canto final?

Y yo que tan sin rienda al mundo he dado
el tiempo de mi vida más florido,
y, siempre por camino despeñado
mis vanas esperanzas he seguido,
visto ya el poco fruto que he sacado
y lo mucho que a Dios tengo ofendido,
conociendo mi error, de aquí adelante
será razón que llore y que no cante.¹⁴

Sería demasiado fácil identificar los comentarios finales del narrador acerca de la esterilidad de su obra, como fórmulas de cortesía en el contexto de *captatio benevolentiae*. Pero hay que negar la posibilidad de que un autor como Ercilla, seguro de sí mismo y de su producto literario, quiera dudar seriamente de su obra. Se deben ver sus comentarios finales, más bien en relación con su cargo de soldado en Chile. La carencia de habilidades poéticas no conduce a la imperfección de la obra, sino el argumento que Ercilla debe cantar en la epopeya: el proyecto moralmente dudoso contra los araucanos, va en contra del género de la epopeya, que tematiza la heroicidad, así que podemos comprender el exordio del canto xxxvii de una manera irónica:

Canto el furor del pueblo castellano
con ira justa y pretensión movido,
y el derecho del reino lusitano
a las sangrientas armas remitido.
La paz, la unión, el vínculo cristiano
en rabiosa discordia convertido,
las lanzas de una parte y otra airadas
a los parientes pechos arrojadas.¹⁵

¹⁴*Ibid.*, xxxvii, p. 973.

¹⁵*Ibid.*, xxxvii, p. 951.

En consecuencia, el objeto de su obra se parece a la descripción de la batalla de Saint-Quentin, es decir, al género de furor y brutalidad, y no a su narración de la perfecta batalla de Lepanto. Crearía una obra perfecta, si el tema de su obra hubiese sido otro: si hubiese existido un líder intacto e íntegro, una guerra justa, con intenciones honorables, así que, digamos, no fracasa como poeta por culpa propia.

Conclusión: la pertinencia del concepto de *self-fashioning* en una obra renacentista

No es casualidad que en la epopeya de Ercilla el discurso sobre el ideal equilibrio de las armas y las letras, y la legitimación de la busquéda de gloria y poder mediante la autoestilización, coincidan, porque son tópicos que han sido tratados exhaustivamente en esta época, en la que la visión acerca del papel del ser humano en el universo se transformó. Esto tuvo como consecuencia que la relación del poeta con su obra, de igual modo, cambiara. De este periodo deriva, entre otras cosas, un nuevo modo de percepción poética que se diferencia del anónimo autor medieval, quien solía alabar la obra sin realizar la identidad suya como creador de la misma. Para el autor renacentista, la obra no era lo principal que los lectores debían admirar, sino al poeta mismo que la creó, así que la obra devino el medio para la autoestilización literaria del poeta.

Hay que añadir que muchos trabajos analizan la ambivalencia del narrador-soldado Ercilla en la epopeya en cuanto a la guerra contra los araucanos: como Ercilla describe sus enemigos de una manera empática y respetuosa, uno se pre-

gunta como lector si Ercilla duda, como humanista, del proyecto de la colonización, aunque haya sido el paje leal de Felipe II. Esta suposición llega hasta el extremo de que, algunos –como Voltaire, que la reprochó, por considerarla como carente de epicidad¹⁶– afirman que no se debe considerar a *La Araucana* una epopeya, ya que, debido a la ambivalencia, es necesario enaltercer a una nación concreta, ignorando que la ausencia de la glorificación de la propia nación en *La Araucana*, confirma que el autor renacentista es en general egocéntrico¹⁷: ¿contradice la autoestilización del poeta a las reglas constituyentes del género de la epopeya, la cual reclama la heroicidad de un pueblo y no de un sólo individuo? Creo, más bien, que la contradicción es sólo aparente, ilusoria, y que se puede clarificar mediante una vista neohistoricista de que los elementos constituyentes del género dentro de la epopeya de Ercilla no contrastaban con los elementos constituyentes de la época de ninguna manera, si no anteponemos el género a la época. Pienso que debe ser al contrario. Es un hecho que también un subgénero apodíctico y homogeneizado, como la epopeya, no puede llegar a ser estable y definitivo, pues siempre estará –al igual que todos los géneros– sometido a las circunstancias políticas, sociales y culturales del momento. En otras palabras: si identificamos la autoestilización como un elemento constituyente de la época, podemos justificar la autoestilización de Ercilla y la falta de heroicidad colectiva de los españoles –por un héroe o un grupo–, con el

¹⁶ Voltaire, “L’essai sur la poésie épique”, p. 268.

¹⁷ En las epopeyas griegos tenemos, por ejemplo, un héroe principal que representa un colectivo.

deseo e impulso del poeta *renacentista* quien, en todo momento quiere insistir en sí mismo, sin compartir la gloria con otras personas.

Bibliografía

Álvarez Vilela, Ángel. "Histoire et fiction dans *La Araucana*". *Études de Lettres*. Núm. 2, Lausanne, 1986.

Chevalier, Maxime. *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1966.

Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen, Francke, 1993.

Davis, Elizabeth. *Myth and Identity in the epic of imperial Spain*, Columbia, University of Missouri Press, 2000.

De Ercilla, Alonso. *La Araucana*. Edición de Isaías Lerner. Madrid, Cátedra, 2005.

Durling, Robert. *The figure of the poet in Renaissance Epic*. Cambridge, Harvard University Press, 1965.

Friedlein, Roger. "Wahrheit und Fiktion als Problem der Programmatik in der spanischen Renaissance-Epik". *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008.

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Kohut, Karl. "La ficción de la crónica y la verdad de la épica". *Iberoromanía*. Núm. 58, Tübingen, 2003.

Nicolopoulos, James. *The poetics of empire in the Indies*, Pennsylvania, Pennsylvania St. University, 2000.

Pérez de Oliva, Fernán. *Diálogo de la dignidad del hombre*. Editora María Luisa Cerrón Puga. Madrid, Cátedra, 1995.

Pierce, Frank. *Alonso de Ercilla y Zúñiga*. Amsterdam, Rodopi, 1984.

Pierce, Frank. *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1968.

Quint, David. *Epic and empire*. Princeton, Princeton University Press, 1993.

Simson, Ingrid. *Amerika in der spanischen Literatur des Siglo de Oro*. Frankfurt am Main, Vervuert, 2003.

Strosetzki, Christoph. *Literatur als Beruf*. Düsseldorf, Droste, 1987.

Toribio Medina, José. *Vida de Ercilla*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1949.

Vilà i Tomás, Lara. *Épica e Imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

Voltaire. "L'essai sur la poésie épique". Ed. Antoine Sabatier de Castres. Paris, Vincent, 1770.

Hemerografía

Avalle-Arce, Juan. "El poeta en su poema: el caso Ercilla". *Revista de Occidente*. Núm. 32, Madrid, 1971.

Cruz, Anne J. "Self-Fashioning in Spain: Garcilaso de la Vega". *Romanic Review*. Núm 83, Columbia, 1992.

Goic, Cedomil. "Poética del exordio en la Araucana". *Revista Chilena de Literatura*. Núm 1, Santiago de Chile, 1970.

Kallendorf, Craig. "Representing the Other: Ercilla's *La Araucana*, Virgil's *Aeneid*, and the New World Encounter". *Comparative Literature Studies*. Núm. 40, Pennsylvania, 2003.

Kreis, Karl-Wilhelm. "Das Renaissance-Ideal *armas y letras* im Theater Tirso de Molinas". *Romanistisches Jahrbuch*. Núm 29, Berlin, 2010.

Lagos, Ramona. "El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*". *Cuadernos Americanos*. Núm 238, México D.F, 1981.

CYNTHIA ARACELI RAMÍREZ PEÑALOZA*

Gilberto Owen, escritor y editor enfocado en las mujeres

**Gilberto Owen,
writer and publisher focused on women**

Resumen

Owen es bien conocido por su interés romántico en las mujeres, mas este artículo se enfoca en el respeto y la admiración que mostró hacia la mujer empoderada, aun desde sus primeros escritos de adolescente.

Palabras clave: Gilberto Owen, mujeres empoderadas, escritores católicos, revistas locales

Abstract

Owen is well known for his romantic interest in women, but this article focuses on the respect and admiration that he showed for empowered women from his first writings as a teenager.

Key words: Gilberto Owen, empowered women, catholic writers, local Magazines

Introducción

Las "cartas de amor" que Gilberto Owen escribió a Clementina Otero en 1928 son, probablemente, lo más popular de este contemporáneo. Además de las ediciones de Bellas Artes (1982) y de la Universidad Autónoma Metropolitana (1988), la edición facsimilar bellamente preparada por Vicente Quirarte y Marinela Barrios, publicada en 2004 por Jaime Labastida bajo el sello de Siglo xxi, ha sido muy bien aceptada por lectores de diversos ámbitos, además de que es la más completa, pues, como se sabe, a lo largo de los años Otero dosificó las cartas que vieron la luz pública durante su vida; en parte por atención a la voluntad de su esposo, en parte por decisión propia. La comprensible fascinación de los lectores se debe a la majestuosa y cáustica escritura del rosario desdeñado, que muda de la súplica a la amenaza, que no escatima argumentos, que apela a la razón, al amor, al odio, e incluso a los amigos. Sin embargo, Clementina Otero supo leer entre líneas, comprendió que era la musa ante la cual Owen estaba ejercitando su poesía: "Ama ba al poeta, mas no al hombre."¹ La joven hermosa y sabia Clementina no mordió el anzuelo, y eso fue lo que la consagró como musa oweniana.

A lo largo y ancho de la obra de Owen, la mujer es tema central. Mas este consagrado poeta entendió desde joven que no es posible encasillar ni controlar a las mujeres; vislumbró el poder que de una mujer puede emanar, y entonces anheló su compañía como colegas, como pares. Así pues, se dirigió a ellas increpándolas a

sumarse a las filas intelectuales desde sus primeros escritos.

Las figuras femeninas desde la óptica cristiana

Que los seres humanos no somos iguales, sino variadísimos, independientemente del género, no era desconocido para Owen. Para estructurar la tipología femenina desde la mirada del rosario, es útil el procedimiento de clasificación que caracteriza Northrop Frye, quien dicotómicamente divide las figuras femeninas en los grupos: maternal y marital². Al primero pertenecen las mujeres que son madres (en el imaginario católico de Owen, los dos claros ejemplos son la Virgen María y su propia madre); en tanto que en el segundo encontramos a aquellas a las que se les "conoce", en el sentido bíblico del término³ (todas las demás, en el caso de Owen). Mas la lógica binaria de Frye debe ceder ante la contundencia del clásico acertijo: "Hay dos madres, dos hijas y tres manzanas; a cada una le toca una manzana", de modo que agrega la categoría de "figuras maternas intermedias" (*intermediate maternal figures*), cuyos prototipos son Eva y Raquel. El ideal, o madre apocalíptica, está representada por figuras tipo Virgen María. Su opuesto, la madre demoníaca, está presente en el imaginario occidental en la figura de la famosa Lilith⁴,

² Northrup Frye, *The great code. The Bible and literature*, pp. 139-168.

³ "Y conoció Adam á su mujer Eva, la cual concibió y parió á Caín, y dijo: Adquirido he varón por Jehová". (Génesis, 4:1)

⁴ Algunas traducciones católicas de la Biblia incluyen la palabra *Lilit* en la enumeración de calamidades que Dios traerá sobre Edom: "Perros y gatos salvajes se reunirán allí, y se juntarán allí

¹ Gilberto Owen, *Me muero de sin usted. Cartas de Amor a Clementina Otero*, p. 44.

Cuadro de Frye: tipología de las figuras femeninas

Figuras	Zonas		
	Demoniaca	Intermedia	Apocalíptica
Madre	[Lilith]	Eva	Virgen María
Amada	La gran Prostituta	María Magdalena	Iglesia

árcaico mito judío que pretende explicar la doble creación femenina presentada en la Biblia (Génesis, 1:27 y 2:15-25). Entre los extremos del ideal y la perdición, indudablemente, existe la zona intermedia, que resulta más interesante. Es el espacio donde se localiza María Magdalena, debido a la larga lista de relaciones de pareja por la que es conocida, o la mujer adultera presentada a Jesús para ser lapidada (Juan, 8:1-11). Es el lugar de Eva, por quien la humanidad cayó en pecado. Para exponer gráficamente lo anterior, presento una variación sintética del cuadro de Frye.⁵

El cuadro es útil para apreciar las posibilidades, desde la perspectiva de los estereotipos, mas no debe dejarse de lado que las combinatorias y las sutilezas,pesan: a veces las cosas no son lo que parecen, como la falsa oposición entre Eva y Lilith que, como veremos en el maduro

los sátiros. También allí Lilit descansará y hallará su lugar de reposo" (Isaías, 34:14, versión Nácar-Colunga). En las versiones protestantes, como la Reina-Valera o la King James, en lugar de *Lilith* aparece *lamia* ("figura terrorífica de la mitología, con rostro de mujer hermosa y cuerpo de dragón", DRAE), *lechuza* o *screech owl*. Lo que no aparece en ninguna de las fuentes consultadas es el referido arcaico mito judío: la historia de la primera mujer rebelada contra Adán, Lilith, que es reemplazada por Eva; de ahí que Frye la incluya en su cuadro entre corchetes, como corresponde a un agregado apócrifo.

⁵ Northrup Frye, *op. cit.*, p. 142.

Owen, imaginó el protagonista de *Novela como nube*, y que finalmente se resumió en la figura de Eva, para desgracia del abrumado, derrotado y domesticado Ernesto.

Tradicionalmente se relaciona con los personajes anteriores un pasaje narrado en Lucas (10:38-42), donde se da cuenta de la visita de Jesús a una mujer llamada Marta. Transcribo los cinco versículos porque en su brevedad muestran el contraste entre las hermanas, tema central para esta lectura:

Y aconteció que yendo, entró Él en una aldea: y una mujer llamada Marta le recibió en su casa. / Y ésta tenía una hermana que se llamaba María, la cual, sentándose á los pies de Jesús, oía su palabra. / Empero Marta se distraía en muchos servicios; y, sobreviniendo, dice: Señor, ¿no tienes cuidado que mi hermana me deja servir sola? Dile pues, que me ayude. / Pero respondiendo Jesús le dijo: Marta, Marta, cuidadosa estás, y con las muchas cosas estás turbada: / Empero una cosa es necesaria; y María escogió la buena parte, la cual no le será quitada.

La tradición oral tiene claras tipificaciones para los personajes en cuestión: Marta es la mujer dinámica, activa, que procura cumplir su función de atender a los invitados de la mejor manera, al extremo de salir al encuentro del huésped

—como sucedió durante la lamentación por la muerte de Lázaro—, pero su frenesí obnubila su juicio ante las cuestiones verdaderamente importantes: la mujer debe estar sujeta al varón, en lugar de tomar la iniciativa.

En contraste, María es la mujer sabia y prudente, la que sabe que no le toca tomar la iniciativa, sino esperar a ser llamada; la que comprende que más le aprovecha sentarse a los pies del maestro y aprender de él que cumplir con sus deberes hospitalarios (prioritariamente femeninos, en el contexto bíblico y en la tradición cristiana). Así, el nombre de María se asocia a figuras femeninas positivas —entre las que destaca la Virgen, pero se incluye también a las pecadoras arrepentidas, como María Magdalena—; corresponde a Martha el papel de la fémima que rompe estereotipos, que se equivoca porque toma la iniciativa sin esperar las indicaciones de las autoridades masculinas.

Con base en las referidas figuras femeninas y determinado por la filiación connatural al común de los mexicanos, más aún durante la primera mitad del siglo xx, en la escritura del rosario, María y Marta son las hermanas antitéticas; las Marías son “buenas”, el nombre tiende a una lectura positiva, a diferencia de las Martas, rebeldes herederas de Lilit. Gilberto Owen tiene muy claro que todas las mujeres son diferentes y que pueden decidir libremente cómo han de reaccionar o qué decisiones quieren tomar a lo largo de las distintas disyuntivas que la vida presenta. No obstante, hay patrones culturales que exigen determinadas conductas de acuerdo con el género; presión que algunas acatan, pero ante la cual otras se rebelan. Owen es el editor y escritor que apeló a la rebelión femenina desde

sus primeros escritos, como mostraré a continuación.

La figura femenina en Owen: complejo mosaico con claros extremos

Cuando el joven Gilberto Owen radicaba en Toluca, Estado de México, editó revistas locales como *Manchas de Tinta* (mayo y junio de 1920), *Raza Nueva* (junio de 1922) y *Esfuerzo* (septiembre y octubre de 1922).⁶ Estas publicaciones son fundamentales, no sólo por dar cuenta de la juventud de este connotado contemporáneo, sino porque en ellas aparecieron textos de otros jóvenes que después serían conocidos intelectuales; además, es sorprendente que, a diferencia de las revistas de su época —que adoctrinaban a las mujeres para ser perfectas amas de casa, responsables de criar niños perfectos, tener el hogar en prístinas condiciones y garantizar la felicidad del marido—, Owen no sólo invita a las mujeres a leer textos sobre noticias y cultura en general, sino que incluye a una compañera como colaboradora fija para redactar artículos de interés académico.

En esta valoración de la mujer como colega, como par intelectual, es posible apreciar una evolución. A Owen siempre le encantaron las mujeres; a lo largo de su obra las admira y se declara derrotado por muchas de ellas, como puede verse en el “Día cinco, Virgin Islands”, de su *Sindbad el varado*, o en toda su *Novela como nube*. Pero, como ya he indicado, en el rosario

⁶ *Esfuerzo* es la más lograda. Al respecto véase Javier Beltrán y Cynthia Ramírez, “La revista *Esfuerzo*: inicios periodísticos de Gilberto Owen”, *Ciencia Ergo Sum*, vol. 14-2, 2007, pp. 223-232.

se percibe una compleja concepción de la mujer, en cuyos extremos las hay sumisas y recatadas –éas son las que no le apasionan–, así como también las hay frías y calculadoras; las que lo derrotan, ante las cuales se declara fascinantemente vencido. En la presentación de *Manchas de Tinta*, escrita cuando el joven poeta contaba con 16 años, Owen se dirige sólo a las primeras, como si no conociera la existencia de las segundas:

Y, en estas líneas, al saludar por vez primera a la sociedad de Toluca, vayan especialmente nuestra admiración y nuestros saludos también a esas bellezas de la localidad, a esas damitas hermosas, que hacen de esta joven ciudad jardín de encantamiento y delicioso edén.

El adolescente se enfoca aquí en la mujer como un bien social cuyo principal valor radica en su apariencia. La presencia de mujeres bellas hace de la tan sin gracia ciudad de Toluca un “delicioso edén”⁷: la mujer es ocasión al varón para “pecar”, lo que en Owen es más bien gozar: el paraíso en la Tierra. El diminutivo “damitas” indica, además, que se refiere a las jóvenes, lógica preferencia dada la edad del redactor, pero también machista tendencia presente a lo largo de la historia de la cultura occidental: Booz y Ruth, el anciano David que duerme con Abisag, la moza virgen sunamita a quien el rey nun-

ca conoció pero que alivia el frío que lo corre, Fausto y Margarita, Lolita, Nastassja Kinski y Roman Polanski... Pero Owen no se estanca en el estereotipo: dos años después encontramos ya la confrontación entre diferentes tipos de figuras femeninas, en uno de los puntos tratados en la columna “Efemérides Triviales” de *Raza Nueva*:

Feminismo

Como en el poema de Nervo, “murieron los quién sabe, / callaron los quizá”; como en la máquina de escribir de Carniado, las interrogaciones se han quebrado, como esfinges de granito que se pulverizaran para formar el arenal inmóvil de la serenidad. Ya no más, la inquietud parlanchina –y sólo por ello femenil– de las feministas, epigramatizará con un risueño gesto de bondad e ironía las páginas austeras de los periódicos trascendentales; sus problemas están resueltos casi, y, casi también, el grito gárrulo de su rebeldía ha sido acallado por el hosanna agresivo de su victoria, en San Luis Potosí hallaron el primer potosí de triunfos: una mujer, Dolores Arriaga, ha sido nombrada magistrado.

Dos amiguitas más, muchísimo más guapas que inteligentes, arrebatándose la palabra, me daban hoy la noticia estupefactiva con un entusiasmo escandaloso que imaginaba, al principio, obra de alguna revolución en la moda; y cuando más metidas estaban en sus comentarios jubilosos y agresivos, he ahí que interrumpe mi excelente amiga la Filosofía de la Historia: —Paz, niñas, paz; ¿acaso no he sido yo, una mujer, Juez de la humanidad desde “antes que Dios fuese Dios”?

⁷ Como orgullosa oriunda y habitante de esta ciudad, puedo afirmar sin ofender a mis coterráneos que, fuera de las pocas zonas ecológicas que se mantienen en los alrededores o las bellas iglesias de los siglos XVI a XVII, Toluca carece de atractivo turístico o cultural, incluso en la actualidad, casi un siglo después del paso de Owen por este lugar, de ahí la fuerza de su hipérbole al llamarla “delicioso edén”.

Y enseguida, a guisa de epílogo, les repitió aquel donoso razonamiento de la heroína de Martínez Sierra en *El amor catedrático*, según el cual el género masculino queda reducido a cero ante la indiscutible diferenciación única de la Mujer.

Ambos extremos del *continuum* referido tienen en este breve texto dignas representantes. Por una parte están las dos jóvenes que celebran una noticia sobre el empoderamiento femenino, irónicamente presentadas como “muchísimo más guapas que inteligentes”; por la otra, destacan tres figuras femeninas: la primera magistrada en México, la Filosofía de la Historia, y la heroína de Gregorio Martínez Sierra. En los dos últimos casos, el rosarino enarbola el principio de autoridad para conminar a sumarse a las filas de quienes transforman las estructuras (“hechos, no palabras”); de manera hiperbólica, el narrador es rescatado del discurso unilateral de las emocionadas amigas, de “sus comentarios jubilosos y agresivos”, por la Filosofía de la Historia, a quien se atreve a presentar como preexistente a la divinidad y cuya breve arenga concluye con una cita de Martínez Sierra que el narrador no registra, sólo resume. Sin embargo, este dramaturgo español es notable por la inclusión de propuestas feministas en sus escritos, incluida la novela citada, publicada en Madrid en 1910.

La tercera figura femenina empoderada que aparece en este texto sí está registrada en los anales de la Historia. Dolores Arriaga (1893-1971) fue la primera abogada titulada en San Luis Potosí y la primera magistrada del Supremo Tribunal de Justicia, además de que desempeñó altos puestos en la Judicatura del Estado. Con el irónico estilo que lo carac-

teriza, el rosarino reconoce la figura de Dolores Arriaga, acontecimiento que aprovecha para burlarse de ciertos extremos, visto que las jubilosas amiguitas anuncian agresivamente el nombramiento como mérito propio; de ahí la insistencia que hay en el primer párrafo respecto al gárrulo y éxito del movimiento feminista tras este único hecho. Owen no minimiza ni la problemática de género ni el mérito de Arriaga; ridiculiza a quien no pasa del dicho al hecho.

Meses más tarde, en la presentación de *Esfuerzo*, Owen hace explícita su intención de que la revista sea leída por las mujeres:

Nuestro más grande afán es hacer que esta revista sea leída por la mujer, y que encuentre su puñado de ideas un lugar bajo la paz tibia de los hogares, llevando a ellos nuestro mensaje de alegría y esperanza, y que las secciones que consagramos al Arte y a la Belleza, divinos y eternos, pongan su paréntesis amable en la monotonía hacendosa y fecunda de todos los días; con esto sentiríamos logrado el éxito humano y posible que ambicionamos, y correspondido con creces el esfuerzo nuestro, que agrupó empeñosamente los granos de oro y arena (que todo hay, como en la vida), para formar la mínima montaña que es este número inicial.

Como se señaló en otro espacio,⁸ debe tenerse en cuenta que en esas fechas Owen trabajaba en una biblioteca pública cuyo acervo incluye la colección de la revista *Hogar*, con tiraje de seis mil ejemplares, en la cual se instruía a las mujeres para

⁸ Javier Beltrán y Cynthia Ramírez, *loc. cit.*

ser buenas esposas: atención al marido, conducta mesurada en sociedad, manualidades, recetas de cocina, vestimenta adecuada, etcétera. Por el contrario, este contemporáneo decide dirigirse a la mujer no como subordinada al marido, sino como ente pensante, como su par intelectual. A la inversa de su época en que se insiste a la mujer que trabaje todo el día en casa, reciba al marido sin problemas –bien vestida y arreglada–, lo haga sentirse cómodo para que descance, presente niños limpios y bien portados, etcétera, el rosarino pide a la mujer que interrumpa su monotonía (“hacendosa y fecunda”) y lea. No las sanciona por sus actividades cotidianas, pero sí busca seducirlas intelectualmente, llevarlas al lugar donde el pensamiento es el principal bien de un ser humano.

En la columna “Perspectivas Inge-
nuas”, al abordar el jocoso tema del muerto que se casó, Owen cierra su satírico tex-
to nuevamente dirigiéndose a las lectoras, reiterando su intención de propor-
narles espacamiento.

Post scriptum. Lectora mía: como lo manda la señora Retórica, a quien por seño-
ra respeto como el más seco y sabio y
rectilíneo académico, son estas líneas
finales las que aprovecho para besar la
mano y los pies de usted, hoy que rean-
nudo la charla que hace tiempo, en otro
periódico, pretendía divertirla. Y, con el
permiso de usted, voyme a otras dili-
gencias en las que el caballero prensista
me reclama.

Como puede apreciarse, se dirige a las mujeres como lectoras de textos críticos, en los que el genial escritor, de entonces dieciocho años, desde una perspectiva

literaria, satiriza los convencionalismos sociales y cuestiona el conservadurismo local, pese a haber pasado su corta vida en la provincia; temas diametralmente opuestos a las recetas de cocina o reco-
mendaciones de conducta y vestuario de las revistas “femeninas”.

Owen no se dirige a las mujeres como si fueran menos conocedoras que él de la literatura y la historia, sino que las asume como pares y les habla de la mis-
ma manera en que se dirige a sus colegas varones. En él no hay condescendencia, sino reconocimiento. En este caso, tras leer la noticia de que un muerto se había casado en Calimaya,⁹ Owen decidió visi-
tar el lugar, acontecimiento que describe irónica y cómicamente citando a Nervo y a “don Enrique Carniado, cuya mano no beso, estrecho”. Los contrastes son geniales: cuando se dirige a la “lectora
mía”, así, en singular, para que cada una se sienta personalmente aludida, Owen aprovecha para besar la mano y los pies. Carniado no merece tal distinción. El rosarino deja clara su admiración por la inteligencia. La respeta, la reconoce, la si-
túa en el ámbito intelectual. Pero si esa inteligencia radica en una mujer, entonces Owen se entrega. A lo largo de su obra hay rápidas alusiones a las mujeres deseables por jóvenes o por hermosas; no cabe duda de que le parecen motivo de gozo, pero son las mujeres empoderadas las que lo trastornan, las que lo descarrilan, son ellas a las que se refiere con la expresión refe-
rencial *La Mujer*.

⁹ Calimaya es un municipio del Estado de México cuya cabecera municipal es Calimaya de Díaz González, localizada 14 kilómetros al sur de Toluca. Evidentemente, por las descripciones, Owen se refiere a esta última localidad, a la que en 1894 se le otorgó pasar de pueblo a la categoría de villa.

En otra columna de la misma revista, "Meditaciones de un Romántico: Interesante a la Mujer", encontramos ya explícita la percepción oweniana sobre las diversas figuras femeninas:

Pero a qué mujer; entendámonos. No pretenderás tú, que quieres asomar tu cabeza inexpresiva y un tanto bovina por ese desgarrón de la página, que tu gesto difícil y rebuscado sea interesante para La Mujer. Tú sabes bien que esa entidad al mismo tiempo compleja y vacía que osan llamar el Alma Femenina no se tomará el trabajo de descifrar tus palabras ni mal leerá siquiera tus renglones. Si alguna mujer hubiese que comprendiera en sí todos los atributos, buenos y malos, del Alma Femenina, ésa no habría llegado siquiera a este renglón sin haber arrojado la página.

¿Para quién escribes pues? ¿Es para la marisabidilla que ha metido la ávida punta rosada de la naricita en el berenjenal de los clásicos y ha ornado su conversación con citas doctas y enriquecido su erudición con los nombres extranjeros que mal pronuncia? ¿O es para la romántica a quien "encantan los versos" y sabe ya enhebrar palabras sonoras en el dorso de las amistosas postales, o sobre la "falsa" que transparenta en el fino papel de las amorosas misivas? ¿O para la que es maestra en los pasos del fox trot, o tiene manos ágiles para herir las teclas del piano, o garganta de plata para alcanzar las notas de la canción; o simplemente donosura en la charla, garbo en el andar o distinguida soltura en los afectados ademanes? Puedes querer escribir para todas. Tu deseo se colmaría si las cabecitas femeninas se apiñaran en rededor de tu página para oírte de-

cir. Pero no lo conseguirás, descuida, a ellas nunca podrás hablarlas de lo que las interesa.

Y, sin embargo, a todas ellas les interesan muchas cosas y ésas las sabes tú. Podrías decirles de aquel noviazgo que va a principiar, porque en el entreacto del cine sorprendiste la ingenuidad de las miradas; o bien de aquel otro que termina con bostezos de aburrimiento que son sus boqueadas de agonía. Las dirías de la serenata fracasada, del baile lucido; desenvainarías las tijeras para emprenderla con la reunión cursi, con la dama inconveniente, con el marido sumiso, con la niña mal educada.

Pero ¡Dioste libre de hacerlo! Tu lengua se volvería de estopa y tu paladar de cartón si osaras pronunciar una palabra.

Sigue buscando en esa entidad compleja y vacía que osan llamar Alma Femenina y hallarás lo que la interesa, y lo dirás aquí para que las cabecitas rubias y morenas se agrupen para oírte y puedas exprimir para ti de las uvas maduras –claras o negras– de los ojos, la miel de las miradas.

De entrada encontramos la contraposición entre las vanas intenciones de quienes adoptan falsas poses para ser aceptadas (la "feminista" que protesta airadamente, para luego correr a casa a atender al varón) y "La Mujer": el ya revisado contraste entre María y Martha, "opuestos sinsabores". Y no hay una, sino muchas formas de ser la sumisa y complaciente María: la "marisabidilla" que se ha esforzado por repetir sin comprender el canon literario, la "romántica" que se deshace por mostrar su pasión por la poesía, la "esteta" que baila, canta o toca el

piano o al menos se mueve como deben hacerlo las damas.

Tras exhibir cuáles son las poses femeninas, Owen pasa a exponer qué es lo que en realidad les concierne: quién se interesa por quién ("aquel noviazgo que va a principiar, porque en el entreacto del cine sorprendiste la ingenuidad de las miradas"), o todo lo contrario ("aquel otro que termina con bostezos de aburrimiento que son sus boqueadas de agonía"), los rumores sobre la vida cotidiana: "desenvainarías las tijeras para emprenderla con la reunión cursi, con la dama inconveniente, con el marido sumiso, con la niña mal educada". El adolescente Owen tiene muy claro lo que en realidad la gran mayoría de las personas, incluidas las jóvenes, quieren saber.

Sin embargo, ésa es la salida fácil: "Pero ¡Dios te libre de hacerlo! Tu lengua se volvería de estopa y tu paladar de cartón si osaras pronunciar una palabra." El rosario conmina al escritor a no caer en tal tentación. Su deber es despertar conciencias, asaltar intelectos, provocar debates entre la estética, la razón y la vida; debates que son principio y fin de la literatura, llamado primordial de la escritura artística:

Sigue buscando en esa entidad compleja y vacía que osan llamar Alma Femenina y hallarás lo que la interesa, y lo dirás aquí para que las cabecitas rubias y morenas se agrupen para oírté y puedas exprimir para ti de las uvas maduras –claras o negras– de los ojos, la miel de las miradas.

En esta columna, es clara la crítica del rosario al tipo de publicaciones dirigidas a la mujer, así como su insistencia en que las mujeres no están ni cortadas por la

misma tijera ni limitadas a los papeles de adorno o compañía que tradicionalmente se les imponían. Y es tarea del escritor, independientemente de su género, abonar para esta transición.

Finalmente, el interés de Owen por que las mujeres sean percibidas desde una perspectiva más equitativa, como seres humanos, no como comparsas masculinas, se aprecia en la importancia que da a la presencia de la única colaboradora de las revistas de la época dirigidas por él hasta ahora conocida, Amelia Sámano Bishop, quien firma la columna "Tópicos Estudiantiles" incluida en los dos números que se han encontrado de esta publicación periódica.

En el primer número de la revista, la columna aborda el tema "En el Instituto", desde la perspectiva de la autora, una alumna. Tal y como seguimos escuchando hasta ahora, y seguiremos, su preocupación se funda en la "catalepsia estudiantil, cosa rara entre las masas juveniles, porque siempre arde en su espíritu ese fuego sagrado que caracteriza la vida de los que principian a caminar por la difícil senda de la existencia".

En su opinión, la indiferencia y la pereza se han apoderado del alumnado institutense, que prefiere soñar "a lo largo de esas decrepitas banquillas que cargan los duros años de no sé qué siglo, que el triunfo llegará como llegan al cerebro los juegos de la imaginación".¹⁰ Ante la inercia, propone el ímpetu de la voluntad, resumida en la gastada máxima "querer es poder", con lo cual conmina a sus compañeros a hacer un "esfuerzo supremo" para "la realización de las grandes y loables

¹⁰Loc. cit.

acciones, que nos conducirán a la cúspide del ideal forjado". En la siguiente entrega se encuentra uno con cuál es el ideal forjado.

Tres semanas después aparece la continuación de la columna, ahora dedicada a los próximos exámenes, después de haber disfrutado de las vacaciones:

Al terminar este período estacionario, aparece el que pudiéramos llamar de crisis: el de los exámenes. Por los corredores de la escuela se pasean casi todos; en algunos se imprimen en las palideces del rostro, las de los conocimientos, mientras que dos o tres están casi congestionados (han aprendido el texto de memoria). Es esta la época en que el estudiante se vuelve madrugador, temperante, retraído, alejado por completo del mundanal ruido, porque cree, asimilando de prisa, salvar el compromiso.

Yo me complazco en observar a los compañeros. Se preguntan: ¿Tienes miedo a los exámenes —el más anémico contesta invariablemente: —qué va! Aún hay tiempo para MACHETEARLE, si no, para algo son los panzazos gloriosos. —¿Y entonces por qué tiemblas? —Hombre, no es miedo, es precaución.

Este escenario le permite exponer su opinión sobre el sentido de la vida, al menos de la vida del estudiante: "¿Pero qué interés guía a tantas y tantas juventudes que se suceden en el aula? Es uno, el mismo de hace muchos siglos y el eternamente nuevo, el afán de 'ser'." La columna termina con la exaltación de la ciencia "que nació del espíritu humano", pero desde una curiosa sincretización católica cuyos ejes me permito resaltar con cursivas:

Por eso sufrimos todos los sinsabores y fracasos y reveses de la vida de estudiante. Bien caudales de ciencia, que nació del espíritu humano, en cuyo regazo infinito aventurados los que continúan esa sagrada obra de tantos hombres atormentados en tantas centurias, la *fe* de tantos fuertes, la *esperanza* de tantos miserables, el *amor* de tantos espíritus generosos que se consumieron, como lámpara que se agota por alumbrar, para proporcionarnos inefables caudales de ciencia, que nació del espíritu humano, en cuyo regazo infinito se explican y armonizan todas las múltiples aspiraciones de la humanidad.

Fe, esperanza y amor (o caridad, en algunas traducciones de la Biblia) son las virtudes teologales destacadas en 1 Corintios 13, renombradas por ser parte de la liturgia católica y principio de la fe cristiana, a diferencia de la ley del Talión, virtudes teologales que Amelia Sámano Bishop adecua sin ningún tropiezo a la vida de la juventud institutense. La lectura de la juvenilia de Owen permite comprobar la coincidencia de pensamiento, posible razón por la cual el rosario invitó a esta institutense a colaborar en su revista.

Conclusión

Pese a los numerosos errores en la escritura de Amelia Sámano Bishop (morphológicos, sintácticos, léxicos y ortográficos), comprensibles por la juventud de la autora, y la flaqueza de sus planteamientos, así como de la estructura argumental, hay en la joven colaboradora otros puntos de coincidencia con Owen: la decadencia del Instituto y la esperanza en el

vigor de la juventud, capaz de llevar al triunfo los ideales de la humanidad. En Owen el primer aspecto es ampliamente conocido desde la edición de 1979 de sus *Obras* por el Fondo de Cultura Económica; el segundo no lo es tanto, por la dificultad de encontrar las revistas que publicó o en las que colaboró durante las primeras décadas del siglo pasado.

Que la mujer es ocasión al varón para la perdición no es un elemento ajeno a Owen. La antítesis entre María y Marta, *opuestos sinsabores*, permite al poeta representar los contrastes en el ideario occidental: María es la mujer sumisa, la que nunca toma la iniciativa, sino que espera –prudente– la señal del varón; frente a su arrebatada hermana Marta, la que piensa por cuenta propia, contra la idealista tipología bíblica: la mujer sea sujeta al varón. En la ortodoxia, la función femenina es obedecer al esposo y dar luz a sus hijos. Desde su juventud, Owen rechazó ese patrón. Lo representa, mas para atacarlo. Prefiere a las duras y veleidosas féminas que rechazan al amado, a Clementina, a Ruth, a las Evas de *Novela como nube*. Owen sabe que las mujeres no son comparsas en la historia escrita por los hombres. Son tan capaces y tan conscientes como para decidir cuándo, cómo y dónde aceptar o rechazar a un supuesto enamorado. No todas son las débiles féminas que abrazan el matrimonio como vocación, sino que también hay mujeres capaces de tomar decisiones sobre su vida y obra. Desafortunadamente, para él, esas brillantes mujeres son las que ciegan y atrapan; seducen como la luz al insecto nocturno; destruyen al hombre que gravita a su alrededor. Ante estas seductoras sirenas, el marinero Owen se resiste a ser Ulises: él no se ata, él no se

protege. Se entrega gozoso, aun sabiendo lo que le espera.

Bibliografía

Frye, Northrop. *The Great Code. The Bible and Literature*. Nueva York, Harcourt, Harvest, 1983.

King, James. *The Holy Bible*. S/I, National Publishing Company, 1983.

Nácar, Eloíno y Alberto Colunga (trad.). *Sagrada Biblia*. 57^a ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

Owen, Gilberto. *Cartas a Clementina Otero*. México, Ediciones de Bellas Artes, 1982.

_____. *Cartas a Clementina Otero*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

_____. *Me muero de sin usted. Cartas de amor a Clementina Otero*. México, Siglo XXI, 2004.

_____. *Obras*. Edición de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos de Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo. México, Fondo de Cultura Económica, 1979. Hay reimpresión de 1996.

Sociedades Bíblicas en América Latina. *Santa Biblia*. Miami, Editorial Vida, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602) y posteriormente cotejada con diversas traducciones de los textos hebreo y griego, 1909.

Hemerografía

Beltrán, Javier y Cynthia Ramírez. "La revista *Esfuerzo*: inicios periodísticos de Gilberto Owen". *Ciencia Ergo Sum.* Vol. 14-2, 2007.

Owen, Gilberto. *Esfuerzo*. Tomo I, núms. 1 y 2, Toluca, 1922.

_____. *Manchas de Tinta*. Tomo I, núms. 1 y 2, Toluca, 1920.

_____. *Raza Nueva*. Tomo I, núms. 1 y 3, Toluca, 1922.

Sámano Bishop, Amelia. "Tópicos estudiantiles". *Esfuerzo*. Núms. 1 y 2, Toluca, 1922.

FRANCISCO JAVIER BELTRÁN CABRERA*

Margarita Mendoza López y Gilberto Owen en el teatro

Margarita Mendoza López and Gilberto Owen
in the theater art

Resumen

A partir de una nota periodística escrita por la dramaturga Margarita Mendoza López en *El Sol de Toluca* en el año de 1954, cuyo título es "Recuerdos de Gilberto Owen Estrada. El gran poeta que fue hijo del Instituto de Toluca", el autor de este artículo resalta los datos proporcionados en dicha nota y los contextualiza a partir de la última carta que se conoce escrita por Owen dirigida a los Garcidueñas; también reúne información y documentos acerca de la participación de Owen en el teatro Ulises en 1928. A la vez se trata de redimensionar la importancia de Margarita Mendoza López al escribir la historia del teatro en México y de Owen durante su última estancia en Norteamérica.

Palabras clave: periodismo, contextualizar, Margarita Mendoza López, Gilberto Owen, Teatro Ulises, historia del teatro en México

Abstract

This paper highlights some facts from a newspaper story about the great poet Gilberto Owen written by playwright Margarita Mendoza López in 1954 and puts them into context according to the last letter written by Owen. It also gathers information about Owen's work in the Ulises Theater in 1928 and assesses the importance of Margarita Mendoza as a historian of Mexican theater art.

Key words: newspaper story, contextualize, Margarita Mendoza López, Gilberto Owen, Ulises Theater, Historian of Mexican theater art

Los dos autores asociados en este artículo tienen en común su escasa mención –una menos que el otro– en la historia de la cultura en México y, por tanto, se pretende llamar la atención de los interesados en el teatro y en la poesía de nuestro país; que se sorprendan de lo escasas que son las noticias que de ellos tenemos en la actualidad. El propósito de este trabajo es articular los datos sobre la obra de Margarita Mendoza López y su conocimiento de Gilberto Owen. Esta escritora jalisciense es una personalidad de la cual sabemos poco en el terreno de las letras, su mayor aporte lo encontramos en el conocimiento del teatro mexicano durante la primera mitad del siglo XX, una vez concluida la Revolución Mexicana.¹ En esta labor y en la nota periodística que presentamos se encuentran algunos datos que revelan el trato que estableció con el poeta sinaloense.

Margarita Mendoza López, esposa de José Rojas Garcidueñas², es una escritora con tendencia hacia la lírica e historiadora del teatro en México. Su trabajo se publicó en 1985 a través de la Coordinación de Teatros de la Subdirección General de Prestaciones Sociales del Instituto Mexicano del Seguro Social. Murió el 19 de septiembre de 1985 bajo los escombros del

¹ Margarita Mendoza López, *Primeros renovadores del teatro en México, 1928-1941*, 1985.

² José Rojas Garcidueñas (1912-1981), guanajuatense, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, fue un estudioso destacado de la literatura colonial de nuestro país: *El teatro de la Nueva España, en el siglo XVI* (1935), *Autos y coloquios del siglo XVI* (1939), *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Erudito barroco* (1945). Además de profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, fue investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la misma Institución y abogado consultor de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Hotel Regis, donde vivía, en la ciudad de México. Nació en Guadalajara, Jalisco, en 1914. Entre sus obras publicadas están: *Una voz alada y de un país inexistente* (1955), *También crecen espigas* (1959), *José Rojas Garcidueñas, el hombre* (1964), *Rosas blancas con tus recuerdos* (1966).

Accedemos a ella a través de un artículo periodístico sobre Gilberto Owen que presentamos en estas líneas.³ Es decir, también fue periodista. El artículo se intitula, "Recuerdos de Gilberto Owen. El gran poeta que fue hijo del Instituto de Toluca", publicado en la página 4 del suplemento cultural *Páginas de Provincia* de *El Sol de Toluca* en el año de 1954. Tal artículo apareció publicado un año antes en *Méjico en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1 de marzo de 1953, página 7, es decir, un año después del fallecimiento del poeta universal nacido en Rosario, Sinaloa.

Margarita Mendoza López es una intelectual cuya pasión mayor fue el teatro en México. Gilberto Owen la menciona sin sus apellidos en la última carta publicada en la edición de las *Obras* del sinaloense. La carta va dirigida a "Margarita y José Rojas Garcidueñas" y está fechada en Filadelfia, febrero de 1951 (Owen muere el 9 de marzo de 1952) en respuesta a la misiva donde Garcidueñas le informa de la muerte de Xavier Villaurrutia.⁴ En ella, Owen responde, de paso y a su modo, a la inquietud, muy probablemente formulada por el propio Garcidueñas y la curiosidad de

³ Luis Mario Schneider lo incluye en la bibliografía sobre Gilberto Owen que se anexa a la edición de las *Obras* publicadas por el Fondo de Cultura Económica en 1979, artículo realmente muy desapercibido.

⁴ José Rojas Garcidueñas, *Gilberto Owen y su obra*, 1954, p. 18.

Margarita, por saber y divulgar la vida y obra del muy entonces poeta desconocido. Pero también en respuesta a su sentimiento por la muerte de Villaarrutia. Owen, en plan creativo, recrea su mítico pasado aludiendo al John que recitaba versos en un casi latín que todavía no era inglés; al Richard muerto el 2 de diciembre de 1804 en una plaza de Dublín, etcétera, hasta el que se fue a Sinaloa y que “mataron un día 13 de febrero, en las calles de Rosario”⁵. Nombres de supuestos antepasados, muy visibles a sus contemporáneos. La muerte de Villaarrutia le afecta de tal modo que anota: “En fin, hemos hecho muchas cosas en público, menos llorar.”⁶ La carta también incluye el agradecimiento a José Rojas Garcidueñas por la presentación que escribiera a propósito de *Perseo vencido* para la revista *América, Revista Antológica*, en 1950,⁷ pues la carta dice: “Acaso les lleve algo

más que ese poema viejo que con tan inteligente cariño ha presentado José.”⁸ El “algo más” se va a llamar “La danza de la muerte”. En el lenguaje críptico típicamente oweniano nos lleva a suponer la existencia de un último poema que Owen no entregó a Josefina Procopio, como lo dice en su última carta publicada, pero también invita a suponer que tal poema nunca lo escribió; en cambio, nos inclinamos a pensar en la debilidad de Owen por la amistad de Villaarrutia y el sentimiento de su muerte y la cercanía de la propia al saber de los diagnósticos y advertencias de los médicos que entonces lo auscultaron. La carta provoca inquietud puesto que la respuesta de Owen oscila de los sentimientos privados a los públicos; concretamente, recriminándole a Xavier Villaarrutia que puesto que era mortal no le recordará “en público jamás”⁹. ¿Una probable negativa de Owen a escribir el retrato de Villaarrutia y de sí mismo y por ello en la carta presupone un supuesto poema, “La danza de la muerte”, que provoca la suposición de tratarse sobre la muerte de su amigo, pero que “no es, de ninguna manera, un retrato de Xavier Villaarrutia”?¹⁰

Como puede observarse por el contenido, esta carta fue escrita pensando más en José Rojas Garcidueñas que en Margarita; y, sin embargo, es ella quien lo recuerda un año después de la muerte de Owen ocurrida en Filadelfia el 9 de marzo de 1952. No menciona los planes de su esposo por difundir la vida y obra del sinaloense. En el artículo son ella y Owen, el poeta que aparece observado por la

⁵ Gilberto Owen, *Obras*, 1979, p. 294. Existió un John Owen (1564-1622), humanista y poeta latino-galés; también existió un Richard Owen (1804-1892) naturalista y anatomista inglés. Sin embargo, esta genealogía que se atribuye podría no serla, debido a que el poeta sinaloense obtuvo el apellido Owen a la edad de 15 años. Cfr. Francisco Javier Beltrán Cabrera, *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*.

⁶ *Ibid.*

⁷ José Rojas Garcidueñas, “Poemas de Gilberto Owen, selección e introducción de José Rojas Garcidueñas”, *América, Revista Antológica*, núm. 64, México, D.F., diciembre de 1950, pp. 89-100. En dicha presentación el autor alude al obsequio de Owen de un ejemplar de *Perseo vencido* editado en Lima, Perú, en 1948. El dato importa por el sarcasmo de Owen, quien consideraba al *Perseo...* como un poema viejo pues efectivamente el libro tardó más de diez y ocho años en escribirse y publicarse como hoy lo conocemos. Véase Vicente Quirarte, *Invitación a Owen*, p. 138.

La “cariñosa presentación” tiene también su importancia por la serie de datos que nos da a propósito del libro *Desvelo* que se publica en 1953 en *Poesía y prosa* por la Imprenta Universitaria.

⁸ Gilberto Owen, *Obras*, p. 294.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

mirada de una mujer atenta que nos presenta la imagen de un Owen fantasmal, macerado y lacerado por sus vicios, nervioso y esquivo, en lugares distantes a la patria, sintetizando el vagabundeo que al respecto lo distinguió en vida. Su discreción y tendencia hacia el anonimato también está presente al grado de que Margarita Mendoza, en la reunión que describe en casa de la doctora italiana, tiene que preguntarle su nombre. Y esa especie de visión fantasmal escurridiza que presenta coincide con la visión también fantasmal de Valeria Luiselli en su novela *Los ingrávidos*¹¹.

El artículo inicia describiendo el primer encuentro, charlan sobre artistas amigos muy cercanos a Owen, quien manifiesta conocerlos para sorpresa de su interlocutora, quien no logra reconocer al poeta errante que pasara un tercio de su vida en Sudamérica. Finalmente le pregunta a bocajarro: “¿Quién es usted?”, pregunta a la cual Owen estaría muy acostumbrado por la forma en que describe su respuesta. Los encuentros que describe Margarita Mendoza se circunscriben a diciembre de 1948 en Filadelfia, una saliendo del consulado de México y otra en el Club Panamericano. En el primero, deambulando por rumbos distintos, se encuentran, se reconocen, pero disimulan. Margarita Mendoza imagina a Owen queriendo estar solo con su neurastenia. En el segundo, se divide en un antes de entrar al club, que consiste en visitar una “taberna” en la cual nos enteramos que, por cortesía, Owen bebe “sherry” (jerez); y después, ya dentro del Club, a invitación previa, Owen en lugar de un esperado discurso a propósito de la discrimi-

nación racial reduce su participación a declamar los versos del popular poeta venezolano Andrés Eloy Blanco “Píntame angelitos negros”. La autora del artículo interpreta en esta poesía como la coincidencia ideológica a propósito del racismo en Norteamérica.

Los encuentros descritos confirman acontecimientos de tipo biográfico mientras vivió sus últimos años en Estados Unidos. La neurastenia que se le atribuye corresponde a una apreciación completamente subjetiva, pero el deambular solitario de Owen coincide con la separación que en esas fechas ya era más que obvia respecto de su familia, los amigos mexicanos y sudamericanos y su patria. El segundo encuentro, cuando bebe *sherry*, confirma la bonhomía típica en Owen y la prevención que hicieron los médicos respecto de su salud. Pero lo último, su vocación por la poesía, se manifiesta al declamar los versos del venezolano Andrés Eloy Blanco, lo cual cae más en el ámbito de la literatura que en lo biográfico:

Píntame angelitos negros

Andrés Eloy Blanco

¡Ah mundo! La Negra Juana,
 ¡la mano que le pasó!
 Se le murió su negrito,
 sí señor.
 —Ay, compadrito del alma,
 ¡tan sano que estaba el negro!
 Yo no le acataba el pliegue,
 yo no le acataba el hueso;
 como yo me enflaquecía,
 lo mediía con mi cuerpo,
 se me iba poniendo flaco
 como yo me iba poniendo.
 Se me murió mi negrito;
 Dios lo tendrá dispuesto;

¹¹Valeria Luiselli, *Los ingrávidos*.

ya lo tendrá coloao
como angelito del Cielo.
—Desengáñese, comadre,
que no hay angelitos negros.
Pintor de santos de alcoba,
pintor sin tierra en el pecho,
que cuando pintas tus santos
no te acuerdas de tu pueblo,
que cuando pintas tus Vírgenes
pintas angelitos bellos,
pero nunca te acordaste
de pintar un ángel negro.
Pintor nacido en mi tierra,
con el pincel extranjero,
pintor que sigues el rumbo
de tantos pintores viejos,
aunque la Virgen sea blanca,
píntame angelitos negros.
No hay pintor que pintara
angelitos de mi pueblo.
Yo quiero angelitos blancos
con angelitos morenos.
Ángel de buena familia
no basta para mi cielo.
Si queda un pintor de santos,
si queda un pintor de cielos,
que haga el cielo de mi tierra,
con los tonos de mi pueblo,
con su ángel de perla fina,
con su ángel de medio pelo,
con sus ángeles catires,
con sus ángeles morenos,
con sus angelitos blancos,
con sus angelitos indios,
con sus angelitos negros,
que vayan comiendo mango
por las barriadas del cielo.
Si al cielo voy algún día,
tengo que hallarte en el cielo,
angelítico del diablo,
serafín cucurusero.
Si sabes pintar tu tierra,
así has de pintar tu cielo,

con su sol que tuesta blancos,
con su sol que suda negros,
porque para eso lo tienes
calientito y de los buenos.
Aunque la Virgen sea blanca,
píntame angelitos negros.
No hay una iglesia de rumbo,
no hay una iglesia de pueblo,
donde hayan dejado entrar
al cuadro angelitos negros.
Y entonces, ¿adónde van,
angelitos de mi pueblo,
zamuritos de Guaribe,
torditos de Barlovento?
Pintor que pintas tu tierra,
si quieres pintar tu cielo,
cuando pintas angelitos
acuérdate de tu pueblo
y al lado del ángel rubio
y junto al ángel trigueño,
aunque la Virgen sea blanca,
píntame angelitos negros.

De este modo, con ese acto en el Club Panamericano, el retrato que de Owen se descubre da cuenta de la capacidad de su memoria y de su entrega total y gusto por la poesía, de sus viajes por el mundo y del sentimiento racial contrario al predominante en Norteamérica. Elementos imprescindibles en su poética y no sólo en su actitud. Owen nunca dijo o escribió un verso sin que éste se relacionara con la situación que como poeta tenía con el mundo, con su vivencia y con su conocimiento de la poesía. Es una forma desconocida del Owen que escribiera respecto a la poesía: “que eres tú, que no yo, tuya y no mía, / la voz que se desangra por mis llagas”¹². Si pensamos en la temática

¹² Gilberto Owen, *Sindbad el varado*, “Día veintidós, Tu nombre, poesía”, *Obras*, p. 84.

del poema que Owen recita, la lección de Owen en el Club Panamericano es doble y efectiva puesto que es posible señalar la inconveniencia del racismo a través de la verdad que despliega la poesía.

Pero continuando con el artículo de Margarita Mendoza, ésta inicia su conversación con Owen a partir de la lectura de una obra de teatro: *La culta dama*, citándola sin dar el nombre de Salvador Novo, su autor. Este hecho la ubica como la dramaturga que fue en el terreno de la cultura. El texto de Salvador Novo se refiere a la dramatización de hechos sociales ubicados a mitad del siglo pasado, acontecidos en el seno de una familia burguesa en México, cuya protagonista, Antonia, se percibe y presenta como la mujer de sociedad que acude a todo evento de tipo cultural, escritora y autora de libros a propósito de los problemas humanos, particularmente femeninos. La "Culta Dama" tiene un hijo –Ernesto– cuyas aventuras amorosas la pondrán en entredicho. Pero también tiene una organización que protege a mujeres solteras embarazadas. La obra inicia con la llegada de Eugenia a la casa de Antonia con un embarazo de cuatro meses para recibir ayuda de la madre de Ernesto. No falta la mujer despechada –Carmen–, quien en calidad de antagonista mueve a otros personajes para provocar el escándalo (y con ello su venganza) entre la alcurnia social y demeritar a Antonia, una vez que el medio se entere del triple conflicto que se dramatiza. En esta primera parte de la obra, Novo se sirve del retrato social para combinarlo con la fina ironía que también le imprime a los acontecimientos. Los elementos dramáticos de la obra van entrelazándose durante los tres actos clásicos de la dramaturgia aristotélica: principio, nudo

y desenlace. En el segundo acto se crea el conflicto a través de los hilos que mueve la mujer despechada; para entonces Eugenia ha dado a luz; el padre de ésta, que había caído en desgracia, es sacado de la cárcel como parte del plan tramado por Carmen y aquél busca a Antonia para agradecerle la ayuda recibida, creyendo que ella era su benefactora. Para entonces el conflicto se desata y con ello el tan temido escándalo social. Quien embarazó a Eugenia es Ernesto. El elemento aristotélico más importante de la tragedia griega es traído aquí para fundamentar este pequeño drama social mexicano: la anagnórisis, es decir, el reconocimiento entre los personajes; cada uno en su lugar expone su situación en el drama frente al otro, todos se conocen y participan del nudo dramático. El desenlace empieza a tramarse desde el momento en que la "Culta Dama" se da cuenta de su situación frente al escándalo social promovido por la antagonista y al que involuntariamente el hijo ha dado motivo, así que el tercer acto está dedicado a resolver el conflicto; la "Culta Dama" trata de comprar a quien tiene que comprar y convencer a quien tiene que convencer. Antonia pretende aclarar esta verdad y ofrece dinero al padre de Eugenia. La dignidad del padre, como valor humano, se contrasta con los fríos cálculos de la "Culta Dama" por hacer del hecho vergonzoso una aventura juvenil del hijo. Finalmente todo se le escapa de las manos y los personajes resuelven por sí solos: el hijo se rebela, reconoce el amor en Eugenia y su hijo; el padre de ella rechaza el dinero con que pretende comprar su silencio; Carmen consuma su venganza, y la prometida de Ernesto, Gloria, roto el compromiso de boda (la "Culta Dama" tramo la boda con Gloria que a

su parecer sería lo mejor para su hijo), envidia a Ernesto por el impulso amoroso que en ellos no existía. Resuelto el drama, la "Culta Dama" no pierde el porte ni su impulso autoritario. Para Novo esta congruencia de su protagonista es la mejor expresión de su visión costumbrista de la obra dramática y de la coherencia de sus personajes. Fino trazo de una típica ironía.

En "Recuerdos de Gilberto Owen Estrada", Margarita Mendoza tiene presente esta obra de Salvador Novo como motivo del diálogo con el desconocido Owen; a la vez se entiende que se encuentra informada de los compañeros de generación de Owen mencionados en su artículo. Margarita Mendoza, con las situaciones que describe, manifiesta el interés que Owen despertó en ella y su esposo. En aquel año, José Rojas Garcidueñas ejercía la abogacía en el Consulado Mexicano en Filadelfia como parte de la Sección Mexicana de la Comisión Internacional de Límites y Aguas entre México y los Estados Unidos, situación que explica el contacto de esta pareja y el poeta olvidado. Pero la preocupación por la cultura mexicana que también tenían y ejercían los obligó a mirar más de cerca a este escritor cuya presencia en México pasaba inadvertida. Los Garcidueñas se propusieron difundir la vida y la obra de Owen en México. Comenzaron por extraer los datos biográficos que de Owen se tenían en los archivos de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Aunque hoy es mejor conocida la participación de Owen en las letras mexicanas y su biografía, aún incompleta, es también mejor conocida. Me permito transcribir el contenido de una hoja membretada con el nombre de Lic. José Rojas Garcidueñas con letras en re-

lieve y su dirección postal: Apartado Postal No. 4030, México D.F.:

Gilberto Owen. Exp. 14-185, Arch. Gral. De la S.R.E.

Nombre: Gilberto Owen Estrada.

Nacimiento: Rosario, Sin. 4 febrero 1904.

Padres: Guillermo Owen y Margarita Estrada.

Ingreso a la carrera consular: 1 de julio 1928.

Empleo con que ingresó: Escribano de 1^a. Oficina a la que se le comisionó: Consulado de Nueva York.

Tomó posesión en N.Y. el 7 de julio.

Empleo anterior, de 1^o. de agosto 1923 a 1^o jul. 1928 empleado de la Secretaría Particular de la Presidencia.

1931 –enero– Comisionado a Cincinnati, Ohio, a recoger archivos, etc. que el anterior cónsul se negaba a entregar.

27 jul. Encargado del Consulado General de Lima.

(Acta de matrimonio, en exp. cit.)

Gilberto Owen, bautizado en la Parroquia del Rosario del Mineral, Sinaloa... en 1907.

(matrimonio con) Sra. Cecilia Salazar Roldán, hija del Gral. Víctor Manuel Salazar y Cecilia Roldán, bautizada en (Bogotá) el 13 de julio de 1913. Fueron testigos: Gral. Víctor Manuel Salazar, Dr. Eduardo Santos, Palma Guillén, María Luisa Roldán y Jorge Zalamea. (Con letra manuscrita: falta fecha)

Hijos: Victoria Cecilia, n. Bogotá 4 septiembre 1936.

Guillermo, n. Bogotá 4 de mayo 1938.

Fallecimiento: "Filadelfia, Pa. Mar 12 de 1952.- C. Secretario de Relaciones Exteriores. México, D.F.- Ref. su atto. mensaje 40147 de 10 actual.- Para información de esa Superioridad me permito hacer de su conocimiento que el Canciller Gilberto Owen fue sepultado ayer en el cementerio Holy Cross de esta ciudad.- Como ya se había informado a usted con anterioridad, dicho canciller falleció a primeras horas de la mañana del día 9 de este propio mes. La causa de su muerte fue, según los médicos, el endurecimiento del hígado, que causa derrames interiores de sangre.- Muy atentamente. Sufragio Efectivo. No Reelección. El Cónsul Raúl Baca.

El artículo de Margarita Mendoza termina explicando su deseo de dirigirle unas palabras al Owen que conoció y admiró como escritor para seguir conversando. Como no fue posible, al año de haber fallecido, lo observa y lo describe en sus recuerdos. Será motivo en conversaciones con Rojas Garcidueñas, "quien tan bien lo quiso y lo entendió".

Finalmente, el artículo es el siguiente:

RECUERDOS DE GILBERTO OWEN. El gran poeta que fue hijo del Instituto de Toluca.

Empecé a mencionar nombres de escritores y artistas de México, pues seguía fresco en mi memoria el dato de *La culta dama* y resultó que teníamos amigos comunes. De Lola Álvarez Bravo y de Elías Nandino hizo los más cálidos elogios; hablamos de Lupe Marín y de Jorge Cuesta, de Celestino Gorostiza y Carlos Pelli- cer y de casi todos los que integraron el grupo de "contemporáneos", pero él seguía sin mencionar su propio nombre y yo

sin poder averiguarlo, lo que hizo que me decidiera por el camino en mí habitual, aparte por completo de las buenas maneras, pues en forma tajante le dije:

—Bueno ¿y usted quién es?

—Pues, Gilberto Owen —me respondió con la mayor tranquilidad.

—¡Acabáramos! Ya podía haberlo dicho antes y así evitarme un esfuerzo mental inútil.

Desde ese momento sentí que Gilberto y yo podíamos ser amigos.

Desde esa noche no lo volví a ver sino un par de veces en diciembre de ese mismo año, el de 1948, y en una de ellas, al salir del Consulado (de México en Filadelfia) nos despedimos y Gilberto marchó por un rumbo opuesto al nuestro, pero al cambiar nosotros de dirección, pues no llevábamos ninguna fija, nos encontramos y entonces adiviné que había seguido un camino diferente, sólo porque estaba en un momento de neurastenia y quería estar solo. Nos vimos perfectamente, nos hicimos disimulados y nunca mencionamos el encuentro. Otro día nos preparábamos a asistir a una reunión en el Club Panamericano y, para hacer tiempo, fuimos con Gilberto a una acogedora taberna de su predilección en la que nosotros bebimos whisky y él un "sherry" que apuró sin la menor euforia, sino más bien sintiendo que era deber del anfitrión acompañar a sus invitados. Luego supe que hacía poco había estado a punto de quedar ciego a consecuencia del alcohol, por eso lo único que se permitía era una copa de "sherry". Ya en el Club pidieron a Gilberto que hablara y en vez de un discurso circunstancial, dijo intencionalmente aquellos versos: "Píntame angelitos negros".

Tal vez nadie pueda comprender lo que para mí significaron esas palabras y sobre todo que Gilberto las pronunciara en ese momento porque hacía poco se me había presentado la realidad indiscutible y brutal de la discriminación racial que existe en Norteamérica. No recuerdo si algo de esto comenté con Gilberto, pero cuando lo oí decir esos versos sentí como si él se uniera a mi propia protesta. Esa fue la última vez que lo vi.

Muchas veces quise escribirle, pero siempre se me quedó la carta en la imaginación. Ahora es más fácil, porque esa barrera que es siempre la pluma y el papel ya no existe, ni la lejanía tampoco. Ahora podrán llegar a él mis palabras simplemente al través del pensamiento, y cuando de él hable con quien tan bien lo quiso y lo entendió, continuaremos la conversación que dejamos pendiente aquella noche en casa de la doctora italiana, en Filadelfia.

Ese deseo de relacionarse con Gilberto Owen también es explicable por la actividad teatral que ambos desplegaron. Margarita Mendoza, como estudiosa del teatro en México, recogió una serie de datos y documentos que ilustran la participación de Owen en el Teatro Ulises en los siete meses que duró su importante y precursora actividad del teatro moderno en México durante el año de 1928. Para Mendoza López la importancia del Teatro Ulises y la participación destacada de Gilberto Owen no es asociada con la supuesta y famosa historia amorosa que se ha tejido en torno de la figura del poeta y Clementina Otero.¹³ Frívola en su deber

de aportar datos fehacientes de la actividad teatral durante los primeros años posteriores a la Revolución Mexicana, la estudiosa Margarita Mendoza en su libro, *Primeros renovadores del teatro en México*, da cuenta de la renovación que significó el proyecto dramático de la generación de Contemporáneos y su continuidad en el Teatro Orientación; se agregan datos de la participación que tienen en tal propósito. Por relacionarse con Owen me permitió transcribir algunos de los documentos que dan cuenta de él en el teatro, a sabiendas de que hay información conocida, aunque no del todo precisada como pretende este artículo.¹⁴ Lo primero es una nota que Margarita Mendoza atribuye a Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y Bernardo Ortiz de Montellano y publicada en la revista *Ulises* en febrero de 1928:

Aquella vieja idea de los escritores jóvenes de México –idea que nos daba oportunidad de oír uno de los discos mejor grabados de José Gorostiza– empieza a cristalizar: el pequeño teatro experimental adonde se representan obras nuevas por nuevos actores no profesionales. Sólo de este modo se empieza a crear un gusto, un repertorio y un público actuales. En la calle de Mesones número 42 se improvisa el escenario y la sala.

Rodríguez Lozano y Julio Castellanos se encargan de las decoraciones. Y, por primera vez en México, los escritores se prestan a hacer el trabajo del actor, con las ventajas de su cultura y sin

¹³ Al respecto, el lector puede remitirse al libro *Me muero de sin usted*, de Vicente Quirarte, cuyo

contenido principal son las cartas escritas por Owen dirigidas a Clementina Otero.

¹⁴ Cfr. Luis Mario Schneider, "Gilberto Owen; el teatro como acechanza".

las desventajas del hábito. Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen cubren los primeros papeles. Con ellos, y en primer término, Antonieta Rivas. Y Matilde Urdaneta, Judith Ortega, Carlos Luquín y Rafael Nieto.

Las primeras obras, representadas los días 4 y 5 de enero, fueron: *Simili*, de Claude Roger-Marx, traducida por Owen y *La puerta reluciente*, de Lord Dunsany, traducida por Enrique Jiménez Domínguez. Julio Jiménez Rueda dirigió las obras.

Que el lector curioso de cuestiones teatrales vaya fijando nombres y fechas.¹⁵

Margarita Mendoza precisa más refiriéndose al equipo completo que formó este grupo:

La dirección de escena estaba en manos de Julio Jiménez Rueda, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza.

Los actores eran intelectuales y jóvenes amigas de ellos. Sus nombres: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Antonieta Rivas Mercado, Matilde Urdaneta, Judith Martínez Ortega, Carlos Luquín, Rafael Nieto, Lupe Medina de Ortega, Clementina Otero, Delfino Ramírez Tovar, Isabella Corona, nombre este último que el pintor Gerardo Murillo, el Dr. Atl, diera a la joven declamadora Refugio Pérez Frías.

Los escenógrafos eran los pintores Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos.¹⁶

Además de *Simili*, en donde participó como traductor, Owen actúa en *Ligados*,

de Eugene O'Neill; *El peregrino*, de Charles Vildrac, y *El tiempo es sueño*, de Henri R. Lenormand. De esta última, en la sección testimonios gráficos, la autora de esta cronología del teatro en México incluye el programa de la obra que dice así:

El tiempo es sueño

6 escenas

Remée Cremers	Clementina Otero
Riemke Van Eyden	Isabella Corona
La señora Beunke	Lupe M. De Ortega
Nico Van Eyden	Gilberto Owen
Saidyah	Delfín Ramírez Tovar

Dirección de X. Villaurrutia y C. Gorostiza.
Decorado de Roberto Montenegro

Sr. Lic. Don Alfonso Reyes y Sra.¹⁷
Cortesía de Antonieta Rivas¹⁸

El 6 y 7 de julio a la 8 45
Mesones 42.¹⁹

Margarita Mendoza López y Gilberto Owen parecen encontrarse en el quehacer intelectual, en los recuerdos de su convivencia con él y su esposo y en la afectividad nacida en el trato personal y en los documentos que en este artículo se han presentado. Personalidades del pasado, aquí se reúnen para hablar de sus lazos afectivos y propósitos culturales explícitos en los documentos y obra de ellos conocidos. El encuentro del artículo tantas veces referido provocó la asociación de datos

¹⁵ "Trabajos de Ulises", *Ulises*. Sin autor en el original.

¹⁶ Margarita Mendoza López, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁷ Letra manuscrita de Antonieta Rivas Mercado (ARM).

¹⁸ Letra manuscrita de ARM.

¹⁹ Margarita Mendoza López, *op. cit.*, p. 145.

dispersos que ha sido posible articular a partir de los escritos que nos han legado. Ambos autores, Owen y Margarita Mendoza, merecen ser tratados como las personas cercanas que fueron y no como ilustres desconocidos. En estos renglones se ha puesto énfasis en la importancia que cada uno tiene en sus respectivas ramas de la cultura, aunque hoy día nos sigan pareciendo los fantasmas que hemos olvidado.

Bibliografía

Luiselli, Valeria. *Los ingrávidos*. 2^a. ed. México, Editorial Sextopiso, 2011.

Mendoza López, Margarita. *Primeros renovadores del teatro en México, 1928-1941*. México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1985.

Novo, Salvador. *La culta dama*. México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1984. (Col. Lecturas Mexicanas, núm. 51)

Owen, Gilberto. *Poesía y prosa*. México, Imprenta Universitaria, 1953.

_____. *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

_____. *Me muero de sin usted, Cartas de amor a Clementina Otero*. Edición y notas de Marinela Barrios Otero y Vicente Quirarte. México, El Colegio de Sinaloa-Siglo XXI, 2004.

Quirarte, Vicente. *Invitación a Owen*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones El Equilibrista, 2007.

Rojas Garcidueñas, José. *Gilberto Owen y su obra*. San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1954.

Schneider, Luis Mario. "Bibliografía". Gilberto Owen. *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Hemerografía

Mendoza López, Margarita. "Recuerdos de Gilberto Owen, el gran poeta que fue hijo del Instituto de Toluca". *El Sol de Toluca*, Toluca, Méx., 14 de marzo de 1954, sección dominical "Páginas de Provincia".

Ulises, núm. 6, México, D.F., febrero de 1928, *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*. México, Fondo de Cultura Económica.

Rojas Garcidueñas, José. "Introducción", *América, Revista Antológica*. Núm. 64, México, diciembre de 1950.

Schneider, Luis Mario. "Gilberto Owen: el teatro como acechanza". *Castálida*. Revista del Instituto Mexiquense de Cultura. Año IV, núm. 13, Toluca, Edo. de México, invierno 1998.

Cibergrafía

Eloy Blanco, Andrés. "Angelitos negros". http://www.analitica.com/bitoteca/aeb/angelitos_negros.asp (consultado 7 de octubre de 2013)

Díaz y de Ovando, Clementina. "José Rojas Garcidueñas (1912-1981)". www.alesiie.unam.mx/pdf/51_191-193.pdf (consultado 29 de mayo de 2013)



BEATRIZ GONZÁLEZ ORTUÑO* / PAOLA GONZÁLEZ LÁZARO*

Perspectiva histórica de la relación cerebro-lenguaje

Historic perspective
of the brain-language relationship

Resumen

La afasia es una alteración del lenguaje que ocurre como consecuencia de daño cerebral en personas que han sido hablantes competentes de su lengua. Los primeros en interesarse en el estudio de la relación cerebro-lenguaje fueron los médicos al cuidado de los pacientes con afasia, quienes hicieron descripciones detalladas tanto clínicas como anatómicas; sin embargo, hasta que las investigaciones se hicieron desde los marcos formales de la lingüística, fue posible explicar el habla de los pacientes. Hoy día la perspectiva lingüística se complementa con el punto de vista de la ciencia cognoscitiva.

Palabras clave: afasia, historia, neurolingüística

Abstract

Aphasia is a language impairment resulting from cerebral damage in persons who have been competent users of their own language. Doctors caring for aphasic patients were among the first who were interested in studying the relationship between brain and language. Although they made detailed clinical and anatomical descriptions, it wasn't until the investigations were made from a linguistic framework that it was possible to explain the language deficits of the patients. Nowadays the linguistic perspective complements the cognitive point of view.

Key words: aphasia, history, neurolinguistics

El lenguaje es una facultad humana por demás relevante y significativa. De ahí que cuando dicha facultad se pierde como consecuencia de una lesión, ha sido muy intrigante a lo largo de la historia. El objetivo del presente artículo es hacer una revisión cronológica del papel que ha tenido el estudio de las afasias en el entendimiento de la relación cerebro-lenguaje.

Primeras descripciones

Entre los primeros documentos que relacionan la pérdida del lenguaje con una lesión en la cabeza se encuentran los papiros quirúrgicos egipcios que datan de los años 3000 y 2500 a.C. Los encontró Edwin Smith y posteriormente los descifró James Henry Breasted en 1930.¹ Los papiros contienen la referencia más antigua del cerebro en todos los registros escritos: "En ellos se describen los síntomas, el diagnóstico y el pronóstico de dos pacientes con daño en la cabeza y fracturas en el cráneo".² Los escritos aseveran que "la pérdida del habla era resultado de algo que entraba desde afuera" como el "aliento de un dios o de la muerte" y que el paciente "quedaba mudo en su tristeza".³ Se sugiere que la pérdida del lenguaje se podía tratar con diversos medicamentos y rituales; sin embargo, no existe registro del resultado de dichos tratamientos.

Por otra parte, se sabe que los autores de los samhitas, un texto clásico de medicina hindú del siglo I d.C., también

describieron la pérdida del lenguaje. Los samhitas se basaban en tradiciones ancestrales, algunas del segundo milenio antes de Cristo. Aunque no tan antiguos como los papiros quirúrgicos de Edwin Smith, los samhitas dejaron en claro que "las alteraciones del lenguaje habían sido siempre de gran interés para los médicos".⁴

En el siglo v a.C. Hipócrates, el padre de la medicina, mencionó que el cerebro es el órgano del razonamiento o director del espíritu en franca oposición a la idea imperante en la época, que atribuía las enfermedades a los dioses y colocaba al corazón como el centro de la actividad corporal. Sin duda, los médicos de la escuela de Hipócrates observaron alteraciones adquiridas del lenguaje; empero, debido a que no existen traducciones exactas, no es posible tener la certeza de si conocían el origen de tales alteraciones.⁵

Trescientos años más tarde, Plinio el Viejo, Celso, Sorano de Éfeso y Galeno fueron los principales representantes de la medicina romana. En sus escritos describieron alteraciones del habla y del lenguaje. Aunque las descripciones de Plinio en su *Historia natural* fueron aisladas, escribió: "Se supo de un hombre que recibió una pedrada en la cabeza y solamente olvidó como leer y escribir".⁶ Celso, como la mayoría de sus predecesores griegos y romanos, creía que la lengua y no el cerebro era la fuente de la mayoría de las alteraciones del lenguaje; por tanto, proponía masajes y gárgaras para relajar la lengua de su parálisis. En contraste, Sorano de Éfeso señaló que mientras la pa-

¹ Stanley Finger, *Origins of neuroscience. A history of the explorations into brain function*, p. 371.

² Erik Kandel y James Schwartz, *Principles of neural science*, contraportada.

³ Hildred Schuell, *Afasia en adultos según Schuell. Diagnóstico, pronóstico y tratamiento*, p. 19.

⁴ Stanley Finger, *op. cit.*, p. 371.

⁵ *Ibid.*

⁶ Arthur Benton y Robert Joynt, *Primeras descripciones de la afasia*, p. 4.

rálisis de la lengua provoca alteraciones en la articulación, se podía distinguir de los casos de pérdida del lenguaje resultantes de alguna otra enfermedad, la cual no se especificaba. Por su parte, Galeno señaló que existía una relación entre la vida espiritual y el cerebro. Esto se puede considerar uno de los primeros intentos por localizar las funciones psíquicas en distintas regiones cerebrales.

De la Edad Media al siglo XVIII

Los historiadores están de acuerdo en que durante la Edad Media se aportó muy poco conocimiento acerca de la relación que existe entre el cerebro y el lenguaje. A pesar de ello, las doctrinas clásicas no fueron cuestionadas. Existen nuevas descripciones a partir del Renacimiento.

En el siglo xv, Antonio Guaneiro presentó dos casos de pacientes con pérdida del habla:

Tengo bajo mi cuidado a dos ancianos, uno de los cuales no sabe más de tres palabras... el otro raramente o nunca menciona el nombre correcto de alguien. Cuando llama a alguien, no lo llama por su nombre.⁷

Guaneiro interpretó los problemas como una afección del órgano de la memoria, el cual podía retener muy poco o nada.

En 1673, Johan Schmidt estudió a un paciente, quien tras sufrir un infarto cerebral era incapaz de expresar sus sentimientos ya que sustituía una palabra por otra. Se trata del primer caso en que se

describen con claridad las parafasias;⁸ además, establece una diferencia entre las palabras incorrectas por omisión, sustitución o alteración del orden de los fonemas, de la dificultad motora para producirlas.

A su vez, Peter Rommel (1683) describió a un paciente que perdió el habla y no era capaz de repetir siquiera frases sencillas; sin embargo, podía recitar con claridad versos bíblicos y varios rezos. Designó este caso como una "extraña afonía",⁹ pero hoy se sabe que el lenguaje automático (series que se han repetido de manera continua) puede preservarse aun cuando el lenguaje espontáneo esté severamente alterado.

Posteriormente en 1742, Carl Linné estudió la relación que existe entre los defectos de la escritura y los del habla. Fue el primero en notar la coincidencia entre alteraciones del lenguaje oral y del lenguaje escrito.¹⁰

Giovanni Batista Morgagni publicó en 1762 una monografía con numerosas descripciones de casos de alteraciones en el lenguaje, las cuales tienen tres características dignas de mencionarse:¹¹ la primera es la observación de que aun cuando los pacientes no podían hablar, conservaban la capacidad para comprender el lenguaje; la segunda es la coincidencia entre los trastornos motores del lenguaje y la hemiplejia derecha; y la tercera es el énfasis de que la pérdida del lenguaje se asociaba frecuentemente con un infarto cerebral. Al realizar autopsias de varios

⁸ Stanley Finger, *op. cit.*, p. 372.

⁹ Arthur Benton y Robert Joynt, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Stanley Finger, *op. cit.*, p. 373.

¹¹ Arthur Benton y Robert Joynt, *op. cit.*, p. 14.

⁷ Arthur Benton y Robert Joynt, *op. cit.*, p. 6.

de sus pacientes, encontró lesiones en el hemisferio cerebral izquierdo.

Johan Gesner (1738-1801) publicó en 1770 una monografía titulada "Amnesia del lenguaje". Con base en seis casos, atribuyó los trastornos en el lenguaje de sus pacientes a un deterioro específico en la memoria verbal. Este deterioro consistía en la incapacidad para asociar las imágenes y las ideas abstractas con símbolos verbales. Gesner pensaba que el uso inapropiado de palabras y términos e incluso la formulación de palabras nuevas (neologismos) eran resultado de asociaciones inadecuadas entre pensamientos y palabras.¹²

Años después, Alexander Crichton retomó la propuesta de Gesner y concluyó que las alteraciones del lenguaje se debían a un defecto en la asociación entre las ideas y su expresión: "A pesar de que la persona tiene una noción clara de lo que quiere decir, no puede pronunciar las palabras que deberían caracterizar sus pensamientos".¹³

Hasta ese momento se contaba sólo con descripciones de casos aislados y se habían observado las principales manifestaciones de alteraciones lingüísticas tanto en el lenguaje oral como en el escrito. Sin embargo, no se había planteado un modelo teórico que cobijara todos los términos; además, debido a que la base de los problemas del lenguaje no se había comprendido, los médicos de la época no sabían cómo tratar a sus pacientes. "Algunos de los tratamientos usuales eran la sangría (con o sin sanguijuelas), succión

con ventosas y cortar el frenillo para dar mayor movilidad a la lengua."¹⁴

Frenología: Franz Joseph Gall y Jean-Baptiste Bouillaud

En la primera mitad del siglo XIX, a consecuencia de la fusión de la anatomía, la biología del desarrollo, la fisiología y el estudio del comportamiento, surgió la frenología. El término procede del griego *phrenos*: mente y *logos*: conocimiento o ciencia. Se trataba, pues, de la ciencia de la mente. La corriente planteaba que era posible ubicar las facultades morales, intelectuales y espirituales del hombre mediante la palpación de las protuberancias del cráneo (craneoscopia). Además de localizar funciones como la memoria visual y auditiva o la orientación en el espacio, figuraban también otras funciones mentales más elaboradas y abstractas, como la sociabilidad, el instinto de perpetuación de la especie, la generosidad o el amor materno. Los frenólogos, encabezados por el médico y neuroanatomista Franz Joseph Gall, creían que el grado de prominencia de una región del cerebro indicaba qué tan desarrollada estaba la función que desempeña. Pensaban que así como el tamaño de un músculo aumenta con el ejercicio, al desarrollar una facultad específica incrementaba el tamaño del cerebro, el cual se reflejaba en la forma externa del cráneo como protuberancias.

Gall describió dos órganos del lenguaje: uno para la articulación y el otro para la memoria de las palabras, ambos en el lóbulo frontal. Presuntamente notó una relación entre las personas con habili-

¹²Stanley Finger, *op. cit.*, p. 373.

¹³Arthur Benton y Robert Joynt, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴Stanley Finger, *op. cit.*, p. 373.

dades verbales muy desarrolladas y la prominencia de sus ojos e intuyó que tal prominencia era causada por la hipertrofia de las regiones supraorbitales (porciones anterior e inferior de los lóbulos frontales).

Las observaciones y las cuidadosas disecciones llevadas a cabo por Gall le sirvieron de base para realizar el mapa más elaborado de la superficie cerebral propuesto hasta entonces, el cual pasó a ser una topografía diferenciada de las actividades del espíritu y la mente.

Jean-Baptiste Bouillaud, discípulo de Gall, apoyó fuertemente la idea de la localización cortical del lenguaje. Continuando con los intentos por hallar una correlación anatómica con las distintas funciones, en 1825 dividió la actividad del lenguaje hablado en dos momentos: crear palabras para transmitir ideas y articular estas palabras. Se hace así la distinción entre lenguaje interno y lenguaje externo.

Hay que distinguir dos causas que provocan la pérdida del lenguaje, cada una a su manera: una destruyendo el órgano de la memoria para las palabras, la otra impidiendo la transmisión nerviosa que dirige la articulación.¹⁵

Una vez que revisó alrededor de 500 casos y acumuló evidencia contundente acerca de la localización del lenguaje en los lóbulos frontales, Bouillaud se atrevió a hacer una de las más famosas apuestas en la historia de las ciencias cerebrales: "Aquí ofrezco 500 francos a cualquiera que traiga un ejemplo de una lesión profunda en los lóbulos anteriores del cerebro sin una alteración del lenguaje".¹⁶

La frenología cayó en desprestigio debido a las personas que hacían demostraciones populares y lucraban con ella. Incluso Bouillaud, quien fuera miembro fundador de la Sociedad Frenológica, se alejó de esta corriente ya que no podía aceptar que la craneoscopia fuera un método viable para estudiar la función cerebral.

Localizacionismo: Pierre Paul Broca

En 1861, Ernest Aubertin, yerno de Bouillaud, organizó un debate acerca de las teorías frenológicas en la Sociedad Antropológica de París. A su vez, Pierre Paul Broca, cirujano y antropólogo afamado, presentó al paciente Leborgne, quien a pesar de no tener parálisis de la lengua, presentaba una expresión oral limitada a la sílaba "tan" (por esta razón, en el hospital donde trabajaba como conserje se referían a él como *monsieur Tan*). Leborgne tenía buena comprensión de lo que se le decía, podía comunicarse por medios no lingüísticos y conservaba su inteligencia; padecía también parálisis en el brazo y la pierna derecha. En la autopsia, Broca encontró una lesión extensa producida por un quiste en el pie de la tercera circunvolución frontal, zona que actualmente se denomina área de Broca. A la pérdida de la facultad del lenguaje articulado, Broca le dio el nombre de afemia (el término *afasia* lo ideó Armand Trousseau en 1865). Ésta es la primera relación clínico-patológica, con la cual se fundó la corriente localizacionista y empezó el período de investigación sistemática de las

¹⁵Arthur Benton y Robert Joynt, *op. cit.*, pág. 25.

¹⁶Stanley Finger, *op. cit.*, p. 377.

alteraciones del lenguaje. Por ello, el informe clínico de Broca ha sido considerado "el más importante del siglo xix".¹⁷

Broca estudió a ocho pacientes con características similares que presentaban lesiones en esta región. En cada uno de ellos, la lesión se localizaba en el hemisferio cerebral izquierdo. Tal descubrimiento permitió a Broca anunciar en 1864 uno de los principios más famosos del funcionamiento cerebral: "*Nous parlons avec l'hemisphere gauche!*" ("¡Hablamos con el hemisferio izquierdo!"). Esto contradecía la muy general ley biológica de que los órganos simétricos tienen funciones idénticas.

La divulgación de los hallazgos de Broca fue un éxito para la frenología; además, permitió diferenciar dos tipos de comunicación: la lingüística y la no lingüística. Entre la comunicación lingüística se distinguió la comprensión y la expresión y se localizó esta última capacidad en el área de Broca. Hizo también observaciones referentes a las asimetrías cerebrales, que se confirmaron algunos decenios después; asimismo:

Broca instauró la afasia, es decir, el estado patológico en que se trastorna el lenguaje por causa de una lesión cerebral, como objeto de estudio privilegiado para la investigación de las relaciones entre el cerebro y el lenguaje.¹⁸

Conexionismo: Carl Wernicke

A partir de Broca se describieron muchos casos de pacientes afásicos; sin embargo, no había ninguna teoría capaz de explicarlos. Carl Wernicke, físico y neuro-psiquiatra alemán de 28 años, formuló el primer marco teórico para explicar la sintomatología de los pacientes. Su propuesta fue especialmente relevante en el desarrollo de la investigación de las áreas cerebrales en las que se basa el lenguaje. En 1876 publicó un trabajo, hoy clásico, con el título "*The symptom complex of aphasia: A psychological study on anatomical basis*" ("El conjunto de síntomas en la afasia: un estudio psicológico con bases anatómicas").

En dicho documento delineó un nuevo tipo de afasia. Mientras los pacientes de Broca podían entender pero no hablar, los de Wernicke podían hablar pero no entender. Tenían lenguaje fluido, buena entonación y articulación; sin embargo, su lenguaje no tenía sentido y los pacientes mostraban un trastorno considerable en la comprensión verbal (la no verbal estaba intacta).

Wernicke encontró una lesión diferente de la descrita por Broca: en el tercio medio de la primera circunvolución temporal izquierda. La zona se yuxtapone directamente con la corteza auditiva primaria, por lo cual era razonable pensar que se tratara de un depósito de las formas auditivas (formas fónicas) de las palabras.

Los trabajos realizados por Broca y Wernicke establecieron dos centros cerebrales del lenguaje: uno motor y otro sensorial. Si estos centros se lesionan provocan dos tipos de afasia distintos: afasia de Broca (o motora) y afasia de Wernicke (o sensorial).

¹⁷ Julio González Álvarez, *Breve historia del cerebro*, p. 78.

¹⁸ José Marcos-Ortega, *Cerebro y lenguaje*, p. 259.

Con base en dichos antecedentes, Wernicke ideó la noción de flujo de información y con ella tuvo la genialidad de predecir un tercer tipo de afasia. En el acto de hablar, la forma fónica de las palabras fluye del área de Wernicke a la de Broca, donde se articulan (del polo auditivo al polo motor). Si una lesión afectara la vía que conecta ambos polos, los pacientes tendrían alteraciones en la expresión similares a los de la afasia sensorial, pero sin trastornos en la comprensión. Este tipo de alteración se denominó *afasia de conducción*. Finalmente, un cuarto tipo de afasia, la afasia total, resultaba de una lesión extensa que afectara tanto el área de Broca como el área de Wernicke. Los pacientes presentarían alteraciones en la comprensión y en la expresión.

En relación con el lenguaje escrito, Wernicke pensaba que éste se afectaba en la misma medida que en el lenguaje oral. Es decir, consideraba que la lectura y la escritura no eran habilidades independientes del lenguaje hablado; por tanto, "no proponía un centro específico para la lectoescritura en el cerebro".¹⁹

De esta manera, Wernicke hizo una primera clasificación de los síndromes afásicos y un modelo teórico de las relaciones cerebro-lenguaje desde el cual era posible predecir nuevos síndromes. Su propuesta se conoce como conexiónista, pues las funciones cerebrales son resultado de la actividad de diferentes centros cerebrales interconectados.

Modelo conexiónista clásico: Ludwig Lichtheim

Lichtheim elaboró en 1885 una propuesta formal del modelo conexiónista, en la cual los diversos tipos de afasia eran resultado de una lesión en los centros cerebrales del lenguaje o en las vías que los conectan.

Las áreas cerebrales vinculadas con el lenguaje son:

- Área de Broca relacionada con la expresión.
- Área de Wernicke encargada de la comprensión.
- Área conceptual.
- Musculatura oral.
- Audición periférica.

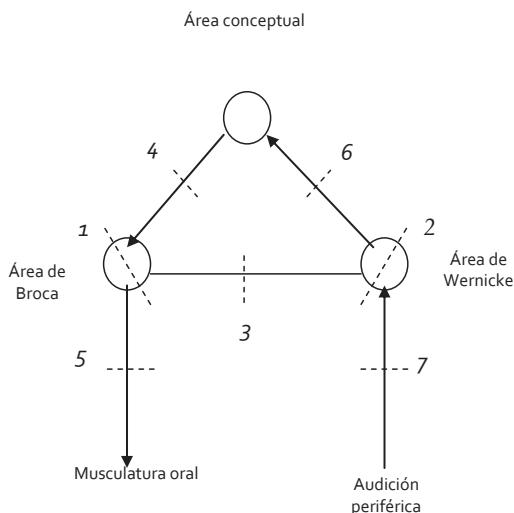


Figura 1. Modelo de Wernicke-Lichtheim. Las líneas punteadas indican la localización de las lesiones, mientras que las flechas señalan la dirección en que fluye la información.

¹⁹Stanley Finger, *op. cit.*, p. 380.

El modelo predice siete síndromes afásicos:

- Afasia motora con trastornos en la expresión por lesión en el área de Broca.
- Afasia sensorial con trastornos en la comprensión por lesión en el área de Wernicke.
- Afasia de conducción con trastornos en la repetición por lesión en las vías que conectan el área de Broca y el área de Wernicke.
- Afasia motora transcortical con trastornos en la expresión y repetición intacta, por lesión en las vías entre el área de Broca y el área conceptual.
- Afasia motora subcortical con trastornos exclusivos en la articulación por lesión en las vías que unen el área de Broca con la musculatura oral.
- Afasia sensorial transcortical con trastornos en la comprensión y repetición intacta, por lesión en las vías que conectan el área de Wernicke y el área conceptual.
- Afasia sensorial subcortical o sordera verbal por lesión en las vías entre el área de Wernicke y la audición periférica.

En el marco del conexionismo, Jules Dejerine describió de manera detallada la alexia sin agraphia. En esta alteración, los pacientes conservan la habilidad para escribir, pero no son capaces de leer, ni siquiera lo que ellos han escrito.

Dejerine explicó el trastorno en términos de una desconexión entre los hemisferios cerebrales que impide transmitir la información visual del hemisferio dere-

cho intacto al centro del lenguaje escrito en el hemisferio izquierdo.²⁰

Hoy día, la explicación de Dejerine sigue vigente.

Modelo jerárquico: John Hughlings Jackson

Jackson (1835-1911) fue el primero en oponerse al localizaciónismo estrecho y propuso una concepción radicalmente distinta acerca de la relación cerebro-lenguaje. Consideraba que las actividades mentales superiores, incluido el lenguaje, eran resultado de la superposición de funciones cada vez más complejas acerca de capacidades básicas. Propuso al respecto que las áreas cerebrales estaban organizadas de manera jerárquica en tres niveles:

- *Nivel inferior*: espinal o del tallo cerebral. Funciones básicas, automáticas, involuntarias y dependientes de los estímulos (por ejemplo, respiración, ritmo cardíaco, ciclos de sueño y vigilia).
- *Nivel intermedio*: corteza motora o sensorial. Existe cierta independencia de los estímulos externos, así como ejecución estereotipada (por ejemplo, marcha, reflejos y posturas).
- *Nivel superior*: lóbulos frontales. Funciones voluntarias, las cuales se inhiben y modifican las partes más primitivas (por ejemplo, razonamiento, lenguaje, memoria y atención).

²⁰José Marcos-Ortega, *op. cit.*, p. 261.

Cada función se representa en los tres niveles. De esta forma, rompe con el localizaciónismo, ya que una misma función se realiza con la participación de varias estructuras cerebrales. En relación con el lenguaje, para Jackson, los pacientes afásicos tenían una alteración en el nivel superior (lenguaje proposicional), por lo cual su habla reflejaba el carácter restringido, estereotipado y automático del nivel inferior (palabras aisladas, frases hechas, canciones y plegarias).

Modelos globales: Pierre Marie, Karl Lashley y Kurt Goldstein

Con apego a las nuevas teorías antilocacionalistas, surgen los modelos holistas o globales. Su característica principal es considerar que la alteración de una capacidad funcional única es la causa predominante de todos los síntomas y tipos de afasias.

En 1906, Pierre Marie volvió a examinar los cerebros que Broca estudió y observó que las lesiones de los pacientes se localizaban no sólo en el área de Broca, sino también había otras zonas dañadas. Negó así la existencia de la afasia motora por lesión exclusiva en el área de Broca. Esto originó la necesidad de revisar y adecuar todos los postulados hechos hasta esa época.

Para sostener sus afirmaciones, Marie elaboró una prueba sencilla con el fin de explorar la comprensión lingüística, en la que todos los pacientes afásicos fracasaban. Con esta base, argumentó que existía una forma única de afasia: la afasia de Wernicke, en la cual la comprensión estaba afectada como parte de una alteración en lo que llamó *inteligencia general*. La di-

ferencia en el lenguaje expresivo de los pacientes se debía a una perturbación en el aparato motor. Su postura fue tan radical que afirmó: "Sólo existe una afasia: la afasia de Broca es la de Wernicke más una anartria". La contribución más importante de Marie fue la insistencia en que se examinara de manera sistemática a los pacientes con pruebas de dificultad progresiva, para no pasar por alto los síntomas leves.

En 1929, entre la escuela holista, Karl Lashley formuló el principio de acción masiva, con el cual sostiene que el cerebro funciona como un todo y que las áreas sanas toman la función de las dañadas. También enunció la ley de la equipotencialidad, la cual postula que cuando una zona del cerebro está lesionada, las restantes tienen la misma capacidad para realizar la actividad que desempeñaba. Actualmente estos dos principios siguen vigentes en el estudio de la plasticidad cerebral.

Otro de los psicofisiólogos totalistas es Kurt Goldstein, psiquiatra alemán que emigró a Estados Unidos durante el nazismo. Tuvo la oportunidad de estudiar a un grupo de heridos en la cabeza por efectos de metralla y concluyó que la región de la herida era irrelevante pues todas las lesiones, en especial las del lóbulo frontal, daban lugar al mismo efecto: la pérdida de la conducta abstracta. Para él, la conducta abstracta requería que la persona considerara la situación, percibiera sus potencialidades y se ajustara a éstas o las modificara; en cambio, la conducta concreta se caracteriza por ser inflexible y rígida, sin necesidad de ajustes. En la vida cotidiana se alternan ambos tipos de conductas, lo cual depende de la situación y la tarea por realizar. Debido a que el lenguaje es abstracto, en la afasia se

pierde tanto la capacidad de producirlo como de procesarlo. Las variedades de la afasia son diversas manifestaciones de la incapacidad patológica de los pacientes para conseguir dicha actitud abstracta.

Perspectiva lingüística de las afasias: Roman Jakobson

En ese momento, el estudio de la relación entre el cerebro y el lenguaje contaba con muchos datos clínicos pero pocas perspectivas teóricas sustentables. Las investigaciones las habían realizado médicos, quienes eran expertos anatómistas y observadores cuidadosos, pero no contaban con conocimientos en lingüística. El estudio de la afasia se basaba en conceptos básicos, como expresión/comprepción, lenguaje/habla (articulación) y lenguaje oral/lenguaje escrito. Por tanto, los nuevos hallazgos resultaban contradictorios o difíciles de comprender. “Al enfocar las investigaciones desde los marcos formales de la lingüística fue posible plantear explicaciones más precisas.”²¹

Roman Jakobson fue uno de los primeros lingüistas en estudiar la patología del lenguaje. En 1940 sugirió que el orden en que los niños adquieren los fonemas es susceptible de recibir una caracterización universalmente válida si se les estudia en términos de adquisición de oposiciones. En contrapartida, “afirmó que el orden en que tales oposiciones se pierden en la afasia es inverso al orden de adquisición”.²² Esto constituye la primera evidencia a favor de que “los trastornos del lenguaje

serán sistemáticos si se les estudia desde una perspectiva lingüística”.²³

En cuanto a las afasias, Jakobson propuso que “los pacientes pueden presentar trastornos en la selección de las unidades lingüísticas o en su combinación”.²⁴ Estos procesos pueden perturbarse de manera independiente y dar origen a manifestaciones clínicas distintas. Tal suposición fue uno de los pilares que dio origen a la clasificación de las afasias de Luria. De acuerdo con esta taxonomía, los diferentes tipos de afasia son resultado de alteraciones en la selección o combinación de unidades en cada nivel de descripción lingüística, desde el fonético hasta el discursivo.

Según Luria Alexander Romanovich:

[...] las lesiones de las regiones anteriores del cerebro provocan alteraciones en la combinación de las unidades lingüísticas, mientras que las lesiones de las regiones posteriores alteran los procesos de selección tanto en la expresión como en la comprensión.²⁵

Como se ve,

[...] la división del cerebro aceptada hasta entonces en zonas anteriores y posteriores se relaciona no con la expresión y la comprensión del lenguaje, sino con los procesos lingüísticos sintagmáticos y paradigmáticos, respectivamente.²⁶

²¹ José Marcos-Ortega, *op. cit.*, p. 268.

²² Roman Jakobson y Halle Morris, *op. cit.*, p. 102.

²³ David Benson y Alfredo Ardila, *op. cit.*, p. 21.

²⁴ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 199.

²⁵ Luria Alexander Romanovich, *op. cit.*, p. 45.

²⁶ José Marcos-Ortega, *op. cit.*, p. 276.

Modelo de procesos: Alexander Romanovich Luria

Luria analizó en la Clínica de Trastornos Nerviosos del Instituto de Medicina Experimental de la Unión Soviética más de 800 casos de pacientes con lesiones cerebrales a consecuencia de la guerra. Sus estudios dieron origen a la neuropsicología, disciplina científica cuyo objetivo básico es el análisis cualitativo de los trastornos de las facultades mentales superiores, con lo cual se considera un complemento importante de la neurología clásica.

En la neuropsicología se encuentra la neurolingüística, que tiene como objetivo principal establecer una relación entre las habilidades lingüísticas y las áreas cerebrales encargadas de llevarlas a cabo.

Para Luria, las facultades mentales superiores, como la atención, la memoria y el lenguaje, están organizadas en sistemas funcionales. Una función se define como una actividad con un fin específico; a su vez, cada sistema funcional es resultado de la coordinación de procesos, además de ser dinámico y se modifica a lo largo del desarrollo. Igualmente, se distribuye en una constelación de zonas de la corteza cerebral y de estructuras subcorticales que cooperan en su acción.

Respecto al lenguaje, cada una de sus áreas (expresión, comprensión, denominación y repetición) es un sistema funcional complejo formado por diversos subcomponentes, con una localización cerebral específica. La totalidad de una conducta es el resultado de la interacción entre distintas regiones cerebrales. Una lesión afecta de forma selectiva los subcomponentes del sistema, con lo cual la

desintegración del lenguaje varía de un paciente a otro.

De esas observaciones surgió en 1958 la primera clasificación de las afasias según Luria. En ella y en sus ulteriores modificaciones tiene en cuenta aspectos lingüísticos y neurológicos. Igualmente, sus métodos y teorías son una síntesis de las tendencias opuestas de localizacionismo y totalismo y permiten explicar muchos fenómenos conductuales relacionados con lesiones en el cerebro.

Fuera de la desaparecida Unión Soviética, la obra de Luria se ha difundido en varios idiomas y aún es una referencia imprescindible para los interesados en la neuropsicología. A partir de entonces, la investigación de la relación entre el cerebro y el lenguaje se ha estudiado desde diversos puntos de vista. La perspectiva lingüística ha prevalecido; no obstante, aún hoy día se encuentran múltiples trabajos realizados únicamente desde el campo de la neurología.

Panorama actual

Uno de los desarrollos intelectuales más importantes de 1970 a la fecha ha sido el nacimiento de un nuevo campo interdisciplinario llamado *ciencia cognoscitiva*, el cual se enfoca en el estudio de la mente.²⁷

En la ciencia cognoscitiva se integran los investigadores en las áreas de lingüística, psicología, computación, filosofía y neurociencia, quienes plantean preguntas acerca de la naturaleza de la mente

²⁷Neil Stillings, et al., *Cognitive science. An introduction*, p. 1.

humana y han diseñado métodos de investigación similares y potencialmente complementarios. Los científicos cognitivos tienen como objetivo entender el lenguaje, la percepción, la atención, el pensamiento, la memoria, el aprendizaje y otros fenómenos mentales.

El enfoque cognoscitivo interpreta los trastornos afásicos con base en los modelos de procesamiento del lenguaje: cada trastorno se explica como consecuencia de la alteración de alguno de los componentes que integran el sistema de procesamiento lingüístico. Esto se conoce como modularidad, al entender que el sistema cognoscitivo consta de un conjunto de procesos o módulos, cada uno de los cuales se encarga de realizar una tarea específica. De esta forma, es posible explicar no sólo los síndromes, sino también los síntomas mediante análisis más depurados. Ello se traduce, tanto en la práctica clínica como en la investigación, en describir el nivel de procesamiento lingüístico afectado, en vez de limitarse a dar una etiqueta diagnóstica. Las técnicas de neuroimagen funcional apoyan también el concepto de modularidad, pues cuando una persona realiza una tarea no se produce una activación general del cerebro, sino que, según el tipo de tarea que realice, se activan zonas cerebrales distintas.

La neurolingüística, que forma parte de la ciencia cognoscitiva, se encarga de estudiar a profundidad la relación que existe entre el cerebro y el lenguaje. Asimismo, se ocupa de investigar los sustutos neurológicos a los que se atribuyen la comprensión y la producción del lenguaje humano:

[...] el cual implica procesar fonemas y combinarlos para formar palabras, combinar palabras para formar oraciones, extraer los significados de las palabras individuales y los mensajes de las oraciones, y entender el sentido retórico o metafórico de las frases, entre otras habilidades.²⁸

Para ello, analiza el desempeño de las personas en condiciones de normalidad y de patología tanto adquirida como del desarrollo, a la vez que usa diseños experimentales, así como métodos de neuroimagen para monitorear en vivo la actividad cerebral y localizar las áreas que se encargan de realizar diversas tareas lingüísticas.

El estudio de los pacientes que han sufrido una lesión cerebral constituye una valiosa fuente de información respecto al funcionamiento de la mente humana. En el caso de los pacientes afásicos, permite un abordaje comprensivo de su alteración lingüística, que facilita diseñar pruebas diagnósticas y establecer programas de rehabilitación adecuados.

Existe un intercambio entre la teoría y la práctica, de tal suerte que la neurociencia cognoscitiva utiliza los datos del lenguaje de los pacientes para poner a prueba sus teorías, mientras que la clínica utiliza las teorías acerca del funcionamiento del sistema cognoscitivo para interpretar la conducta de los pacientes y diseñar actividades terapéuticas exitosas para su rehabilitación.²⁹

²⁸Fernando Cuetos, *Neurociencia del lenguaje. Bases neurológicas e implicaciones clínicas*, p. 2.

²⁹Paola González Lázaro y Beatriz González Ortúño, *Afasia. De la teoría a la práctica*, p. 23.

Bibliografía

Benson, David y Alfredo Ardila. *Aphasia. A clinical perspective*. EUA, Oxford University Press, 1996.

Cuetos, Fernando. *Neurociencia del lenguaje. Bases neurológicas e implicaciones clínicas*. España, Editorial Médica Panamericana, 2012.

Finger, Stanley. *Origins of neuroscience. A history of the explorations into brain function*. EUA, Oxford University Press, 1994.

González Álvarez, Julio. *Breve historia del cerebro*. Barcelona, Editorial Crítica, 2010.

González Lázaro, Paola y Beatriz González Ortúño. *Afasia. De la teoría a la práctica*. México, Editorial Médica Panamericana, 2012.

Jakobson, Roman y Halle Moris. *Fundamentos del lenguaje*. Madrid, Ciencia Nueva, 1956.

_____. *Lenguaje infantil y afasia*. España, Ayuso, 1971.

Kandel, Eric y James Schwartz. *Principles of neural science*. Nueva York, Raven Press, 1985.

Luria, Alexander Romanovich. *Fundamentos de neurolingüística*. Barcelona, Toray-Masson, 1980.

Marcos-Ortega, José. "Cerebro y lenguaje". De la Fuente, Ramón y Álvarez Leefmans, Francisco (eds.). *Biología de la mente*. México, El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, 1998.

Schuell, Hildred. *Afasia en adultos según Schuell. Diagnóstico, pronóstico y tratamiento*. Buenos Aires, Editorial Médica Panamericana, 1976.

Stillings, Neil et al. *Cognitive science. An introduction*. Massachusetts, MIT Press, 1995.

Hemerografía

Benton, Arthur y Robert Joynt. "Primeras descripciones de la afasia", *Separata del acta audiológica y foniátrica hispanoamericana*, vol. x, 1973.



JORGE ALBERTO RIVERO MORA*

El humor puede ser muy *chango*. La obra de Ernesto García Cabral en los carteles fílmicos de *Tin Tan*

Humor may be very *Chango*.
Ernesto García Cabral's work in *Tin Tan* film posters

Resumen

En el presente ensayo exploraré los diferentes sentidos e intencionalidades que ofrecen algunos carteles representativos de la época de oro del cine mexicano. Específicamente, ahondaré en los carteles fílmicos que el notable dibujante, Ernesto García Cabral, elaboró para algunas de las películas más exitosas de Germán Valdés *Tin Tan*. De esta manera, si bien los carteles modificaron el entorno urbano y las representaciones de la realidad, me interesa examinar cómo su universo representacional –basado en el sentido del humor y en el relajo– influyó en la construcción de interesantes imaginarios.

Palabras clave: imagen, historiografía, cinematografía, representación, discurso

Abstract

In this essay I will explore the different meanings and purposes that some representative posters show of the golden age of Mexican cinema. Specifically I delve into film posters that the remarkable artist, Ernesto García Cabral, *El Chango*, created for some of the most successful films of German Valdés, *Tin Tan*. Although the posters changed the urban environment and the representations of reality, I'm interested in examining how their representational universe –hilarious sense of humor– influenced the creation of collective imaginations.

Key words: image, historiography, film, performance, speech

I. Imagen, representación y realidad histórica

La historia no debe ser reconstruida únicamente en papel, puede existir otro modo de concebir el pasado... el sonido, la imagen, la emoción, el montaje.

Robert Rosenstone

En la reconstrucción de un problema histórico o historiográfico es una tarea común la revisión de textos escritos, archivos y registros tradicionales. Sin embargo, la conveniencia de contar con grafías alternas a dichos discursos (imágenes, mapas, construcciones arquitectónicas, monumentos, películas o carteles) radica en que estas huellas permiten al ser humano extraer información importante sobre la manera de vivir y representar la realidad y cómo concibe su visión de mundo, su cotidianidad y sus expectativas.

La importancia de retomar estas otras maneras de aprehender y representar la realidad es mayúscula, porque permite profundizar en el análisis reflexivo y crítico de la escritura de la historia. Sin embargo, en el ámbito de la historiografía crítica,¹ las imágenes sobrepasan, por mucho, la limitada función de simples “evidencias” que puede otorgárseles, por-

que éstas no funcionan meramente como instrumentos de apoyo que den paso a juicios valorativos (de verdad o falsedad) de los testimonios construidos, también la imagen es en sí misma una manera de representación de la realidad histórica.

En esta dirección, la imagen obliga a reflexionar en el quién, el cómo, de qué manera, en qué tiempo y desde qué espacio se materializa; implica pensar en los aspectos subjetivos y objetivos adheridos en la historicidad misma que conforma el fundamento de la interpretación ya que, como puntualiza Gabrielle Spiegel, el poder de toda representación deriva de su contexto social y del vínculo que mantiene con el conjunto de redes sociales y políticas en las que se mueve.²

De esta manera, la correlación entre la representación y la realidad histórica está posibilitada por la historicidad, ya que ésta condiciona su existencia a partir de que en ella se enlazan ambos conceptos (representación y realidad histórica) en una tensión temporal entre el presente y el pasado. Por lo antes citado, la representación de la historia (en cualquiera de sus modalidades o de sus grafías) y la realidad histórica juegan una vinculación dialéctica que las complementa: sin realidad no puede haber representación y viceversa, sin representación no puede haber alguna señal tangible que dé sustento a la realidad histórica misma.³

¹ La historiografía crítica propone analizar, problematizar e historizar los objetos de estudio y su recepción, pero también los dos tipos de discursos que en las ciencias sociales, humanas y de la conducta sirven para explicar y apoyar la comprensión de estos objetos: los discursos teóricos y los paradigmas que los sostienen, así como los modelos que se utilizan para privilegiar ciertos discursos y erigirlos en contextos históricos. Silvia Pappe *et al*, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, p. 161.

² Gabrielle Spiegel, “Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media”, Françoise Perus (comp.), *Historia y literatura*, pp. 123-161.

³ La historicidad se refiere a la posibilidad, la condición y la necesidad para la constitución de lo histórico (Historia, historias e historiografía) con base en una tensión entre por lo menos dos tiempos: el presente y cualquier modalidad del pasado. Véase Silvia Pappe *et al*, *Metodología I. Discursos*,

Habitualmente, el análisis del discurso se ocupa de examinar textos verbales, es decir, de grafías escriturísticas que de modo recurrente son exploradas por historiadores o historiógrafos para llevar a cabo su quehacer. En este sentido, la grafía escrita en tanto representación material asume una peculiar narrativa para reconstruir el pasado o hacer una descripción puntual de la realidad. Sobre el tema 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.⁴

Este proceso de estructuración y significación al que alude Pappe, me lleva a reflexionar que en ocasiones no se cavila con detenimiento en las posibilidades que ofrecen otros discursos alternos a los textos escritos, como las imágenes, las cuales tienen una determinada intencionalidad al momento de su emisión; son concebidas en un periodo histórico específico, son fuentes relevantes para construir y entender la historia de la cual formamos parte y pueden ser interpretadas desde diferentes horizontes de enunciación.

temporalidad, y espacio en la historiografía crítica, p. 68.

⁴ Silvia Pappe, “¿La historia se puede escribir? (itinerario y trayecto de una pregunta)”, *Formatos, géneros y discursos*, p. 404.

En este sentido, generalmente cuando uno habla de un poeta o de algún novelista ponemos a prueba la memoria al preguntar a nuestro interlocutor qué versos o qué pasajes de una novela podría repetir textualmente, lo mismo podría decirse respecto de una película. ¿Qué imagen o imágenes se recuerdan? La pregunta se complejiza si, como decía Jean Luc Godard, la fotografía es verdad y el cine es una verdad que corre veinticuatro veces por segundo. ¿Qué pasa cuando queremos detener tal celeridad de las secuencias y congelamos o sintetizamos todos los recuerdos de un filme en una imagen?

Así, por ejemplo, al recuperar escenas de la época de oro del cine mexicano, se pueden evocar imágenes que permanecen intactas en la memoria: la bravía presencia de Jorge Negrete o Pedro Armendáriz; la belleza serena y elegante de Dolores del Río; los bellos ojos de María Félix en *close up* en *Enamorada*; la desesperación de Blanca Estela Pavón y Pedro Infante al ver a su hijo carbonizado en *Ustedes los ricos*; la picardía de Cantinflas y la energía de Joaquín Pardavé en *Ahí está el detalle*; la seguridad triunfante de Roberto Cobo en *Los olvidados*; el encuentro musical de *Tin Tan y Vitola* en *El rey del barrio*, etcétera, escenas memorables en que los artistas citados apuestan su fuerza expresiva al poder receptivo de sus imágenes.

En este punto, quiero hacer un breve paréntesis para señalar que la palabra imagen se usa con mucha libertad porque en torno de ella existe una conceptualización extremadamente amplia, flexible y aun vaga; como una especie de palabra comodín que explica, pero no del todo, las enormes posibilidades que estos discursos encierran; por ejemplo, se puede examinar la imagen como un discurso aislado

y autónomo, pero también como parte de una cadena que da sentido a una trama o como atmósfera de un mensaje determinado.

En efecto, no se debe olvidar que las imágenes aluden a construcciones selectivas que son, al mismo tiempo, referentes, construcciones conceptuales, ideas y formas de pensamiento, pero también incorporan fenómenos más amplios y complejos como los imaginarios y las "visiones de mundo". En este orden de ideas, un enorme abanico de posibilidades se despliega y se puede debatir en torno de los diferentes significados que estos discursos proyectan en el periodo histórico en que cobran auge, aunque después puedan caer en desuso y ser intercambiados por nuevas imágenes del mundo.

Por lo anterior, las imágenes son un importante insumo que ahonda en la representación del pasado histórico y son un eficaz medio de expresión y difusión de la cotidianidad de un tiempo y espacio específicos, pero también son discursos que estimulan la reflexión en torno a las fuentes visuales en las que se puede respaldar el historiador o el historiógrafo para realizar su trabajo.

Al respecto Max Weber subrayaba que el hombre es un animal suspendido en redes o tramas de significación que él mismo ha tejido y Clifford Geertz añadiría: "la cultura es esa urdimbre, y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones"⁵. En este sen-

tido, la historiografía examina esa urdimbre compuesta de una multiplicidad de discursos e invita a reflexionar en torno de las significaciones existentes en relación con las redes culturales en que se emitan, todo desde una perspectiva transdisciplinaria.⁶

En esta directriz, este trabajo pretende examinar un discurso visual poco apreciado en la gestación de la resonancia de varias de las estrellas míticas del cine nacional: los carteles publicitarios de sus cintas, es decir, examinaré historiográficamente cómo los protagonistas de la época de oro de nuestra cinematografía, en específico Germán Valdés *Tin Tan*, se nutrieron de los afiches filmicos en tanto formas de expresión cultural, viables de ser historizadas.

⁵ Geertz recurre a un concepto acuñado por Gilbert Ryle: la descripción densa que recoge "la jerarquía estratificada de estructuras significativas"

en las que se ensartan los hechos, y por tanto, debería constituirse en la base de la descripción etnográfica. Clifford Geertz, *La Interpretación de las culturas*, pp. 20-22.

⁶ Los discursos pueden variar dependiendo del espacio, tradición, ideología y horizonte de enunciación (historia, sociología, semiótica, filosofía, etcétera) en que se emitan. Lo meritorio de la historiografía radica en el uso de la transdisciplinariedad, en este continuo fluir de conocimientos extraídos de otros saberes, metodologías y perspectivas de análisis de otras disciplinas. Cf. Silvia Pappe et al, "Teoría y análisis del discurso", *Cuaderno de Posgrado* (nivel doctorado).

II. El cartel cinematográfico: nutriente de imaginarios

Un cartel publicitario es como un grito pegado a la pared.

José Renau

El investigador José Ronzón advierte que en los últimos años diversos analistas del acontecer humano se han preocupado por extraer información del pasado a través de las imágenes y, por ello, cada vez son más abundantes los proyectos que examinan, tanto las representaciones estáticas (fotografía, cartel, caricatura), como las imágenes en movimiento (cine, televisión, documental o video), debido a que estas grañas inciden de manera directa en el conocimiento de la sociedad de una época y también en la gestación de imaginarios.⁷

Precisamente, los carteles cinematográficos creados *ex profeso* para la difusión de dicho espectáculo, son una de las primeras y más tradicionales formas de acercarse al llamado séptimo arte. Y es que no obstante el extraordinario alcance que ofrecen las nuevas tecnologías (especialmente internet o los programas de animación electrónica), los carteles impresos se mantienen como un eficaz medio para cautivar al público.

En esta dirección, en numerosas ocasiones la primera aproximación que el espectador tiene a una obra filmica la obtiene del cartel pegado fuera de la sala. Y esta breve o detallada lectura que el

receptor hace a este discurso visual (que alberga en su interior distintas imágenes: dibujo, fotografía o caricatura) le permite obtener pistas de lo que el autor del afiche logró sintetizar de la trama y evaluar si vale la pena o no consumir dicha propuesta cinematográfica.

Como subraya la diseñadora de arte Donis A. Dondis, resulta necesario hacer una adecuada lectura gramatical de las imágenes para la comprensión de la realidad social. Sobre todo en esta época en que la cultura está constituida cada vez más por una multitud de elementos visuales, procedentes de campos tan próximos y tan diversos al mismo tiempo: la fotografía, el cine, la televisión, el video, el cartel, el diseño gráfico, las historietas, etcétera. Es decir, para un análisis más completo se debe reparar en torno al diálogo existente entre los numerosos medios de comunicación masivos.⁸

Para el caso que me ocupa, la cinematografía desde sus inicios ha sido una actividad lúdica con una íntima cercanía con el cartel publicitario, porque más allá de sus amplias posibilidades de comunicación el afiche filmico, que se caracteriza por ser el portador de todo un discurso sintetizado visualmente en unas cuantas imágenes, tiene una intención comercial y utilitaria: atraer a la gente a los cines y estimular a los espectadores a gastar en un producto cultural como son las películas.

Ahondando en lo anterior, la temporalidad y espacialidad juegan un papel muy relevante en la lectura que el receptor hace de un cartel filmico, puesto que entre mejor disposición espacial tenga éste en las salas, así como el tiempo adecuado

⁷ José Ronzón, "La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados", *Formatos, géneros y discursos*, pp. 133-144.

⁸ Doris Dondis, *La sintaxis de la Imagen*.

para su lectura, el espectador apreciará si las expectativas que tiene en torno de la cinta se cumplen o no. Pero más aún, con el paso del tiempo el cartel que es exhibido de manera efímera, dependiendo del éxito o fracaso de la película, se convierte en un documento histórico u objeto de culto que cobra nuevas significaciones o lecturas del periodo histórico en que fue elaborado.⁹

A partir de la década de los treinta, los carteles fueron uno de los recursos de promoción para las masas de aficionados que acudían gozosas a los festejos taurinos, a la lucha libre y al box, y paralelamente se desarrolló una amplia iconografía a través de calendarios o cromos publicitarios que no solamente ilustraron los contenidos textuales de cada gráfica, sino que estimularon ampliamente la generación de estereotipos. En este tipo de producción, durante la segunda mitad del siglo pasado destacó el notable pintor Jesús Helguera con sus famosas pinturas coloristas que eran distribuidas en almanaques y calendarios anuales por la empresa Compañía Cigarrera La Moderna, s.A. de c.v.

Sin embargo, en 1931 se gestaría la primera, ambiciosa y costosa campaña publicitaria realizada *ex profeso* para la

⁹ Desde sus inicios, en 1896, la exhibición cinematográfica en nuestro país se valió de las técnicas de difusión prevalecientes en la época. En 1906, por ejemplo, el grabador José Guadalupe Posada elaboró un anuncio para la película *La gallina de los huevos de oro*. Más adelante, en pleno movimiento armado revolucionario, las compañía estadounidense *Mutual Films Corp.*, con Francisco Villa como su figura protagónica, se valió del cartel publicitario para redimensionar su obra y para dotar de mayor autenticidad los dramas nacionales que el espectador vería en la pantalla. Véase Jorge Alberto Lozoya, "El mensaje fugaz del cartel cinematográfico", *Méjico en el Tiempo*.

célebre película *Santa*, basada en la novela de Federico Gamboa, dirigida por Antonio Moreno y estelarizada por Lupita Tovar y Carlos Orellana. En este panorama, el pionero de la publicidad fílmica organizada es Juan Antonio Vargas y dicha campaña incluyó exhibiciones especiales para la prensa, publicidad pagada en los diarios más importantes, así como fotografías y carteles de la cinta.¹⁰

Para los años cuarenta, es tan fuerte el poder comercial y de mercado que cobra este tipo de grafías, que diversos ilustradores, encabezados por Juan Antonio Vargas, Ángel Alcántara y Luis Cruz, a través del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), integran la sección 46, con artistas plásticos dedicados a la realización de anuncios para los periódicos, fotomontajes y carteles.¹¹

Con el paso de los años, la sección cobra una notable fuerza y para 1955 cuenta con un centenar de miembros, entre ellos los críticos de cine Efraín Huerta y Francisco Pina; los caricaturistas Ernesto García Cabral, Andrés Audiffred y Abel Quezada; y los cartelistas españoles Josep Renau y Francisco Rivero Gil. Sin embargo, el monopolio del estadounidense William Jenkins, que acaparaba casi 80% de las salas cinematográficas del país a través de Operadora de Teatros y Cadena de Oro, se extendió y controló a las dos principales agencias de publicidad: Caisa y Ars-Una, empresas encargadas de pro-

¹⁰ Armando Bartra, *Sueños de papel: el cartel cinematográfico mexicano de la época de oro*, p. 96. Véase también Álvaro Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, pp. 96-101.

¹¹ Armando Bartra, *op. cit.*, pp. 96-97.

ducir los carteles cinematográficos y anuncios periodísticos.¹²

Como evoca el investigador Armando Bartra, en 1950 el costo por la creación de un afiche fluctuaba entre 100 y 150 pesos, que incluían entre 15 y 30% de comisión que cobraba la agencia. El problema estaba en que el productor debía trabajar con las empresas publicitarias del monopolio si no quería que su película fuera bloqueada por los exhibidores. Sobre este tema cito al director y productor Miguel Contreras Torres, quien junto al gran escritor José Revueltas impugnaron, sin éxito, el monopolio de Jenkins:

Si [Jenkins] ha de exhibir una película, la propaganda ha de ser por cuenta del productor. Pero la propaganda debe hacerla la empresa de publicidad de Jenkins, *Publicidad Caisa*. Esta empresa cobra un modesto 30% de comisiones sobre la publicidad, al productor. ¿Qué el productor quiere que sea otra empresa publicitaria la que le trabaje? pues tiene que pagar de todas maneras 30% de comisiones a la *Caisa*, como si hubiera hecho el trabajo...¹³

Empero, más allá del poderío de Jenkins, que ilustra las prácticas monopólicas insertas en el cine mexicano, los carteles publicitarios de las películas fueron un éxito notable para la comercialización de los filmes de aquella época y en la difusión de las estrellas de los mismos.¹⁴ En

este escenario, para propósito de este ensayo quiero destacar cómo diversos y notables artistas de la primera mitad del siglo veinte (caricaturistas, pintores y grabadores), como Andrés Audiffred, Antonio Arias, Miguel Covarrubias, Josep Renau o Leopoldo Méndez, trasladaron sus trazos y dominio de los colores a los carteles cinematográficos, lo que brindó mayor fuerza iconográfica a las figuras del cine nacional.

En este panorama, quiero enfocar mi análisis en la inspección de la obra del artista veracruzano Ernesto García Cabral, y de varios afiches de su autoría quien, con sus trazos y dominio de los colores, brindó mayor fuerza iconográfica a las estrellas cinematográficas de la época. Para lo anterior, examinaré cómo los carteles fílmicos de García Cabral adicionaron de sentido algunos de los filmes más taquilleros del actor Germán Valdés *Tin Tan* y, por lo tanto, el cartel fílmico, en tanto forma de expresión cultural, puede ser evaluado histórica e historiográficamente como se explicará a continuación.

¹²La empresa Ars-Una era propiedad del productor de cine Salvador Elizondo, fundador en 1935 de la empresa Cinematográfica Latinoamericana, s. A. (CLASA).

¹³Armando Bartra, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴Poco a poco las necesidades de exhibición nacional cambiaron ya que en 1934 había 282 cines en

Méjico, pero en 1947 la cifra subió a 1 726 y en 1952, cuando el cine mexicano había alcanzado su apogeo comercial, existían 2 449. Por lo tanto, el tiraje de los carteles publicitarios aumentó con la misma celeridad que las salas cinematográficas. Posteriormente, con la crisis misma del cine nacional en los años sesenta, la trayectoria del cartel ha tenido una serie de altibajos muy marcados que a últimas fechas ha buscado rectificar el camino con las propuestas de nuevos diseñadores que han sabido adaptarse a la renovación temática del cine mexicano. *Vid. ibid.*

III. El cartel fílmico. Un discurso multidimensional

El cine nacional es el surtidor de la popularidad y los carteles de las películas son fábulas de la comunidad.

Carlos Monsiváis

Más allá de lo cuestionable de la acepción, la llamada época de oro del cine nacional fue la etapa más fecunda, tanto por el número de obras cinematográficas de distintos formatos y géneros, como por la gestación de relevantes figuras protagónicas que encabezaron los filmes, así como la consolidación de importantes directores: Fernando de Fuentes, Emilio Fernández, Julio Bracho, Luis Buñuel, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez o Gilberto Martínez Solares.

Basado en una emulación del modelo estadounidense, con diferentes estereotipos y producciones fastuosas, México se convirtió en “La Meca” del cine latinoamericano de 1936 a 1955, e hizo de una incipiente actividad, una industria muy rentable en términos económicos, debido principalmente a la contracción del cine internacional por conflictos bélicos como la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española.

El cine mexicano entonces imitó el modelo estadounidense con técnicas, estrategias de mercado, casas productoras, distribuidoras e incluso premiaciones (por ejemplo la presea Ariel de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, fundada en 1946, fue creada muy a la usanza del premio Oscar estadounidense); y órganos de censura (La Liga de la

Decencia y el Departamento de Censura Cinematográfica)¹⁵.

Así, en la mitificada época de oro del cine mexicano (1936-1955) el cartel cinematográfico cobra un auge hasta entonces desconocido debido a que las productoras de cine competían –con las reglas de Jenkins– por la preferencia del público. En este escenario, los carteles estaban estructurados por tres elementos principales: 1) tipografía de gran tamaño que anuncia el título de la película y el elenco de la misma; 2) ilustración a colores en el que se magnifican los gestos, figuras y ambientes; 3) fotografía de alguna escena en la que aparezcan los protagonistas.¹⁶ (Ver figura 1)

Así, el diseño de los carteles cinematográficos de la época de oro (1936-1955) se apegó a las formas visuales de la estética popular “colorista” –las películas eran en blanco y negro– con tentadores llamados al público. Es decir, los grados de abstracción eran mínimos o estaban prácticamente ausentes, como se advierte en la imagen anterior. Hoy en día los afiches de la época de oro del cine mexicano poseen una enorme valía cultural puesto que son revalorados como verdaderas obras de arte o documentos históricos, como los carteles cinematográficos de José Clemente Orozco y Leopoldo Méndez en las películas de Emilio *El Indio Fernández* (*La perla y Río escondido*, respectivamente).

¹⁵ Jorge Alberto Rivero Mora, “El cine mexicano al servicio del poder o la otra cara de la época de oro”, revista electrónica *Mainstream*.

¹⁶ Fernando Vizcarra, “De ‘Historia de un gran amor’ a ‘Amores perros’. El cartel en el cine mexicano”, *Culturales*, pp. 146-151.

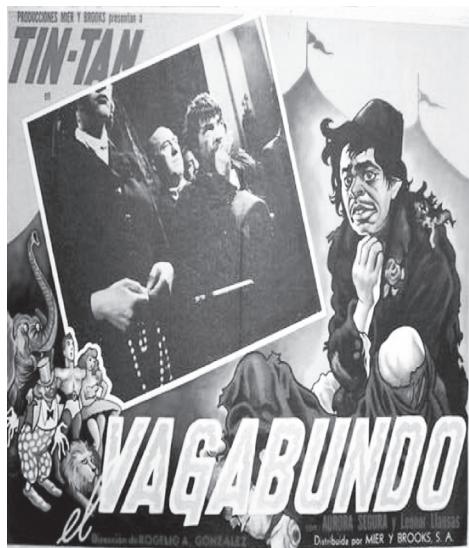


Figura 1. Cartel cinematográfico de *El vagabundo*, Ernesto García Cabral, 1953.
(D. R. Taller Ernesto García Cabral, A. C.)

te) o el español Josep Renau, en varias de las cintas de Pedro Infante.¹⁷

Así, hoy en día los carteles de la época de oro del cine mexicano poseen una enorme valía cultural puesto que son revalorados como verdaderas obras de arte o documentos históricos, tanto por la estética de los trazos como por el prestigio de sus autores, como a continuación ilustraré con la obra de Ernesto García Cabral en los carteles publicitarios de las películas cómicas de Germán Valdés *Tin Tan*.

IV. García Cabral: un dibujante muy “chango”

¿Cómo hablarás, Ernesto de humorismo?

¿Cómo de bromas, leves o pesadas?

¿Cómo de risas ni de carcajadas?

Sin hablar, como es justo de ti mismo.

*Prueba viviente tú del darwinismo,
tú demuestras que el hombre en sus pasadas
épocas de mono fue, y a las andadas
suele volver –simiesco mimetismo...*

Salvador Novo

El caricaturista y curador de arte Rafael Barajas *El Fisgón*, relata que al escritor Juan José Arreola le gustaba evocar la ocasión en que Diego Rivera y José Clemente Orozco súbitamente fueron abordados por un periodista que, en tono confrontador, les preguntó quién era el mejor dibujante. Se dice que los muralistas hicieron un breve conciliáculo antes de responder que el mejor dibujante de México era Ernesto García Cabral, *El Chango*. Sea verdad o parte del mito que se ha creado en torno de este exelso dibujante, lo cierto es que García Cabral fue un extraordinario artista.¹⁸

Ernesto García Cabral nació en Huatusco, Veracruz, en 1890, y muy joven fue un crítico mordaz del presidente Francisco I. Madero, quien lejos de reprimirlo decidió cooptarlo y alejarlo del país a través de una beca a Francia que García Cabral aceptó gustoso. Tras el asesinato de Madero, el joven dibujante se trasladó a Argentina, hasta su regreso a México

¹⁷ Jorge Alberto Rivero, *op. cit.*, pp. 217- 218.

¹⁸ Rafael Barajas, et al., *Homenaje a Ernesto El Chango García Cabral, maestro de la línea*, p. 33.



Figura 2. Caricatura "D. Francisco I. Madero", Ernesto García Cabral, 1912.



Figura 3. Portada de *Revista de Revistas*, Ernesto García Cabral, s/f. (D. R. Taller Ernesto García Cabral, A. C.)

en 1918. De inmediato consiguió trabajo en los suplementos culturales de *Revista de Revistas* y *Jueves de Excélsior* del diario del mismo nombre, e ilustró cerca de ochocientas portadas. (Ver figuras 2 y 3)

Asimismo, García Cabral fue actor de cine mudo en los años veinte y un importante artista gráfico que gestó medio centenar de carteles publicitarios de películas para la imprenta Ars-Una (destacan los elaborados para las cintas más populares de Germán Valdés *Tin Tan*). Además, fue colaborador en distintos programas de televisión como "Duelo de Dibujantes" con caricaturistas consagrados como Alberto

Isaac y Rafael Freyre. Murió el 8 de agosto de 1968.¹⁹

Por su parte y sucintamente Germán Valdés *Tin Tan*, durante su etapa de mayor éxito y creatividad (1946-1952), a través del doblaje, interpretaciones musicales y películas, supo insertar un punto de vista humorístico novedoso que pudo convivir con los diferentes tipos de cinematografía reinantes de la época de oro –que tenían fuertes visos nacionalistas, melodramáticos y sentimentaloides–, como se expresó

¹⁹Sobre la obra y legado de Ernesto García Cabral, revisese el artículo de Carlos Monsiváis, "El nuevo darwinismo: 'el hombre desciende de la caricatura'", *Confabulario*, suplemento cultural de *El Universal*.

en la obra de directores como Juan Bustillo Oro, Emilio *El Indio Fernández* o Ismael Rodríguez.²⁰

Ya fuera como pachucos o como pícaros urbanos, *Tin Tan* y su equipo gestaron un discurso cinematográfico diferente a los que se generaban en aquellos años y, de inmediato, el actor cómico fincó su humor en el sincretismo, en la americanización, en el erotismo y en el relajo, que difiere de otros discursos paralelos como los generados por estrellas como Pedro Armendáriz, María Félix, Mario Moreno *Cantinflas* o Pedro Infante.

Sobre este particular quiero retomar a Jean Starobinski, quien en su texto *1789, los emblemas de la razón*, explicó la relación existente entre los acontecimientos históricos y las expresiones artísticas y argumentó que las huellas del pasado (pintura, música o arquitectura) no se limitan a “descifrar” el ambiente político de la época, sino que dichos discursos, no textuales, encierran diversas posibilidades de comprensión que el historiador aprehende para sus particulares análisis.²¹

En la misma dirección, el historiador de arte Francis Haskell ha evaluado los problemas y las posibilidades de la interpretación y asegura que las grafías no textuales no se cierran a interpretaciones

obvias o predecibles; por el contrario, Haskell opina que si bien deben construirse teorías, se debe discrepar de las mismas puesto que no existen leyes absolutas que sean válidas en todas las circunstancias.²²

Si atendemos a Haskell, más allá de la gestación de teorías, hoy en día el cartel publicitario estimula a mantener la memoria del pasado artístico de México y reconoce estéticamente el extraordinario trabajo de dibujantes como Ernesto García Cabral, cuyos trazos caricaturescos se nutren del notable colorido que este gran artista había anticipado en sus trabajos previos en publicaciones como *Frivolidades* o *Revista de Revistas*.

Carlos Monsiváis aludió así a la obra de este singular artista:

En los *posters*, Cabral toma figuras y prototipos de la industria filmica, y los devuelve gozosamente irreales, a la altura de la galería donde se alojan a los “tarzanes” (cinturitas o padrotes) a los que visibiliza Lucha Reyes con una sola canción; las criadas respondonas de la actriz Delia Magaña eleva a el rango del exorcismo doméstico; los policías que el actor Miguel Inclán encumbra en *Salón México*; las borrachitas de pulquería magnificadas por Amelia Wilhelmy y Delia Magaña en *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*. Si alguien entiende las funciones enaltecedoras del arte gráfico, ese es García Cabral.²³

Con lo antes citado, los carteles publicitarios de *El Chango García Cabral* ayudaron a fortalecer la imagen cómica de varios

²⁰Respecto de la trayectoria y obra filmica de *Tin Tan* revisense los trabajos de Emilio García Riera, *Las películas de Tin Tan*, y Rafael Aviña, *Ya llegó su pachucote... ¡Noooo! Una biografía de Germán Valdés*.

²¹En su ensayo explora las posibilidades de comprensión que encerraban las manifestaciones artísticas en territorio europeo, en el mítico año de 1789, con sus coyunturas revolucionarias, y cómo muchas de ellas no necesariamente fueron producto de aquel acontecimiento sino que fueron concebidas en períodos de tiempo antecedentes o subsecuentes. Starobinski, *1789, los emblemas de la razón*.

²²Véase Francis Haskell, *History and its images*, pp. 131-158.

²³Monsiváis, “El nuevo darwinismo”, *loc. cit.*

íconos del cine nacional, entre ellos Germán Valdés *Tin Tan*. Por ello, a la par de sus películas, los carteles ilustraron la evolución de su personaje, que en un inicio se basó en el arquetipo-estereotipo que lo proyectaría y daría fama, el pachuco, para mutarse en nuevas formas de representación de la realidad basadas en la “parodización”; es decir, *Tin Tan* apostó por el relajo y la picardía como una actitud de vida y los carteles de García Cabral lo sustentan.²⁴

De esta manera, podemos apreciar que la riqueza expresiva y discursiva de los carteles de García Cabral estriba en su estructura visual, ya que al disminuir (o en ocasiones eliminar) la reproducción fotográfica, no sólo el artista participa en la construcción del personaje fílmico de *Tin Tan* sino que lo redimensiona. Por ello resulta oportuno destacar cómo el oficio de los ilustradores o caricaturistas relevantes de aquellos años (Miguel Covarrubias, Josep Renau, Antonio Arias Bernal) se convierte en un innegable factor creativo para la representación de los personajes.

En el caso específico de Germán Valdés *Tin Tan*, quien siempre se caracterizó en sus películas por la autocritica a sus rasgos físicos—boca prominente, grandes dientes, baja estatura y gestos exagerados—, la actitud relajante, gozosa y sin preocupaciones exhibidas por su personaje, se adicionó de un mayor impacto con los carteles de García Cabral para

²⁴Conviene aclarar que por arquetipo aludo al modelo original y primario y por estereotipo a un “tipo ideal” o modelo, pero que es asimilado y aceptado por un grupo social. Respecto de la figura del pachuco revisese el texto de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. Asimismo, resulta muy útil revisar la concepción de relajo que desarrolló el filósofo mexicano Jorge Portilla, *La fenomenología del relajo*.



Figura 4. Cartel cinematográfico de *El rey del barrio*, Ernesto García Cabral, 1949.
(D. R. Taller Ernesto García Cabral, A. C.)

comercializar sus películas. (Véanse figuras 4 y 5)

Así, por ejemplo, uno de los afiches cinematográficos más emblemáticos de la carrera artística de Valdés, fue el elaborado por García Cabral para su filme más celebrado, *El Rey del barrio* (1949). En esta grafía de detalles coloridos (ver figura 4) destaca en primer plano el personaje de gánster que, en la cinta, se desdobra en un cúmulo de caracterizaciones para fracasar en cada intento de fechoría. En este sentido, Cabral atiende fielmente el discurso gestual que caracterizó al cómico durante su trayectoria fílmica y con notables detalles humorísticos resalta sus ojos expresivos y su prominente boca para evi-



Figura 5. Cartel cinematográfico de *El bello durmiente*, Ernesto García Cabral, 1952. (D. R. Taller Ernesto García Cabral, A. C.)

denciar cómo la actitud de un gesto proyecta el pleno dominio del personaje en un espacio citadino nocturno ante el azoro y temor de sus observadores.

En este horizonte, el humor, el relajo y la irreverencia, tan característicos en las obras fílmicas y caricaturescas de *Tin Tan* y *El Chango Cabral*, respectivamente, pueden apreciarse más allá de su condición lúdica o de entretenimiento, también permiten vislumbrar su particular representación chusca de la realidad de la época en distintos horizontes (político, económico, social o cultural), ya fuera en

imágenes fijas (carteles de García Cabral) o en movimiento (los filmes de *Tin Tan*).²⁵

Sobre el relajo, el *Diccionario de la Real Academia Española* lo define como “desorden, falta de seriedad, barullo; holganza y laxitud en el cumplimiento de las normas”. En las sociedades muy rígidas, el relajo es visto como un desfogue necesario y hay culturas que establecen tiempos y lugares para el relajamiento de las normas. La cultura mexicana del relajo tiene una larga tradición ya que desde mediados de los años cuarenta, el grupo Hiperión se preocupó por esclarecer la propia realidad y se propuso dilucidar racionalmente la identidad del mexicano y lo mexicano.

Uno de los representantes más célebres de este grupo fue Jorge Portilla, quien con su obra *Fenomenología del relajo* planteó que la importancia de este desorden, de esta forma de burla colectiva, reiterada y estreudosa, que surge esporádicamente en la vida diaria de nuestro país, puede servir como clave para comprender los rasgos esenciales de la condición humana o para penetrar en la estructura espiritual de un pueblo, y en este derrotero, el universo representacional de la cinematografía tintanesca se enriqueció notablemente con los loables carteles de García Cabral.²⁶

Con base en lo anterior, revalorar el arte del cartel del cine mexicano y a los notables dibujantes que lo hicieron posible, como Ernesto García Cabral, permite mirar este tipo de representaciones desde un enfoque artístico (color, trazo,

²⁵Sobre los temas del humor y el relajo en el discurso tintanesco véase Jorge Alberto Rivero Mora, “¿Tons qué con el humor político de Tin Tan?”, suplemento cultural *Confabulario* de *El Universal*, pp. 8-10.

²⁶Portilla, *op. cit.*, 1997.

perspectiva, técnica y relieve), pero también simbólico (sentido, discurso, emisión o recepción), lo que permite vincular estos referentes con los temas de la memoria, el olvido y la identidad inherentes en ellos. (Ver mapa conceptual 1)

En este panorama, la construcción y elaboración de los carteles cinematográficos está relacionado con el mensaje que la casa productora proyecta sobre la trama de una cinta y para ahondar el peso que una determinada estrella cinematográfica otorga a la obra, y obviamente los diseñadores juegan un rol importante para que dichos carteles luzcan atractivos al público. Por ejemplo: el cartel puede acentuar los rasgos físicos y la sensualidad de las protagonistas (Ninón Sevilla o Lilia Prado) o poner énfasis en la virilidad de “los machos y férreos” intérpretes (Pedro Armendáriz, Jorge Negrete o David Silva).

Sin embargo, el género de la comedia, que tradicionalmente se ha visto como un estilo narrativo menor, más que la acentuación de virtudes físicas o sensuales de los personajes principales, en los carteles de García Cabral se ridiculizaron dichos rasgos y se recalcaron los defectos físicos de los protagonistas para provocar, en el receptor, la primera de las varias risas que la cinta promete si el espectador compra su boleto.

De esta manera, el legado de García Cabral, además de enunciarse como una expresión artística de calidad, también se manifestó como un medio gráfico importante en sí mismo, por ser una forma de arte popular con una honda incidencia en la construcción de imaginarios en la sociedad de la época, ya que los carteles adicionaron de sentido a las cintas tintanescas que ilustró. (Ver mapa conceptual 2)

En resumen, Ernesto García Cabral supo imprimir la actitud festiva, de gozo e irreverencia que *Tin Tan* inyectó a su discurso cinematográfico. En este sentido, *El Chango García Cabral*, quien elaboró carteles publicitarios a quince de las más exitosas películas de *Tin Tan*, ayudó a concebir una importante iconografía para varios de los seguidores del cómico y con ello la repercusión de su personaje. Cito a Carlos Monsiváis:

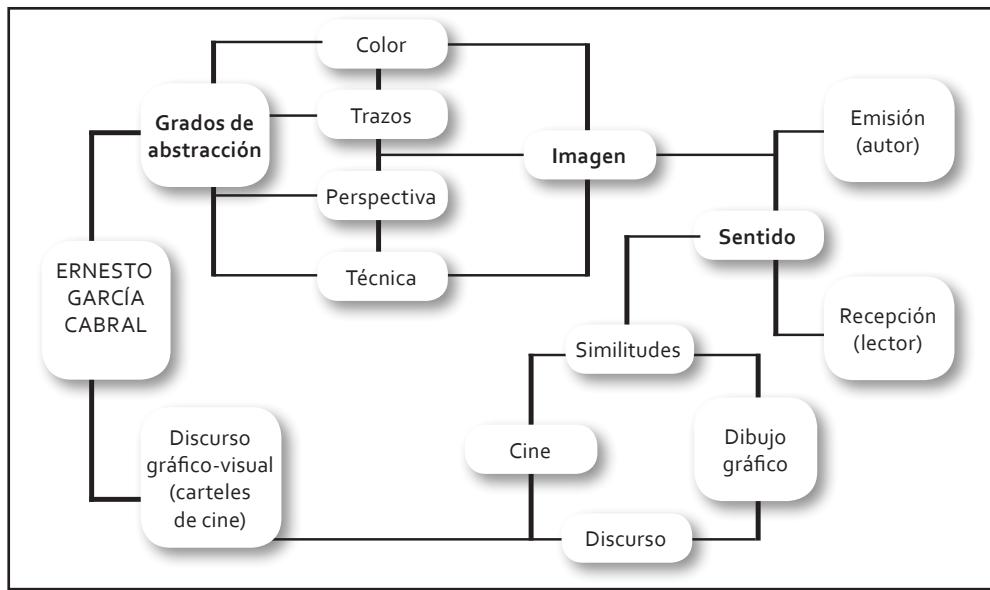
El cine nacional es el surtidor de la popularidad y de la mayoría de los criterios inapelables de lo popular. Y los carteles de películas son fábulas de la comunidad en las que se especializa Cabral, que aprovecha la intención publicitaria y la trasciende: da oportunidad a las estrellitas de cine de reencarnarse de pósters y convierte los anuncios de estreno en ofrecimientos de proezas. Véase la serie de carteles de los filmes de *Tin Tan*, donde el cómico es el fauno victorioso y el póster hace las veces de escudo heráldico. Si Cabral carece de ideología precisa, abundan en admiraciones y su póster de *El Rey del Barrio*, para citar un ejemplo clásico, proclama el triunfo irremediable del relajo.²⁷

Reflexiones abiertas o ventanas que no se cierran

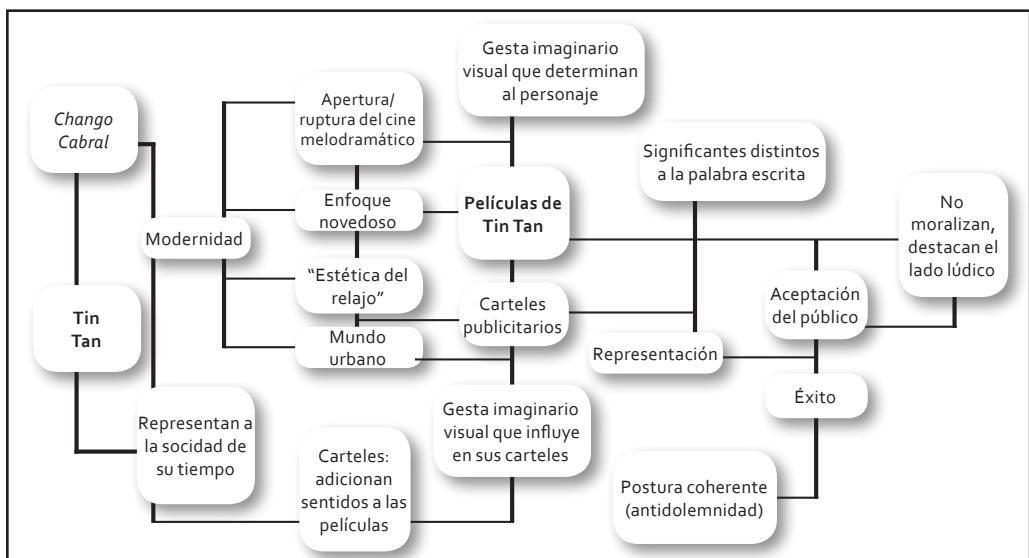
Por lo antes señalado, resulta erróneo concebir que un artista薄膜ico de la época de oro del cine nacional como *Tin Tan* construye su discurso por sí mismo, ya que su personaje y sus cintas fueron forjadas también por un conjunto de personas a

²⁷ Carlos Monsiváis, “El nuevo darwinismo”, *loc. cit.*

Mapa conceptual 1



Mapa conceptual 2 El cartel cinematográfico y la adición del sentido



su alrededor: el productor que financia los filmes, el director que plantea su visión cinematográfica, el grupo de actores que lo acompañan, el fotógrafo que ilustra estéticamente las tramas, los compositores que elaboran un discurso musical complementario, el guionista que dotará de fluidez a la trama como referente de la realidad o de la ficción a representar, o el dibujante que ilustra la cinta en afiches publicitarios para interesar al espectador a consumir la obra.

En este sentido, la ponderación de discursos como los carteles cinematográficos de las películas de *Tin Tan*, elaborados por *El Chango* García Cabral, me llevó a abordar otros discursos adicionales a los filmes en sí. En este trabajo, entonces, puse énfasis en cómo en las imágenes de los carteles fílmicos de Ernesto García Cabral, específicamente de algunas cintas de *Tin Tan*, se puede extraer el imaginario de toda una época, los vínculos con la política cultural de la misma, así como las prácticas de exhibición y comercialización de las películas de aquellos años, etcétera.

La imagen, entonces, proyecta y esparce significados en espera de ser leídos, interpretados y representados como discursos. Por lo tanto, la ponderación de diferentes discursos visuales me ayudó a explorar cómo los carteles cinematográficos de Ernesto García Cabral, no solamente pueden describir el contenido y la trama de las películas de *Tin Tan*, en términos comerciales, sino también puede reflejar la realidad histórica de un periodo determinado, en este caso, el sexenio alemanista (1946-1952).²⁸

²⁸Sobre el periodo alemanista revisese Tzvi Medin, *El sexenio alemanista: ideología y praxis política de Miguel Alemán*.

De esta manera, los carteles publicitarios de García Cabral para promocionar los filmes de *Tin Tan*, alientan a examinar la imagen como texto y como representación del pasado, a observar la representación de dicho pretérito a través del arte gráfico; a evaluar cómo la imagen, en tanto discurso, no tiene una jerarquía inferior a otro tipo de graffías; por lo tanto, el cartel publicitario no solamente ilustra o complementa lo que el texto escrito emite, también debe ser visto como un discurso independiente.

Lo anterior me ayudó a orientar la emisión, recepción y legado del discurso de *Tin Tan* y a la vez acercarme a la realidad de un contexto particular, en el entendido de que su personaje puede examinarse y evaluarse como parte de una narratividad peculiar que trasciende el tiempo, que vence al olvido y que recupera la memoria. Y es en el ámbito de la recepción que puede extraer posibilidades de análisis y significación cultural para una determinada época histórica.

En otras palabras, los carteles cinematográficos, en tanto discursos o testimonios visuales, son importantes indicadores de referencia para ubicar un particular espacio y tiempo históricos y adentrarme en el examen y el conocimiento del pasado que dio forma al discurso cinematográfico de Germán Valdés *Tin Tan*, pero ahora adicionado con los carteles publicitarios de García Cabral, quien no solamente logró comercializar con éxito sus películas, sino también potenciar la figura irreverente del actor.

Con base en lo anterior, el presente escrito me ayudó a reflexionar en la puesta en forma de las representaciones simbólicas, en la formalización de las mismas. Es decir, más allá de las palabras

o del discurso escrito, procuré trasladar mis reflexiones hacia discursos hechos imágenes iconográficas, como los carteles de García Cabral, por ello ahondé en la "gramática" o "sintaxis visual" del discurso de *Tin Tan* en unidades formales de representación de la realidad, como los citados carteles.

En otras palabras, en el presente escrito examiné los procesos de producción de sentido y las estructuras simbólicas que suscitan los carteles publicitarios de películas representativas de la época de oro del cine nacional, como los filmes de *Tin Tan*, carteles de la autoría de Ernesto García Cabral, importantes unidades en las que una vez aisladas y decantadas se puede apreciar el universo representacional que estos discursos irradian, así como los imaginarios de todo un periodo histórico digno de recuperarse.

Bibliografía

Aviña, Rafael. *Ya llegó su pachucote... ¡Noooo! Una biografía de Germán Valdés*. México, Conaculta, 2009.

Barajas, Rafael, et al. *Homenaje a Ernesto El Chango García Cabral, maestro de la línea*. México, Intituto Nacional de Bellas Artes-Museo Mural Diego Rivera-Editorial RM, 2008.

Bartra, Armando. *Sueños de papel: el cartel cinematográfico mexicano de la época de oro*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2010.

Dondis, Donis A. *La sintaxis de la Imagen*. España, Gustavo Gili, 2008.

García Riera, Emilio. *Las películas de Tin Tan*. México, Universidad de Guadalajara/ Cineteca Nacional, 2008.

Geertz, Clifford. *La Interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1992.

Haskell, Francis. *History and its images. "Problems of Interpretation"*. Yale University Press, 1995, pp. 131-158.

Medin, Tzvi. *El sexenio alemanista: ideología y praxis política de Miguel Alemán*. México, ERA, 1990.

Pappe, Silvia. "¿La historia se puede escribir? (itinerario y trayecto de una pregunta)". José Ronzón et al (coords.). *Formatos, géneros y discursos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2000.

_____ y María Luna. *Metodología I. Discursos, temporalidad, y espacio en la historiografía crítica*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2000.

_____ y Saúl Jerónimo. "Teoría y análisis del discurso". *Cuaderno de Posgrado* (nivel doctorado). México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2008.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992. (Colección Popular)

Portilla, Jorge. *La fenomenología del trabajo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Rivero Mora, Jorge Alberto. *Wachando a Tin Tan. Análisis historiográfico de un personaje filmico (1944-1958)*. Tesis de Doctorado en Historiografía. México, 2012.

Ronzón, José. "La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados". José Ronzón y Saúl Jerónimo. *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, pp. 133-144, 2003.

Spiegel, Gabrielle. "Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media". Françoise Perus, *Historia y literatura*. México, Instituto Mora, 1994.

Starobinski, Jean. *1789, los emblemas de la razón*. Madrid, Taurus, 1988.

Vázquez, Álvaro. *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2005.

Hemerografía

Lozoya, Jorge Alberto. "El mensaje fugaz del cartel cinematográfico". *México en el Tiempo*. México, núm. 8, agosto-septiembre, 1995.

Monsiváis, Carlos. "El nuevo darwinismo: 'El hombre desciende de la caricatura'". *Confabulario*, suplemento cultural de *El Universal*. México, 28 de enero de 2006.

Pérez Vega, Jorge. "El cartel, mensaje y respuesta". *México en el Tiempo*. México, núm. 32, septiembre-octubre, 1999.

Rivero Mora, Jorge Alberto. ¿Tons qué con el humor político de *Tin Tan*?" Suplemento cultural *Confabulario* de *El Universal*. México, época II, número 6, 30 de junio de 2013.

Vizcarra, Fernando. "De 'Historia de un gran amor' a 'Amores perros'. El cartel en el cine mexicano". *Culturales*, Universidad Autónoma de Baja California, vol. I, núm. 2, julio-diciembre, 2005.

Cibergrafía

Rivero Mora, Jorge Alberto. "El cine mexicano al servicio del poder o la otra cara de la época de oro". Revista electrónica *Mainstream*. México, 27 de octubre de 2013, <http://mainstream.com.mx/2013/10/27/el-cine-mexicano-al-servicio-del-poder-o-la-otra-cara-de-la-epoca-de-oro/>

Imágenes

Figura 1.

Cartel cinematográfico de *El Vagabundo*, Ernesto García Cabral, 1953 (D. R. Taller Ernesto García Cabral, A. C.).

Figura 2.

Caricatura "D. Francisco I. Madero", Ernesto García Cabral, 1912 (D. R. Taller Ernesto García Cabral, A. C.).

Figura 3.

Portada de *Revista de Revistas*, Ernesto García Cabral, s/f (D. R. Taller Ernesto García Cabral, A. C.).

Figura 4.

Cartel cinematográfico de *El rey del barrio*, Ernesto García Cabral, 1949 (D. R. Taller Ernesto García Cabral, A. C.).

Figura 5.

Cartel cinematográfico de *El bello durmiente*, Ernesto García Cabral, 1952 (D. R. Taller Ernesto García Cabral, A. C.).

Agradecimiento y Nota aclaratoria

El uso de las imágenes de Ernesto García Cabral *El chango*, en el presente artículo, difunde sin afán de lucro y de muy buena fe, la extraordinaria obra y legado de este extraordinario artista. Quiero puntualizar que Ernesto García Cabral Sans, primogénito del gran dibujante y director del Taller Ernesto García Cabral A. C., institución que resguarda y posee los derechos reservados

de la obra material de este notable artista, se mantuvo atento y agradecido por mi labor desde la elaboración de mi tesis doctoral (*Wachando a Tin Tan. Análisis historiográfico de un personaje filímico. 1944-1958*. México, Posgrado de Historiografía, 2012) ya que en dicha investigación examiné relevantes aspectos de emisión y recepción de los carteles de *El Chango* García Cabral para las películas de *Tin Tan* y me autorizó, en lo sucesivo, utilizar imágenes de la obra de su padre (obviamente con las citas y créditos correspondientes), como consta en el presente escrito.



OMAR ALEJANDRO ÁNGEL CORTÉS*

La descripción como elemento constitutivo de la imagen: sobre el primer poemario de Oliverio Girondo¹

**The description as a constituent element of the image:
on the first poetry book of Oliverio Girondo.**

Resumen

La vanguardia latinoamericana, como eco del europeo, manifiesta una reinvención de los preceptos de dicho movimiento literario al grado de, en ocasiones, contradecirlo. El caso de Oliverio Girondo, específicamente el uso de la descripción dentro de su poesía, en contraste con la doctrina propuesta en el manifiesto surrealista de André Breton, representa el eje temático del presente comentario.

Palabras clave: vanguardias, Latinoamérica, Girondo, poesía, imagen, metáfora

Abstract

The Latin American avant garde, as a European echo, shows a reinvention of the precepts of such literary movement to the point of sometimes contradicting it. The central theme of this paper is Oliverio Girondo's case and the use of description in his poetry, in contrast to the doctrine of André Breton's Surrealist Manifesto.

Key words: avant-garde art, Latin America, Girondo, poetry, image, metaphor

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

¹ Debido a la extensión señalada para este análisis, he elegido los poemas "Paisaje Bretón", "Café-concierto", "Nocturno", "Apunte callejero", "Exvoto", "Biarritz", "Otro nocturno", "Chioggia", "Sevillano" y "Verona" por ser, a mi parecer, elementos suficientes para la comprobación de la hipótesis propuesta.

A mis padres

*Yo no quiero optar porque optar es osificarse.
Yo no quiero tener una actitud porque
todas las actitudes son estúpidas...
hasta aquella de no tener ninguna...*

Oliverio Girondo

Buenos Aires, Argentina, 1920. Luego de la efervescencia de los festejos del centenario, la ex gran aldea y ahora urbe cosmopolita, tiene que enfrentar el recrudecimiento de los conflictos sociales y las protestas obreras que culminan en la Semana Trágica de 1919,¹ aunado a esto, la influencia de la modernidad incrementa la vorágine cultural, social y humana en el más amplio sentido:

Buenos Aires, como París, Londres y Nueva York, se ha convertido en una ciudad en la que el encuentro de una mirada no supone comunicación con el otro; *esta mirada indiferente es una de las condiciones de la ciudad moderna que se fija en la poesía de Girondo.*²

Por otro lado, debemos considerar que, junto a lo anterior, el vanguardismo literario latinoamericano, como eco del europeo, manifiesta una reinención de los preceptos de dicho movimiento al grado de, en ocasiones, contradecirlo. Respec-

¹ Nombre con el que se conocen los incidentes ocurridos en Buenos Aires en la semana del 7 al 14 de enero de 1919, entre manifestantes obreros de tendencia anarquista y sectores nacionalistas (tanto civiles como militares) durante el gobierno de Hipólito Yrigoyen.

² Francesca Camurati, "Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo", *Caravelle*, p. 210. Las cursivas son mías.

to al caso de Oliverio Girondo, específicamente el uso de la descripción dentro de su poesía –en contraste con la doctrina propuesta en el manifiesto surrealista de André Breton–, representa el eje temático del presente análisis; además, manifestaré de soslayo la cualidad del poemario como libro de viaje.

En primer lugar, considero necesario resaltar la postura bretoniana, como *mater* (una de tantas) de las vanguardias latinoamericanas, respecto de la descripción:

¡Y las descripciones! En cuanto a vaciedad, nada hay que se les pueda comparar; no son más que superposiciones de imágenes de catálogo, de las que el autor se sirve sin limitación alguna, y aprovecha la ocasión para poner bajo mi vista sus *tarjetas postales*, buscando que juntamente con él fije mi atención en los lugares comunes que me ofrece.³

A pesar de tal crítica, con las primeras manifestaciones de su obra, Oliverio Girondo, como lo manifiesta Raúl Bueno en "Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana", en oposición al vanguardismo europeo, no rompe con el canon preestablecido, lo redefine. Para aclarar su tesis, en primer lugar, Bueno desliga a España de la tradición europea, con la finalidad de acercarla a Latinoamérica, creando así una dualidad;⁴

³ André Breton, "Primer manifiesto surrealista" [1924], Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Las cursivas son mías; la razón de éstas radica en la mención "tarjetas postales", lo que en Girondo (específicamente en su primer poemario) corresponderá al eje genérico.

⁴ Raúl Bueno, "Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana", *Hispamérica*, p. 35. En nota al pie, Raúl Bueno expresa: "Se habla acá devanguardia europea para referir, bási-

posteriormente, concretamente en relación con el movimiento vanguardista en Hispanoamérica, afirma: "su vanguardia literaria no debía ni podía ser meramente imitativa, sino *el resultado de los propios condicionamientos históricos y estéticos (léase ideológicos) de la región*".⁵ Raúl Bueno plantea la crisis (el deslinde, por parte de Hispanoamérica con respecto del movimiento vanguardista europeo para el resurgimiento de una identidad), delimita las posturas contrastantes y, a partir de un elemento en común –el lenguaje– examina lo que cada vanguardia hizo de éste; lo que reafirma su postura en relación con la búsqueda de identidad nacional mediante la relevancia de la alteridad en la literatura hispanoamericana.

Otro de los puntos retomados para justificar la independización vanguardista hispanoamericana resulta en el referente. Por un lado, el movimiento europeo remite siempre a un no-lugar, ideal y/o abstracción; por el otro, en Hispanoamérica suelen emplearse lugares concretos. Evidentemente, la importancia del diálogo literatura-sociedad dictamina la manifestación literaria; por tal razón, y aunado a lo hasta el momento establecido,

[...] la poesía hispanoamericana de vanguardia, como sabemos, no se desentiende de la realidad, sino que, por el contrario, la refiere y revela, la destaca,

camente, a la de las ciudades que iniciaron, condujeron y dominaron el movimiento, como Roma, Zurich o París. El caso español constituye algo aparte, pues aunque Madrid estuvo por momentos cerca de los afanes centrales de la vanguardia, lugares como Granada, y autores como García Lorca, estuvieron, como veremos luego, más cerca de los fenómenos de vanguardia latinoamericanos."

⁵ *Ibid.* Las cursivas son mías.

cuestiona, ilustra y comprende, y hasta la incluye en su sistema compositivo.⁶

Esto a propósito del uso del lenguaje (ya mencionado) a través de la metáfora.

Lo anterior, planteado en el contexto bonaerense, encuentra fundamento en la breve descripción del crecimiento cosmopolita en dicha región, soslayada al inicio de este comentario. Retomando el vanguardismo en Girondo: al poseer tal acercamiento –la mirada hispanoamericana–, la descripción se retoma como elemento retórico cuya importancia dentro de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* radica en que ésta posibilita la imagen poética. Si bien el poemario como unidad presenta al lector, a manera de diario de viaje, una serie de tarjetas postales con gran valor estético y descriptivo, cada poema por sí solo transmite la misma cualidad pictórica. Para muestra de esto, a continuación mi interpretación y glosa de los textos líricos que conforman el presente *corpus*.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

Respecto de los *veinte poemas*

La búsqueda de impersonalidad y objetividad responde en Girondo a una reflexión articulada que procede de *un clima determinado y que apunta al rechazo de estéticas consagradas –sobre todo la modernista– para poder instalar su propia poética*.⁷

“Paisaje Bretón”

Con la ciudad como motivo del canto, el yo lírico presenta al lector la cotidianidad en Douarnenez. Resulta claro que para ser considerada como una obra, si no canónica, trascendental en la poesía latinoamericana, la innovación debe ser el rasgo más sobresaliente, además de una evidente estética, misma que se impone ya desde el epígrafe del poemario:

El poeta comienza definiéndose, involuntariamente acaso, en el epígrafe con el cual ampara la naturaleza de sus composiciones. “Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo Sublime” afirma, al iniciar el libro y resume así su concepto estético, mientras prepara el ánimo del lector a librarse de la batalla, si todavía no ha sacudido como cualquier ropavejero del arte tales polvos en sus anaqueles espirituales.⁸

Ante esto, el poeta argentino plantea la tendencia al absurdo. ¿Cómo lo logra?

Animando lo inanimado y viceversa. En el poema en cuestión, casas como dados, barcas con las alas plegadas, tabernas con voz de orangután ¡y que cantan!, junto a muelles mercurizados por la pesca, marineros ebrios que se estrellan, como olas, en las paredes, y viejecitas que se emborrachan de oraciones, entre otros, Girondo manifiesta su poética.

A la imagen, de un dinamismo lúdico, del pueblo que juega a los dados con sus casas, responde instantáneamente la negación del mar convertido en pantano, degradado de su pureza y su inmensidad. Ese mismo tema de la exuberancia que se corrompe, como si la intensidad misma de la vida fermentara en un proceso de eterna descomposición, es una nota insistente en todo el libro.⁹

Resulta evidente que, gracias al lenguaje poético, el lector se hace partícipe del paisaje descrito. Tal participación se posibilita, entre otros elementos, debido al tono cómico-sexual que será una constante en los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, poemario donde se “intercala[n] los toques del timbre tranviario y las ilustraciones de un humor primero y ruborizado de colores desnatados que les ha puesto el autor”.¹⁰ Esto, en “Paisaje Bretón” se disfruta a través de “un pedazo de mar, / con un olor a sexo que desmaya”.¹¹ Como mencioné respecto de la tendencia a lo absurdo, destaco las figuras

⁷ Francesca Camurati, *op. cit.*, p. 211.

⁸ Vicente Martínez Cuitiño, “Oliverio Girondo y sus veinte poemas”, Jorge Schwartz, *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*, p. 464.

⁹ Enrique Molina, “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo”, Oliverio Girondo, *Obras. Poesía*, p. 16.

¹⁰ Ramón Gómez de la Serna, “La vida en el tranvía”, Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 462.

¹¹ Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, p. 31.

de los marineros y las viejecitas pues éstas sufren o experimentan la embriaguez de aquellos a través de la clara burla a la religión: “las viejecitas, [...] / entran a la nave / para emborracharse de oraciones”;¹² versos de los cuales cabe destacar la ternura de las ancianas embriagándose como elemento estilístico. Al respecto, Molina afirma:

Otro elemento siempre en suspensión en la atmósfera poética de Girondo es la ternura. el mundo convulsivo donde se instala, está impregnado de una tersura muy especial. No esa forma más tibia del amor, sino la sublimación de éste, más allá de su contenido posesivo y egoísta. El trato de Girondo con los seres y las cosas, su percepción grotesca de las mismas, no se resuelve en crueldad sino en una ternura última por ellas, una inmensa piedad hacia lo irrisorio, lo desechado, las formas de frustración.¹³

Finalmente, el carácter estático y fotográfico del texto cierra y despega la vista del lector “para que el silencio / deje de roer por un instante / las narices de piedra de los santos”.¹⁴

“Café-concierto”

“Las notas del pistón describen trayectorias de cohete, vacilan en el aire, se apagan antes de darse contra el suelo”¹⁵ representa, por antonomasia, la animación de lo inanimado pues, en este caso, se canta

y describe lo intangible: las notas musicales, cuya relación con los cohetes radica posiblemente en la viveza del fuego y la rapidez del elemento pirotécnico. El cuerpo que protagoniza el concierto se representa sólo a través de sus constituyentes: “unos ojos pantanosos, [...] unos dientes podridos [...] unas piernas que hacen humear el escenario”,¹⁶ con lo cual, la objetivación de lo humano y con ello la tendencia al absurdo, encuentran cabida.

La connotación sexual estriba en el ofrecimiento, por parte de la camarera, de “senos semidesnudos [...] unos senos que me llevaría para calentarle los pies cuando me acueste”,¹⁷ para con el yo lírico. Cabe destacar que, al concluir el concierto y por tanto el poema, el telón mismo “simula un telón entreabierto”,¹⁸ lo que reitera la tendencia a lo contradictorio; además de, como ocurre en “Paisaje Breton”, retirar sutilmente la vista del lector ante la postal descrita.

“Nocturno”

Con artificio destacable, Girondo manifiesta lo apacible y las sensaciones inherentes al paisaje nocturno bonaerense.¹⁹ La inversión, como he señalado, representa una constante en el poemario, y en este texto se manifiesta desde el inicio: “Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana”²⁰ describe el descenso de

¹²*Ibid.*, p. 32.

¹³Enrique Molina, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁴Oliverio Girondo, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵*Ibid.* p. 33.

¹⁶La diversidad geográfica de los poemas no es gratuita. En esto ahondaré en el siguiente apartado del presente análisis.

²⁰Girondo, *op. cit.*, p. 37.

temperatura experimentado por el yo lírico, desde el objeto que, en la realidad cotidiana, afecta la percepción humana. Ahora, la innovación respecto de la animación de los objetos radica en la comparación zoológica: "Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas. Trote hueco de los jamelgos que pasan [...] ¿A qué nos hace recordar el aullido de los gatos en celo...?",²¹ proporcionando al lector (y haciéndolo partícipe) el cuadro nocturno.

Las cañerías gritan, las sombras se espantan de la luz eléctrica, a lo que el yo lírico manifiesta una preocupación: "quisiéramos avisarles para que tuvieran tiempo de acurrucarse en los rincones".²² En relación con la comparación zoológica, el sujeto lírico se metamorfosea y comparte el miedo antes descrito al grado de querer "rozarse a las paredes, como un gato o como un ladrón".²³ Como he señalado en los poemas hasta ahora comentados, el texto lírico manifiesta, acorde con la tradición, una estructura lógica básica: introducción, desarrollo y desenlace. Respecto del cierre del poema y como constante en la obra sujeta a este análisis, la imagen decrece, o más bien, como en el arte cinematográfico, experimenta un alejamiento ante la inmersión previa, con el silencio sugerido por el grillo y, he aquí la inmersión, los grifos mal cerrados y el cantar de su goteo, cierran la noche, siendo el "único grillo que le conviene a la ciudad".²⁴ Ante la diversidad temática en los poemas, una vertiente más respecto de "Nocturno" estriba en la muerte, el ini-

cio de dicho tema, constante en el poemario donde:

[...] la muerte es todavía apenas un presentimiento, como si se volviera la cabeza ante su sombra para mirar a otro lado. Sólo se insinúa por un vago miedo, por cierta sensación de desamparo y soledad que invade los "Nocturnos". [...] no hay muerte aún, sino sólo una aprensión confusa.²⁵

"Apunte callejero"

Junto a "Fiesta en Dakar", este poema es el único de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* que carece de fecha y lugar de escritura. Con base en el título, el poema remite al bombardeo de imágenes experimentado por el yo lírico en una ciudad moderna, muy probablemente Buenos Aires, debido a la fecha de creación del poemario, paralela al crecimiento cosmopolita de dicha urbe.

"Apunte callejero" se constituye de imágenes sueltas en orden descendente: comienza en la terraza, con una familia gris, continúa con los "senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas",²⁶ detiene la mirada en "los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran [al yo lírico] por las pupilas",²⁷ y concluye en las ruedas de un tranvía.

Cabe destacar la presencia del tono irónico-burlesco hacia los aspectos religiosos: "En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana",²⁸

²¹*Ibid.*

²²*Ibid.*

²³*Ibid.* Las cursivas son mías.

²⁴*Ibid.*, p. 38.

²⁵Enrique Molina, *op. cit.*, p. 18.

²⁶Oliverio Girondo, *op. cit.*, p. 41.

²⁷*Ibid.*

²⁸*Ibid.*

la imagen resulta ingeniosa al describir algo tan simple como una apertura de ventana. En estrecha relación con las vanguardias europeas, como comentario al paso, resulta prudente relacionar la sensación de estallamiento: "Me siento tan lleno [de las imágenes vistas] que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda"²⁹ con el filme de Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Un chien andalou*, en el cual, a partir del corte del ojo, se posibilita el trastocamiento de la percepción: el órgano ocular cumple aún con su función humana; empero, la incisión permite al cerebro –al inconsciente mismo– su mirada; una imagen, sin lugar a dudas, ampliamente surrealista.

Respecto de la súbita evolución cosmopolita experimentada en Buenos Aires y por sus habitantes en dicha época, el poema canta al respecto: "Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía",³⁰ con lo cual, el lector se contagia del sentimiento de desesperación y decrece con la imagen.

"Exvoto"

La tarjeta postal presenta ahora al lector uno de los barrios, para la época de concepción del poemario, más representativos de Buenos Aires: Flores. Mediante un sutil y constante tono sensual-erótico, Girondo –el yo lírico– canta, con base en el título del poema, su ofrenda a la divinidad (las chicas de dicho barrio) en señal de agradecimiento por un beneficio recibido. La comparación inicial –"tienen los

ojos dulces, como las almendras azucaradas"³¹— parece podría apuntar a ser la menos vanguardista en todo el poemario; empero, la continuación de verso "de la Confitería del Molino"³² retoma la tendencia de cosificación y la estrecha relación con la modernidad urbana argentina.

He manifestado que el tono posee gran connotación sexual; esto por lo siguiente: la preocupación de las chicas "de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar",³³ junto a los hombres eyaculándoles palabras al oído para que así "sus pezones fosforescentes se enciendan y apaguen como luciérnagas",³⁴ resalta tal sentencia en el canto del yo lírico. Además, debe tomarse en cuenta que quien canta es una voz masculina, razón de sobra para tal tono.

Finalmente, la constante tendencia a la desanimación de lo animado, encuentra su mayor expresión en:

Al atardecer, todas *ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro* de los balcones, para que *sus vestidos se empurpuren al sentirlas desnudas*, y de noche, a remolque de sus mamás –*empavesadas como fragatas*– van a pasearse por la plaza.³⁵

La inclinación a lo absurdo también se manifiesta. Al igual que los poemas hasta ahora glosados, el cierre de "Exvoto" tiene lugar a través del desapego de la mirada del lector, quien contempla el cuadro o postal; en esta ocasión, Girondo lo logra mediante una desfragmentación:

²⁹*Ibid.*, p. 47.

³⁰*Ibid.*

³¹*Ibid.*

³²*Ibid.*

³³*Ibid.* Las cursivas son mías.

"ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasen la vereda".³⁶

"Biarritz"

En este poema, la descripción se gradúa de afuera hacia adentro. El paisaje nocturno hace aparición mediante los automóviles, evidentemente personificados, los escaparates constelados por el reflejo que dan a las estrellas y por las últimas gotas del crepúsculo. En el punto medio de la observación, el casino; la presentación de los personajes dentro de éste tiene lugar gracias a la fragmentación, prueba de ello son "los ojos bizcos de tanto ver pasar dinero. / ¡Pupilas que se licúan al dar vuelta las cartas! / ¡Collares de perlas que hunden un tarascón en las gargantas!"³⁷ entre otros.

La sexualidad también se hace presente. Como pequeña alusión a la prostitución homosexual, el yo lírico presenta al lector "efebos barbillampiños que usan una bragueta en el trasero",³⁸ aunada a la constante temática física femenina: "Unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote, y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar".³⁹ Sin lugar a dudas, "Biarritz" es el poema en el cual la desfragmentación funge como el único medio para presentar la imagen; carece de personajes o sujetos líricos humanos, concretos.

Con el desenlace, el lector puede observar, desfragmentado, el baile pecu-

liar de la época: *foxtrot*, mismo que, por su traducción, junto a la tendencia sexual del poemario, podría relacionarse con el denotativo femenino "paso de zorra". Sin embargo, lo anterior no es más que una posible interpretación subjetiva.

"Otro nocturno"

La descripción, como constituyente principal, manifiesta un carácter estático capaz de remitir a una fotografía, pintura, o bien a una postal, en donde las primeras tres estrofas representan, por antonomasia, la cualidad estática y pictórica del poema; mediante ese conjunto de versos el yo lírico ofrece al lector un ambiente –evidenciado desde el título– nocturno: luna, faroles, mingitorios, estrellas y asfalto humedecido, fungen como protagonistas de estas imágenes. Además, dicha estética pictórica, a través de la descripción, permite un desplazamiento visual descendente: en primer lugar la luna, luego los faroles y finalmente los mingitorios junto con el asfalto. Excluyo las estrellas ya que éstas ambientan el cuadro de manera secundaria, es decir, no aparecen, por llamarle así, en primer plano y, aunado a esto, se encuentran supeditadas al silencio ("silencio de las estrellas").

La descripción resulta aquí un elemento vital y lleno de propósito; sin lugar a dudas, vivifica el texto. Por tal razón, justifico el calificativo de *tarjetas postales* pues, en oposición a Breton, el texto, en efecto, manifiesta una imagen estática; sin embargo, la función de ésta dentro del poema es primordial: en ella radica la esencia y artificio; carecen de esa "vaciedad" criticada por el francés. A través del elemento descriptivo, la metáfora, junto

³⁶*Ibid.*, p. 48.

³⁷*Ibid.*, p. 53.

³⁸*Ibid.*, p. 54.

³⁹*Ibid.*

a tropos como la prosopopeya y la comparación, tan propios de las vanguardias, se descubren en el texto y aumentan su belleza.

Luego de la descripción pura antes referida, el yo lírico plantea la *volta*⁴⁰ del poema a través de dos interrogantes:

*¿Por qué, a veces, sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tiradas en un rincón?, y ¿por qué, a veces, nos interesará tanto el partido de pelota que el eco de nuestros pasos juega en la pared?*⁴¹

Con lo cual, la inclusión del lector o la introspección del sujeto lírico prima sobre el elemento descriptivo; sin embargo, éste no se erradica del texto pues, gracias a las figuras retóricas (subrayado), la imagen, como función principal de la descripción, aún se manifiesta.

Finalmente, la exaltación planteada desde el inicio del poema e incentivada con la *volta*, decrece en la última estrofa. Cabe destacar en ésta la prosopopeya: “las casas se despierten de pronto y nos vean pasar”, utilizada como medio de ruptura –pero de reinención– entre las vanguardias, aunada a la prosopopeya “nuestra cama nos espera”, y la analogía, “con las velas tendidas hacia un país mejor”.⁴²

⁴⁰Si bien el término ha sido utilizado, primordialmente, en el estudio del soneto, considero prudente emplearlo en este caso debido a que la retórica se nutre con la evolución de su objeto de estudio y, por tanto, resulta inválido restringir los términos a ciertos períodos, así como permisible utilizarlos para otras formas.

⁴¹Girondo, *op. cit.*, p. 55. Las cursivas son mías.

⁴²*Ibid.*

“Chioggia”

La mirada del yo lírico, y por tanto del lector, se posa ahora en una ciudad italiana. De los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, “Chioggia” resulta una postal que presenta una imagen de todo un día: comprende crepúsculo-amanecer (estrofa 1), atardecer (estrofa 4) y noche (estrofa 5). La desfragmentación –la representación de los objetos por una de sus partes– no representa aquí un rasgo estilístico. Como balance de dicha carencia, son los objetos quienes tenderán a lo absurdo a través de la relación mediante tropos con la naturaleza, animales y humanos.

Chioggia, como urbe, se encuentra suscitada a sus habitantes y a todo aquello que ésta contiene; sirva el siguiente fragmento inicial para exemplificar tal afirmación: “Entre un bosque de mástiles, / y con sus muelles empavesados de camisas, *Chioggia / fondea en la laguna*, ensangrentada de crepúsculo / y de velas latinas”.⁴³ Luego de tal introducción, los sujetos del poema serán las redes, los marineros, el aire de la ciudad, el olor de ésta, etcétera, quienes evidentemente se encontrarán descritos a través de la tendencia a lo absurdo, rasgo estilístico del poemario.

Respecto de esto último, considero prudente destacar los rasgos estilísticos que, a manera de relación intra e intertextual, se manifiestan en el poemario. En cuanto a la primera relación, “...y con sus muelles empavesados de camisas [...] Al atardecer, un olor a frituras agranda...”⁴⁴ Estos versos de “Chioggia”, se encuentran

⁴³Girondo, *op. cit.* p. 58. Las cursivas son mías.

⁴⁴*Ibid.* Las cursivas son mías.

estrechamente ligados con "Exvoto", en donde el yo lírico canta "Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar [...] y de noche, a remolque de sus mamás –empavesadas como fragatas– van a pasearse por la plaza".⁴⁵ En el segundo caso, la relación intertextual se manifestará en relación con una obra del mismo autor que, para la fecha de publicación de los *Veinte poemas*, es aún inexistente: me refiero a *Espantapájaros*. *Al alcance de todos* y de manera específica a los versos, "Me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como *pasas de higo*", mismos que en comparación con "Chioggia", "¡Marineros con cutis de *pasa de higo*..."⁴⁶ representan, en la medida de su capacidad como léxico, el estilo de Girondo. Si bien los subrayados previos corresponden a simples palabras sueltas, dentro de la obra del poeta argentino poseen gran relevancia pues representan el estilo, prueba de la maestría del autor.

He manifestado la burla hacia la religión como elemento en las descripciones poéticas. Respecto de esto y para finalizar la glosa del *corpus* en cuestión, me refiero ahora a "Sevillano" y "Verona".

"Sevillano"

La mirada se posa inicialmente en el atrio, donde "una reunión de ciegos auténticos, hasta con placa"⁴⁷ –evidente burla a los devotos– tiene lugar. El trastocamiento y la tendencia a lo irracional se manifiestan ya desde el comienzo, con la inversión de la "jauría de chicuelos, que ladra por una

perra".⁴⁸ Posteriormente, la mirada se adentra en la iglesia, donde la descripción presenta vírgenes exageradas y grotescas en cuanto a su divinidad debido, evidentemente, al tono del poema. Resulta destacable el tropo mediante el cual se conoce el olor del recinto a través del sonido de las llaves: "Un cencerro de llaves impregna la penumbra de un pesado olor a sacristía".⁴⁹

Probablemente, debido a la brevedad del poema, el insulto o burla se percibe saturado pues, en sólo cinco estrofas, el yo lírico llama "ciegos auténticos", "orangu-tán" y manifiesta que "se les licua el sexo contemplando un crucifijo" a los fieles creyentes, además de rebajar la "sagrada" labor del cura al comentar que éste "mas-tica una plegaria como un pedazo de chewing gum".⁵⁰

Si bien la mirada ha entrado por el atrio y ahora contempla lo que acontece dentro de la iglesia, al finalizar el poema, el yo lírico desvía la mirada del lector frente al altar mayor, mediante la partícula "Y mientras", versos en donde, como señalé en el párrafo anterior, la burla encuentra su mayor expresión.

"Verona"

¡Qué Dios se apiade del alma de Girondo!, exclamará el amable y religioso lector. "Emoción y burla se yuxtaponen en las frases breves, armoniosas, libres de toda solemnidad, generalmente inesperadas y definitivas de los *Veinte poemas*. Emoción límpida y burla legítima que amortigua la noble melancolía o aligera la sobriedad de

⁴⁵*Ibid.*, p. 47. Las cursivas son mías.

⁴⁶*Ibid.*, p. 58. Las cursivas son mías.

⁴⁷*Ibid.*, p. 65.

⁴⁸*Ibid.*

⁴⁹*Ibid.*

⁵⁰*Ibid.*

las estampas".⁵¹ Resulta imposible concebir manera más insolente para iniciar el texto lírico que "¡Se celebra el adulterio de María con la Paloma Sacra!",⁵² luego de esto, la descripción y presentación de la tarjeta postal se limita a presentar el festejo que acontece en "La Plaza de las Verduras". Como todos los poemas comprendidos en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, la personificación, cosificación, trastocamiento e inversión manifiestan las constantes estilísticas. Incluso la Virgen se desacraliza y participa en el mismo plano del festejo, se humaniza y se le observa "sentada en una fuente, como sobre un "bidé", [derramando] un agua enrojecida...,"⁵³ donde "agua enrojecida" alude claramente a la menstruación y con lo cual la humanización del personaje sacro se reafirma.

La penúltima estrofa ofrece la composición de un todo a través de imágenes sueltas que van desde guitarras, mandolinas y balcones, hasta capiteles. Si en este poema la mirada inicia al nivel del suelo, inmersa en el festejo, para finalizar se eleva como los "globitos que navegan por la vereda"⁵⁴ para perderse en "El cielo simple, verdoso, un poco sucio, [...] del mismo color del uniforme de los soldados".⁵⁵

Como señalé al inicio de este análisis, el poemario en cuestión posee elementos suficientes para relacionarlo con el género *libro de viaje* e incluso considerarlo como tal, por ser un "[...] recorrido de las formas más concretas y donde se instaura el diálogo con lo inmediato, la relación

instantánea con las cosas, la experiencia de los sentidos y el mundo exterior";⁵⁶ además, debe hacerse hincapié en la postura del autor respecto de la *cultura de mezcla* experimentada en la sociedad de la época y la capacidad latinoamericana de redefinir y apropiarse de elementos extranjeros.

El libro de viaje

...es imprescindible tener fe, como tú tienes fe, en nuestra fonética, desde que fuimos nosotros, los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de 'americana', con la 'americana' nuestra de todos los días...⁵⁷

El epígrafe, tomado de la "Carta a la 'Púa'" escrita por Oliverio Girondo a manera de prólogo a sus *Veinte poemas*, manifiesta la preocupación e iniciativa del autor para hacer valer y destacar el español latinoamericano, a Latinoamérica misma. Con base en esto, considero necesario hacer hincapié en la diversidad geográfica presente en el poemario que, junto al apartado anterior, hará evidente la apreciación latina en la mirada implícita en las tarjetas postales de Girondo. La concepción del poemario como libro de viaje encuentra sustento a través de lo establecido por Enrique Molina, conocedor nimio de la obra de Girondo.

Los dos primeros libros de Girondo [*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y

⁵¹Vicente Martínez, *op. cit.*, p. 466.

⁵²Oliverio Girondo, *op. cit.*, p. 66.

⁵³*Ibid.*

⁵⁴*Ibid.*

⁵⁵*Ibid.*

⁵⁶Enrique Molina, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁷Oliverio Girondo, *op. cit.*, pp. 28-29.

Calcomanías], en efecto, son dos libros de viaje, en un sentido literal: el poeta recorre el mundo, toca el nervio de los lugares, anota vivencias. En cierto sentido son realistas. Pero hay en ellos una manera particular de sacar a la realidad de sus moldes, de sorprenderla en gestos imprevistos, a tal punto que lo cotidiano adquiere una sorprendente novedad, una exaltación.⁵⁸

En el *corpus* de este análisis, los poemas, según su aparición en el poemario, apuntan a los siguientes lugares y fechas indicados en el cuadro 1.

Al ordenarlos de manera cronológica, queda como se indica en el cuadro 2.

Con esto, se cae en la cuenta de que el yo lírico experimenta un vaivén geográfico que comprende: (No lugar) España-Francia-Francia-Argentina-Francia-Francia-Italia-Italia-Argentina.

Girondo es el poeta de un tranvía feérico que cambia de itinerario todos los días, sin hacerle caso a las vías, y se pierde en pleno cielo. Sus impresiones, de viajero, revistas y disociadas por una inteligencia muy sensible, forman con gran frecuencia síntesis hormigueantes como encrucijadas.⁵⁹

La importancia de esto radica en, además del enriquecimiento cultural y pictórico, la homogeneidad de la visión latinoamericana, propiciada por el fenómeno modernista, manifestada a través de la pluma de Girondo; pues, como sostiene Frances-

ca Camurati, “la modernización altera las relaciones sociales y los modos de comunicar, de relacionarse con los demás y con el mundo. *La literatura y el arte son afectadas por ello*”.⁶⁰ En este primer poemario, como señala Raúl Antelo:

Nace pues un escritor [...] [quien] duda “que aun en esta ciudad de sensualismo existan falos más llamativos, y de una erección mas [sic] precipitada, que la de los badajos del «campanille» de San Marcos” [...] En su discurso las formas tornan y retornan y es en esa torsión que al final se forman. [...] La cúpula de Oliverio es señal de una modernidad en proceso, índice emergente de la originalidad posible para un rioplatense antes de la guerra, su soporte rastacuero frente al cual Borges confiesa: “Me he sentido provincial junto a él”.⁶¹

Para concluir, no huelga recapitular en lo siguiente: A través de estas líneas, se ha hecho hincapié en la importancia de la descripción como elemento constitutivo de la imagen poética en la obra de Oliverio Girondo, específicamente en el primer poemario *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. No debe obviarse la estrecha relación de la propuesta del autor porteño respecto tanto de las vanguardias europeas (léase, principalmente, Surrealismo bretoniano) como de las americanas (Ultraísmo borgiano), pues Girondo parte de ellas para reinventarlas y así manifestar la evolución que, como señala Beatriz de Nobile en *El acto experimental*

⁵⁸Enrique Molina, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁹Jules Supervielle, “*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, por Oliverio Girondo”, Jorge Schwartz, *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*, p. 471.

⁶⁰Francesca Camurati, *op. cit.*, p. 209. Las cursivas son mías.

⁶¹Raúl Antelo, *Oliverio Girondo. Obra completa*, p. XXXIX.

Cuadro 1

Poema	Lugar	Fecha
“Paisaje Bretón”	Douarnenez	Julio, 1920
“Café-concierto”	Brest	Agosto, 1920
“Nocturno”	Buenos Aires	Noviembre, 1921
“Apunte callejero”	-	-
“Exvoto”	Buenos Aires	Octubre, 1920
“Biarritz”	Biarritz	Octubre, 1920
“Otro nocturno”	París	Julio, 1921
“Chioggia”	Venecia	Julio, 1921
“Sevillano”	Sevilla	Abril, 1920
“Verona”	Verona	Julio, 1921

Cuadro 2

Poema	Lugar	Fecha
“Apunte callejero”	-	-
“Sevillano”	Sevilla	Abril, 1920
“Paisaje Bretón”	Douarnenez	Julio, 1920
“Café-concierto”	Brest	Agosto, 1920
“Exvoto”	Buenos Aires	Octubre, 1920
“Biarritz”	Biarritz	Octubre, 1920
“Otro nocturno”	París	Julio, 1921
“Chioggia”	Venecia	Julio, 1921
“Verona”	Verona	Julio, 1921
“Nocturno”	Buenos Aires	Noviembre, 1921

tal, posee tintes cubistas, además de la mirada latinoamericana ya abordada en acáptites previos.

En este primer poemario se manifiesta sólidamente el inicio de una nueva y original propuesta para la poesía cosmopolita y vanguardista. El viaje, como macrotema, resultará una constante en la obra girondiana. Acorde a la clasificación por parte de Aldo Pellegrini y Gaspar del Pío Corro, entre otros estudiosos del tema, en los primeros tres poemarios (*Veinte poemas...*, *Calcomanías y Espantapájaros*) el viaje resulta geográfico y, específicamente en la tercera obra, un tanto interno u onírico. El segundo bloque se constituye por *Interlunio* y *Persuasión de los días*, obras que representan el viaje onírico por antonomasia. Como peculiar excepción, *Campo nuestro* representaría la reivindicación –tardía– por parte del yo lírico hacia el campo argentino pampeano.⁶² Finalmente, el viaje conocerá sus más experimentales consecuencias a través de *En la masmédula*, en donde dicho macrotema se expresa mediante lo onírico y el fenómeno metalingüístico, principalmente. Sin lugar a dudas, Oliverio Girondo –poeta y persona– resulta el viajero de la época.

Por tanto, en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, gracias a la descripción y las imágenes posibilitadas por ésta, junto a los tropos mencionados, y referente al carácter pictórico del texto, así como a la homegenidad de la visión latinoamericana respecto de la modernización, el lector, como espectador de la tarjeta pos-

tal, experimenta un desplazamiento visual incentivado por la primacía de los objetos en distintos planos: inicia en el cielo, en los atrios, en las calles, dentro de diversos recintos; desciende al asfalto, las plazas, los balcones; para finalmente, alejarse poco a poco del cuadro y así continuar su inolvidable viaje de lectura.

Bibliografía general

Antelo, Raúl. *Oliverio Girondo. Obra completa*. Raúl Antelo (ed. crítica, coord. de la 1^a edición). Madrid-Barcelona-Lisboa-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Lima-Guatemala-San José-Santiago de Chile, ALLCA XX, 1999.

Breton, André. "Primer manifiesto surrealista" [1924]. Mario De Michelis. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid, Alianza, 2002.

Girondo, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el travía*. Buenos Aires, Losada, 2007.

Gómez de la Serna, Ramón. "La vida en el tranvía". Jorge Schwartz. *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Martínez Cuitiño, Vicente. "Oliverio Girondo y sus Veinte Poemas". Jorge Schwartz. *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Molina, Enrique. "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo". Oliverio Girondo. *Obras. Poesía*. Buenos Aires, Losada, 2002.

Supervielle, Jules. "20 poemas para ser leídos en el tranvía, por Oliverio Girondo". Jorge Schwartz. *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

⁶²La mención soslayada encuentra justificación debido a la amplia riqueza del tema pampeano y su repercusión, así como su tratamiento, en la obra de Oliverio Girondo. No obstante, no puede pasarse por alto.

Hemerografía

Bueno, Raúl. "Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana". *Hispamérica*. Año 24, núm. 72, agosto de 1995.

Camurati, Francesca. "Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo". *Caravelle*. Núm. 85, diciembre de 2005.



BEATRIZ RAMÍREZ GRAJEDA*

Para una mirada crítica de los estudios de recepción masiva

El texto que compilan Villa, Infantino y Castro da cuenta del funcionamiento de instancias que contribuyen a la consolidación de representaciones y significaciones sociales sobre los jóvenes. Acercan al investigador a concepciones sobre el sujeto, paradojas sobre la modernidad y perspectivas teóricas desde el reconocimiento ético de su implicación como trabajadores sociales. Resulta significativo el compromiso ético-político que reconocen, pues no sólo es un esfuerzo colectivo por reunir trabajos de diversos intervenientes sociales sino un intento de articulación teórica que fundamenta su proceder metodológico que los acerca a la investigación social.

Veintitrés autores dan testimonio de sus reflexiones teóricas, sus hallazgos y su interpretación del contexto que viven jóvenes de Córdoba, Argentina. Presentan trabajos de investigación empíricos que muestran que la construcción identitaria está condicionada por dispositivos de socialización que lo mismo convocan que fraguan modos de ser y estar en el mundo, reconociendo que no hay pasividad en el intercambio con los medios. Aluden a las representaciones del joven construidas desde tres instancias comunicativas: el periódico, la televisión y las tecnologías de información, realizando un recorrido congruente y justificado donde reconocen su implicación en el campo, las perspectivas teóricas que los acompañan y la discusión sobre la condición juvenil la cual, paradójicamente, se ha construido como ideal y a su vez como experiencia segregada: por un lado se le espera peligrosa, apolítica, individualista y víctima; por otro lado se establece como la edad ideal que atesora la juventud, la belleza, la energía. Se alientan así modos de consumo, mercantilización del cuerpo, de afectos y de vínculos.

Villa, Alejandro J.
Infantino y Graciela
Castro (comps.).
*Culturas juveniles.
Disputas entre
representaciones
hegemónicas y
prácticas.*
Buenos Aires,
Noveduc-REIJA,
2011. (Ensayos y
Experiencias)

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Departamento de Educación y Comunicación. Coordinadora de la Red de investigaciones y estudios sobre adolescencia y juventud.

Los trabajos empíricos comienzan con el texto de Marcaleti “Los jóvenes ‘sanos’ y ‘enfermos’ de la televisión. ‘Pelito’ y ‘Clave de sol’”. Muestra las representaciones que circulan sobre los jóvenes en dos programas de televisión que son retransmitidos en Buenos Aires y que han fortalecido paradigmas y estereotipos juveniles de los que pronto se apropió la población, clausurando en una perspectiva homogénea la diversidad de subjetividades juveniles.

La autora sostiene que los medios de comunicación, particularmente la televisión, ilustran y alientan representaciones hegemónicas sobre el deber ser de las familias, los jóvenes y la vida social, hecho que produce una “falsa homogeneización” de las experiencias juveniles. Advierte sobre la violencia simbólica que se ejerce en las poblaciones juveniles al afectar los procesos de socialización de las generaciones que han crecido como “hijos de la televisión”; esta última escenifica sus propios modos de evaluar la normalidad y la disidencia de los integrantes de una sociedad.

Llaman la atención los programas televisivos analizados por la autora, pues se transmiten en una época de transición a la democracia. Para ella, las series televisivas fungen como educadores al privilegiar y mostrar modelos de joven y al sancionar u omitir expresiones juveniles diversas, y cuando los personajes se presentan como contramodelos son tratados para justificar su malestar en la vida. Así,

[...] la juventud, como futuro de un proyecto político global, está ausente. También se omite a la juventud como sujeto independiente. Por oposición, se privilegia a un joven no rebelde, tampoco productor de su propia existencia, sino subordinado a los demás tanto para mantenerse económicamente como para adquirir una postura sobre el mundo social.

El tratamiento maniqueo de las historias ensalza un ideal y denuncia de manera pueril lo que debe ser rechazado. El joven bueno, estudiioso, sano, aplicado, divertido, bello, se enfrenta así a jóvenes sin rostro, problemáticos, resentidos, peligrosos, hijos de familias desintegradas que no los cuidaron y cuya herencia parece perseguirlos. De todos modos, pertenezcan a unos o a otros, aparecen pasivos, influenciables, sin capacidad de voz y siendo víctimas de agentes externos que no tienen historia ni rostro definido.

La autora sostiene que la tendencia de “Pelito” y “Clave de Sol”, los dos programas televisivos analizados por ella, fundamentan a la familia como base del orden social deseado y perpetúan así los estereotipos de familias perfectas y otras anormales, lo mismo

que paradigmas de género en la que se insiste en la domesticidad, afectividad y sacrificio femenino y en el rol protector y proveedor del hombre. La autora sostiene que los discursos que se producen en torno a las telenovelas cumplen una función de socialización en los espectadores, pues en general tratan de proponer, estimular o generar conversaciones, de tal suerte que se convierten en tema de intercambio de ideas en el trabajo, la escuela y el hogar. Así, se afianza una complicidad entre las historias, situaciones y elementos sobre los que hay que comentar.¹

En "Jóvenes noticiales y jóvenes velados", Cilimbini, Remondino, Grzincich y Petit, comparten el estudio realizado a población juvenil de la Universidad de Córdoba a partir de un Observatorio de Jóvenes, Medios y TIC implementado en la Facultad de Psicología; en su investigación muestran cómo son representados los jóvenes, como actores sociales, en los MMC. Afirman que ser joven es una construcción social creada por el despliegue mediático, periodístico y publicitario que pone de relieve de forma coexistente la moda, "el culto al cuerpo, las tradiciones y una multiplicidad de discursos y formaciones discursivas circulantes en cada sociedad" (p. 90), de tal suerte que la propia sociedad instituye esos mecanismos y los dispositivos desde los cuales se consolida o se califica a los jóvenes aptos para la sociedad.

Los medios, argumentan las autoras, cumplen el rol de nombrar, hacer visibles a los actores y cómo deben ser éstos en la actualidad. Realizan un trabajo analítico del periódico *La Voz Interior*, de

¹ Nuestra investigación: *Convocatorias de identidad en los mass media y sus expresiones en la formación de niños y adolescentes*, llevada a cabo en la UAM-Xochimilco, nos ha hecho advertir que en este juego de ausencias y presencias, de buenos y malos, de jóvenes ideales o amenazantes, se ocultan las esferas económicas, políticas, administrativas, educativas y de gobierno. Su escondite se asegura en el meta-discurso, en programas de entrevistas a "estrellas" que dan vida a personajes en telenovelas y series televisivas y se habla de ellos como acontecimientos reales, de tal suerte que se difuminan los límites entre la realidad y la ficción televisiva. Se invita al comentario, la censura, la narración, la identificación de escenas con la vida social. En esa conversación, aparece el sujeto, se asoma, se construyen posiciones subjetivas, estéticas y políticas. Si a eso le aunamos una tendencia generalizada de noticieros que exaltan la noticia, el escándalo, la criminalización de sectores sociales o de gremios que se manifiestan demandando mejoras en su vida, podemos advertir que más que hablar de estudios de recepción es necesario advertir cómo se gesta una estética de la mirada social, de tal suerte que no sólo se orientan opiniones, sino se crea la ilusión de diálogo y vínculo con gente famosa con la que jóvenes y adultos se identifican a partir de los contenidos de esos programas; sea por los contextos que viven o por la explotación de emociones, frecuentemente se convierten en cómplices de la ignorancia, el individualismo, la indolencia y la falta de conciencia social.

Córdoba, por considerar que es el de mayor consumo. Con un diseño exploratorio-descriptivo, buscan un *corpus* conformado por titulares que lleven la palabra joven o hagan alusión al desarrollo humano. Basándose en hallazgos anteriores, parten del sujeto como objeto de violencia. En principio observan las “modalidades discursivas... (construcción verosímil, formas de relato, estilos, géneros, adjetivación, comparaciones, metáforas, deixis, construcción de estereotípos y sensacionalismo)”; incorporan después al análisis periodístico modalidades vinculadas al diseño general del diario, tales como: lugar de la noticia, espacios dedicados, etcétera.

De la mano de Foucault, conciben que los objetos y los sujetos se construyen en las prácticas discursivas mismas que los presentan y transforman permanentemente. Por ello afirman: “cada época social crea las condiciones históricas que posibilitan formular ciertos enunciados y no otros”. Los discursos crean los objetos jóvenes o adolescentes, los visibilizan por sus rarezas o por su lugar de víctimas de las circunstancias.

Para estas autoras, las noticias son una representación de la realidad, no su reflejo; son una reconstrucción que implica por lo menos tres procesos: 1) selección, 2) condiciones de producción, y 3) formato de los medios. Para organizar la información de la prensa gráfica catalogaron los dispositivos de enunciación como: secciones, títulos, recuadros destacados, fotografías, infografías, entre otros. Afirman que el uso de estos dispositivos responde a una complicidad con la opinión pública y que de hecho la selección de esas categorías constituye la base de la configuración temática del espacio público construido por los medios. De tal modo, el diario *La Voz Interior*, ejemplo de las autoras, cambió el título de sus secciones logrando, así, un mayor acercamiento a la población.

Igualmente, aseguran que los jóvenes se tornan noticiales desde dos lugares: por su relación con el conflicto y por su vínculo con la vida ejemplar. Dos son las operaciones discursivas que los colocan como seres vulnerables frente a los influjos ideológicos: las drogas y otros consumos o seres engarzados a las instituciones educativas, deportivas o judiciales que revelan su “*statu quo*”.²

² El texto indudablemente es un texto clave para mostrar al lector los modos de operación de la prensa gráfica, las representaciones que elige visibilizar y el mundo que posibilita o impide, la perspectiva del adulto poderoso, estable, con una función importante en el gran juego de los medios, que aparece invisible como sujeto, pero que habla desde un lugar de poder, desde donde enjuicia, enfatiza, excluye, omite, etcétera.

El texto de Benítez, Aguerre, Calamari, Fontecoba, Gaztañaga, Moguillansky, Orchuela y Ponce, "Debates teóricos en torno al vínculo de los jóvenes en las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC)", que promete un debate teórico, inicia describiendo investigaciones que se han preguntado por la relación de los jóvenes con las TIC. Sostiene que, al igual que la televisión, la red es un medio privilegiado para formar parte de la sociedad del conocimiento, tener acceso a información y representa un medio de desarrollo social e individual. No sólo se requiere identificar quién tiene acceso o no, sino responder cuál es su aprovechamiento efectivo y su elección de uso.

Presentan una investigación de campo realizada con jóvenes argentinos en situación de pobreza y marginación que asisten a centros de acceso público a internet, donde identifican que los centros públicos que ofrecen servicios de red cumplen con funciones de socialización, educación, empleo y participación ciudadana. Con el pretexto de nociones como: brechas de uso, nativos digitales, apropiación y pobreza digital, ponen de relieve algunos datos significativos de jóvenes de la Matanza cuya condición es de desocupación, pobreza e indigencia.

A partir de entrevistas se recuperaron relatos y narraciones significativas respecto al uso e importancia de la tecnología en sus vidas. Señalan que existen dos tendencias de los académicos respecto a la relación de los jóvenes y las TIC. Por una parte, es considerada negativa porque es asociada con adicción, aislamiento, accesibilidad inmediata a contenidos perversos e incitación a la violencia; por la otra, el acceso a las redes ha modificado el vínculo de los más jóvenes con los adultos, quienes se preocupan más por el control. Se advierte en este texto el tránsito de los jóvenes cibernautas de ser víctimas pasivos de un sistema a constituirse, en su individualidad y contexto socioeconómico, como agentes estratégicas que emplean eficientemente los dispositivos tecnológicos. Las TIC impactan en el desarrollo de las competencias y la socialización, afirman los autores. Los jóvenes de bajos recursos las privilegian como entrenamiento, el juego y el chat, mientras otros, con mayores recursos, las ocupan como fuente de información.

Una alusión al juego del mercado en esta sección resulta interesante, pues difícilmente se menciona su impacto en los procesos de socialización. Se indica que, aun cuando exista una necesidad apremiante en la población, si no hay dinero que pueda movilizar flujo económico, para el mercado no es una demanda digna de ser

atendida. Es decir, se privilegiará la disponibilidad de pago para que pueda ofertarse un bien o un servicio.³

El texto de Boito, Espoz y Michelazzo, "Amores... ¿de novela? Jóvenes en espacios de socio-segregación urbana y prácticas intersticiales", pregunta, desde la sociología de los cuerpos y las emociones y la crítica ideológica, por las prácticas amorosas que se instituyen en la vida cotidiana. Las historias narradas por los jóvenes permiten advertir una red compleja y una tensión continua entre prácticas de dominación e intersticiales. Es en la dimensión de los sentimientos, aseguran, donde existe una dialéctica entre las sensaciones del actor y las dinámicas de la estructura. Mediante la figura de un taller de radio se convoca a los jóvenes a escribir historias de amor, en ellas se identifican condiciones de anclaje para la mercantilización afectiva. Existe una retórica que acompaña al amor, sea con tragedia, dolor o traición. Desde ahí se construyen los propios duelos parentales.⁴ Se asegura aquí que la fantasía es un rostro del régimen de regulación de las sensaciones que alientan homogeneidad, una visión etnocentrista y adultocéntrica.

Verónica Plaza en su texto "TIC, escuelas y jóvenes. La producción de medios de comunicación en los procesos educativos", reseña las modalidades ensayadas para dar cabida a las TIC: unas enfatizan la capacitación y el uso de la herramienta, otras pretenden potenciar la enseñanza a través de ellas, y hay quienes enfatizan la incorporación de los medios en la educación con miras críticas. En su trabajo reconocen que la identidad no se construye desde un solo referente sino que es una construcción permanente de distintos elementos que interpelan social y culturalmente a los sujetos. Así, las TIC son sistemas simbólicos complejos que intervienen en la

³ Advertimos en esta sutileza la lógica propia del mercado: la creación de necesidades, la educación de la mirada con base en difusión, repetición, idealización, naturalización y legitimación, gestación de ilusiones de satisfacción, que en falso conato pretende dotar de sentido la vida del consumidor. A pesar de que previamente se le ha educado para mirar unas cosas y no otras, enaltecer unos valores y no otros, procurar unos vínculos y no otros, la conexión entre deseo y objeto de consumo es fallida; gesta vacío y sinsentido que diseñadores, consumidores, productores, contratados por empresarios, aprovecharán una y otra vez para ofrecer, ensayar, probar, proponer, impulsar la creación de objetos que tendrán el mismo destino: el consumo de la vida en un juego perverso donde la experiencia ha encallado en el mercado. Testimonio de ese desencuentro es la sensación de vacío y sinsentido que muchos niños, púberes y jóvenes reconocen en sí mismos y que podría resumirse en la frase: "Tengo todo para ser feliz, pero aún me siento vacío."

⁴ El texto nos hace pensar que acaso se trate de alentar el conflicto para que la vida tenga sentido, de ahí que la incertidumbre y el fantasma de la traición sean motores de las historias.

producción, circulación y recepción de saberes que intervienen e inciden en los procesos de socialización. No obstante, desde una perspectiva cultural puede alejarse el desarrollo de habilidades analíticas, creativas y comunicativas. De tal suerte apuntan más a la escritura que a la lectura de sus productos, a diferencia de los que sostienen una reproducción irreflexiva de los formatos de los medios dominantes. La autora nos permite advertir que el docente deberá estar preparado para que emergan problemáticas que los avasallan y que el pensamiento hegemónico ha tratado de omitir.

Los textos compilados dejan pendientes discusiones sobre el debate prometido. Sin embargo, son una muestra de investigación interesante para quien se interroga por estudios de recepción, pues ofrecen una panorámica de análisis desde distintos medios, los cuales resultan ser fundamentales en el proceso de socialización de adolescentes y jóvenes. Los trabajos representan también una muestra de metodologías y técnicas de investigación.



ANTONIO MARQUET*

Simplemente *Adèle*

La juventud... es un momento decisivo de la vida. Experimento una gran admiración por la juventud actual, en comparación con la mía que era más cerrada, bloqueada. Y aquí observo a una juventud libre, abierta, escuchando al mundo, comprometida, lo observo ahora... lo que trato de mostrar es la emoción que me procura, cuando ríe, cuando pelea... Hay una energía que se desprende de la juventud de nuestros días y esto me da una especie de esperanza sobre el futuro.

Kechiche,
Abdellatif
(director).
La vida de Adèle,
Francia, 2013,
180 min.

Abdellatif Kechiche¹

A pesar de que dura tres horas, no es raro el espectador que reincide en *La vie d'Adèle* (2013) de Abdellatif Kechiche. Y esto no sólo por la belleza de la protagonista, Adèle Exarchopoulos, una joven que raya en los dieciocho años (en la cinta, sus padres organizan una fiesta sorpresa de cumpleaños con sus compañeros del liceo: Adèle ha llegado a la mayoría de edad). La cinta claramente señala que se trata de los primeros dos capítulos de *La vida de Adèle*. Por lo tanto, habría un tercero y cuarto capítulos...

La cinta va desde el despertar de Adèle a la vida sexual, sus primeras fantasías lésbicas, su primer beso, su primer devaneo, su primer ligue, su primera vez que va a un bar lésbico, su primera vez que es acechada, su primera vez dentro de la comunidad lésbica... También su primera vez con un chico, con un colega, la primera vez que la toman como modelo. La primera vez que la dibujan, la primera vez que la pintan, la primera Marcha del Orgullo LGBTTI a la que

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Departamento de Humanidades.

¹ "Palm D'or: Abdellatif Kechiche – La Vie D'adèle @Fdc_Officiel #Cannes2013" en Fred. Channel 7 French, del 8 de agosto de 2012. Se puede escuchar la entrevista de los medios al director en http://fr.fred.fm/palm-dor-abdellatif-kechiche-la-vie-dadele-fdc_officiel-cannes2013-2/

asiste, la primera manifestación con sus compañeros en demanda de fondos para la educación, el primer departamento, la primera relación, el primer trabajo, el primer grupo de niños a su cargo, la primera exposición de arte, la primera artista que conoce, la primera ruptura. El universo es nuevo. Como para todo *elegíbetero*, todo se hace por primera vez (eso está en todas nuestras biografías: lo suelen llamar salida del closet. De hecho no es sino la invención del mundo). Todo dejará huella. Cada acto abre a una serie prometedora, fecunda, honda, pero también triste, desquiciadora, desarticuladora con la misma profundidad. Hay que tener determinación para lo primero y entereza para lo segundo. Ella lo atravesará sola, como todo gay que va de la(s) cima(s) a la(s) sima(s).

La intensidad marca el mundo de Adèle. Intensidad en la cama, en la mesa, en los libros, en su entrega a los otros, en su vocación, en su soledad, en su ruptura, en su duelo. Entrega inmediata y ruptura en un instante: nada tiene vuelta de hoja. Adèle se va a medio día, bajo un cielo azul, tras los pasos de Emma (Léa Seydoux), que ha venido por ella a la puerta del liceo, a la vista de todo mundo (¿quién no sueña con una Emma con esa voluntad, con ese compromiso, con esa seguridad?). De la misma manera, Adèle se va en medio de la noche del departamento de Emma, sin testigos ni dirección adónde ir. Si todo transita velozmente, tampoco hay retorno. Es una velocidad que no admite errores, dubitaciones o volantazos. Un atajo puede costar demasiado. Comprometer la carrera hasta salir de la pista y caer en la lentitud cenagosa de la que es imposible salir, despeñarse al vacío.

La película es descubrimiento permanente. De la felicidad y de la infelicidad. De la excitación y el placer; del dolor y el duelo, igualmente profundos. Es una película optimista y pesimista al mismo tiempo. Optimismo que se basa en relaciones que pueden establecerse de manera inmediata. Emma parece que tiene esa gran capacidad de formar relaciones. Primero con una lesbiana, luego iniciando a una menor, por último formando una familia. Emma tiene un potencial artístico, erótico, social y familiar notables: su pintura plasma su mundo íntimo. Sus amantes están en sus telas. Se exhiben en una exposición en la mejor galería de Lille. Adèle en cambio tiene una belleza impresionante, esa belleza en flor de las jóvenes y una gran capacidad tanto para el erotismo como para el llanto, para atraer la mirada de amantes como de los grupos. Su cuerpo es imán de los ojos, del deseo. En la película rige la lógica del todo o nada... al mismo tiempo fascinante y aterradora; devastadora y enriquecedora, injusta, fecundante y empobrecedora. De la riqueza a la inopia, de la dicha a la infelicidad, del erotismo hasta

la soledad, del amor al duelo.... los diversos caminos que muestra la cinta de Kechiche se anudan en la protagonista de una belleza impactante.

Emma está guiada por tesis sartreanas, por el existencialismo, como nuestra generación. Adèle pasa por *La vida de Marianne*; por clásicos de la literatura francesa, se cita a *La princesa de Cleves*, *Las relaciones peligrosas*, los estremecimientos lésbicos están enmarcados dentro del mundo cultural francés, modifican y enriquecen esas coordenadas.² Se ubican en una sociedad dinámica en la que el supremachismo no está ausente. Actúa con la fiereza de lobos hambrientos, feroces. Hay que ver el linchamiento que en unos minutos arma la jauría de bugas contra Adèle, es en un abrir y cerrar de ojos: es espontáneo; en esa furia heterosexista han sido adiestradas. El ataque relámpago tiene todas las marcas del procedimiento heterosexista: en primer lugar son montoneros. Actúan como hienas hambrientas que lanzan una tarascada tras otra, en conjunto. Se excitan por la sangre. Aunque no es para nada una novedad, resulta terrible ver la tierna edad de esas hienas heterosexistas. El futuro, y el catolicismo, sólo las hará más violentas, más montoneras, más salvajes. Luchan por la preeminencia de su Heterolandia de ficción que se desgaja por todos lados y eso los vuelve más desesperados, más irrationales, más animales y grotescos. Histéricas le gritan la-mevaginas en coro. Histéricas expresan, escupen su odio, sus celos, la rabia ante su derrota. El centro de su admiración que era Adèle, se ha ido con otra, una lesbiana bien plantada, sólida, segura de que no necesita de la grupalidad para ligar y para decir esta es mi opción. Les da rabia el lesbianismo implícito que había detrás de la líder sexual de ese grupo que la había convertido en un emblema. Una chica se lo dice a Adèle claramente, eres una de las chicas más guapas de la escuela. En realidad, lo dice de manera mezquina. Es la chica más guapa de la escuela. Su belleza proviene de su lesbianidad, es decir, de la diferencia. Adèle no pertenece a la masa heterosexual. Es única. Es L-E-S-B-I-A-N-A.

² Al citar las fuentes de la película, Carlos Bonfil señala dos, la novela gráfica de Julie Maroh y "otra, de corte galante, *La vida de Marianne* (1731-42), de Pierre Carlet de Marivaux. En una relectura moderna de la novela dieciochesca..." Cf. la bibliografía.

La mirada, ventana del amor

Mirar a dos mujeres lesbianas que caminan por la calle sin esconder su lesbianismo, despierta la ensoñación. Adèle se masturba convocando la imagen de esa mujer que se le quedó viendo, que la privilegió. En un instante, la intensidad de la mirada cambia radicalmente la vida de dos mujeres. Emma dejará de frecuentar los bares gays; abandonará a la mujer con la que caminaba (ligue o pareja).

La atracción se establece por esta condición. Por el momento, Adèle es la preferida que logra desplazar inmediatamente a otra (aún ignora Adèle que ella padecerá la misma suerte). Emma pasa de ser ensoñación erótica a realidad; de primera incursión, a cambio radical de vida. Amor y homoerotismo van de la mano: ¿hay mejor comienzo de la vida sexual y amorosa?

Adèle encenderá el deseo de sus compañeros de colegio, de su entorno. Adèle es la mujer a la que se acecha, la mujer que puebla las fantasías hetero y homosexuales. Adèle fascina por su espontaneidad, por el despertar, por el inicio, por su condición. Está en el alba; despunta el sol para ella: predomina en todos los tonos de azul...

Educación y lesbianismo

Adèle es una flor que se abre. Nada más bello, nada más espectacular y silencioso en el camino a la perfección. Adèle aparece como la actualización de que se puede dejar atrás a esa sociedad de la vigilancia que tiene múltiples formas como las amigas en el liceo y luego los colegas de trabajo de Adèle. A plena luz del sol, Adèle deja a sus compañeras a la salida del liceo cuando llega por ella Emma destellando lesbiandad. En pos del deseo, en pos de la amada, Adèle deja todo sin dudarlo un instante y a la luz cenital del sol.

Por otro lado, Adèle pasa a vivir una pasión, después de haberse entregado a la lectura de las grandes novelas francesas señaladas... Adèle cumplió con su educación sentimental y desde esa historia, desde esa cultura clásica francesa, de leer sobre el amor, es como emprende el camino del amar. Sin embargo, tal cultura no ofrece una garantía del desenlace de la pasión.

La primera vez que Emma entra en la cama con Adèle, es convocada por la fantasía masturbatoria: imaginariamente su cabellera azul recorre el cuerpo espectacular de la adolescente onanista. Adèle la convoca al lugar en donde la quiere: en su vientre, en sus senos, en toda su piel. Adèle invoca a ese volcán lésbico que es Emma: clara, abierta, empoderada, segura, con mirada fuerte y

penetrante, mirada acerada, bien plantada, que no parpadea. Emma, Emma, Emma. ¿Quien puede verla y borrar la honda impresión que deja? Nadie. Verla en la calle y desearla bien pudieron ser dos cosas, pero ninguna primero, diría Sor Juana.

Adèle se abre como flor. Se abre como mujer, se abre al mundo, se abre al lesbianismo, al existencialismo, a la pintura, al mundo de las bellas artes, a las manifestaciones políticas, a la marcha del Orgullo... La apertura resuena como ondas con consecuencias en todos los ámbitos. Sin embargo, la floración, rápida y portentosa, contundente y milagrosa, se termina abruptamente. Adèle pasa de la pasión, de dar el gran paso, al quiebre. A un duelo intenso, a la melancolía, al abandono, a los laberintos interminables de la nostalgia y de la herida sangrante, del arrepentimiento y del malestar. Una vez probada, la deseada Adèle, es ahora rechazada. Pronto el rostro fresco se marchita; se aja con sal de las lágrimas. Con el peso de la soledad, con el aislamiento de una Adèle que no brilla sino para sus alumnos. Los enseñará a leer, a concentrarse, a mantener la atención. A ellos les dará las coordenadas necesarias para iniciar una gran aventura, la de la escuela, la de la escritura, la de la lectura...

Ella, Adèle, la maestra lesbiana es adorada por los chiquitines de su grupo. Este es otro gran logro de la *Adèle* de Abdellatif Kechiche: lleva la lesbiodad a las aulas con éxito. Por su entrega, los niños la siguen. Ella afirma que prefiere a los alumnos problema con los que trabaja en el verano. Cada avance que éstos realizan, se traduce en satisfacción para ella. Sin duda, esta exploración es uno de los mayores logros de la película, de los más provocadores e intolerables para el conservadurismo simplista de la actualidad. La homosexualidad es llevada a un terreno en donde la derecha recalcitrante no quiere verla, a las aulas. La honda vacación lesbiana de Adèle en la escuela desmiente la estigmatización que mundialmente propagandiza un Vaticano que ha extraviado los principios cristianos. Sin polemizar con Emma, Adèle demuestra que no es necesario ser la artista abiertamente lesbiana para hacer militancia. Tampoco es la pintura, el discurso artístico, el espacio privilegiado de activismo. La cinta *Adèle* deja una honda huella en una sociedad francesa, cada vez menos universal, y mezquina, que con Frigide Bargeot histéricamente pretende excluir a los no católicos de la sociedad.

De las grandes lecturas de la adolescente, Adèle pasa a dictar frases sencillas a sus pequeños alumnos. Si bien podría parecer lamentable que no se haya decidido a explorar el campo de la escritura, como le propone en más de una ocasión Emma, tampoco se puede desestimar el hondo significado de su labor didáctica. Por

otro lado, cinematográficamente resulta más verosímil Adèle en su salón de clases que la pintura de Emma en la gran sala de exposición. Simplemente su voluntad figurativa aparece caduca, insostenible, ramplona, a los ojos del espectador. Su abierta oposición a las tendencias de la pintura contemporánea no logra articularse en una propuesta original y trascendente. Tampoco convence Emma por la calidad de su trazo, cuando hace el retrato de Adèle. La impetuosa Emma es arrolladora. La lesbiana de mechas azules ha nacido para triunfar, para imponerse. En efecto, su frialdad, espíritu calculador y sadismo dejan frío al espectador en más de una ocasión. Emma es mujer que sabe perfectamente lo que quiere; sabe cómo conseguirlo y lo logra en cada una de sus empresas, sean afectivas, sexuales o artísticas. Emma quiere llevarse todo. Se ligó sin vacilar, de manera directa, a Adèle cuando ésta era la adolescente que llamaba la atención de lesbianas y bugas. Una vez que la incorpora a su ámbito y la domestica, haciendo de ella una buena cocinera y camarera, una vez que la ha convertido en sirvienta y Adèle ha terminado de lavar los platos, después de atender a sus invitados, la corre de su casa a media noche: tiene otras ambiciones. Emma saca todo el provecho posible de la infidelidad de Adèle. Ahora le atrae el vientre cargado de una mujer que le ofrece una estructura familiar. Emma entonces se transforma en algo muy cercano a la figura de patriarca satisfecho. El machismo lésbico hace más de una aparición en la cinta: Emma, a fin de cuentas, es quien triunfa, lo que se celebra. Adèle resultó poca cosa para las altas pretensiones clasemedieras de Emma. La división clasista deja una honda brecha que no se cierra en la película. Quizá se pueda combatir el supremachismo, pero nada se puede contra el clasismo francés. Sin duda, en este momento, Emma huiría de la Francia de Hollande.

Adèle, objeto de deseo, violencia y engaño

El primer escarceo lésbico de Adèle sucede en las escaleras del colegio. Una compañera hace comentarios sobre el trasero de otra que atraviesa el patio y sobre la belleza de Adèle. Sigue un beso: al día siguiente, la desilusión. Adèle no debía entusiasmarse por el beso, se trataba de un incidente sin trascendencia, le dice la adolescente *allumeuse*. Adèle cayó en una trampa... la compañera quería jugar con ella, moverle el tapete, darse el lujo de despreciarla, de tener la satisfacción de manejarla, conduciéndola por un sendero prohibido y una vez que Adèle se hubiera adentrado, dejarla a medio camino,

señalándola como anormal. Esa misma compañera no será suave con ella cuando sus compañeras la señalan acremente como lamevaginas en el colegio en un linchamiento verbal. Sometiéndola a estrecha vigilancia, sembrando trampas al sospechoso, significándole su desprecio, espetándole injurias, estigmatización, creándole un calvario, así muestra la sociedad su ansiedad, angustia y rechazo a la homosexualidad.

Seguramente alguna huella de esta primera trampa en la que cae Adèle queda en las relaciones siguientes. Las relaciones que establece Adèle tienen esta impronta de engaño y burla. Con Emma, a la postre, Adèle cayó en un engaño: Emma la utilizó para exhibirse con la chica más guapa y deseada. Posteriormente, cuando Adèle le ha preparado la fiesta, servido la comida, levantado la cocina (es decir cuando la sumisión ya no puede ser mayor), le niega besos y caricias y la deja por Elise, quien estando preñada le ofrece un status diferente ante los ojos no solo de la comunidad lesbica, sino de la sociedad: con Elise, Emma puede presumir de que ha fundado una familia diversa. Tiene ya una familia.

La brutal escena en que Emma echa de su departamento a Adèle, puede ser entendida también como teatro montado cuyo sentido no entiende la cándida Adèle: Emma no es dechado de fidelidad, ya había hecho avances con Elise (mientras Adèle atendía a sus invitados), ya la tenía segura: era necesario deshacerse inmediatamente de Adèle y qué mejor oportunidad que montar una comedia de despecho. Adicionalmente, presentarse como objeto de infidelidad, sin duda fue utilizado por Emma para afianzar su relación con Elise. Adèle no debió haber admitido que había sostenido relaciones con su colega (de cualquier forma la relación ya no tenía sentido para Emma: una vez sometida y exhibida, ya no le servía para nada Adèle; por el contrario, para Emma era un lastre en su imagen social seguir con una educadora, sin ambiciones artísticas). Las lágrimas de Adèle no sirvieron de nada para mitigar la ferocidad de las palabras de la artista: sus planes estaban definidos y éstos no tenían nada que ver con el amor. Las lágrimas sólo la hundían más, sólo apelaban a una mayor humillación.

La belleza de Adèle es observada, vigilada, utilizada. Adèle no puede hacer frente a la intensidad afectiva que provoca y que va de la envidia, al odio y el deseo. Adèle abre apetencias de todo tipo. La fuerte depresión en la que cae, la imposibilidad de salir de ella también es una forma de protección ante el mundo: ha caído en todas las trampas que se le han tendido, ha satisfecho todos los acosos... A lo largo de la cinta se transforma en un objeto que se puede utilizar,

saquear, desechar. Detrás de toda la admiración que despierta, de las caricias de la cámara, la historia de Adèle también es una historia de explotación.

Más allá del ghetto; más allá de la etiqueta

Hay quien dice que la sexualidad no debe etiquetarse rígidamente: debe matizarse la lesbiandad de la protagonista de la cinta de Kechiche. Es preciso reconocer que Adèle tiene episodios heterosexuales con un compañero en el colegio (la primera relación de Adèle en la cinta), con un colega del kínder (utilizado como causa para el rompimiento con Emma), con el actor transformado en corredor de bienes raíces que al menos en dos ocasiones la aborda (un flirteo que no pasa a mayores). *La historia de Adele* muestra algunos aspectos de la riqueza de la sexualidad más allá de plantarse en una rigidez dicotómica. Más allá de que sea lesbiana o bisexual, importan los significados que se construyen ya sea en la fantasía masturbatoria; ya sea en las largas escenas eróticas (a las funciones a las que asistí, muchas mujeres se salieron de la sala); ya sea en el acoso masculino del que es objeto Adèle.

En concordancia con esto, Carlos Bonfil señala que:

Aunque aparentemente el tema de la cinta es el amor homosexual, sus gores y sus infortunios, el cineasta magrebí no adopta la narrativa convencional, políticamente correcta, de una minoría acosada por la homofobia que paulatinamente transita del infierno de la homofobia al limbo de la culpa, para acceder luego al paraíso matrimonial. Lo suyo es un cuestionamiento más áspero de las relaciones de poder en una relación sentimental cualquiera, que en este caso incluye el amor homosexual.

Cinematografía

La vida de Adèle (La vie d' Adèle, Francia, 2013), de Abdellatif Kechiche, con Adèle Exarchopoulos, Léa Seydoux, Aurélien Recoing, Catherine, Salée, Salim Kechiouche, Alma Jodorowsky, Mona Walravens, Francia, 180 min.

Cibergrafía

"Palm D'or: Abdellatif Kechiche – La Vie D'adèle @Fdc_Officiel #Cannes2013" en Fred. Channel 7 French, del 8 de agosto de 2012. Entrevista de los medios al director, http://fr.fred.fm/palm-dor-abdellatif-kechiche-la-vie-dadele-fdc_officiel-cannes2013-2/ (consultado 3 de abril de 2013)

Bonfil, Carlos, "La muestra", *La Jornada*, 21 nov 2013. Se consulta en <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2013/11/21/la-muestra-carlos-bonfil-2780.html> (consultado 3 de abril de 2014)

"I follow rivers", uno de los temas musicales de *La historia de Adèle* se puede escuchar en http://www.last.fm/music/I+Follow+Rivers/_/La+vie+d%27Ad%C3%A8le+%28Blue+is+the+warmest+color%29+Soundtrack



LAURA STEPHANY ROCHA SÁNCHEZ*

Diatriba contra la oratoria. Consideraciones sobre la oratoria en la obra de Julio Torri

El orador que no tiene éxito dice siempre menos cosas de las que pensaba decir; el orador que tiene éxito dice siempre infinitad de cosas que no pensó decir nunca.

Enrique Jardiel Poncela, *Máximas mínimas*.

Este comentario tiene como finalidad estudiar la opinión de Julio Torri sobre la oratoria. Para tal fin, me valdré de algunos textos de su obra, principalmente “La oposición del temperamento oratorio y el temperamento artístico” y “De funerales”, ambos de *Ensayos y poemas* (1917); “Un tipo”, fragmento del “Almanaque de las horas” perteneciente a *De fusilamientos* (1940), y “Diálogo de murmuradores” de *Textos no colecciónados*. Todos estos se encuentran en sus *Obras completas* editadas por el Fondo de Cultura Económica; asimismo, se toman en cuenta las cartas dirigidas a Alfonso Reyes y a Pedro Henríquez Ureña.

El contenido se dividirá en cinco partes: la primera consta de apuntes biográficos de Julio Torri con respecto a sus habilidades oratorias y docentes, en la segunda se revisará su polémica contra Antonio Caso, en la tercera se observará su crítica a la construcción del discurso oratorio, la cuarta se enfoca en los pensamientos que le suscita el público que escucha al orador y, finalmente, se mostrará su oposición al materialismo intelectual.

La oratoria es una disciplina que requiere contacto con el público y su propósito es persuadir al espectador de que la palabra de su locutor es incuestionable, sincera y verdadera, según la práctica de los tiempos modernos. Esto tenía un matiz diferente para los antiguos. Para Aristóteles, por ejemplo, la oratoria era la práctica de la elocuencia de la verdad, contraria a los entimemas cuyo punto

* Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto sobre la Universidad y la Educación

de partida era la verosimilitud.¹ Por su parte, Quintiliano la consideraba el arte del saber y una base sólida para la educación liberal.² A pesar de los altos principios de la oratoria, en el ejercicio estas líneas se diluyen y se inclinan más hacia los entimemas mencionados, así como a la búsqueda de la persuasión y no de la verdad.³ El acercamiento a esta última no preocupa a los oradores que aparecen en los textos de Torri y, a pesar de eso, quieren hacerla pasar como tal.

Para un escritor como Torri, que gusta de la sugerencia antes que de la afirmación categórica y de la sustancia antes que de la banalidad, la afinidad con la oratoria usual en su tiempo es ínfima. No obstante, el tema le causaba cierta curiosidad intelectual, prueba de ello es que dejó huellas alusivas que ilustran su interés, ya fuera para vilipendiarla como actividad o para criticar a sus practicantes.

Torri y la oratoria

El salillense ciertamente no destacó en la vida pública. Concedió pocas entrevistas en su vida y el discurso más relevante que dictó fue el de su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua el 21 de noviembre de 1953. Sus habilidades para presentarse en público tampoco resultaban sobresalientes. De entre sus compañeros ateneístas, Torri fue uno de los más silenciosos;⁴ se mantuvo al margen, no expresaba sus opiniones políticas y careció de cargos públicos de envergadura.

Ejerció la docencia y ésta se asemeja a la oratoria en la necesidad de hablar frente a un grupo de personas. Existen testimonios que lo muestran como un profesor difícil, con tono de voz bajo y sin mucho interés por atraer a los alumnos; estos elementos son

¹ Francisco Cortés Gabaudán, “La retórica aristotélica y la oratoria de su tiempo”, p. 342.

² María del Carmen García Tejera y José Antonio Hernández Guerrero, “Retórica y poética. *Quintiliano* (ca. 35 ca. 96 d. C.)”.

³ En *Gorgias*, Sócrates discute el mismo punto con el orador, que da título al diálogo, el cual se congratula de haber convencido al paciente de su hermano médico de tomar sus medicinas, lo cual no logró el especialista. Se llega al resultado deseado por el camino de la persuasión, es decir, de los entimemas. Pero la reflexión se centra en el cuestionamiento del uso de este talento en lugar del verdadero conocimiento.

⁴ Alfonso Reyes, por mencionar algunos ejemplos, a partir de 1924 tuvo una intensa vida diplomática. El dominicano Pedro Henríquez Ureña viajó a Cuba, Estados Unidos y a México como catedrático. Antonio Caso tuvo una gran actividad pedagógica.

faltas imperdonables para la ejecución de un discurso. Entre dichas valoraciones destaca la de José Luis Martínez quien expresó: "Aca-so nunca fue un maestro con grandes recursos pedagógicos."⁵ Qui-zá la más mordaz es la de Henrique González Casanova quien escribe: "Lo rememoro como un maestro terrible y deliberadamente aburrido, que hablaba en voz baja como para espantar a quienes tuvieron la pretensión de entrar a su clase y estudiar literatura [...]."⁶ De la misma tesisitura que los de Martínez son los comentarios de Héctor Azar,⁷ José Luis González⁸ y Francisco Monterde, quien agre-ga que a Torri "el público le motivaba pánico".⁹ Contrario a las pasadas referencias, Huberto Batis y Guadalupe Dueñas lo encontraban sim-pático, pero estos comentarios se acotaban al ámbito privado. Todas estas opiniones se recogen del libro *El voyerista desencantado* de Beatriz Espejo.

Según las observaciones anteriores, para Torri la oratoria debió representar un verdadero reto. Esto se evidencia en una carta diri-gida a Pedro Henríquez Ureña fechada el 4 de enero de 1917, du-rante el tiempo en que tenía el cargo de empleado en la Dirección General de las Bellas Artes, Departamento de Conferencias y Propa-ganda: "Preparamos series de conferencias, conciertos, juegos flo-rales, etc. [...] A todo el mundo hacemos dar conferencias; lo más difícil es hallar público. Sólo Caso, Urueta y otros dioses mayores atraen auditorio."¹⁰ En la última declaración, el autor denota cierto dejo de amargura por la fama que los otros poseían, quizá por con-siderarla inmerecida. O quizá se trataba de cierta dosis de ironía al considerarse a sí mismo un verdadero artista. Asimismo, demuestra la dificultad de hallar público para temas que no le interesaban a una población casi analfabeta y lo complicado que era encontrar al pú-blico indicado.

Estas breves anotaciones biográficas revelan que Julio Torri no era buen orador y también que el público le causaba recelo in-telectual y emocional, y a pesar de ser un excelente conversador no logró trasladar esa virtud a la vida pública. Lo anterior debió tener impacto en su percepción de la vida, no en balde la oratoria fue un tema recurrente en su obra.

⁵ Beatriz Espejo, *El voyerista desencantado*, p. 90.

⁶ *Ibid.*, p. 93

⁷ *Ibid.*, p. 92

⁸ *Ibid.*, p. 96

⁹ *Ibid.*, p. 85

¹⁰ Serge I. Zaïtzeff, *El arte de Julio Torri [Epistolario con Henríquez Ureña]*, p. 139.

El orador

Las observaciones que Julio Torri realizaba sobre la oratoria y los oradores distaban de ser halagüeñas. Antonio Caso y Jesús Urueta fueron motivo de algunas líneas mordaces. En la década de 1910, e incluso antes, la actividad oratoria de estos dos hombres es ampliamente conocida: de formación filosófica el primero y legalista el segundo, ambos estaban en la efervescencia de la vida pública.

Antonio Caso es mencionado múltiples veces en la obra de Julio Torri por lo cual me parece pertinente dedicarle este apartado. Además de las actividades mencionadas, tenía un cenáculo en su casa en donde se juntaban jóvenes con aspiraciones intelectuales a estudiar diversas materias, entre las que destacaba la filosofía.

El propio Torri asistió a estas veladas pero su relación no parecía óptima. En una entrevista hecha por Emmanuel Carballo que forma parte del libro *Protagonistas de la literatura mexicana*, Torri comentó sobre Caso: "De tiempo atrás tenía una mala impresión mía. Juzgaba que era, junto con Jesús T. Acevedo, un juerguista. Tomábamos, decía, un poco de filosofía en su casa y nos íbamos a divertir en malos barrios."¹¹ Esta situación revela que no compaginaban los intereses privados ni estéticos de Torri con los de Caso, a diferencia de lo sucedido entre él y Alfonso Reyes, con quien compartía intereses estéticos alrededor de los cuales tejieron las ideas del Ateneo de la Juventud. Dibujaron una línea diferenciada entre su grupo y las reuniones de Caso, que consideraban emblemas del positivismo.

Ejemplos de esta separación se encuentran en "Diálogo de murmuradores", publicado el 19 de febrero de 1911 en *El Mundo Ilustrado*, y la misiva de Alfonso Reyes a Torri fechada el 18 de abril del mismo año. Si se miran de manera paralela, se pueden observar similitudes entre el diálogo y la carta que apuntan las diferencias de propósitos y recursos entre el cenáculo y el Ateneo de la Juventud.

En el diálogo se muestra una crítica al positivismo entendido como el eje del cenáculo de Caso cuando aparece el Diablo, quien dice que Dios y él no tienen nada de qué hablar porque "acerca de todas las cosas tenemos siempre la misma opinión, pues él y yo somos la verdad y la verdad es una"¹². Dos caracteres aparentemente antitéticos reúnen en sí el mismo sentidoívoco porque se elimina cualquier posibilidad de disentimiento, tal como ocurre sen el positivismo.

¹¹ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, "Julio Torri", p. 187.

¹² Julio Torri, "Diálogo de murmuradores", p. 256.

Por la misma vereda va la carta de Reyes: "Los minúsculos-de-la-sombra se encuentran a media noche, [...] se juntan sin decirlo a nadie y se dicen que quieren cantar como los pajaritos debajo de los arbolitos en el jardín de la casa de los papaítos."¹³ Lo que parece más significativo de estas líneas es el símil del canto estéril de los pájaros –probablemente relacionados con los jilgueros¹⁴– bajo la protección del poder hegémónico del momento. Este canto, al contrario del trabajo de los ateneístas, carece de trascendencia.

Aunado a la oposición entre las ideas estéticas de ambas conductas y tendencias, Torri también difiere con Caso en su imagen del artista-político, porque considera que esta combinación es poco afortunada. Ejemplo de ello son "La oposición del temperamento oratorio y el temperamento artístico" y "Diálogo de murmuradores", dirigidos contra Caso. La primera está dedicada de manera implícita y, la segunda, explícita.

La polémica que Torri sostuvo con Caso fue conocida. Después de publicar "La oposición del temperamento oratorio y el temperamento artístico", donde exalta la imagen del verdadero artista sobre la del orador, Caso responde en *El Universal Ilustrado* con el artículo "De la marmita al cuentagotas", cuya defensa se sustenta en que los escritores prolíficos a los que compara con las marmitas, utensilios de cocina en los que cabe gran cantidad de alimento, son los que mayor tradición tienen en México, a pesar de que sus *cantos* versen sobre temas *triviales* y *grandilocuentes*; el cuentagotas, en cambio, produce poco pero de gran calidad y se permite el desdén desde la superioridad de su talento.

A pesar de la sospechosa condescendencia con la que Caso dice "seamos amigos del cuentagotas"¹⁵, se revela su intento por menospreciar en Torri el reconocimiento a su talento y, a la vez, el deseo de justificar la propia presencia en la intelectualidad del momento. Torri, por el contrario, se reconoce como artista y señala las faltas que el orador tiene en su quehacer como pensador. De tal suerte, la defensa de Caso se yergue sobre motivos emotivos y el ataque de Torri sobre intelectivos.

¹³ Julio Torri, "Epistolario Julio Torri-Alfonso Reyes", carta para Alfonso Reyes del 21 de octubre de 1916, *Obra completa*, p. 410. Elena Madrigal revisó esta carta desde la intertextualidad con Zaratustra y la coloca como muestra de la diferencia de aproximaciones hacia asuntos del arte, ya que Antonio Caso y compañía representan la tradición sin innovación y los ateneístas, por el contrario, la renovación de la tradición. Elena Madrigal, *El licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri*, p. 117.

¹⁴ Así se les decía entonces a los oradores de palabras hermosas y contenido nulo.

¹⁵ Antonio Caso, "De la marmita al cuentagotas", s/p.

Éste es el meollo de la crítica de Torri hacia Caso, debido a que éste sacrificó la calidad de su obra en favor de la complacencia con la hegemonía del momento y Torri iba por el camino contrario. En consecuencia, el diálogo entre ambos parece irreconciliable, puesto que uno apela a la venia del público y el otro a la del artista verdadero.

El discurso

Las razones que impulsaban al autor a desdeñar el ejercicio de la oratoria como arte se hallan implícitas en los siguientes puntos: la falta de maduración en las ideas, la preeminencia de la forma sobre el fondo, así como la creación de un discurso en función de un público grande.

La importancia del reposo del pensamiento para la creación artística se remonta al *Arte poética* de Horacio, quien afirma que: “Ésta la fuerza del orden será, o yo me engaño, / que ya ahora diga las cosas que ya ahora deban decirse, / muchas difiera y reserve para tiempo oportuno; / esto ame, esto desprecie el autor de prometido poema”.¹⁶ Torri, como conocedor de la literatura grecolatina, retoma el pensamiento horaciano y lo revitaliza en dos textos en los que usa el humor con el objetivo de vilipendiar la característica del orador de abalanzarse con prontitud a externar lo que piensa sin conducción óptima ni previo desarrollo intelectual.

En “La oposición del temperamento oratorio y el temperamento artístico”, por medio de la comparación entre lo correcto y lo incorrecto, se contrapone la oratoria al arte verdadero. La estructura mantiene el tono de arenga durante todo el desarrollo y se figura al género epidíctico,¹⁷ el cual es adecuado para asegurarse de que el lector crea en las aseveraciones del narrador. Por consiguiente, la manera como se construye el texto revela conocimiento de los métodos de la oratoria en la forma, y a su vez, contradice la postura de ésta como arte en el fondo.

Entre las particularidades del orador está el *embriagarse* “de entusiasmo demasiado pronto y pierde así toda buena disposición espiritual para salir de sí mismo, la casi femenina pasividad que

¹⁶ Horacio Flaco, *Arte poética*, p. 3.

¹⁷ Los dos escritos tienen reminiscencias en los diálogos de Platón. Elena Madrigal anota que “La oposición del temperamento oratorio y el temperamento artístico” tiene como tema de origen la disertación relatada en *Gorgias*, la cual se dedica a dilucidar cuáles deben ser las características de un orador, los beneficios de la oratoria así como sus peligros. Elena Madrigal, *op. cit.*, p. 188.

necesita el acto de la comprensión”.¹⁸ El hecho de llevar a cabo su tarea con frenesí, resulta en detrimento de la obra artística. Madrigal ya había notado este asunto cuando afirma que Torri y sus compañeros de estudios helenísticos pensaban que el arte debe ser producto de su cultivo, y tierra fértil para la apreciación y el discernimiento y no para la impresión de los sentidos.¹⁹ Así, aquéllos que poseen un temperamento oratorio carecen de la disposición de crear una obra de arte cuya motivación y cosecha no sean éxitos efímeros.

En “Diálogo de los murmuradores” se muestra el mismo tipo de reproche. Eusebio, Anselmo, Eulalio, Antonio y Crisóstomo sostienen una conversación. Conviene mencionar que la onomástica es sugestiva por su minuciosa elección, pues como guiño el autor parece *murmurar* al lector el sentido de su texto: Eulalio significa “el que habla bien” y Crisóstomo “el de la lengua de oro”. Eusebio y Anselmo, por su parte, tienen significados parecidos: “el protector y el de buenos sentimientos”.

En este diálogo, los cinco personajes muestran sus expectativas de que el rumor retorne entre la gente. Para lograr su objetivo, y sólo después de unírseles el Diablo, el grupo decide que una serie de conferencias es la solución.

Anselmo— Yo propongo que Crisóstomo escriba un diálogo de murmuradores; pero que ponga luego en ello las manos, porque las ideas deben expresarse en caliente, es decir, al tiempo de ser concebidas, que de traerlas mucho rato con nosotros, nos acostumbramos a ellas, y cuando viene la ocasión de decirlas, no palpita nuestro corazón del gozo de crearlas, y trasnochadas así las expresamos fría y retóricamente.²⁰

A pesar del cambio de tono, el objetivo es el mismo: demostrar la falta de comprensión de los conceptos utilizados para la edificación del discurso y que una arquitectura formada rápidamente no posee la calidad necesaria para formar una verdadera obra de arte. En esencia, si en el primer pasaje que se vio en “La oposición del temperamento...” se apunta hacia una crítica explícita, en este último se muestra una crítica irónica.

¹⁸ Julio Torri, “La oposición del temperamento oratorio y el temperamento artístico”, p. 104.

¹⁹ Elena Madrigal, *op. cit.*, p. 124.

²⁰ Julio Torri, “Diálogo de murmuradores”, p. 251.

Asimismo, Torri creía en la necesidad de alejamiento para realizar cabalmente la creación artística. Como el resto de sus compañeros ateneístas, su trabajo era producto de una disciplina ardua. En su caso, el rigor crítico aumentaba de nivel, por lo tanto es comprensible que una obra, fruto de una emotividad palpitante, le pareciera inaceptable.

En “De funerales” se repite el concepto de distancia crítica cuando el narrador explica la razón por la que le pareció aburrida su estancia en el funeral: “El orador es casi siempre el mejor amigo del muerto, es decir, un sujeto compungido y tembloroso que nos mueve a risa con sus expresiones sinceras y sus afectos incomprensibles.”²¹ En este fragmento es posible anotar dos cuestiones: la primera, que la emotividad del orador le resta significado a su discurso, y la segunda, que la falta de pericia en la ejecución tergiversa el significado esperado.

El concepto de la reflexión decantada de la idea antes que la expresión apresurada se conjuga con la percepción de un arte depurado. Esta práctica era altamente apreciada entre los ateneístas, especialmente por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes quienes, como expresa Madrigal, “optaron por un modelo del artista concienzudo y disciplinado antes que por el creador que halla en el exceso sus motivaciones”.²²

De esta forma, para Torri la construcción del discurso debe estar dominada por un proceso de experimentación dirigido por una conciencia de la tradición y de la innovación, independiente de los sentimientos que le suscite cualquier situación. La preeminencia del trabajo antes que de la emoción es el resultado de la desconfianza que le inspira a Torri el discurso oratorio.

Exaltación de la forma sobre el fondo

La modulación de la voz, el control sobre los ademanes, la conciencia de la ubicación del cuerpo con respecto al público y su respuesta inmediata, son algunos de los elementos de capital importancia para ejecutar un discurso, según los preceptos de la oratoria. Para Torri, estas características fueron su inspiración para la reprobación del escritor porque obligan al público a prestar más atención a la persona

²¹ Julio Torri, “De funerales”, p. 110.

²² Elena Madrigal, *op. cit.*, p. 117.

que emite las palabras, que al discurso mismo. Un buen ejemplo es su fantasía “Un tipo”:

Lo que solía afirmar era falso las más de las veces, cuando no trivial. Su dialéctica, espaciosa; su énfasis, innecesario; patente su ignorancia de todo. Pero... ¡qué tono de voz estupendo!, ¡qué porte tan científico! Nunca se vio en sabio auténtico mejor estilo, mayor aplomo, superior actitud, más noble seguridad.²³

El tono con el que desvirtúa las palabras de su personaje es contundente e irónico. Retrata a un orador que contradice las normas clásicas en la construcción de su discurso: no persigue la verdad, además la secuencia de sus ideas y la enunciación son deficientes. Pese a todas las faltas en la estructura, escénicamente la actuación resulta atractiva. Otro matiz tiene la referencia a Jesús Urueta,²⁴ a quien aparentemente trata con deferencia pero se transluce un elemento ajeno a esa supuesta buena disposición:

Jesús Urueta ha sido nuestro más brillante orador. Su elegancia nativa, su voz de modulaciones variadas y armoniosas, su gran frecuentación de Shakespeare y lo más exquisito de la literatura francesa, de Homero y la tragedia griega en la resplandeciente versión de Leconte de l’Isle hicieron su elocuente verbo de calidad singular en nuestra historia. Si no escuchasteis a Urueta no podréis por el texto de sus oraciones formaros una idea de su elocuencia en que se confabulaban a producir un espectáculo inolvidable [...]. Fuera del gran estilo de sus discursos, melodiosos como el canto de la ninfa Calipso en la espaciosa caverna, produjo *prosas menores*.²⁵

En ambos ejemplos hay una antítesis entre halago y vituperio que condiciona la inflexión de la denostación. En “Un tipo” es categórica, al ir de negativo a positivo expone los defectos intelectuales del orador para luego ensalzar su desempeño, juego que tiene como resultado el incremento de la fuerza irónica y punzante. En cambio,

²³ Julio Torri, “Un tipo”, p. 166.

²⁴ Jesús Urueta (1869-1920) era un compañero del Ateneo de la Juventud. Destacó, igual que Caso, por sus habilidades oratorias. Torri, contrario a lo que se pensaría, no dejó testimonio en el que lo desdeñara abiertamente. Por consiguiente, en una carta dirigida a Alfonso Reyes el 28 de diciembre de 1917 no es de extrañar que mencionara que se tuteaba con él. Julio Torri, *Obra completa*, p. 481.

²⁵ Julio Torri, “La Revista Moderna de México” [Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua], pp. 342-343. Las cursivas son mías.

en el discurso de ingreso el ataque está matizado por la gran cantidad de halagos mientras se introduce la detracción disfrazada; llena de palabras dulces a Jesús Urueta para luego afirmar que las prosas que produjo eran *menores* e, implícitamente, sugiere que la calidad del contenido de su obra está por debajo de su talento como orador.

En efecto, más que un intelectual con capacidades para articular un texto y presentarlo ante un público lector, Torri dibuja a un actor que no rebasa su alcances intelectuales pero sí sus habilidades histriónicas. La oratoria, según estos ejemplos, se concibe más como divertimento que como celebración del entendimiento, porque el orador es un actor capaz de montar un *espectáculo inolvidable*.

El orador como actor fallido guarda estrecha relación con su papel en la escena nacional. La figura del orador era sinónimo de poder en ese momento tan sensible, cercano al término de la Revolución Mexicana. Se intentaba construir un discurso que contribuyera a la confianza nacional ante la inestabilidad que se padecía económica y socialmente. Para ello, resultaba una pieza clave, una piedra angular la elaboración de un plan que llevara al país al siguiente capítulo de su historia.

La oratoria ayudaba a encauzar la voluntad de las masas, para que éstas fueran dirigidas según la dirección que apuntaba la brújula de los dirigentes. Los oradores no siempre eran intelectuales de primera línea, a veces, como se mencionó en la carta de Reyes, eran sólo *jilguerillos* cuyo discurso trataba de asuntos triviales pero tenían como característica su belleza.

Independientemente de la ocupación política del orador, Torri cuestiona su función como intelectual. Para él, la falta de contenido y reflexión en el discurso lo hacen digno de denostación por su carencia de profundidad. De manera que en repetidas ocasiones dirige al jilguero su vituperio, ya sea encarnado en una persona real, como ocurre con Antonio Caso o Jesús Urueta, o sólo en la abstracción de su imagen.

El público

Para Torri, el público es una entidad con gran relevancia en su alegato contra la oratoria. Por un lado, funciona como agente catalizador para la creación del discurso y, por otro, forma parte de la masa que no comprende realmente lo que escucha. Entonces se convierte en espejo y contrapunto del vulgo intelectual al que pertenece el propio orador.

Como escritor, cuyo arte era pasado por el tamiz de la más dura autocritica, era de esperarse que careciera de éxito entre un pueblo poco habituado a sostener un libro entre las manos. Aunado a la costumbre de anteponer el arte a la fama, Torri obtuvo un lugar en la historia de la literatura nacional, paradójicamente acompañado del anonimato. Así lo relata Carballo:

Enterrado en vida a partir más o menos de 1960, don Julio supo en carne propia lo que significa en México la falta de memoria de un público lector veleidoso y de una crítica que sólo se ocupa de la estrella o las estrellas a la moda. Enemigo personal de las relaciones públicas y la autopublicidad, no conoció los halagos justicieros con que se premia en otros países, menos tenebrosos y más cultos, a los escritores que han modificado las letras nacionales.²⁶

No gozó del favor de la masa y quizá nunca lo quiso. Un año antes de la publicación de *Ensayos y poemas* le escribió a Reyes, el 21 de octubre de 1916: "P.D. Pronto te llegará un pequeño libro mío. Por exigencias de Pedro Henríquez, y de dinero, me resolví a salir a la plaza del vulgo. Perdonadme vosotros."²⁷ Su afán de perfección le exigía que sus lectores fueran dignos de recibir el esfuerzo que ponía en cada una de sus creaciones.

En "Diálogo de murmuradores" este pensamiento se ejemplifica así: "Si al escribir necesitamos pensar en nuestro público, que éste sea el más sabio y el más discreto que podamos imaginar, a fin de que nuestros libros no salgan deliberadamente frívolos como los que para el vulgo se aderezan."²⁸ Para el autor, complacer al público no debía representar una prioridad durante el proceso creativo, y si se pensaba en él se obligaba a que éste fuera un público ideal con el mismo grado de cultura que el propio escritor.

La aclaración de este atributo de Torri ayuda a comprender el desdén que le inspira el público. Necesariamente, el redactor del discurso tiene en mente a su auditorio. Sin embargo, este último no posee las virtudes para inspirar un discurso apropiado. Esta falta la expresa Torri en voz de Eulalio, personaje de "Diálogo de los murmuradores": "Los autores pedestres y vulgares tienen, ante su mesa de trabajo, la cara torpe de algún necio para el que escriben

²⁶ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 195.

²⁷ Julio Torri, "Epistolario Julio Torri-Alfonso Reyes", carta para Alfonso Reyes del 21 de octubre de 1916, *loc. cit.*, p. 452.

²⁸ Julio Torri, "Diálogo de murmuradores", p. 254.

sus libros.”²⁹ De tal suerte que, en la búsqueda de su favor, el artista pierde su objetivo verdadero: el intento de lograr la perfección artística.

En “La oposición del temperamento...” se repite el mismo concepto: “[Los oradores] se hallan de este modo demasiado sujetos al público, el cual nunca puede ser un útil colaborador del artista. Las más exquisitas formas de arte requieren para su producción e inteligencia algún alejamiento del vulgo.”³⁰ Se manifiesta entonces que el público es un distractor en la labor del artista y que cualquiera que se precie de ser uno verdadero debe crear para la complacencia del arte y no del público. El orador toma sus motivaciones de las fuentes incorrectas, según el pensamiento de Torri, las cuales deberían ser el conocimiento de la tradición paralelo con la innovación y no la búsqueda de la fama sin mérito.

El materialismo intelectual

El orador tiene la función social de ser un escultor de ideologías con la palabra para que se conviertan en modelos para el pueblo. En consecuencia, la literatura se torna en materia prima para hacer dichos modelos. El orador *usa* el arte para apuntalar sus opiniones según la ocasión y el recibimiento del público. Torri manifiesta su desacuerdo con este aspecto de la oratoria en “La oposición del temperamento...”: “El orador no lee desinteresadamente: su único afán es hallar buenas frases que citar después. Carece, aunque os diga lo contrario, de preferencias en libros, de devociones.”³¹ Este fragmento se comprende mejor bajo la creencia compartida por Torri y otros intelectuales de la época de que el materialismo estaba invadiendo los terrenos del arte. Gutiérrez Nájera en su ensayo “El arte y el materialismo” propone:³²

Lo que nosotros queremos, lo que siempre hemos defendido, es que no se sujete al poeta a cantar solamente ciertos y determinados asuntos, porque esa sujeción, tiránica y absurda, ahoga su genio y, so-

²⁹ Torri, *loc. cit.*

³⁰ Julio Torri, “La oposición del temperamento...”, p. 104.

³¹ *Ibid.*

³² Elena Madrigal apuntó que el materialismo en el arte radica en la asimilación de la mimesis con la realidad y lo cotidiano que tiene como consecuencia la producción de cartabones ya condenados por Gutiérrez Nájera. Madrigal, *op. cit.*, pp. 123-124.

focando tal vez sus más sublimes inspiraciones, le arrebata ese principio eterno que es la vida del arte [...].³³

En Torri se manifiesta un materialismo implícito en la oratoria porque el orador usará la literatura para adecuarse al estrado en el que se presente. El goce estético queda marginado para dar lugar a una exemplificación. Por otro lado, en lo escrito por Gutiérrez Nájera se observa una queja por la restricción a ciertos temas según un binarismo del tipo “bueno-malo” que produce un detrimiento en la libertad poética.

Es posible relacionar esta limitación de temas en la oratoria, pues suelen ser de carácter social o político. Para un autor más interesado en la ficción y en la innovación literaria, habituarse a la contricción de la oratoria debió parecerle poco deseable. Asimismo, Torri cuestiona el cambio de convicciones según la situación y, de manera implícita, la falta del goce estético en el proceso de construcción, la temática y el uso de la literatura en el discurso oratorio.

Consideraciones finales

Ya antes Elena Madrigal había señalado las motivaciones estéticas del desdén de Julio Torri por la oratoria presentes en “La oposición del temperamento oratorio y el temperamento artístico”, sin embargo, considero que la aportación de estas consideraciones es la revisión del tema en otros textos del autor.

Queda claro que la oratoria no figuraba en lo que el escritor reconocía como arte. Como especulación, es probable que los hechos biográficos tuvieran alguna importancia en la poca deferencia que tenía por la oratoria o, incluso, que existieran motivos personales como es el asunto de Antonio Caso y la polémica entre la *marmita* y el *cuentagotas*.

Pero destacan más los motivos estéticos que impulsaban al autor a hacer tales críticas a la actividad oratoria. Éstos obedecen a una convicción artística en la cual el creador debe aspirar a exigir lo mejor de sí mismo y no someterse a los criterios públicos. Desdeñaba, en primer lugar, que estuviera dirigida al vulgo, porque lo consideraba incapaz de juzgar ideas que no comprendía debido a su falta

³³ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-arte-y-el-materialismo/html/2df38d22-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html

de preparación. En segundo lugar, subestimaba al propio orador por intentar alcanzar el agrado de unas masas sin ninguna preparación estética. Y en tercer lugar, juzgaba el uso del arte para ejercer la oratoria, pues consideraba que se apartaba del goce estético para someterlo a fines utilitarios ajenos a su verdadero objetivo: elevar el espíritu humano e incrementar su sabiduría. A esto se une el sentido de la oratoria como espectáculo porque está hecho para ser visto y juzgado con bajos criterios de calidad. Es una actividad en donde la apariencia tiene un peso equitativo con el sentido y quizás la balanza se incline más hacia la primera.

Finalmente, Julio Torri encontraba indigno el prestigio que ostentaban los oradores que pretendían mostrarse como grandes intelectuales, pero carecían de rigor, reflexión y convicciones propias; puesto que en su afán de persuadir a un público, mudaban de opinión con veleidad perniciosa, se apresuraban a formular un argumento para inclinar hacia sus intereses la voluntad del público y no se preocupaban por realizar uno que sostuviera la verdad. Como consecuencia, su actividad derivaba en una laxitud del pensamiento.

Bibliografía

Carballo, Emmanuel. "Julio Torri", *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Alfaguara, 2005, pp. 183 - 197.

Cortés Gabaudan, Francisco. "La retórica aristotélica y la oratoria de su tiempo". *Emérita*, LXVI 2, 1998, pp. 339-359.

Espejo, Beatriz. *Julio Torri. Voyerista desencantado*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Flaco, Horacio. *Arte poética*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades-Centro de Traductores de Lenguas Clásicas, 1970.

Madrigal, Elena. *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2011.

Platón. *Gorgias*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Clásicos, 1980.

Torri, Julio. *Obra completa*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011. Incluye las siguientes obras:
"La oposición del temperamento oratorio y el temperamento artístico.

"De funerales".
"Un tipo".
"Diálogo de murmuradores".
"La *Revista Moderna de México* [Discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua]".
"Epistolario Julio Torri-Alfonso Reyes".
Zaïtzeff, Serge I. *El arte de Julio Torri*, [Epistolario con Pedro Henríquez Ureña]. México, Oasis, 1983.

Hemerografía

Caso, Antonio. "De la marmita al cuentagotas". *El Universal Ilustrado*. Núm. 29, 23 de noviembre de 1917, s/p.

Cibergrafía

García Tejera, María del Carmen y José Antonio Hernández Guerrero. "Retórica y poética. Quintiliano (ca. 35 ca. 96 d. C)". http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/retorica/include/p_autores8b86.html?pagina=quintiliano.jsp&origen=roma [consultado 1 de diciembre de 2013]

Gutiérrez Nájera, Manuel, "El arte y el materialismo". http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-arte-y-el-materialismo/html/2df38d22-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html consultado 1 de diciembre de 2013]



SILVESTRE MANUEL HERNÁNDEZ*

La imbricación discursiva: tres miradas de *lo otro*

La segunda mitad del siglo xx nos legó un corpus teórico-literario cuyas raíces se encuentran en el *Cours de linguistique générale* (1915) de Ferdinand de Saussure, en la fenomenología husserliana, el formalismo ruso, el estructuralismo de corte antropológico de Claude Lévi-Strauss y en la develación de "la muerte del autor" hecha por Roland Barthes. Las tesis de cada instancia dieron la pauta para analizar el fenómeno literario desde distintos enfoques: 1) lo puramente verbal, es decir, la búsqueda del significado de las prácticas lingüísticas; 2) lo que no aparece de forma expresa en el lenguaje-discurso, pero se presupone su sentido o ser; 3) los elementos formales del lenguaje literario, lo poético; 4) las relaciones de parentesco en tanto elementos significativos pertenecientes a un sistema social y cultural; 5) la sustentación de que no hay un autor-sujeto como tal, ostentado en las obras literarias, sino lo que caracteriza a la novela, a partir de Honoré de Balzac con *Sarrasine*, es que:

[...] la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen: la escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco y negro en donde acaba por perderse toda identidad del cuerpo que escribe¹.

En términos concretos, el lenguaje y los discursos remiten a otros lenguajes y otros discursos. La polisemia se instaura y el teórico e investigador forja nuevos modelos interpretativos de la obra literaria, de su contexto y de su valía estética.

A partir de estos referentes, y de otros muy puntuales y justificados, Ivonne Flores Caballero realizó una investigación que da por resultado el libro *El cruce de las fronteras en la escritura de Óscar*

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

¹ Roland Barthes, "La muerte del autor", p. 65.

*Acosta, Mario Bencastro y Esmeralda Santiago.*² El texto se inscribe en los estudios latinoamericanos, en esa conjunción de pensamiento, literatura, historia y política que denota cierta forma de ser y hacer del hombre latinoamericano, que dialoga con Europa o Estados Unidos de Norte América, con un lenguaje y una cultura que se re-apropia a través de la producción literaria, artística e intelectual, por medio de la cual expresa “su mundo”, su interioridad, su idiosincrasia, su afianzamiento ante *el otro* y su axiología que lo diferencia y reconoce *ante-sí*. A esto, la autora agrega una perspectiva social y un trasfondo antropológico-literario, para complementar las teorías posestructuralistas y poscoloniales que están en la base formal de su análisis.

Flores Caballero deconstruye y re-crea las cuestiones primarias de las obras de tres escritores binacionales y biculturales: Óscar Acosta, *La autobiografía de un búfalo prieto*; Mario Bencastro, *Odissea del norte y Viaje a la tierra del abuelo*; Esmeralda Santiago, *Cuando era puertorriqueña* y *Casi una mujer*. La estructura del trabajo se apega a tres conceptos nodales: la cultura, la ideología y la revalorización que ocupa el sujeto en el mundo, en tanto subalterno: el otro y el desplazado.

La autora divide su libro en tres capítulos: “Identidad versus otredad”, “El desplazamiento... ¿al norte o al sur?” y “Espacios de representación”. Intelecciones que entiende como una denotación literaria-social-antropológica donde se establecen los nexos y diferencias entre lo real, lo imaginario y lo simbólico. Con esta formulación, aborda los problemas de identidad-otredad de los personajes-autores, las variaciones socio-culturales y del imaginario, los viajes internos y externos, las fronteras físicas y abstractas, la hibridación y/o asimilación de la cultura-escritura, la intraterritorialidad y la extraterritorialidad novelada y concreta.³

² Publicado por Plaza y Valdés, México, 2012, 261 p. ISBN: 978-607-402-47-7. En lo sucesivo, cuando me refiera a esta obra, sólo anotaré el número de la página, entre paréntesis.

³ El lector encuentra un *plus* gracias a las ilustraciones y poemas de Wolfgang Ball, quien plasma un mundo en constante diálogo con los referentes del texto de Flores Caballero, con el neofigurativismo y con las sorpresas de la palabra vuelta imagen, pero que en su forma y en su fondo, muestran un valor dialógico, para *sí* y para *el otro*.

I. La identidad

El proceso identitario está sustentado en la interrelación discursiva de dos “visiones del mundo”, o dos formas comportamentales con respecto a una realidad que puede actuar de tal o cual manera en situaciones y espacios de acción, públicos y privados, establecidos.

De acuerdo con lo anterior, y con los objetivos y capitulación de *El cruce de las fronteras*, encuentro tres líneas de investigación para hablar de la identidad en las obras de Acosta, Bencastro y Santiago:

- a) El enfrentamiento de dos lenguas en un sujeto narrativo que aprehende a nombrar las cosas y los hechos de acuerdo con el *lugar donde se encuentra*, lo cual genera una delimitación espacial del uso del lenguaje en situaciones concretas: vínculos entre los personajes centrales y *los otros*: chicanos y estadounidenses, puertorriqueños y estadounidenses, salvadoreños y estadounidenses.
- b) Direccionalidades identitarias con base en lo que se *es* y en lo que se *quiere* o *impulsa a ser*. Los protagonistas aparecen como *seres en proceso* que descubren *al otro*, las costumbres y el “valor” de incorporarse a una cultura a partir de la contraposición de dos “capitales simbólicos” (el propio y el gringo), donde, aclara nuestra autora: “El Otro es percibido como un actor irreal estereotipado o asociado a un principio metasocial: el mal, la decadencia, el diablo; en el proceso de aceptación, la otredad puede ser también asimilada, neutralizada o disfrazada.” (p. 43)
- c) De forma velada, hay un infradiscurso que exalta las bondades del sistema norteamericano e “invita” a afirmarse en él, a *identificarse* con él.

Estas perspectivas permiten decantar la identidad en tanto *construcción de sentido de pertenencia* a una denotación física y conceptual nombrada *chicanidad, puertorriqueñidad y salvadoreñidad*, las cuales pueden tomarse como referencias discursivas con una implicación artística y social.⁴ Son “referencias enunciativas” sin sujeto

⁴ Al analizar la obra de Esmeralda Santiago, *Cuando era puertorriqueña*, la identidad puede engarzarse en dos esferas: una, la que opera en lo individual de la existencia de *Negi* con su familia y con el trato con los norteamericanos; otra, el discurso interno que retrata la “forma de ser” de los consanguíneos de la protagonista y de ella misma. Ambas, contrapuestas a los estándares de vida refractados en

de la enunciación, pues no se define ni trasluce el “ser chicano”, “ser puertorriqueño” y “ser salvadoreño”, es decir, en las novelas no se plantea de forma directa (en términos ontológicos) esta cuestión. Pero se puede “construir”, discursivamente, a través de la contraposición de los espacios de acción de los sujetos. Por ejemplo, los modos de hablar y las referencias lingüísticas, cuando se alude a familiares, a miembros de la comunidad o a estadounidenses. En cada uno de estos *espacios*, se aprecia que el uso de la lengua no es un simple acto de habla, sino un cuerpo discursivo con un peso semántico-social muy importante, debido al “mundo” o problemática que en uno u otro aspecto se refleja.

Ahora bien, tanto la identidad colectiva como la individual, se definen a lo largo de las interacciones dialógicas operadas en los espacios sociales. Lo mismo ocurre con el sentido de pertenencia. Y, ésta, puede darse como una identificación con cierto estilo de vida, que no sólo es económica, sino mental y ética; es decir, la “identificación” implica una toma de posición y convencimiento sobre preceptos e ideas que guían a la comunidad.

No es algo nuevo decir que a través del intercambio discursivo se establece un corpus simbólico entre los miembros de una comunidad, el cual está integrado por imágenes, ideas, valores, que ayudan a la construcción de las representaciones del individuo como persona y como miembro de un grupo, comunidad o nación. Y, gracias a los usos de la lengua, la constitución de la cultura⁵, necesaria para la afirmación identitaria, se condensa y estetiza en obras literarias.

En las autobiografías que indaga Ivonne Flores Caballero, se puede hablar de una *dimensión* locativa de la identidad, debido a que las familias de los protagonistas pueden ser ubicadas en un campo de acción (y simbólico) distinto al determinante de la comunidad anglosajona. Esto, como consecuencia de que en las sociedades modernas no hay un universo simbólico unitario que de sentido a todos los ámbitos de acción del ser humano; por ende,

los diálogos o descripciones de “lo norteamericano”, pero, al final, asimilados al “mundo” anglosajón.

⁵ De acuerdo con los planteamientos de Flores Caballero y de Edward Said, lo que denota la interdiscursividad literaria, así como los contextos a partir de los cuales cada autor escribe, es la hibridación de la cultura; pues, a decir de Said: “Todas las culturas son híbridas; ninguna es pura; ninguna es idéntica a un pueblo racialmente puro; ninguna conforma un tejido homogéneo. Más aún, todas las culturas incluyen en su constitución una parte significativa de invención y fantasía –mitos, si se prefiere– que participan de la formación y la renovación de las imágenes que una cultura tiene de sí misma.” “Cultura, identidad e historia”, p. 50.

no hay identidades que agrupen a todos los sujetos, y sí individuos forjadores de su identidad.

Al respecto, la autora deconstruye la identidad a través de: el sujeto como el otro, el cuerpo, el vestido, el nombre, la comida, la religión, la música, el hogar, la familia, la patria y la escritura. Sobre lo último, hace suya una formulación de Graciela Montalvo:

La escritura, como operación territorializadora, manifiesta su naturaleza esencialmente política y se constituye en una maquinaria generadora de metarrelatos de legitimación de los procesos de apropiación del espacio, ordenando sus proyecciones desde categorías unificadas que se definen políticamente en centros y periferias, metrópolis y colonias, naturaleza productiva y desiertos, civilización y barbarie. (p. 94)

La identidad puede apreciarse como la dimensión subjetiva de los actores sociales, es decir, el punto de vista que se tiene sobre sí mismo, lo cual es distinto a la personalidad o al carácter, también creados subjetivamente. En términos generales, puede definirse como un *reconocerse* en ciertos valores, actitudes e imágenes que forman rasgos operacionales y codificables que marcan las fronteras simbólicas de interacción social. Así, una identidad se afirma en la medida de su interacción con otras identidades: México-Estados Unidos, Puerto Rico-Estados Unidos, El Salvador-Estados Unidos.⁶ Es un proceso social donde el individuo se reconoce como parte de una identidad, en cuanto se reconoce/contrapone en otra identidad.

Asimismo, la estructura identitaria parte de un *principio de diferenciación* donde los sujetos se *autoidentifican* gracias a la diferencia que tienen con otros sujetos o grupos sociales. Estas diferencias parten del reconocimiento de saberse hombre/mujer, blanco/negro, latino/anglo, etcétera. Hasta las tomas de conciencia del uso y función del lenguaje propio, así como el capital simbólico-cultural que le ha dado *un lugar* en un grupo social. El otro componente de la estructura identitaria es el *principio de integración*, aquí, las diferencias se subsumen en aras de la unidad-identidad del grupo.

⁶ Por ejemplo, en la novela de Mario Bencastro, *Viaje a la tierra del abuelo*, la identidad se expresa a partir de tres instancias: el abuelo, el nieto y la escuela Belmont High; que a su vez se refractan en tres realidades: El Salvador, los Estados Unidos y la familia de inmigrantes. Y, con base en ello, se establece un desplazamiento discursivo de coexistencia a origen, para patentizar cómo se forja un tipo especial de identidad en el protagonista, Sergio.

II. La autobiografía y la frontera

A partir de la interrelación de las tesis expuestas en el libro de Flores Caballero, y de las citas de los autores en estudio, puedo argüir que uno de los rasgos semánticos de la escritura autobiográfica es su condición de “documento objetivo”, producto de la subjetividad, mediante el que se testimonia la existencia real de una persona y del grupo al que se pertenece. En este género, se tiene la intención de que lo *presenciado* no desaparezca con el relator; para lo cual, el discurso se sustenta en cierto valor de verdad o principio de verosimilitud, así como en la referencia a hechos concretos, lugares y fechas que, en el fondo, avalan la veracidad de la narración. Piénsese en que la memoria va dejando rastros, directos o indirectos, del quehacer humano vertido en la escritura. Y, ya en el interior, la “ficción autobiográfica” se hunde en la realidad humana vuelta experiencia estética.

En esta vertiente, por medio de “la mirada en el espejo”, de la contemplación de la imagen de uno mismo y de la devuelta por los demás, el individuo aprende, de este modo, a valorarse no sólo en función de los otros, sino como un *otro*, un cuerpo que le pertenece aunque no siempre se identifica con él, una imagen que proyecta voluntaria e involuntariamente a los demás, creando entre el *yo* consciente, que se siente, y el *yo* social, que los otros ven, ese espacio autobiográfico en el que se podrá rectificar mediante la narración, “la imagen que los demás tienen de uno y que va conformando el autoconcepto que crea el sujeto. Por comparación con los otros, en comparación con ellos, también se va construyendo la personalidad del individuo”⁷.

En estos menesteres se adentra el aparato crítico de la autora, para esclarecer los peldaños de la interiorización del sujeto, refractarlo en los espacios, reales y simbólicos, por donde los protagonistas de las novelas transitan. Hasta llegar a la dilucidación de los genitilicios chicanidad, puertorriqueñidad y salvadoreñidad; desde el desplazamiento geográfico, hasta el recorrido interno de los escritores a través de sus personajes. Dejando entrever que la escritura de Acosta, Bencastro y Santiago, no es ajena al contexto social clasista-benefactor, a las relaciones de poder, de propiedad o de género, que impregnan el *modus vivendi* norteamericano. Así, tanto la estructura de las obras en estudio, como la estructura de *El cruce*

⁷ Francisco Ernesto Puertas Moya, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, p. 102.

de las fronteras, plasman la otredad a partir del reconocimiento de la mismidad, de esa confluencia discursiva que aprehende subjetividades cuando reconoce y crea universalidades literarias: lo universal a través de lo particular, algo sobre lo que ya había reflexionado Wolfgang von Goethe.⁸

La cuestión de la frontera, del espacio, de la representación de un adentro / afuera, de un norteamericano / ilegal, de una nación / extranjeros, de un americano / latino, de un primer mundo / tercer mundo, lo aborda la autora con formalidad, apoyada en las fuentes biográficas de los escritores y en un aparato crítico pertinente. Pues, “al tratar las fronteras invisibles y simbólicas, dentro del estructuralismo, posestructuralismo y la deconstrucción, el sujeto se constituye a través de su práctica textual, con el lenguaje y la palabra, con los conceptos de fragmentación-unidad, abierto-cerrado, identidades-otredades” (p. 219). Pero, de forma llana, sin que esto represente una simplificación; la frontera, interna o externa, geográfica o simbólica, nos coloca ante *lo otro*, ante la posibilidad de un reconocimiento que es de ida y vuelta, para sí mismo y para lo que nos confronta. De igual forma, implica dos narratividades: lo que decimos y lo que nos dice, dos sentidos, dos referentes.

En suma, el libro de Ivonne Flores Caballero, *El cruce de las fronteras en la escritura de Óscar Acosta, Mario Bencastro y Esmeralda Santiago*, puede analizarse a partir de los siguientes trinomios:

Autor - escritura - personajes

Realidad - obra - cultura

Frontera externa - lenguaje - frontera interna

Discursos - espacio simbólico - identidad

Lo político - lo otro - lo social

Dentro de los cuales pervive “el origen de todo”, el lenguaje, el verbo; además, sirven de instrumento metodológico para decantarse los niveles de investigación de la autora, quien resemantiza la

⁸ La primera concepción de la universalidad gracias a lo particular, sin perder lo particular, es de Goethe, quien, el 31 de enero de 1827, conversando con Eckermann acerca de una novela china que leía, le hace saber de las afinidades que encontró en su epopeya en verso Hermann y Dorotea y con las novelas de Richardson, para luego deducir que la expresión “literatura nacional” no significa gran cosa, debido a que nos encaminamos hacia una época de literatura universal, y cada quien debe empeñarse en acelerar el advenimiento de esa época. Es decir, mientras más particular se es, en tanto que se conoce mejor el uso del lenguaje, más universal se es, porque hay vínculos y esencias lingüísticas comunes a las naciones. Véase Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, pp. 145-151.

producción literaria del trío de escritores. Durante su exégesis, imbrica discursos, voces y temas, para presentar tres miradas de *lo otro*: lo escritural, lo cultural y lo identitario. Todo ello, en ponderada armonía con un cuerpo teórico que invita a la discusión y a la confrontación de las obras literarias binacionales y biculturales, pero humanas y estéticas en la plenitud de los términos. Concluye Flores Caballero:

Óscar, *Negi* y Calixto cruzaron sus límites, que los ubicó no sólo como escritores hispanoamericanos en Estados Unidos de la migración y la diáspora de 1972 a 1999; sino como voces de sujetos, que representados en personajes, alcanzaron el nivel de maestros de la reintegración y recuperación de sí mismos, a través de la obra literaria. (p. 222)

Bibliografía

Barthes, Roland. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. C. Fernández Medrano (trad.). Barcelona, Paidós, 1987.

Bencastro, Mario. *Viaje a la tierra del abuelo*. Houston, Texas, Piñata Books, Arte Público Press, 2004.

Eckermann. *Conversaciones con Goethe*. J. Pérez Bances (trad.). Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.

Puertas Moya, Francisco Ernesto. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. José Romera Castillo (pról.). Madrid, Universidad de la Rioja, 2004.

Said, Edward W. "Cultura, identidad e historia". Gherhart Schroder y Helga Breuninger (compls.). *Teoría de la Cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Santiago, Esmeralda. *Cuando era puertorriqueña*. New York, Vintage Books, 1994.



Colaboradores

Vladimiro Rivas Iturrealde

Nació en Ecuador y reside en México, con nacionalidad mexicana. Ha publicado doce libros de cuento, novela y ensayo literario. Su libro más reciente de relatos, *Visita íntima* (2011) tuvo en México gran éxito de crítica y público. Acaba de presentar *Repertorio literario* (2014), su más reciente libro de ensayos. Sus cuentos han sido traducidos al inglés, francés, alemán, italiano, portugués y búlgaro y constan en varias antologías del cuento latinoamericano. Obtuvo su maestría en Letras Iberoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México, y es profesor titular en la Universidad Autónoma Metropolitana de la Ciudad de México desde su fundación, en 1974.

vladimiro@prodigy.net.mx

Óscar Mata

Doctor en Literatura Mexicana por la Universidad Nacional Autónoma de México y profesor e investigador del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Becario del Centro Mexicano de Escritores en 1970, ganador del Premio Internacional de Ensayo Literario Malcom Lowry en 1987 y del Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas en 1991. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Palabras* (1974), *San Malcom en las cantinas* (1988, 1998, 2007), *Un océano de narraciones* (1991), *La novela corta mexicana del siglo XIX* (1999 y 2003), *Juan José Arreola, maestro editor* (2002).

omj@correo.azc.uam.mx

Rocío Romero Aguirre

Profesora-investigadora del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Es docente del Posgrado en Literatura mexicana contemporánea. Doctorante en Literatura, es maestra en Humanidades y licenciada en

Psicología. Pertenece al grupo de investigación Discursos sociales y comunicación. Sus líneas de investigación incluyen a la teoría y crítica literaria, la teoría de la autobiografía, el psicoanálisis y la literatura mexicana contemporánea.

roci.aguirre@gmail.com

Christine Hüttinger

Nació en Salzburgo, Austria. Estudió Letras Alemanas e Historia en la Universidad de Salzburgo. Doctorado en Historia por la misma universidad. Actualmente trabaja de profesora-investigadora de tiempo completo en el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Numerosas publicaciones de crítica y traducción literarias.

chuettlinger@gmx.at

Víctor Manuel Contreras Toledo (Víctor Toledo)

Doctor de Filología rusa, Universidad Estatal de Moscú Lomonosov (1992). Premio Nacional de Poesía Joven (1983). Medalla Presidencial de la República de Chile, Pablo Neruda (2004). Becario del CONACULTA para traducir poesía rusa, y escribir poesía, en distintas ocasiones. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT e investigador del posgrado de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

vtoleto22@yahoo.com.mx

Meryem İçin

1987: nacida en Mülheim an der Ruhr (Alemania); 2011: Licenciatura en Filología Romanística (Literatura española y francés) y Historia en la Universidad de Bochum (Ruhr-Universität-Bochum). 2013: Maestría en Filología Romanística en la Universidad de Bochum (RUB) y en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Desde 2014: Tesis doctoral sobre la epopeya del Romanticismo español; investigadora en el proyecto de la Fundación Alemana de Investigación Científica (DFG) sobre el Romanticismo Iberorrománico bajo la coordinación de Prof. Roger Friedlein (RUB).

meryem.icin@rub.de

Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza

Doctora en estudios literarios, Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza es autora de capítulos para libros y artículos especializados, así como del libro *Ortografía: problemas y soluciones* y coautora de *Ecdótica de la UAEM*, además de que ha coordinado los libros *Sintaxis del español e interfase sintaxis-semántica*, *Gilberto Owen: cien años de poesía*, *Edgar Allan Poe en Malinalco* e *Intertextualidad*.

una2020@hotmail.com

Francisco Javier Beltrán Cabrera

Autor de *Poesía, tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen* y coordinador de los libros *Gilberto Owen: cien años de poesía*, e *Intertextualidad y lírica: muestra de autores mexicanos y Edgar Allan Poe en Malinalco*. Es profesor de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México.

franjbec@hotmail.com

Beatriz González Ortuño

Licenciatura en Neurolingüística, maestría en Psicobiología, Universidad Nacional Autónoma de México. Coautora del libro: *Afasia. De la teoría a la práctica*, Ed. Médica Panamericana. Catedrática en el Colegio Superior de Neurolingüística y Psicopedagogía. Miembro de la AMCAOF, de la Sociedad Latinoamericana de Neuropsicología, del Colegio Mexicano de Neuropsicología, y del Consejo Mexicano de Terapistas en Comunicación Humana A.C.

beagonort@gmail.com

Paola González Lázaro

Licenciatura en Neurolingüística, maestría en Lingüística Hispánica, Universidad Nacional Autónoma de México. Coautora del libro: *Afasia. De la teoría a la práctica*. Colaboradora de la National Aphasia Association. Miembro de la Miembro de la Asociación Mexicana de Comunicación Audiología Otoneurología y Foniatria, de la Sociedad Latinoamericana de Neuropsicología, y del Consejo Mexicano de Terapistas en Comunicación Humana A.C.

paolagl@gmail.com

Jorge Alberto Rivero Mora

Doctor en Historiografía, Maestro en Historiografía de México y licenciado en Sociología (todos los grados cursados en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco); *Medalla al Mérito Universitario y Mención Académica* (Ambas distinciones en Doctorado y Maestría); *Diploma a la Investigación* por la UAM. Coautor del libro *Representaciones políticas. Cuatro análisis historiográficos* (2004). Ha sido académico de la Universidad Autónoma del Estado de México y la Universidad del Valle de México y becario CONACYT. Actualmente, imparte cátedra en la Universidad Nacional Autónoma de México (FES/Acatlán) y es integrante del *Seminario de Cultura Política* de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

riveromor@yahoo.com

Omar Alejandro Ángel Cortés

Estudiante de la Universidad Autónoma Metropolitana, licenciatura en Letras Hispánicas. Intercambista en la Universidad Nacional de Villa María. Córdoba, Argentina. Ponente en diversos congresos a lo largo del territorio nacional mexicano, con las líneas temáticas *zoología y simbolismo, reverberaciones del bestiario medieval, narrativa y lírica latinoamericanas contemporáneas*; así como en el campo internacional respecto a temas inherentes a la poesía de Oliverio Girondo y la crítica literaria feminista. Publicación del artículo “¿Hacia dónde van los animales?: la ruptura de la tradición artística y simbólica en el diálogo plástico-literario”. Revista *Destiempos* (2013). angelcortes.omaralejandro@gmail.com

¿Quiénes somos?

La revista *Fuentes Humanísticas* es desde 1990 un espacio editorial del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Su objetivo es difundir los resultados de su colectivo académico y establecer un diálogo con investigadores nacionales y del extranjero, del ámbito de las humanidades. Las temáticas y líneas de investigación que orientan su actividad son, esencialmente: historia, historiografía, literatura, lingüística, estudios culturales, educación y comunicación. En el año 1993 la Universidad de Guadalajara, en el marco de la Feria Internacional del Libro, otorgó la **Mención Honorífica Premio Arnaldo Orfila Reyna** a *Fuentes Humanísticas* como Revista de Difusión Cultural.

Fuentes Humanísticas incluye monografías, artículos, ensayos, reseñas y crónicas breves. Mismos que son dictaminados por tres evaluadores. El contenido inicia, generalmente con un dossier temático al que siguen diversas secciones. La revista se edita en idioma español, con una periodicidad semestral; el público al que se dirige está formado por investigadores, docentes y estudiantes de nivel superior y posgrado. Formamos parte del índice de Revistas **Latindex** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), **EBSCO** y del Repositorio **Zaloamati**.

El primer número apareció en 1990 con su nombre original: *Fuentes*, el cual hacía referencia a los materiales base que dan sustento a una investigación; sin embargo, éste fue modificado debido a que ya existía otra publicación periódica registrada con ese nombre, por lo cual se acordó llamarla *Fuentes Humanísticas*, a partir del número 4, en el año 1992. Esta revista representa cinco lustros de resultados de investigación y vinculación entre especialistas de las humanidades; a la fecha se han publicado 49 números, de los cuales solamente tres han sido dobles (15/16, 21/22, 25/26).

A lo largo de su historia *Fuentes Humanísticas* ha tenido cambios fundamentales, que han dado lugar a cuatro períodos claramente diferenciables:

Periodo	Del número	Coordinadores
1º 1990-1994	1 al 9	Marcela Suárez Sandro Cohen Silvia Pappe Alejandra Herrera
2º 1994-2004	10 al 29	Antonio Marquet
3º 2004-2010	30 al 34 35 al 41	José Ronzón Margarita Alegría
4º 2011	A partir del 42	Teresita Quiroz Ávila

- 1º En un principio, la revista *Fuentes Humanísticas* se formó como una miscelánea, sin secciones definidas, en la que predominaban artículos de tema literario. Tenía un formato carta (21x28 cm) e incluía ilustraciones.
- 2º A partir de 1994, en el número 17, la revista agrega a la miscelánea un dossier temático dedicado a Quebec. En este periodo se incrementa también la presencia de artículos sobre historia e historiografía, cambio que se hace evidente en el número 20.
- 3º Para 2004, con el número 30 cambia su formato a medio oficio y elimina las ilustraciones. Al mismo tiempo, el dossier temático se consolida como la parte fundamental de la publicación y se separan las secciones por líneas de investigación. Para esta tercera etapa, 25% de los artículos corresponden a análisis históricos.
- 4º En 2011, la revista llegó a su número 42, en el cual hubo cambios tanto en el diseño de la portada como en el de los interiores, se celebraron 20 años de trabajo ininterrumpido y arrancó la versión electrónica de la misma.

Reglas de funcionamiento *Fuentes Humanísticas*

OBJETIVOS

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

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.

CARACTERÍSTICAS: CONTENIDO Y ESTRUCTURA

- Como vehículo de comunicación del Departamento de Humanidades, la revista *Fuentes Humanísticas* abre un espacio de discusión y valoración con base en el quehacer académico, para lo cual se apoya en la estructura y estrategias de funcionamiento de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- En este contexto, el dominio temático de la revista se relaciona con las disciplinas y líneas de investigación propias del trabajo académico departamental: historia, historiografía, literatura lingüística, educación, comunicación, cultura y estudios culturales.
- La revista se conforma con textos especializados: monografías, artículos y ensayos, que son dictaminados por especialistas. Incluye también un apartado en el que se publican reseñas y crónicas breves.
- La publicación se edita en español, cada seis meses.
- Está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes de instituciones de educación superior, nacionales y extranjeras, y a todos los interesados en los temas que trata.
- La publicación pertenece al ámbito de la educación superior y de posgrado.

PROCESO DE DICTAMINACIÓN

- El material que se envíe para ser publicado en la Revista será sometido a un predictamen editorial, mismo que llevarán a cabo los miembros del Consejo Editorial. El objetivo de esta primera parte del proceso es proponer a los autores algunas correcciones necesarias, antes de enviar los textos a dos dictámenes externos. El material se asignará para su predictamen a aquellos miembros del Consejo cuya especialidad se relacione con la temática de los textos que deberán dictaminar. En caso de que las correcciones sean menores, el texto se enviará directamente a los dictaminadores externos. (Proceso que conserva el anonimato)
- Luego que los autores hayan realizado las correcciones sugeridas en el predictamen (una semana), los textos se enviarán a dictámenes externos (tres semanas).

CRITERIOS EDITORIALES

Generalidades

- Los textos deberán ser **versiones definitivas e inéditas** con una extensión entre 12 y 25 cuartillas a doble espacio, en el caso de artículos y ensayos; 8 a 10 en el de crónicas o comentarios, y de tres a cinco en el de reseñas (tipo Arial de 12 puntos, aproximadamente 25 renglones y 78 caracteres por línea).
- El título del trabajo se escribirá en mayúsculas y minúsculas, sin punto final, sin subrayar y no deberá ser mayor a 15 palabras. El nombre del autor y el de la institución a la que pertenezca aparecerán al final del texto, y se anexará **nota curricular** no mayor a cinco líneas (aproximadamente 50 palabras).
- Se requiere que los temas de los artículos se apeguen a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (historia, historiografía, lingüística, literatura, cultura, estudios culturales, educación y comunicación).
- Los trabajos de investigación incluirán tanto en español como en inglés: título, el **resumen** con una extensión no mayor de cinco líneas, así como al menos cuatro **palabras clave**.
- Las citas textuales que excedan las cuatro líneas irán a renglón seguido y con margen izquierdo de cinco golpes (un tabulador) respecto del resto del cuerpo del texto.
- Las colaboraciones pueden ser individuales o colectivas.
- Todas las páginas que integren el texto deberán estar foliadas con números arábigos consecutivos, en la parte media inferior.

Los originales deberán seguir, para las citas y la bibliografía, hemerografía y cibergrafía, el modelo APA.

Citación en el texto principal

Para la citación de las fuentes se utilizará, dentro del texto del trabajo y a continuación de la cita, el apellido del autor, la fecha de publicación y la página citada entre paréntesis, siguiendo este esquema:

Las autoras sostienen que “en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar” (Hernández y González, 2009, p. 47).

O también:

Rosaura Hernández y María Emilia González (2009, p. 47) sostienen que “en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar”.

Las citas en las que se alude a una idea pero no a su autor (indirectas), deberán ser señaladas de la siguiente manera:

La teoría del prototipo (Hudson, 1981) permite la clase de flexibilidad creativa en la aplicación de conceptos.

Bibliografía, hemerografía y cibergrafía

Las fichas deberán seguir los siguientes modelos:

Bibliografía

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera:

Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor.

Almendros, N. (1992). *Cinemanía: ensayo sobre cine*. Barcelona: Seix Barral.

Eco, U., (2009). *Apocalípticos e integrados* (2a ed.). México: Fábula en Tusquets.

- *Dos autores o más autores:*

Hernández Monroy, R., González Díaz, M. E. (2009). *Prácticas de la lectura en el ámbito universitario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

- *Capítulo en un libro:*

González Echevarría, R. (1984). Humanismo, retórica y las crónicas de la Conquista. En Roberto González Echevarría (comp.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Colloquio de Yale* (pp. 149-166). Caracas: Monte Ávila Editores.

- **Tesis (de doctorado o de maestría):**

Rey Pereira, C. (2000). *Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Carnero* (Tesis de Doctorado). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Ficha hemerográfica

Las fichas hemerográficas de revista se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, vol., (no.), pp.

Granados Chapa, Miguel Ángel. El esfuerzo improductivo de la nación.

Proceso, (286), pp. 14-15.

Juliano, D. Cultura popular. *Cuadernos de Antropología*, (16), pp. 25-38.

- **Ficha hemerográfica de periódico:**

Se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales. Fecha de publicación (día, mes, año). Título del artículo. *Nombre del periódico*, páginas en que aparece el artículo.

García Soler, L. A mitad del foro. Convocatoria y llamados a misa. *La Jornada*. (18 de enero de 2009), p. 16.

Cibergrafía (material electrónico)

- **Libro electrónico:**

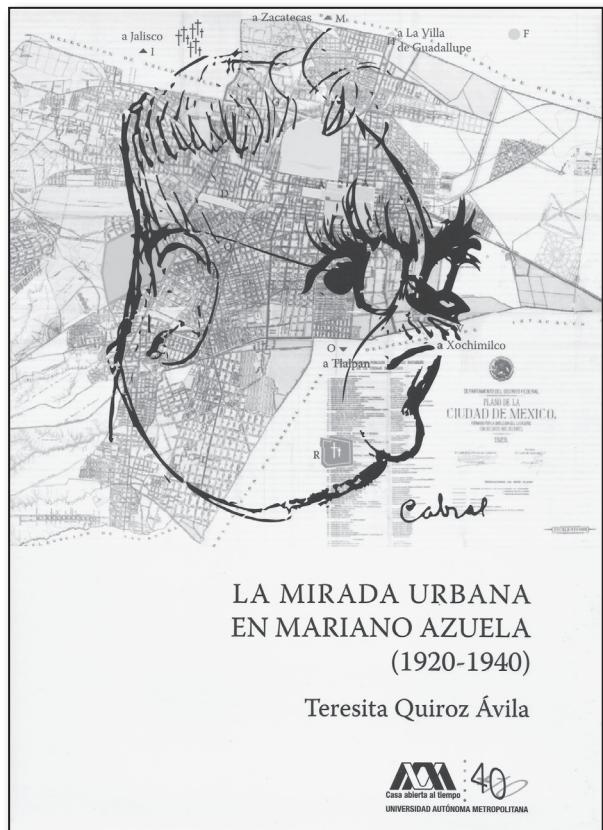
Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Recuperado de <http://> - URL o [versión electrónica].

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*.

Recuperado de <http://culturaspopulares.org/populares/documentos/diplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>

- **Modelos de fichas para casos especiales.**

Cualquier aspecto no previsto en estos lineamientos será resuelto en el seno del Comité Editorial.



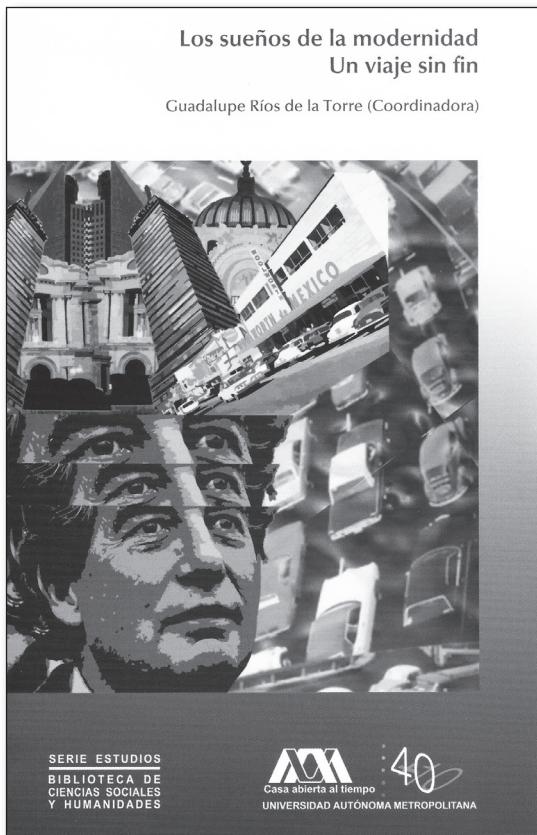
La mirada urbana en Mariano Azuela (1920-1940)

Teresita Quiroz Ávila

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

Coedición Ciencias Sociales y Humanidades/Ciencias y Artes para el Diseño

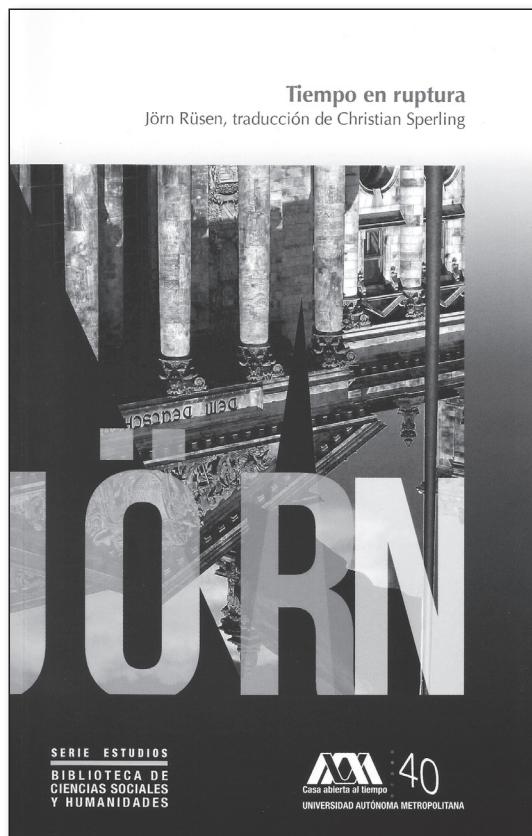
La mirada urbana en Mariano Azuela es un estudio interdisciplinario de cartografía, literatura e historia sobre los resultados de la revolución mexicana en la capital de la posrevolución, en el cual se analizan las novelas del escritor jalisciense. Incluye el prólogo de Víctor Díaz Arciniega, un índice onomástico, además un expediente de mapas desplegables a color que hacen referencia a cada novela, mapas que tienen como base el *Plano del catastro de la ciudad de México de 1929*.



*Los sueños de la modernidad.
Un viaje sin fin*

Guadalupe Ríos de la Torre (coord.)
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

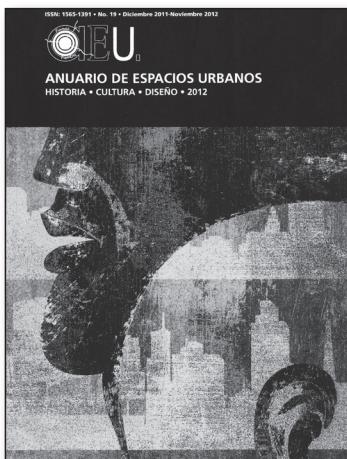
El presente trabajo es un viaje panorámico a través del tiempo y el pensamiento, del contenido y la forma, que ha tomado el cuerpo humano, como material de expresión de la Modernidad en un sentido pleno de significados y búsquedas que el mismo cuerpo ha tenido en su concepción como objeto en el tiempo y el espacio.



Tiempo en ruptura

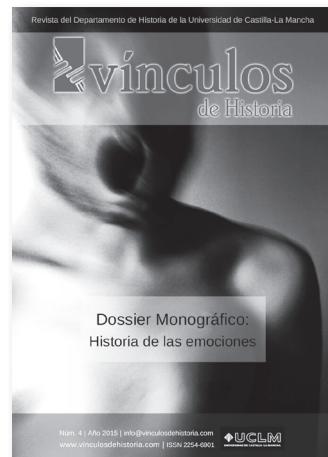
Jörn Rüsen, traducción de Christian Sperling
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

¿Cuál es el sentido de la historia? Esta pregunta otorga unidad a las reflexiones teóricas de *Tiempo en ruptura* que giran en torno al papel que desempeña el relato historiográfico en la formación del sentido sobre acontecimientos históricos que sacuden las certidumbres de comunidades de sentido concretas. ¿Cómo integrar un episodio de extrema violencia o un genocidio a una historia que conforma identidades colectivas? ¿Cuáles son los escollos que resultan para la escritura del relato historiográfico? Partiendo de preguntas de investigación conformadas en el campo de investigación de la historiografía del Holocausto, Jörn Rüsen revisa la conformación disciplinaria de la historia y su didáctica. Sus reflexiones sobre la formación de la conciencia y la memoria históricas representan una aportación importante para la revisión crítica del pasado y presente violentos en y desde América Latina.



Anuario de espacios urbanos

Consuelo Córdoba Flores, Francisco Santos Zertuche (coord.)
**Universidad Autónoma Metropolitana,
 Unidad Azcapotzalco**



Vínculos de Historia

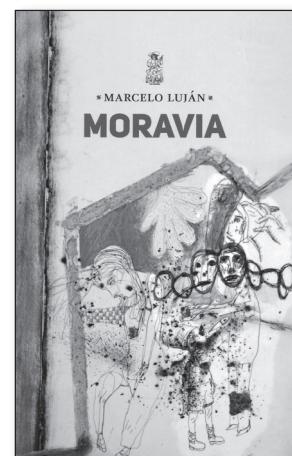
Revista del Departamento de Historia
Universidad de Castilla-La Mancha

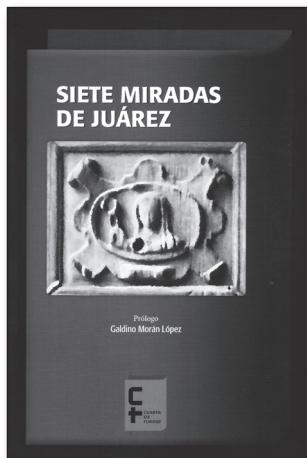
**Espacio abierto.
 Cuaderno venezolano de Sociología**

Adrián de Garay *et al.*
Universidad de Zulia

Moravia

Marcelo Luján
**Universidad Autónoma del Estado de México,
 Univeritá del Salento**





Siete miradas de Juárez

Eduardo Lerma Rodríguez et al.
Cuarto de forros



Dime abuelita por qué. El comic

Alejandro de la Mora
Servicio de consultoría de valor agregado, S. C.

Paisaje, caminos y huellas del pasado. Cartografía Histórica de Morelos Siglos XI-XVIII

Laura E. Hinojosa H.
Instituto Nacional de Antropología e Historia

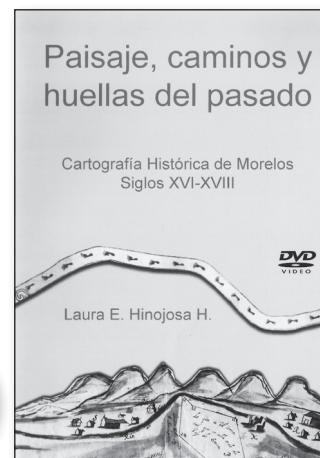


Quince códices en la memoria de un convento. Los códices de Tlaquiltenango.

Laura Hinojosa Hinojosa
Instituto Nacional de Antropología e Historia

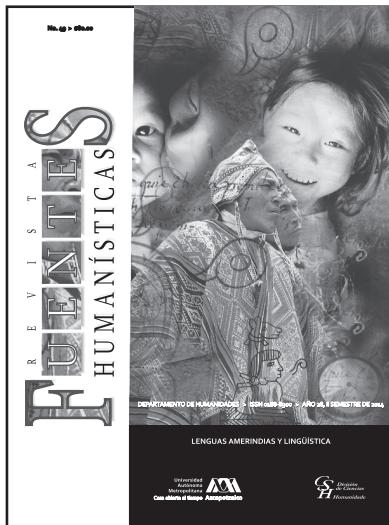
Paisaje, caminos y huellas del pasado

Cartografía Histórica de Morelos
Siglos XVI-XVIII



FUENTES RE V I S T A 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: Licenciada María de Lourdes Delgado

Apartado postal 32-031, C. P. 06031, México, D. F., Tel. 5318-9109, ldr@correo.azc.uam.mx

Suscripciones

Fecha _____

Adjunto cheque certificado por la cantidad de \$ _____ a favor de la Universidad Autónoma Metropolitana, por concepto de suscripción y/o pago de () ejemplares de la Revista **Fuentes Humanísticas** a partir del número ()

Nombre _____

Calle y número _____

Colonia _____ C. P. _____

Ciudad _____ Estado _____

Teléfono _____ Correo electrónico _____

Si requiere factura, favor de enviar fotocopia de su cédula fiscal

R.F.C. _____

Domicilio fiscal _____

* Al suscribirse envíenos un correo para hacerle llegar las promociones y obsequios que otorgamos a nuestro suscriptores
Atentamente

Dra. Teresita Quiroz / Editora / tqa@correo.azc.uam.mx