

Contenido

Cecilia Colón	3	
Marcela Suárez	9	
Presentación		
Luz del Carmen Beltrán Cabrera	15	Dossier
Mujeres impresoras del siglo XVIII novohispano en México		
Lilia Granillo Vázquez	29	
Prensa literaria de lo femenino, femenina y proto-feminista en México: fuentes para su estudio en el siglo XIX		
Leticia Romero Chumacero	49	
Laura Méndez de Cuenca, periodista: notas para su hemerografía		
Patricia Montoya Rivero	65	
Una mirada femenina: Porfirio Díaz visto por Concha Miramón		
Ana Lau Jaiven	75	
La escritura revolucionaria: Vida y publicaciones de mujeres periodistas durante el Porfiriato		
Zulema Berenice Castillo Baltazar	87	
Una decisión por amor: roles de género en <i>¡Esos hombres!...</i> de Catalina D'Erzell		
Eduardo Ari Guzmán Zárate	105	
Personajes femeninos en <i>Santísima</i> . Una obra de Revista de Sergio Magaña		
Cecilia Colón H.	115	
La <i>Revista Mutualidad</i> : Un hallazgo para el periodismo femenino		

	129	Josefina Hernández Téllez Adelina Zendejas Gómez, crisol periodístico con tintes feministas, comunistas y docentes del siglo xx. El periodismo y su vida...
	143	Alejandra Herrera <i>Yo persigo una forma</i> , la poética de Raúl Renán
Literatura y Lingüística	173	Silvestre Manuel Hernández Rousseau: el quehacer literario, otra lectura de la sociedad
	189	Christine Hüttinger Convirtiendo la historia en literatura: el tema del exilio de Trotski en México
Historia e Historiografía	211	Blanca Miriam Granados Acosta La formación social de la Ciudad de México a partir de las formas estético simbólicas. Una lectura hermenéutica
	231	Mario César Islas Flores <i>Postdata</i> de Octavio Paz: la historia como morfología
Educación y Cultura	243	Yvonne Cansigno Desarrollo de la competencia escrita con el apoyo de las TIC en contexto universitario
	257	Graciela Sánchez Guevara Representación visual de la Conquista de Mesoamérica
Mirada crítica	277	Víctor Díaz Arciniega
	285	Ismael Santiago Rojas
	295	Colaboradores
	301	¿Quiénes somos?
	303	Reglas de funcionamiento
	307	Convocatoria 2015
	309	Debate. Actividades y publicaciones

Fe de erratas Fuentes 47, página 125.

DICE: "Rousseau había escrito una obra de teatro, *La nueva Eloisa...*"

DEBE DECIR: "Rousseau había escrito una novela, *La nueva Eloisa...*"

Mujeres de palabra y representaciones femeninas

Aunque suene como trabalenguas, el papel representativo de las mujeres dentro de las publicaciones periódicas de papel ha sido significativo por todos los senderos que abrieron muchas de las pioneras, quienes a continuación podrán leerse. Sin embargo, nada de esto sería importante si no se valorara y rescatara este trabajo como en los últimos años ha sucedido.

Hablar del periodismo femenino como aquel que han escrito las mujeres es recorrer un velo el cual, por años cubrió y no dejó ver el trabajo que hicieron muchas de ellas dentro de un ámbito completamente masculino como era el periodismo. La razón de esta *invisibilidad* es variopinta, pero mucho de esto provocado por ellas mismas, como dice Michelle Perrot:

Elas trabajan en la familia, confinadas en casa. Son invisibles. [...] Porque se las ve poco, se habla poco de ellas. [...] Las mujeres dejan pocas huellas directas, es-

critas o materiales. Su acceso a la escritura fue más tardío. Sus producciones domésticas se consumen más rápido, o se dispersan con mayor facilidad. Ellas mismas destruyen, borran sus huellas porque creen que esos rastros no tienen interés. Después de todo, sólo son mujeres, cuya vida cuenta poco.¹

Si atendemos a esto, podemos darnos cuenta que a veces ellas mismas se encargaron de no dejar rastros de su existencia, como si no importara en lo absoluto lo que hicieron, razón por la que seguir sus historias de vida a veces se torna en una tarea ardua y difícil, pues no hay muchos documentos que hablen de ellas, éstos son destruidos por ellas mismas o por sus familiares, quienes no se toman ni siquiera el tiempo de leer un poco lo que la abuela o la tía escribieron. ¿Qué puede tener de interesante lo que escribe una mujer?

El objetivo de este dossier es, precisamente, dar a la luz muchos de los

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

¹ Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres*, pp. 18-19.

nombres de esas mujeres quienes, a pesar de dejar una huella importante dentro del periodismo mexicano o en la impresión de textos de una época específica, no han sido reconocidas, ni mucho menos valoradas en la justa dimensión que su trabajo y su esfuerzo reclaman.

La recepción que tuvo el tema de este dossier fue abundante, originalmente estaba dirigido al periodismo femenino de los siglos XIX y XX, sin embargo, recibimos otros textos que no eran estrictamente sobre este asunto, pero decidimos incluirlos, pues su temática alcanzaba a las mujeres, tanto en el periodismo como en la expresión de las ideas dentro de un formato más libre, o bien, en la representación que se hace de ellas dentro del teatro; esto hizo que los horizontes de análisis y las vertientes se ampliaran más de lo que habíamos pensado en un principio, lo cual enriqueció nuestras propias perspectivas. Ahora el problema al que nos enfrentábamos era a la manera de acomodar los diez artículos que lo forman, no fue fácil teniendo tantas opciones, por lo que decidimos la más salomónica: el orden cronológico; de esta manera, iniciamos con el siglo XVIII y terminamos en los albores de este siglo XXI.

El dossier abre con el texto de Luz del Carmen Beltrán Cabrera, "Impresoras del siglo XVIII novohispano", en donde nos habla de las cuatro mujeres impresoras de que se tiene noticia en ese siglo XVIII: Gertrudis Escobar, Juana de León y Messa, María de Rivera y Teresa de Poveda; mujeres que, de alguna manera, representan un importante antecedente para el periodismo femenino en el sentido en que conocen el proceso de una publicación y son, además, de las poquísimas que, habiendo heredado el taller de imprenta

de sus esposos, continúan con esta labor hasta su muerte. El texto es esclarecedor en el hecho de dar cuenta que también había mujeres durante el periodo colonial que se hacían responsables de un oficio masculino como era la impresión de textos en general y, en el caso de María de Rivera, no sólo imprimía escritos de temas generales, como se acostumbraba, sino también de asuntos oficiales del Virrey, lo cual deja ver la importancia y el cuidado que ella ponía en su trabajo al tener esa gran responsabilidad.

El artículo "Prensa literaria de lo femenino, femenina y proto-feminista, fuentes para su estudio" de Lilia Granillo Vázquez, enriquece con mucho el conocimiento que se tiene de las revistas de lo femenino y las revistas femeninas: dos conceptos que suenan casi iguales, pero que son distintos. Granillo Vázquez explica esta diferencia basada, primordialmente, en el imaginario masculino que existía acerca de las mujeres; los hombres escriben para el "bello sexo", para su sano "recreo", pero la pregunta implícita que surge es: ¿ellos saben lo que requieren las mujeres para su recreo? Interesante resulta el recuento que hace también de las revistas hechas por mujeres y para mujeres y recalca que la revista que está en medio de estos discursos es *El Renacimiento*, dirigida por Ignacio Manuel Altamirano, quien en esa publicación trató de reunir a las mejores plumas sin importar sus filiaciones políticas ni tampoco el género al que pertenecían. Gracias a esta perspectiva que ahora llamaríamos incluyente, podemos ver los nombres de varias poetisas como Isabel Prieto de Landázuri, quienes engalanaron con sus creaciones poéticas las páginas de esa revista.

“Laura Méndez de Cuenca, periodista: aportes para su hemerografía” es el nombre del artículo con que Leticia Romero Chumacero nos sorprende una vez más al aumentar una nueva vertiente en la investigación que ha iniciado desde hace algunos años sobre la poeta y narradora Laura Méndez de Cuenca. En esta ocasión, Romero Chumacero nos ofrece el trabajo periodístico de la poeta, las andanzas que la llevaron a escribir fuera del país, su experiencia también como editora de publicaciones periódicas y algunas cartas dirigidas a su amigo Enrique de Olavarría y Ferrari, en donde podemos conocer su situación tanto económica como laboral en los diferentes proyectos que emprendió en busca de nuevos horizontes. Es de llamar la atención que en esos años difíciles para ella, pues ya era viuda, tuvo la fortuna de ver algunos de sus escritos poéticos y narrativos traducidos a varios idiomas; como bien dice la autora en su interesante texto: “¿Cuántos escritores del país habrán logrado esa resonancia allende las fronteras?”

El artículo de Patricia Montoya Rivero, “Una mirada femenina: Porfirio Díaz visto por Concha Miramón”, nos presenta al México porfiriano a través de una mujer cuyo esposo, militar conservador, fue fusilado junto al emperador Maximiliano en el Cerro de las Campanas. A través de sus *Memorias*, Concepción Lombardo de Miramón nos da una percepción bastante interesante de una época importante en nuestro país: el siglo XIX. Ella lo vivió en su infancia a través de las escuelas *Amigas*; como joven, cuando casó con Miguel Miramón y como viuda luego del fusilamiento de su esposo; a partir de ese, para ella, fatídico año de 1867 hasta 1921, cuando falleció, veremos las razones

y experiencias de una mujer conservadora, católica y dura en sus argumentos, sin embargo, no dejan de ser interesantes sus puntos de vista, sus recuerdos por los que desfilan más de 50 años de historia mexicana. Montoya Rivero nos dice que *Conchita*, como la llama cariñosamente, puso punto final a sus *Memorias* en 1917, cuatro años antes de su deceso y siete años después del estallamiento de la Revolución mexicana. Aunque muchos lectores podrán juzgar de sesgadas las *Memorias* de Concepción Lombardo, es un hecho que el rescate historiográfico que constituye la obra es argumento suficiente para acercarse y abreviar de ella, para conocer una parte de nuestra historia nacional desde la perspectiva de la esposa de uno de los protagonistas de ese siglo XIX.

Debemos a la experimentada pluma de Ana Lau Jaiven el artículo titulado, “La escritura revolucionaria: Vida y publicaciones de mujeres periodistas durante el porfiriato”, en éste, la autora nos da un panorama bastante rico y extenso de todas las mujeres de fines del siglo XIX y principios del XX que se arriesgaron a escribir en defensa de las mujeres y en contra del régimen porfirista. Los nombres de Isabel Prieto de Landázuri, Dolores Jiménez y Muro, Laureana Wright de Kleinhans, María Andrea Villarreal González, Elisa Acuña Rosseti y Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, entre otros, desgranar parte de su vida y su obra periodística durante el porfiriato. Consideradas como antecedentes del periodismo femenino de las siguientes décadas, la mayoría de ellas fundó o tuvo a su cargo una publicación periódica, aunque también algunas colaboraban en periódicos dirigidos por hombres, pero hechos para

el gusto femenino. El artículo se centra en Elisa Acuña y Juana Belén Gutiérrez de Mendoza y la autora lo termina haciendo hincapié en que la historia debe a estas dos mujeres, sobre todo a la primera, una valoración real y verdadera de la trascendencia que su labor y lucha periodísticas tuvieron en la historia del periodismo femenino y, por supuesto, en la historia de las mujeres.

“Una decisión por amor: roles de género en *¡Esos hombres!...* de Catalina D’Erzell” es un texto escrito por Zulema Berenice Castillo Salazar, quien analiza en la obra teatral mencionada los roles sociales de género representados por las mujeres que aparecen en ésta. Catalina D’Erzell ha sido una escritora y periodista injustamente olvidada, su obra necesita el reconocimiento y la valoración de las investigadoras, pues, de acuerdo con lo que dice Castillo Salazar, D’Erzell es de las primeras mujeres que dentro de la sociedad posrevolucionaria de los años 20, se atrevió a hablar de temas que resultaban un tabú, como el divorcio, la infidelidad, la unión libre y el suicidio. En este artículo y a través del análisis de la obra teatral *¡Esos hombres!...* podemos ver cómo la dramaturga representaba los roles sociales tanto femeninos como masculinos que, además, estaban inmersos en una doble moral. La obra en cuestión deja traslucir los comportamientos de acuerdo al ascenso y descenso social de los personajes; si bien es cierto que algunos pueden catalogarse como estereotipados, la verdad es que mucho de esto buscaba la representación a la que debían aspirar hombres y mujeres dentro de una sociedad cuyo objetivo era alcanzar una institucionalidad no sólo a nivel del Estado, sino también moral y social.

El artículo de Eduardo Ari Guzmán Zárate, “Personajes femeninos en *Santísima*. Una revista de Sergio Magaña”, explica, por un lado, lo que era el teatro de Revista como género teatral cuyo principal objetivo era hacer una crítica política y social; como dice el propio Guzmán Zárate: “Las representaciones del teatro de revista se llevaron a cabo en carpas donde[se] pasaba revista a los acontecimientos más importantes del acontecer político-social”. Por el otro, realiza un interesante análisis sobre los personajes femeninos en esta obra que, aunque escrita en 1976, se ubica temporalmente justo antes de la Revolución mexicana y termina con dicho alzamiento armado, pues varias de las prostitutas del burdel representado dejan su ancestral oficio para meterse en la lucha suponiendo que su situación cambiará, sin embargo, no ocurre así. Como se trata de una comedia, las mujeres que representan a las prostitutas no se dan a la desgracia, por el contrario, gozan enormemente su sexualidad, una sexualidad que no tendría por qué ser una carga, aunque esto implique alejarse de los valores femeninos de la época: abnegación, sacrificio, sumisión, etc.

Cecilia Colón Hernández escribe: “La *Revista Mutualidad*: un hallazgo para el periodismo femenino”, en donde habla de esta revista, completamente desconocida en la actualidad, y cuya directora, Consuelo Colón, también injustamente olvidada, llevó a cabo esta labor en los diez números en que salió a la luz la entrega de una publicación que reflejaba mucho del panorama vivido en esos años de 1937-1938. La revista es el órgano informativo de la Confederación Nacional de Sociedades Mutualistas (CNSM), mismo que le da voz a estas sociedades pa-

ra que fueran no sólo una invitación pública y abierta a todo aquel que quisiera formar parte de ellas, sino también a una forma de expresar tanto sus inquietudes y actividades, como valorar la ventaja de inscribirse a una de ellas. La *Revista Mutualidad* deja ver lo que significaban estas agrupaciones mutualistas dentro de la sociedad mexicana, pues antes de la formación de sindicatos y del Instituto Mexicano del Seguro Social, representaban la única opción con la que contaban los trabajadores y obreros como apoyo económico durante enfermedades, accidentes y fallecimiento; de ahí la importancia de extender las redes de socios para tener una mayor seguridad en este sentido. La publicación aporta, además, explicaciones sencillas sobre temas de mutualidad llevados no sólo al ahorro, también a otras áreas e intereses y presenta como algo novedoso, el tema femenino que no sólo habla de cocina, modas y consejos, busca ser más interesante y comenta sobre la educación y la cultura femeninas; el énfasis obedece al hecho de que su directora era una mujer y, por lo tanto, deseaba influir cultural e intelectualmente en las mujeres que la leyeran.

El texto de Josefina Hernández Teillez, titulado: "Adelina Zendejas Gómez, crisol periodístico con tintes feministas, comunistas y docentes del siglo xx" nos muestra a una periodista, ganadora del Premio Nacional de Periodismo 1988, quien, como muchas otras mujeres de la época, fue profesora al mismo tiempo que empezó a colaborar en distintos diarios usando pseudónimos, lo cual también era muy usual en esa primera mitad del siglo xx. Adelina Zendejas fue una luchadora social a través de sus columnas periódicas en donde hablaba y defendía su

ideología comunista, los derechos de grupos considerados minoritarios como las mujeres, los niños y los ancianos, pero sobre todo, desde una perspectiva que nunca pudo hacer a un lado: la enseñanza; a pesar de que siempre estuvo al frente de un grupo, trataba de instruir a sus lectores a través de la palabra escrita, a través de la denuncia, de la reflexión y de hacer que quien la leía tomara conciencia sobre el acontecer en este país. Adelina Zendejas murió en 1993 y hasta en esas circunstancias tomó las riendas de su muerte, pues ella misma escribió la esquila que apareció en el periódico: "Luchadora incansable por los derechos de la mujer y del niño. Mujer revolucionaria; convicta del materialismo dialéctico".

"*Yo persigo una forma*, la poética de Raúl Renán" es el título de la deliciosa y amena entrevista que Alejandra Herrera hace al poeta yucateco Raúl Renán, y que cierra con broche de oro este dossier, pues se trata de un ejemplo del periodismo académico que enriquece el conocimiento de la poesía en general y del poeta en particular. A través de las preguntas y las respuestas, por demás interesantes, Raúl Renán permite que el lector se adentre en su poesía, que la conozca, aunque sea en fragmentos, para de ahí, buscarla y gozarla. Como él dice: "buscar una forma es dejar que tu propio poema organice o arme una forma que jamás nadie repetirá ni imitará", con estas palabras explica la importancia de lograr un estilo y lo fundamental que esto resulta para cualquier escritor, pues esto lo hará original. En la entrevista, Alejandra Herrera no sólo nos lleva, junto con ella, a conocer el oficio poético de Raúl Renán, también habla de su oficio como editor de revistas, como maestro, pero más que nada, como

productor de las imágenes que forman un poema y que ofrecen ese lenguaje poético característico de Raúl Renán.

Los artículos mencionados nos llevan por un paseo interesante a través del periodismo femenino y las representaciones femeninas teatrales desde diferentes vertientes y puntos de vista, cuyas protagonistas, algunas olvidadas, han dejado el silencio para pedir el justo lugar que merecen dentro de la historia de este país y dentro de una historia en donde la mujer sea vista no sólo como la compañera de un hombre, sino como ese ser capaz de expresar lo que siente y opina y capaz de llevar a cabo cualquier reto

que se le imponga. Estos artículos proponen una mirada crítica, pero, al mismo tiempo, abren nuevos caminos para continuar con las investigaciones sobre este tema, nuevos horizontes que descubrirán otros puntos de vista sobre las mujeres que nunca dejan de sorprendernos.

Bibliografía

Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. 1ª reimpresión, traducción Mariana Saúl, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009. (Sección de Obras de Historia).

De letras y mujeres. Construcción de género y presencia femenina en las letras mexicanas

La opinión publicada –más en prensa que en libros– ha elaborado en gran medida el discurso social, porque el poder a través de los medios construye un consenso, y crea la imagen de lo deseado o no, de lo legal e ilegal. Al difundir sucesos, melodramas y crímenes, fábulas y sermones, poesía y ensayos, constituye un campo para ejercer también un control ideológico a favor de una determinada construcción social de la realidad. En México la opinión publicada formal existe desde el siglo XVIII, pero fue a partir del siglo XIX, al darse un incremento en el número y calidad de publicaciones principalmente las periódicas, cuando la prensa se constituyó en uno de los órganos más importantes de difusión de ideologías.

Al mismo tiempo, desde fines del siglo XVIII y en gran parte del XIX, una discusión ocupaba un lugar importante en el proyecto de construcción de la *modernidad*: el papel que jugarían ahora hombres y mujeres en el erotismo, en la sexualidad, y en la relación de pareja. Fa-

milia y sexualidad se convirtieron en temas muy conversados y escritos, primero por los ilustrados y después por los románticos y positivistas; las preguntas y respuestas fueron determinantes para la cultura del México de los siglos XIX y XX por la construcción del pensamiento sobre el género. Muchos caballeros emitieron sus discursos a través de la prosa y poesía, pero también las mujeres escritoras iniciaron su participación pública. En México desde el siglo XVIII habían existido mujeres ligadas a las letras, como las impresoras,¹ o aquellas que escribían en la privacidad de casas² y conventos, pero de hecho, fue en el siglo XIX cuando se inició la participación de la escritura femenina en la cultura de masas.

Los discursos públicos sobre *lo femenino* empezaron a proliferar pero también los discursos *femeninos* iniciaron su

¹ Luz del Carmen Beltrán Cabrera, "Mujeres impresoras del siglo XVIII novohispano en México". *Fuentes Humanísticas*, núm. 48, *passim*.

² Patricia Montoya Rivero, "Una mirada femenina: Porfirio Díaz visto por Concha Miramón.", *op. cit.*, *passim*.

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

emergencia.³ La mayor parte de las mujeres mexicanas que escribieron en el siglo XIX se dedicaron a escribir poesía, pero también hubo participación femenina en otros géneros. Algunas fueron narradoras, otras como las hermanas Larrainzar fueron autoras de libros de viajes, y algunas dirigieron publicaciones o colaboraron en periódicos y revistas, representando todas ellas las imágenes de la cultura de su tiempo.

En la construcción del discurso sobre las relaciones de género a pesar de la lucha liberal en contra de la herencia colonial, los liberales arrastraron pensamientos y discursos antiguos con respecto a las mujeres. Podía detectarse aun la presencia de la dogmática cristiana sobre las relaciones de género, al mismo tiempo que una legislación la cual oscilaba de la *protección* a una especie de menores adultas, a la negación de los derechos de las mujeres en aras de la *desigualdad* entre hombres y mujeres. Las opiniones que asignaban a las mujeres a la reproducción y el hogar prevalecieron y algunas escritoras las apoyaron.

Dentro del modelo cristiano de conyugalidad, a las mujeres se les erigió en guardianas de la moral, se promovía la castidad en las mujeres solteras y viudas, así como fidelidad a las casadas, otorgándosele a la virginidad y al control de las pulsiones un valor muy importante. Algunos discursos femeninos como el de Rosario Bosero, una de las prosistas femeninas de la primera mitad del siglo XIX, apuntalaron en sus publicaciones estas

ideas como cuando escribió una novelita *–El amor filial–* que giraba alrededor del suicidio de la protagonista ante la posible pérdida del honor por una probable violación.⁴

La herencia colonial mantenía su fuerza y tanto en el siglo XIX como ya avanzado el siglo XX mujeres escritoras llegaron a censurar a las mujeres que se consideraban de *vida desordenada* y las castigaban con la pluma, como Rosa Carreto lo hizo en su leyenda *La Piocha*:

[...] Una noche regresaba Margarita de una de sus desordenadas fiestas en unión de algunas de sus compañeras y de varios jóvenes libertinos [...] y una vez en su lecho, disponíase a dormir [...] cuando vio en el centro de la estancia un féretro cubierto de negro y alumbrado por la pavorosa luz de cuatro cirios amarillos. Sobre el féretro estaba tendido su cadáver [...]⁵

Se esperaba de las mujeres fortaleza y a la vez sometimiento a los hombres, laboriosidad y cuidado para la familia, exigiendo además a las mujeres de las clases medias y altas, discreción, decoro, caridad y una cultura aledaña después de realizar *las labores propias de su sexo*⁶ para constituirse en mejores madres y compañeras. Incluso Laureana Wright, una de las mujeres con más presencia en el

³ Lilia Granillo, "Prensa literaria de lo femenino, femenina y proto-feminista en México: Fuentes para su estudio en el siglo XIX", *op. cit.*, *passim*.

⁴ Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el Siglo XIX*, p. 39.

⁵ Rosa Carreto, *Obras Completas*. Prólogo y edición de Luis Mario Schneider, p. 235.

⁶ Nora Pasternak, "El periodismo femenino en el siglo XIX, Violetas del Anáhuac". Ana Rosa Domenella y Nora Pasternak. *Las Voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, p. 405.

periodismo moderno, haciéndose eco de la construcción del género de su tiempo, llegó a proponer un incremento en la educación femenina que acompañara a los valores de abnegación y sumisión, así, en *Violetas del Anáhuac* escribió sobre una autora decimonónica:

[...] El año 1865 nuestra poetisa contrajo matrimonio con el señor Pedro Landázuri [...] Las obligaciones que le imponían su nuevo estado, y que ha sabido cumplir con una dedicación que la constituye en modelo de esposa y madre, en nada han estorbado a sus estudios predilectos: sin descuidar un sólo punto el estricto cuidado de sus deberes, Isabel siempre ha tenido tiempo para leer [...]’

Con respecto a la sumisión femenina, un poema de Josefa Murillo recuerda los discursos prehispánicos recuperados por Sahagún que aconsejaban a las mujeres aceptar al primer hombre que las solicitara:

[...] Un hombre me dio una flor
que yo nunca le pedí,
y en cambio pidióme amor,
y yo mi amor no le dí.
pero Dios me ha castigado,
porque dando mis amores
a otro hombre, le pedí flores,
y ni flores, ¡ay! me ha dado.⁸

Siempre preocupó el abandono de los hijos por ignorancia o frivolidad, la mortalidad infantil y la elección de buenos ma-

ridos. Así en el espacio entre el discurso femenino y sobre lo femenino, “María, una bella señorita que pide se oculte su nombre”, publicaba en las páginas de *El Renacimiento de 1868*:

[...] Tierna paloma, de arrullo blando
Que enamorando doquiera vas;
Doquiera vas;
Crece al abrigo
De madre amante,
Ella constante
Te velará [...]’⁹

En México, desde los primeros años de vida independiente, empezó a interesar el tema de la educación formal de las mujeres, y esta sí se amplió con relación al periodo colonial, pero la mayoría de las niñas del siglo XIX y de varias décadas del XX, sólo tuvieron acceso a la educación elemental.¹⁰ La idea ilustrada de la *utilidad social de las mujeres*¹¹ aún existía, pero únicamente en cuanto a su capacidad de socialización de las nuevas generaciones, cuidado de la familia, trabajo fabril o en la enseñanza, trabajo para la beneficencia, y... nada más. Algunas autoras llegaron a reforzar la idea, como Dolores Correa que recuperando el discurso de la inferioridad femenina con respecto a la masculina, en el prólogo de *Estelas y Bosquejos* señala lo siguiente con respecto a las mujeres que aspiraban a una educación superior:

⁷ Isabel Prieto de Landázuri, *Violetas del Anáhuac. Periódico literario redactado por Señoras*.

⁸ Ma Teresa Dehesa y Gómez Farías, *Obra Poética de Josefa Murillo*, p. 295.

⁹ *El Renacimiento. Periódico literario*, p. 115.

¹⁰ Silvia Marina Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México (1790-1859)*, p. 39.

¹¹ *Ibid*, pp. 64-68.

[...] La mujer científica es, por decirlo así, la esclava de la sociedad que no tiene desgraciadamente en nuestro país ni el apoyo ni las consideraciones que ese tipo abnegado merece. A nosotras mujeres, que por nuestra natural pereza para los estudios serios, podemos comprender la heroicidad de la que sobreponiéndose á ella, camina por el Calvario del estudio, para ceñirse la corona de la ciencia, que se confunde para la mujer con la corona del martirio; a nosotras nos toca tributar siquiera nuestro respeto... en honor de la que, casi siempre por necesidad, abdica sus prerrogativas de mujer, sin alcanzar por eso las prerrogativas del hombre [...]¹²

En la época que nos ocupa, pocas creadoras como Laura Méndez levantaron sus voces en contra del encierro doméstico, o demostraron su fuerza e independencia con su propia vida como en el caso de Néstora Téllez, o tal y como señala Ana Lau Jaiven, “abrieron brecha” como Concepción Gimeno de Flaquer,¹³ en general, las *plumas femeninas* reprodujeron los discursos tradicionales sobre las relaciones de género, y las mujeres se convirtieron dentro del discurso maniqueo en *buenas y malas*, y en *Reinas del Hogar* siempre que fueran abnegadas, dulces, económicas y fieles¹⁴. Los pensa-

mientos conservadores sobre la construcción social del género alcanzaron a algunas escritoras incluso hasta ya avanzado el siglo XX.

En este sentido los trabajos que integran este dossier constituyen una expresión de investigación y análisis en búsqueda y descubrimiento de otras voces, de otros discursos femeninos disidentes y críticos que dejaron su impronta, de otras plumas que escapando de la ideología dominante, aportaron para nuestro presente nuevas perspectivas para la construcción de otras relaciones de género en donde priven la equidad y la justicia. Mujeres periodistas que desde la oposición criticaron la dictadura porfiristas, mujeres profesionistas que con sus acciones alteraron el orden de género impuesto en su época, autoras que con su pluma como Consuelo Colón promovieron la educación femenina,¹⁵ o como Adelina Zendejas quien desde la prensa luchó por los derechos femeninos.¹⁶ En suma invitamos a los lectores a introducirse en estas letras y a empaparse de esperanzas, porque los discursos críticos fundamentados siempre son precursores de los cambios.

¹² Dolores Correa Zapata, *Estelas y Bosquejos. Poesías*, p. 5.

¹³ Ana Lau Jaiven, “La escritura revolucionaria: vida y publicaciones de mujeres periodistas durante el porfirato”, *op. cit.*, *passim*.

¹⁴ Para ver el discurso sobre las *mujeres buenas*. Véanse Diana Morán y Laura Cázares, “Doña Refugio Barragán de Toscano: Luciérnagas y la Hija del Bandido”, *Las Voces Olvidadas*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵ Cecilia Colón, “La revista Mutuality: un hallazgo para el periodismo femenino”, *op. cit.*, *passim*.

¹⁶ Josefina Hernández Tellez, “Adelina Zendejas Gómez, crisol periodístico con tintes feministas, comunistas y docentes del siglo XX”, *op. cit.*, *passim*.

Bibliografía

- Arrom, Silvia Marina. *Las mujeres de la ciudad de México (1790-1859)*. México, Siglo XXI, 1988.
- Carreto, Rosa. *Obras Completas*. Prólogo y edición de Luis Mario Schneider. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1992.
- Correa Zapata, Dolores. *Estelas y Bosquejos. Poesías*. México, Eduardo Dublán y Comp. impresores, 1886.
- Dehesa y Gómez Farías, María Teresa. *Obra Poética de Josefa Murillo*. México, (s.e.) (s.a.)
- Mata, Óscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Morán, Diana y Laura Cázares. "Doña Refugio Barragán de Toscano: Luciérnagas y la Hija del Bandido", *Las Voces Olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. México, El Colegio de México, 1991.
- Pasternak, Nora. "El periodismo femenino en el siglo XIX, Violetas del Anáhuac". *Las Voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. México, El Colegio de México, 1991.

Hemerografía

- Beltrán Cabrera, Luz del Carmen. "Mujeres impresoras del siglo XVIII novohispano en México". *Fuentes Humanísticas*, núm. 48. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Colón, Cecilia. "La revista Mutualidad: un hallazgo para el periodismo femenino". *Fuentes Humanísticas*, núm. 48. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Granillo, Lilia. "Prensa literaria de lo femenino, femenina y proto-feminista en México: Fuentes para su estudio en el siglo XIX". *Fuentes Humanísticas*, núm. 48. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Hernández Tellez, Josefina. Adelina Zendejas Gómez, crisol periodístico con tintes feministas, comunistas y docentes del siglo XX". *Fuentes Humanísticas*, núm. 48. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Jaiven, Ana Lau. "La escritura revolucionaria: vida y publicaciones de mujeres periodistas durante el porfiriato". *Fuentes Humanísticas*, núm. 48. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Montoya Rivero, Patricia. "Una mirada femenina: Porfirio Díaz visto por Concha Miramón". *Fuentes Humanísticas* núm. 48. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Prieto de Landázuri, Isabel. *Violetas del Anáhuac. Periódico literario redactado por Señoras*, núm. 9, 29 de enero de 1889.
- El Renacimiento. Periódico literario. México, 1869*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. Ed. Facsimilar.

LUZ DEL CARMEN BELTRÁN CABRERA*

Mujeres impresoras del siglo XVIII novohispano en México

Women printers during the 18th century

Resumen

En este artículo se muestran las evidencias bibliográficas como referente cuantitativo para reflexionar en torno al papel que las mujeres impresoras, viudas e hijas de los impresores del siglo XVIII, jugaron en la producción, distribución y circulación de textos impresos; colaboración que se considera trascendental en la continuidad de los talleres familiares. Se presenta la cantidad de impresos y temáticas de los textos salidos de sus talleres, así como el origen institucional o civil de los autores a quienes les imprimieron. Todo ello como variables de análisis que evidencian su función en el desarrollo sociocultural del siglo XVIII novohispano en México.

Palabras clave: Mujeres impresoras, siglo XVIII

Abstract

This article uses bibliographic evidence as a way to quantify the role that women printers, as well as widows and daughters for men printers, played in the production, distribution and circulation of printed texts during the 18th century and whose work instrumental in the creation of family printing shops. The article speaks of the large number of texts and topics, but also of the authors' diverse backgrounds, all of which provides evidence of their role in the cultural development of the XVIII Novohispano, especially in Mexico.

Key words: women printers, 18th century

Introducción

La invención de la imprenta revolucionó los mecanismos de difusión y transmisión del pensamiento. Originalmente en Europa y posteriormente en el resto del mundo, su producto, el texto impreso, se convirtió en la herramienta que revolucionó las prácticas de lectura y de asimilación del conocimiento.

Ante la falta de evidencias más contundentes, la historiografía ubica por conceso el origen de la imprenta en México y la impresión del primer texto en 1539, pues corresponde al año en que se firma el convenio que comercialmente favorece su llegada y también en el que se imprimió el primer texto en nuestras tierras, todo ello auspiciado por el obispo fray Juan de Zumárraga. Sin embargo, es importante tener presente que lo anterior implicó trámites y tiempos previos. Joaquín García Icazbalceta afirma que desde 1533, estando Zumárraga en España, pidió se mandase proveer a la Nueva España de imprenta y molino de papel, y se hiciera alguna merced a los que quisieran venir, y pudieran sustentar “el arte”.¹ Al ser favorable su petición, dice Icazbalceta, Juan de Zumárraga debió traer consigo en su viaje de regreso, en 1534, la imprenta y el “emprymidor” [sic].

Lo que interesa destacar es que desde el primer indicio de esta historia, como lo mostraremos líneas abajo, las mujeres han estado estrechamente vinculadas a ella. Hasta hace poco la historiografía ha vuelto la mirada hacia otros personajes que innegablemente fueron partícipes, en gran medida o limitadamente, de ma-

nera positiva o negativa, e integraron el entramado en la difusión del pensamiento y la cultura de nuestro país. Joan Wallach Scott lo nombra “la invisibilidad de las mujeres en los relatos del pasado”,² y considera que no se debe a la falta de información sobre la mujer, sino a la idea de que tal información no tenía nada que ver con los intereses de la historia. No obstante, las fuentes evidencian que su presencia y labor fue en algunos casos significativa y en otros, condicionante del desarrollo de la imprenta novohispana. De tal manera que podemos incluso sugerir, sin temor a exagerar, que los primeros textos impresos en México estuvieron bajo la responsabilidad comercial y legal de una mujer, Brígida Maldonado, esposa de Juan Cromberger, quien se queda a cargo del negocio después de la muerte de Cromberger, ocurrida en 1540, apenas un año después de iniciado el taller en la Nueva España.

Mediante Cédula Real, Carlos V otorgó una merced a Juan Cromberger para fundar un taller de impresión en la capital de Nueva España; le concede el monopolio de la producción y venta de libros en el nuevo territorio por un periodo de diez años, para lo cual Cromberger y Juan Pablos, impresor y oficial de imprenta respectivamente, firman un convenio el 12 de junio de 1539 para poner en marcha la primera imprenta novohispana, que se instalaría físicamente en el edificio que hoy conocemos como Casa de las Campanas, situada en la esquina suroeste de las calles de Moneda y Licenciado Verdad, en el Centro Histórico de la ciudad de México. Desde ese momento dos

¹ Joaquín García Icazbalceta, *Don fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México*, p. 48.

² Joan Wallach Scott, “El problema de la invisibilidad”, *Género e historia*, p. 39.

mujeres estaban relacionadas con la imprenta novohispana, las esposas de Juan Cromberger y Juan Pablos, Brígida Maldonado y Jerónima Gutiérrez, respectivamente. Sobre la primera de ellas, se sabe que la relación con el mundo del libro y la imprenta tiene origen en su familia. Brígida era miembro de una familia de libreros en Salamanca, después se casó con Juan Cromberger con quien procreó nueve hijos; cuando su esposo murió, ninguno de los hijos se hace cargo de las imprentas, aparentemente el primero de ellos aún no contaba con la mayoría de edad o la experiencia necesaria para hacerlo, así que fue Brígida la que administró la imprenta Sevillana y la de México.

La segunda mujer relacionada con el origen de la imprenta novohispana fue Jerónima Gutiérrez, esposa de Juan Pablos, al respecto encontramos referencia documental en el contrato que éste firmó con Cromberger:

[...] Sepan cuantos esta carta vieren cómo yo, Juan Pablo, componedor de letras de molde, marido de Jerónima Gutiérrez... otorgo e conozco que hago pacto e postura e conveniencia asesegada con vos Juan Cromberger... me obligo de ir a la Nueva España... e de llevar conmigo a la dicha Jerónima Gutiérrez, mi mujer... [por] tiempo y espacio de diez años... e tener en dicha ciudad de México una casa e prensa para imprimir libros en esta manera e con estas condiciones que se siguen:
Iten que la dicha Jerónima Gutiérrez, mi mujer, sea obligada a regir e servir la casa en todo lo que fuere menester, sin llevar

por ello soldada ni otra cosa alguna, salvo solamente su mantenimiento.³

En el siglo XVI era normal que las mujeres de familias artesanas aprendieran algunos aspectos del oficio, sobre todo si ese oficio se ejercía en la casa donde ellas residían. Ciertamente, no podemos saber con exactitud cuál era el trabajo de Jerónima dentro del taller, pero la podemos imaginar desempeñando tareas que tenían que ver con la limpieza y otros quehaceres del trabajo de impresión, como en los del primer libro mexicano, la *Breve y más compendiosa doctrina cristiana en lengua mexicana*,⁴ quizá incluso en la venta de libros; con mayor razón lo habría hecho "...en todo lo que fuere menester" para la impresión de los textos que salieron del taller cuando Pablos se convierte en el propietario en 1548. Aparentemente, lo compró al hijo mayor de Cromberger después de que su madre dejara las imprentas en sus manos.

Las dos referencias anteriores revelan la colaboración de mujeres en dos ámbitos sobresalientes de la manufactura del libro: Jerónima en las labores propias del taller, y Brígida en la administración; esta última función es precisamente la que respalda el argumento que las sitúa como mujeres impresoras y continuadoras del arte de la impresión.⁵

³ José Toribio Medina, *La imprenta en México 1539-1821*, p. 88.

⁴ Juan B. Iguiniz, *El libro: epítome de bibliología*, p. 147.

⁵ Pedro Guibovich señala que en España, desde 1554, mediante un Edicto Real, la legislación otorgó al Consejo de Castilla la función de censurar las obras antes y después de su impresión; entre los requisitos solicitados por dicho Consejo en el caso de los libros ya impresos, éstos debían registrar el nombre del autor, impresor y lugar

Antecedentes

Del siglo XVII y XVIII también tenemos referencia de otras mujeres relacionadas con la producción de textos impresos, fundamentalmente por los pies de imprenta de las portadas:

Cruz, Juana Inés de la, Ofrecimientos / para el Rosario de / quinze Misterios, que se ha de / rezar el día de los Dolores de / Nuestra Señora la Virgen María [...] Con licencia en México: / En la Imprenta Rl. del Superior Gobier- / no, y del Nuevo Rezado de Doña María / de Ribera, en el Empedradillo, 1736.

Sobre sor Juana sabemos mucho, al menos más que sobre María; ambas son mujeres del siglo XVIII novohispano involucradas en la cultura del impreso, una la autora, otra la impresora. Es importante aclarar que el concepto de mujeres impresoras al que me refiero, se sustenta en la evidencia que tenemos de ellas en los pies de imprenta de los textos, y en los documentos de archivo en que ellas funcionan como gestoras del negocio; evidencia que no tenemos para sustentar su labor en los procesos manuales dentro del taller sea como prensistas, cajistas o fundidoras.⁶

de impresión. Pedro Guibovich Pérez, *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*, pp. 40-41.

⁶ María del Mar Fernández Vega comenta que para Zemon Davis existían inconvenientes que dificultaban la participación de la mujer en la administración y en las operaciones manuales del taller; por un lado, la necesidad de dirigir a varios aprendices y oficiales de imprenta "transgredía el orden natural de las cosas"; y por otro, pocas eran las que sabrían leer, además de que carecían de la fuerza física necesaria para manipular la prensa. Pero Fernández Vega subraya que habría

Generalmente, los pies de imprenta, salvo pocas excepciones como la anterior, no señalan el nombre de la impresora. Es común encontrar la referencia al "Taller de la viuda de..." o "Herederos de..." o "Herederos de la viuda de..." De ahí surge la pregunta principal del proyecto que dio origen a la investigación que sustenta el presente artículo: ¿Quiénes fueron estas mujeres?, ¿por qué toman partido en el negocio de la impresión?, ¿qué imprimieron?, ¿cuánto?, ¿cómo mantuvieron a flote el negocio en un contexto en que la mujer legal y socialmente estaba destinada a menesteres de crianza y cuidado de los hijos?, en fin, una serie de preguntas al respecto.

En primer término nos percatamos que mayoritariamente se trata de viudas; la viudez les daba derecho al libre uso de sus bienes y al de aceptar por sí mismas herencias y poder heredar a otros mediante testamento. Las viudas de clase media, por ejemplo, podían continuar con los talleres obradores y tiendas de sus finados esposos, fungiendo como representantes legales del negocio ante las autoridades. Esta condición fue por excelencia lo que permitió a estas mujeres poder desarrollarse en el ámbito de la impresión y venta de libros, aunado a la experiencia en el negocio, que seguramente adquirieron du-

otros oficios que no requerían necesariamente la fuerza física, por ejemplo, la orfebrería para fundir los tipos, y la composición de los textos, por lo que cabría la posibilidad de que las mujeres colaboraran en la producción manual de los impresos. María del Mar Fernández Vega, "Jerónima de Gales, una impresora valenciana del siglo XVI". *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, p. 408.

rante la convivencia cotidiana en el taller de sus respectivos esposos.

No obstante lo anterior, nos interesa, sobre todo, establecer una aproximación al papel que las mujeres impresoras desempeñaron dentro del desarrollo de la impresión de textos durante el periodo novohispano. Interesa la historia cultural, ésa que rescata a personajes “invisibles” para la historiografía tradicional, la historia que muestra los detalles, que sumados y en perspectiva permiten apreciar los fenómenos en otra dimensión y tal vez con otro discurso.

Aunque la investigación al respecto está dedicada a todas y cada una de las impresoras novohispanas, en este caso mostraremos sólo resultados de las que corresponden al siglo XVIII, pues es el que registra mayor número de textos impresos bajo su responsabilidad y el de mayor variedad de temas y autores, lo cual muestra la estructura socio cultural que para entonces se había formado, convirtiendo al XVIII en un periodo atractivo.

Los números han sido alentadores y suficientes para considerar que la labor de las mujeres impresoras durante el periodo colonial contribuyó de manera sobresaliente al desarrollo, arraigo e impulso de la impresión de libros en la Nueva España. Aunque se trate de datos estadísticos, por sí mismos muestran lo que hemos señalado anteriormente: estas mujeres aparentemente limitadas por su condición social, se desarrollaron en algunos casos como comerciantes exitosas en un negocio que, si bien no era altamente redituable, les permitió mantener durante varias generaciones el bienestar familiar y los talleres de impresión, circunstancia que definitivamente fue decisiva en el desarrollo de la imprenta mexicana que

conocemos; no se trata de enaltecerlas, y mucho menos de argumentar su colaboración desde el discurso feminista, sino mostrar modestamente, pero con evidencias contundentes e indiscutibles, su labor activa y, en algunos casos, exitosa en la dimensión material de la cultura impresa mexicana.

Hasta el momento se han localizado los nombres de catorce mujeres impresoras de la capital del virreinato entre 1540 y 1755, fechas que corresponden a la primera y última referencias de mujeres impresoras dentro de los tres siglos coloniales. La producción de la que hasta el momento tenemos conocimiento es de 1,343 impresos distribuidos de la siguiente manera:⁷

⁷ Si bien es cierto, nunca sabremos con exactitud la cantidad de impresos novohispanos que se produjeron, es importante puntualizar que mucho ayudaría un trabajo de compilación cuidadoso desde la perspectiva de la tipobibliografía, que sirviera de referente ideal para que la reflexión apuntara con mayor certeza a la realidad del fenómeno.

Mujeres impresoras novohispanas (1540-1755)

Número	Siglo	Nombre	Periodo de producción	Producción
1	XVI	Brígida Maldonado	1540-1547	13
2		Jerónima Gutiérrez	1560-1561	0
3		María de Sansoric	1572-1576 1594-1597	6
4	XVII	Catalina del Valle	1611-1617	13
5		María de Espinosa	1612-1615	14
6		Ana de Herrera	1625-1628	14
7		Paula de Benavides	1641-1684	448
8		Feliciana Ruiz	1675-1678	9
9		Jerónima Delgado	1683-1696	90
10		María de Benavides	1684-1700	115
11	XVIII ⁸	Gertrudis Escobar	1703-1714	78
12		Juana de León y Mesa	1726-1747	13
13		María de Rivera	1732-1754	297
14		Teresa de Poveda	1741-1755	233

Las impresoras del siglo XVIII

Gertrudis de Escobar

Viuda de Miguel de Rivera Calderón, descendiente de la familia de impresores más importante durante la Colonia en México con quien tuvo once hijos. Después de la muerte de su esposo, Gertrudis de Es-

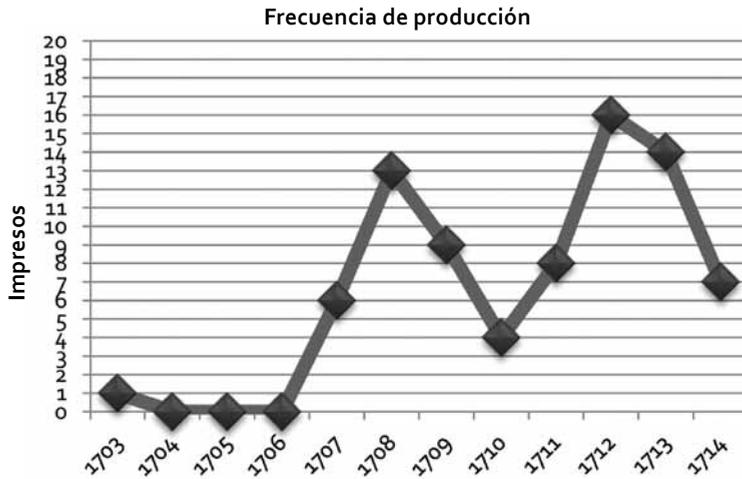
cobar queda a cargo del taller durante siete años, hasta el 15 de octubre de 1714, fecha de su muerte.

De ella tenemos registrada la cantidad de 78 impresos durante los once años en que tomó las riendas del negocio familiar. Con una media de siete libros por año, lo cual no debe sorprender puesto que se trata de un taller cuyos responsables contaban con una gran experiencia en el ámbito de la letra impresa (Gráfica 1).

Sobre los altibajos en la secuencia de producción, es decir, los años en que no se produce un solo impreso y aquellos en los que disminuye la cantidad de los mismos, podemos intuir varias razones. Hasta el momento no podemos asegurar cuál de ellas es la más recurrente entre nuestras impresoras, pero sí podemos sugerir algunas. Por un lado, era frecuente

⁸ Se tiene conocimiento de otra mujer impresora de nombre María de Jáuregui (1800-1815), pero no la incluimos, pues su trabajo en la imprenta se desarrolló en un contexto sociopolítico ajeno al del resto de las impresoras. Por un lado, el derrocamiento de la monarquía española en 1808, generó un ambiente de inestabilidad en la mecánica social novohispana, y por otro, la promulgación de la libertad de imprenta, en 1812, la sitúa en un escenario histórico distinto, alejándola así del objetivo planteado. En otro sentido, María de Jáuregui representa el eslabón entre el conjunto de impresoras del periodo netamente colonial y las del siglo XIX, cuya dinámica de trabajo es distinta de la de los siglos anteriores.

Gráfica 1



la escasez de papel y afectaba durante ciertos periodos a los impresores; por otro, los trámites legales relacionados con la herencia del taller que tuvieron que realizar nuestras mujeres impresoras para poder continuar con el negocio, o simplemente no había obras que producir y las prensas se dedicaban a producir impresos menores como volantes o invitaciones a eventos sociales, entre otros semejantes, que desafortunadamente se perdieron en el transcurso del tiempo. Otra de las razones, pudo haber sido el simple hecho de no haber tenido la fortuna de que se conservaran y llegaran hasta nuestros días, por lo que no existe, hasta el momento, registro alguno.

Respecto a las temáticas y autores, tenemos que el 46% son sermones, 22% libros de oración, 9% libros de cánones, 9% de gramática, 6% sobre asuntos jurídicos, 6% crónicas, y el restante 11% son libros de liturgia, literatura, hagiografías, doctrina y noticias. Entre los autores más sobresalientes en número te-

nemos a los franciscanos con el 32%, seguidos de los jesuitas con 26%, el 17% del clero secular, y el 10% de civiles, el resto lo comparten otras órdenes religiosas.

Juana de León y Mesa, 1726-1747

Hija de Cristóbal de León y de Juana de Mesa, se casó el 30 de mayo de 1694 en el Sagrario de la Catedral Metropolitana con Francisco de Rivera Calderón, descendiente de la célebre familia de impresores Calderón-Benavides.⁹ A partir de la muerte de Francisco, y hasta 1747 en que aparece el último pie de imprenta con referencia a ella, el taller está a cargo de esta viuda, no obstante el negocio desaparece hasta 1794. Al parecer no tuvieron descendencia, pues después de la muerte de Juana el taller ubicado en la calle de San Agustín desaparece, pero no es extraño suponer que pudo haber

⁹ Francisco Pérez de Salazar, *Dos familias de impresores mexicanos del siglo XVII*, p. 189.

pasado a manos del hermano de Francisco, Miguel de Rivera Calderón, razón por la que continuó hasta prácticamente finales del siglo.

Según señala Pérez de Salazar, esta impresora dedicó su trabajo a la impresión de cartillas y otras obras menores; sin embargo, por la temática que registramos, no se trata exclusivamente de obras menores. Probablemente Pérez de Salazar se refería a la poca producción que registra Juana de León y Mesa, y no a la importancia de sus impresos. Por ejemplo, imprime doctrinas en náhuatl, lo cual significa que continúa colaborando con los franciscanos en la educación formal de la sociedad, trabajo de gran importancia y en el que varias impresoras participaron. La impresión de las cartillas garantizaba las ganancias, por lo que continuaba explotando el privilegio que había sido otorgado a Bernardo Calderón y al resto de sus descendientes en los que se encuentra incluida. Entre los autores ocupaban el 31% los franciscanos, lo mismo que el clero secular, lo que cambia el origen de la autoría de los textos; al menos en el periodo de producción de esta mujer, los franciscanos dejan de ser mayoría y se igualan a los seculares; le siguen los clarisas con el 23%, y finalmente, los jesuitas con el 15% (Gráfica 2).

María de Rivera, 1732-1754

Más tarde tenemos a María Francisca y María Candelaria de Rivera, hijas de Miguel de Rivera y Gertrudis Escobar. Según Ken Ward,¹⁰ María Francisca era la mayor

de las dos Marías, ésta trabajó la imprenta que era de su padre con su hijo Jacinto de Guerra. A la muerte de María Francisca, la imprenta pasó a manos de su hermana María Candelaria, quien continuó en asociación con su sobrino, y a la muerte de éste la imprenta pasó completamente a manos de María Candelaria. En 1727 se le llamó "Imprenta Real del Superior Gobierno",¹¹ título que conservó hasta 1732, además de que mantuvo el privilegio de impresión de cartillas que desde su bisabuelo tenía la familia. Fue en su taller que se imprimió la *Gazeta*, primer periódico mexicano que circuló entre 1732 y 1737. El total de impresos de esta mujer fue de 73, y los temas eran: oración con el 30%, y sermones con el 25%, pero se aprecia el aumento en la variedad tanto de temas como en el origen de los autores, tal como se muestra en la gráfica, que para el caso consideramos oportuno mostrar (Gráficas 3, 4, 5).

Rosa María Teresa de Poveda, 1741-1755

Finalmente, tenemos a Rosa María Teresa de Poveda, esposa de José Bernardo de Hogal, otro impresor de renombre en la capital del virreinato, contemporáneo de María Candelaria de Rivera. Estableció su taller en 1721 y para 1727 ostentaba el título de Impresor Mayor de la Ciudad. A su muerte, ocurrida los primeros meses de 1741, su viuda dirigió el taller ubicado

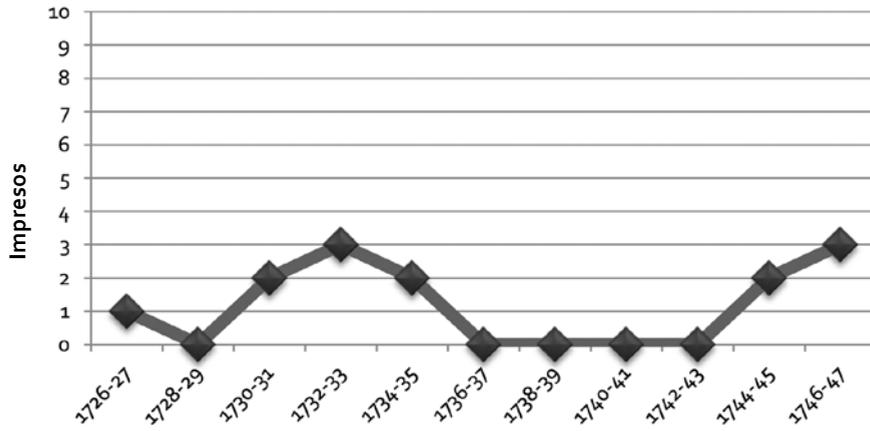
Memorias. Las otras letras, mujeres impresoras en la Biblioteca Palafoxiana.

¹¹La Recopilación da al virrey la categoría de representante de la persona real, de tal manera que la Imprenta Real del Superior Gobierno era la que tenía la exclusividad de imprimir asuntos oficiales del Virrey.

¹⁰Ken Ward, "¿Quién diablos es María? La imprenta de los herederos de la viuda de Miguel de Rivera".

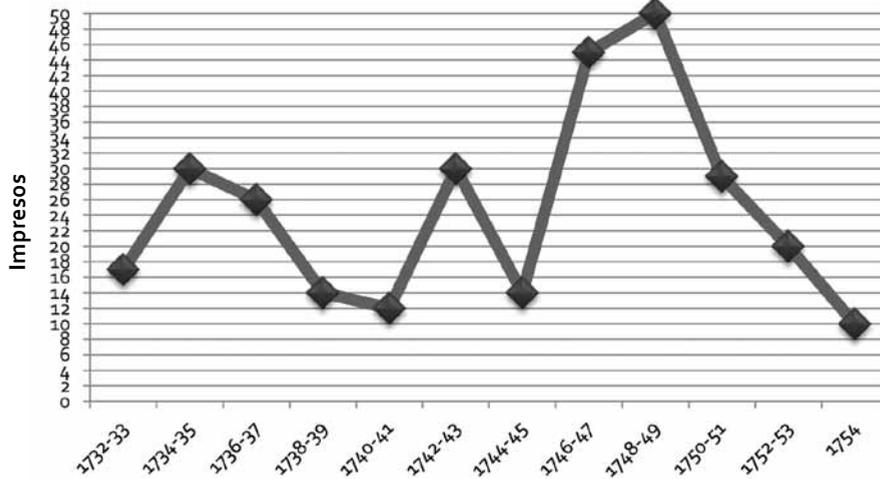
Gráfica 2

Frecuencia de producción



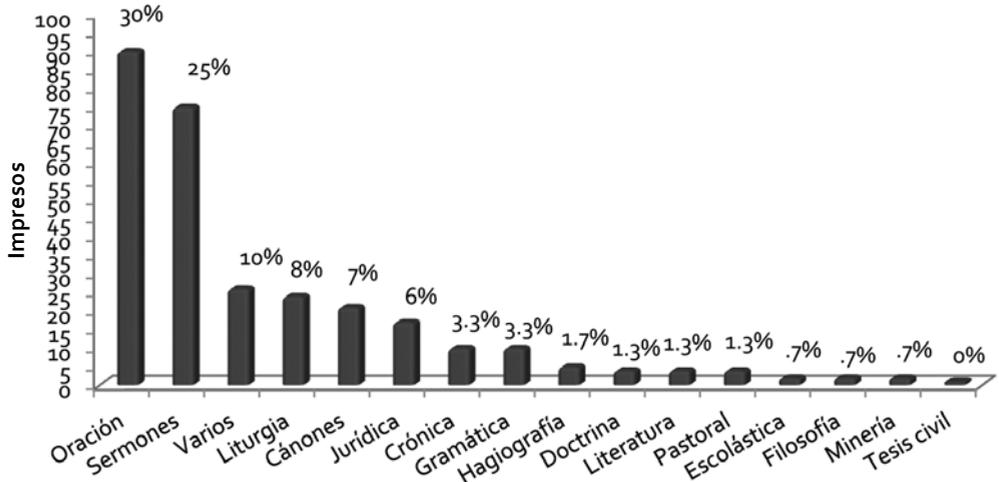
Gráfica 3

Frecuencia de producción



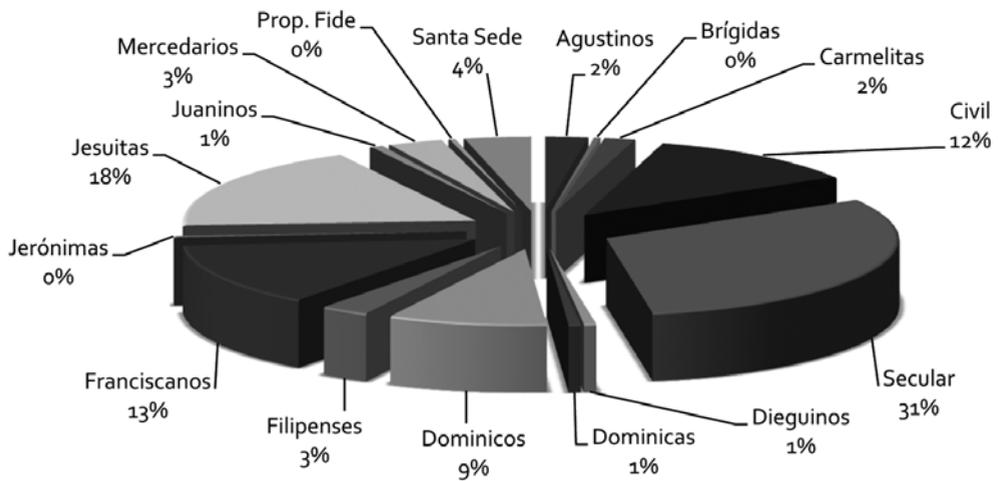
Gráfica 4

Impresos por materia



Gráfica 5

Impresos por origen de autor



en la calle de Las Capuchinas, intitulándose Impresora del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada,¹² labor que ejerce durante 14 años, muere en 1755.

Fue madre de seis hijos, y quedó a cargo del taller y de los problemas financieros en que estaba inmerso el negocio. Después de ella el taller desaparece por completo sin que conozcamos hasta el momento su paradero.

Los registros de esta impresora suman 35,¹³ y contiene uno cuya temática es de carácter militar; como en el caso anterior, éste representa un cambio y diversificación en los intereses de los consumidores y autores; consideramos que ello es definitivamente un indicador del cambio en la dinámica social y cultural de

la población, no obstante la producción continúa distinguiéndose por su carácter religioso (Gráficas 6, 7, 8).

Reflexión final

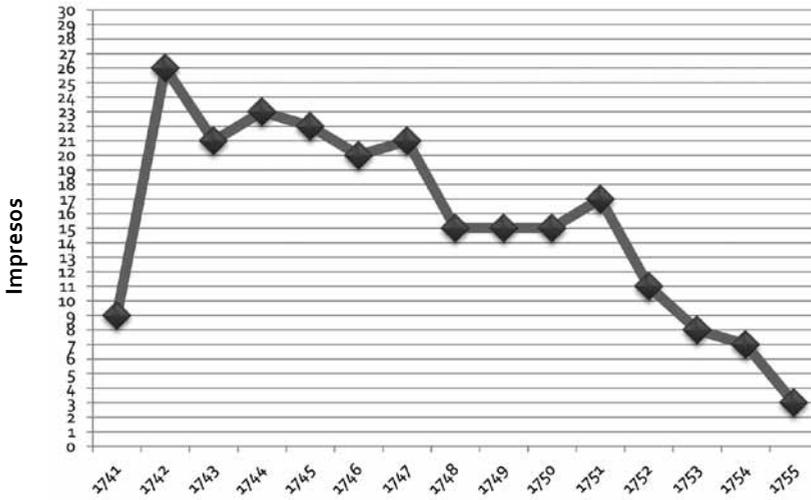
En el campo de la imprenta novohispana, es posible deambular por un terreno fértil; por un lado, la historia material de la cultura impresa y, por otro, el de la historia cultural patrocinada por el entorno del impreso resultan una conjugación interesante en el discurso de la historiografía sobre el tema. A pesar de los avances que hay al respecto, aparentemente, se sigue pensando en los grandes impresores y libreros, los siempre mencionados por las fuentes tradicionales, pero muy poco sobre esos otros personajes, en este caso, las mujeres que favorecieron la continuidad del negocio que posibilitó la distribución y circulación de ideas en un lugar y tiempo determinado, lo que a muchos estudiosos les cuesta reconocer como evidente y trascendental. Ciertamente es necesario sustentar con mayores argumentos los estudios de historia cultural a partir del referente cuantitativo. Sin embargo, el objeto del presente artículo es exclusivamente reflexionar en torno a las evidencias que exhiben ciertas variables bibliográficas susceptibles de analizar desde distintas perspectivas, y puntualizar que la historia de la cultura impresa en México ya no podrá seguir haciéndose sin considerar la presencia implícita de otros personajes que colaboraron de manera importante en los mecanismos de la producción impresa. En definitiva, sin temor a exagerar, las mujeres impresoras contribuyeron para bien

¹²El Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada tenía como función la administración de los bienes obtenidos de la venta de la Bula de la Santa Cruzada: Bula por la que se otorgaban indulgencias, privilegios y gracias a los habitantes de España que la adquirirían mediante el pago de una limosna. Primitivamente tales concesiones estaban vinculadas a la Reconquista, considerada cruzada contra el Islam, y se disfrutaban durante el tiempo en que se realizaba la campaña proyectada. Con los Reyes Católicos y, sobre todo, con Carlos V, la concesión adquirió carácter permanente, y se renovaba o prorrogaba por diversos periodos. También los privilegios e indultos fueron variando a lo largo de los siglos. La publicación de las Bulas debería hacerse cada año, y su venta venía precedida en cada lugar por un predicador de prestigio. El primer texto que se conserva de la Bula en la Comisaría de Cruzada es el de Paulo IV, de 15 de marzo de 1559. Véase Miguel Ángel Sobrino Ordóñez, *Incienso, ritos, diezmos... vocabulario para entender a la Iglesia novohispana*.

¹³En el trabajo que la doctora Idalia García publicó, en 2008, sobre Teresa de Poveda, señala haber encontrado 33 referencias más de impresos; sin embargo, no los registra, así que mientras no sepamos a qué impresos se refiere, daremos por ciertos solamente los que aquí se señalan. *Las otras mujeres impresoras en la Biblioteca Palafoxiana*.

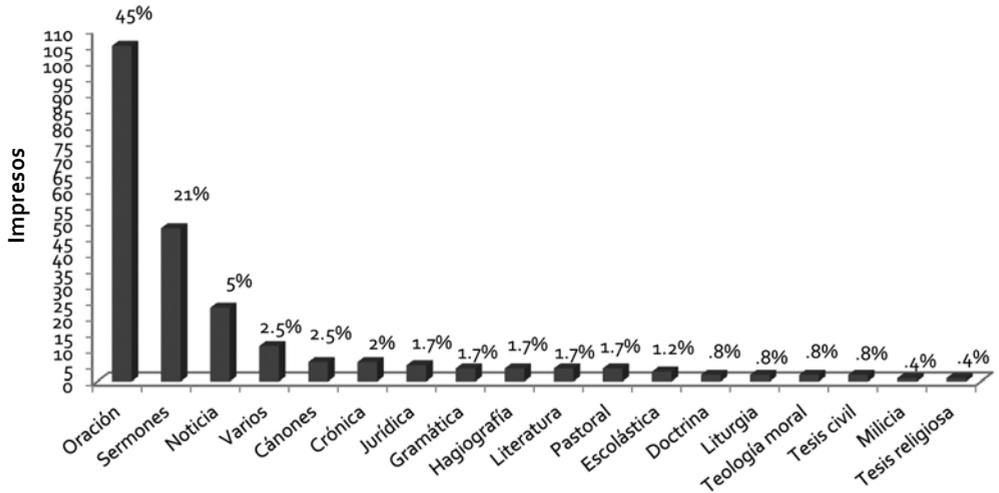
Gráfica 6

Frecuencia de producción



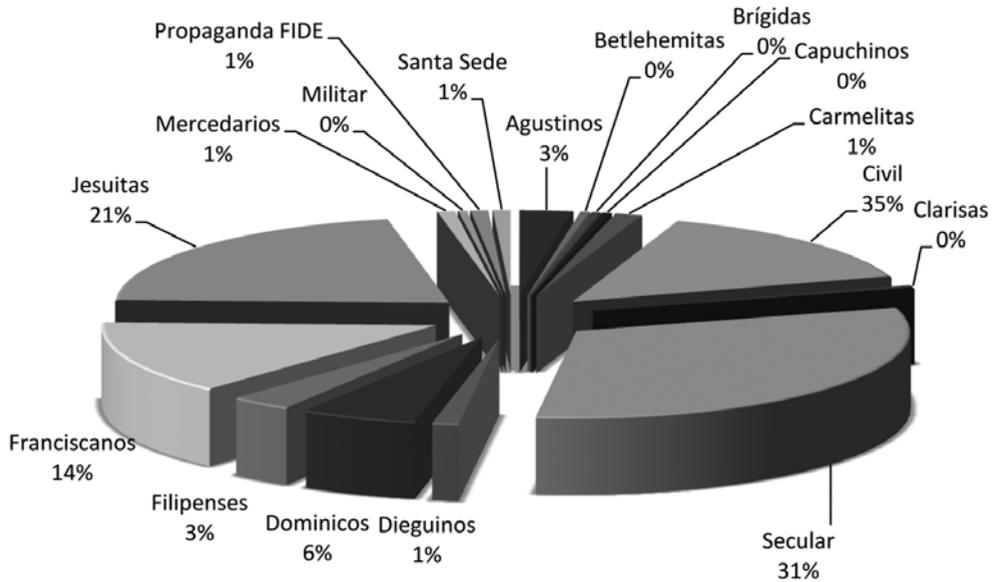
Gráfica 7

Impresos por materia



Gráfica 8

Impresos por origen de autor



en la producción, distribución y circulación de la cultura impresa del periodo en cuestión. Muestra de ello es el caso de la impresión de cartillas destinadas a la enseñanza y aprendizaje de las primeras letras en la población novohispana, y de textos empleados en la formación de todos los sectores sociales, como lo sugiere la impresión de catecismos en lenguas vernáculas, textos de teología, filosofía y ciencias usados en la Universidad, seminarios y colegios y, por supuesto, aquellos destinados a la instrucción religiosa informal como sermones, novenas, crónicas religiosas, además de hojas volantes con contenidos sociales y de entretenimiento.

Bibliografía

- Fernández Vega, María del Mar. "Jerónima de Gales, una impresora valenciana del siglo XVI". *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Tomo 1. Madrid, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.
- González de Cossio, Francisco. *La imprenta en México 1594-1820, cien adiciones a la obra de don José Toribio Medina*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1947.
- . *La imprenta en México 1553-1820, 510 adiciones a la obra de José*

- Toribio Medina en homenaje al primer centenario de su nacimiento*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1952.
- García Icazbalceta, Joaquín. *Don fray Juan de Zumárraga. Primer Obispo y Arzobispo de México*. Tomo 1. México, Porrúa, 1988.
- García, Idalia. "Retazos en la vida de una impresora novohispana: Rosa Teresa de Poveda, viuda de Hogal". *Memorias. Las otras letras mujeres impresoras en la Biblioteca Palafoxiana*. Puebla, 2008.
- Guibovich, Pedro. *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*. Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas de la Universidad de Sevilla, 2003.
- Medina, José Toribio. *La imprenta en México 1539-1821*. Tomos I a VIII. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Pérez de Salazar, Francisco. *Dos familias de impresores mexicanos del siglo xvii*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1987.
- Wallach Scott, Joan. "El problema de la invisibilidad". *Género e historia*. México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1980.
- Ward, Ken. "¿Quién diablos es María? La imprenta de los herederos de la viuda de Miguel de Rivera". *Memorias. Las otras letras mujeres impresoras en la Biblioteca Palafoxiana*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 2008.

LILIA GRANILLO VÁZQUEZ*

Prensa literaria de lo femenino, femenina y proto-feminista en México: fuentes para su estudio en el siglo XIX

Sources to Study XIX Century México: Literary Press about Women, Authentically Feminine and Proto-feminist

Resumen

Este trabajo establece categorías para los discursos de género en la llamada "prensa literaria" del siglo XIX. Ofrece fuentes para trazar la liberación de la voz femenina mexicana en la prensa, que surge a la par que los procesos de liberación nacional. Las fuentes inician con las primeras revistas literarias del México independiente, pasan luego por las de la República Restaurada, dando cuenta de las grandes empresas de mujeres. La hipótesis apunta a que una vez abierto el espacio público para las escritoras, el verdadero interés de las mujeres alcanza las reivindicaciones de género, y de ahí, lo feminista.

Palabras clave: Prensa literaria, periodismo de género, historia de la prensa mexicana, siglo XIX, prensa feminista

Abstract

This paper establishes categories to analyze gender speech in the Literary press of the nineteenth century. The sources trace the release of Mexican female voices in the presses, a release that arises also during processes of national liberation. Sources start with the first literary magazines of Independent Mexico, then follow those of the Restored Republic, to finally inform about women as great publishing entrepreneur. The hypothesis suggests that once the public space is open to women writers, the real interest for women, the so called gender claims emerge, and from there the feminist rise up.

Key words: literary press, gender journalism, history of the Mexican press, nineteenth century feminist press

A Emmanuel Carballo (†2014)

La prensa, impulsora de la escritura de mujeres

“...Adiós!¹ Cuando al volver á nuestra patria
Oigas el noble grito de Victoria,
Y el resplandor inmenso de su gloria
Enajene tu ardiente corazón;
Cuando veas flotar en las alturas,
De libertad el soplo balanceado,
Triunfante aunque sangriento y desgarrado,
Del México glorioso el pabellón;
Olvidarás que tímida cantora
Apenas osas elevar tu acento;
Dará á tu voz un noble atrevimiento
De ese triunfo la Santa Majestad;
Y pulsando la lira del poeta,
Que las hazañas del valor pregonar,
Dando a los héroes inmortal corona
El himno entonarás de libertad”.

Isabel Prieto de Landázuri, “Oh Patria Mía!”²

Siempre que los adelantos de género lo ha posibilitado, las mujeres han escrito. Cabe señalar que hasta el siglo XIX —y aún en el XX en algunos países— la educación, la alfabetización eran restringidas primero por género —sólo varones— y luego por clase social —sólo las élites—. Entonces, antes del siglo XIX escribían

las mujeres de las clases sociales altas, recluidas en sus casas, o las recluidas en los conventos. Con todo, aquellas que recibían instrucción escribían lo que el patriarcado permitía. Hay rastros de la escritura privada que se hallan en diarios, cuadernos de oraciones, cartas, confesiones, documentos íntimos. Pero esas notas y apuntes no veían la luz pública. Cuando no eran para ellas solamente, eran para los ojos de los confesores, si acaso de los parientes. Consumada la Independencia, sobrevino la ocasión propicia para la emergencia del periodismo femenino. La presencia de mujeres en la prensa decimonónica es consecuencia de la activa presencia que las mujeres tuvieron en la defensa de la patria, que pugnaba por constituir un país independiente ya del Imperio español, pero en constante amenaza de intervención extranjera. Como se verá, el liberalismo mexicano y su discurso de lo femenino impulsa la educación de las mujeres para que ellas sean mejores madres de patriotas ciudadanos y educadoras por generaciones (moral victoriana). Las mexicanas acceden casi masivamente a la educación y surgen escuelas para ellas; muy pronto más que reproducir y resguardar los intereses de los varones de la casa, se apresuran a proclamar los intereses de género.

En la prensa literaria del siglo XIX puede verse el tránsito de liberación de la voz de las mujeres, vía de acceso a lo que Leticia Romero Chumacero llama “la escritura pública de mujeres”.³ Se trata de un proceso de profesionalización de la escritura femenina mexicana que llega hasta el siglo XX y el XXI, y que co-

¹ En los escritos del siglo XIX, se conserva la ortografía del original por mostrar el tono y el sentir ambiguo de la época, a caballo entre lo novohispano y lo mexicano o latinoamericano.

² Composición escrita en San Francisco de California, al tiempo de la invasión francesa en México. Juan E. Barbero, *Flores del Siglo de la Biblioteca del Eco de Ambos Mundos*, pp. 388-391.

³ Leticia Romero, *Una historia de zozobra y desconcierto*, p. 108.

mienza con la dinámica cultural de varones que escriben por y para las mujeres⁴: varones que hablan en lugar de las mujeres o escriben cómo se imaginan que deben ser las mujeres. Así se acuña el discurso de género del tipo “discurso de lo femenino”. Se trata de un movimiento ilustrado, de personas que se desenvuelven en ambientes letrados y que discuten cuestiones políticas y sociales con argumentos racionales. La prensa, los papeles periódicos, folletos y panfletos que conforman la opinión pública juegan un papel principal al dispersar las palabras e ideas nuevas en el espacio público. Al principio eran impresos sencillos, sólo letras, y una o dos hojas. Textos literarios o textos políticos, luego ambos, después ilustraciones y secciones o capítulos, hasta llegar a los productos completos de hoy.

En Francia, en Inglaterra y en España los procesos de liberación de la voz poética femenina van asociados a las luchas antimonárquicas, a la Ilustración y a la Revolución francesa. En México, el proceso inicia tras la Independencia y se prolonga hasta el medio siglo. Ejemplo de ello son los llamados *Semanarios*, *Panoramas* y *Calendarios para las señoritas mexicanas*, ideados por hombres, pero dirigidos y dedicados a las mujeres.

Por otro lado, el discurso de género propiamente “femenino”, germina en los proyectos de la llamada República de las Letras, prensa literaria del tipo *El Renacimiento*, o en los suplementos literarios de los periódicos que aparecen a medio siglo, durante las intervenciones y

se desarrollan después de la Intervención francesa, en el periodo llamado de la República Restaurada. En el tercer cuarto de siglo, la prensa literaria responde a la presencia de mujeres ilustradas, pertenecientes a las clases altas y al sector de las profesoras. Estas últimas fueron muy activas y surgieron de sectores sociales femeninos favorecidos con las políticas democráticas y civilizadoras de los grandes liberales mexicanos como Benito Juárez, Ignacio Altamirano y —el más equitativo e igualitario de todos— Ignacio Ramírez *el Nigromante*. Así, la escritura profesional de mujeres es el resultado tanto de la apertura para ellas del espacio público impreso, como de las leyes educativas que a medio siglo abrieron la educación media y superior que antes eran exclusivamente para los varones.

Miriam López, autora de las *Letras femeninas en el periodismo mexicano* empieza por definir en el primer capítulo las categorías de prensa, género, feminismo, y concluye con la prensa femenina y feminista en el siglo xx. Se trata de un acercamiento a las aportaciones y el sentido de la prensa femenina y feminista del siglo pasado, en especial de la paradigmática *Revista Fem*, con menciones a *La Revuelta*, *La Doble Jornada* y la *Triple Jornada*. Ella ve los orígenes de las mujeres en el periodismo, también en el siglo xix y dedica el segundo capítulo de su estudio a la:

[...] historia de las mujeres en el periodismo. Se muestra el panorama mundial, desde los primeros periódicos feministas ingleses hasta la apertura de la escritura femenina en México con *Las Hijas*

⁴ Véase Lilia Granillo Vázquez, *Escribir como mujer entre hombres, historia de la poesía femenina mexicana en el siglo xix*.

del Anáhuac (1873), *El Álbum de la Mujer* (1883-1890), *El Correo de las Señoras* (1883-1893), *Las Violetas del Anáhuac* (1887-1889), *Vesper*, *El Periódico de las Señoras* y *La Mujer Mexicana*.⁵

En efecto, la gran prensa literaria femenina (revistas escritas por mujeres) alcanza grandeza en la siguiente época, durante el gobierno de Porfirio Díaz, (1877-1911). Las empresas de mujeres coinciden con el esplendor del siglo XIX, la internacionalización de México y la reconciliación con Europa. Esta gran prensa femenina llega a ser "feminista".

Hay aquí una recopilación de fuentes para el estudio de la prensa literaria femenina en México, que lleva implícito el deseo de que las y los lectores contemporáneos se acerquen con fines de estudio a estos periódicos y disfruten la literatura ahí registrada, las revistas literarias femeninas propiamente dichas. Las fuentes mencionadas apoyan la traza, pues, de la historia literaria de la prensa femenina y feminista en México.

Escribir para las mujeres, luego del último avance de la presión española

Estos periódicos primitivos son como venerables reliquias de los orígenes del periodismo iberoamericano, que coincidieron con el nacimiento de la Prensa universal, y ellos ofrecen dentro de la modestia de su presentación, tan distinta de la lujosa y espléndida con que ahora se publican, un curioso historial de nuestro periodismo, y testimonian el vivir y pensar de nuestra Raza en los tiempos pretéritos.⁶

José Luis Martínez, en *La expresión nacional*, dedica al tópico del cual se ocupa *Fuentes Humanísticas* en este número, el apartado "Función de las revistas literarias de México".⁷ El historiador de la literatura mexicana contabiliza alrededor de 94 revistas entre el pionero *Diario de México* (1805-1817) y la monumental *El Renacimiento* (1869). Josefina Zoraida Vázquez identifica como "De la independencia a la consolidación republicana (1810-1876)".⁸ Martínez destaca el valor de aquellas 94 revistas a la vez que señala que los factores económicos aquí, como en otros ámbitos de la vida nuestra, y no tanto la calidad literaria, llegan a decidir la continuidad de tales publicaciones. Con todo, reconoce que estos documentos, "acaso por su misma humildad, por su carácter transitorio, son los más

⁵ Miriam López, *Letras femeninas en el periodismo mexicano*, p. 15.

⁶ Carlos Dorado, *Publicaciones Iberoamericanas de los siglos XVIII y XIX*, p. 18.

⁷ José Luis Martínez, *La expresión nacional*, pp. 144-173.

⁸ Josefina Zoraida Vázquez, *Nueva Historia General de México*, pp. 245-324.

reveladores de la vida literaria de México a partir de los primeros años del siglo XIX⁹.

Cabe destacar el momento crítico del espacio simbólico llamado “Ambos Mundos”: región cultural de intercambios y construcción de significados de la lengua española en España y América. *El Iris*, la primera revista literaria (prensa, publicación periódica) del México Independiente surge dos años después de la primera Constitución Mexicana y el primer presidente de la República (Guadalupe Victoria, 1824). En los últimos momentos del imperio español en México, en América aparece la prensa literaria. De suyo notable, esta empresa cultural –por insistir en el ámbito de Ambos Mundos–, aunque empresa de tres editores no nacidos en México (dos italianos, o de la península itálica y un cubano), se ostenta mensajera de la paz. El discurso de esta “prensa literaria”¹⁰ insiste en ser emancipador (“esparciendo las luces”) y cimentador (“utilidad general”) de la nueva sociedad (“mejora de la moral”).

La idea de la literatura como ejercicio aséptico y renovador, de raigambre republicana precede a la publicación. Unas semanas antes, los editores italianos logran insertar un *Prospecto* en el emblemático (“periodismos político e informativo”) *El Águila Mexicana*. Para atraer lectores se acostumbraba desde entonces –y se sigue usando ahora– avisar del nuevo producto, poner un anuncio de la futura publicación. En el *Prospecto* se leía:

Cesó por fin el horrisono estruendo del cañón enemigo. Ese orgulloso Castillo de Ulúa, último avance (*sic*) de la opresión española, ya se volvió baluarte de la libertad mejicana. A la sombra que su pavellón dispensa al continente americano van a crecer las artes hijas de la paz, y fijarse la felicidad que huye de las playas, holladas aún por tiranos. Que los padres de la patria consagren sus afanes a precaverla de los peligros que las combinaciones de la política tortuosa abortan sin interrupción. Que aseguren con la previsión de la guerra la ausencia de este azote: Nosotros descansaremos sobre sus desvelos, sobre su virtud incorruptible. Estrechado el olivo del que han afianzado las raíces, convidamos al público mexicano a favorecer una empresa que tendrá por objeto la utilidad general, esparciendo las luces y la mejora de la moral. Atacando el vicio con las agudezas del chiste, nos esmeraremos también en recoger aquellos rasgos poéticos hijos de un genio libre, que *ecsaltando* las virtudes republicanas, elevan al hombre al nivel de su noble destino.¹¹

Junto a la vocación poética de la próxima publicación (“... nada es más en boga en el día que los papeles periódicos, destinados únicamente a la literatura...”), se indica el público lector, el público meta del producto, como diríamos ahora. Sólo que *El Iris* se propone atraer a las lectoras. Cabe notar los afanes de los editores por representar correctamente los intereses de las mujeres. Dicen los empresarios del próximo semanario: “¡Quisiéramos que Cupido nos prestase una pluma de sus alas

⁹ Josefina Zoraida, *op. cit.*, p. 250.

¹⁰ María del Carmen Ruiz Castañeda, “Mujer y literatura en la hemerografía: revistas literarias femeninas del siglo XIX”, p. xxiii.

¹¹ Luis Mario Schneider, *El Iris*, pp. xxvii-xxviii.

para tributar al bello sexo [sic] artículos dignos de su amabilidad".¹² Se trata, pues, del llamado discurso de lo femenino, escritos de los varones tratando los asuntos de las mujeres.

El primer número del semanario *El Iris, periódico crítico y literario*, apareció el 4 de febrero de 1826. Aparecería cada sábado hasta el mes de abril, en que, impulsados por el éxito, los editores lo convierten en bisemanal. Se publica entonces los miércoles y los sábados (gran éxito, dado el contexto) hasta que en agosto de ese año, con 40 números, llega a su fin. Se conservan dos tomos, el primero corresponde a *El Iris* semanal, (números 1 a 14) y el segundo a los bisemanales (15 a 40).

El siglo pasado, *El Iris* fue publicado nuevamente en 1986, en edición facsimilar. Luis Mario Schneider elaboró el Índice y un estudio: "La Primera Revista Literaria del México Independiente". María del Carmen Ruiz Castañeda, destacada directora de la Biblioteca Nacional de México y experta en la prensa del siglo XIX, escribe la "Introducción" y ahí establece la categoría "prensa literaria" a las publicaciones del siglo antepasado que conjugan a grupos de escritores primero; y luego publican también a las escritoras, que se asocian a proyectos políticos, sean liberales –republicanos– o conservadores-monárquicos. Desde *El Iris* aparecen, pues, las cuestiones de género; ya que a sus lectoras, a las mujeres va dirigida la publicación. Sin embargo, ninguna escritora publicó ahí.

Discurso de lo femenino construcción desde la cultura de lo masculino

Elas tienen bastante mérito para brillar en nuestro siglo, además contienen una página de historia moderna y una sonrisa para la del porvenir; ellas son un testimonio intachable del adelanto de la mujer en nuestro siglo.¹³

Los historiadores coinciden en que *El Iris* viene a llenar el vacío que en la plaza pública dejó el *Diario de México* en 1817, pues hacía falta "una publicación destinada al fomento de la cultura y al cultivo de las bellas letras".¹⁴ La carencia vino a subsanarse con la "instauración del primer gobierno republicano y el consecuente apaciguamiento de los hervores políticos" y las esperanzas de paz alentaron:

[...] el nacimiento de la primera revista literaria de la época independiente. Paradójicamente, fue obra de tres extranjeros domiciliados en nuestro país: los italianos, Claudio Linati y Florencio Gali, y el cubano José María Heredia.¹⁵

Este *periódico crítico y literario* es la primera publicación que reconoce el significado de la independencia literaria y cultural mexicana. Cabe destacar la iniciativa de extranjeros, de italianos exiliados, tipógrafos expertos, y de un escritor romántico, caribeño, auto-exiliado. Extranjeros animados por los aires de libertad y el protonacionalismo, reunie-

¹²Luis Mario Schneider, *ibid.*

¹³Juan E. Barbero, *Flores del siglo*, p. vii.

¹⁴Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. xi.

¹⁵*Op. cit.*, p. xii.

ron intereses para proclamar en suelo mexicano, lo que en sus lugares de origen les estaba prohibido:

A pesar de las trabas de los gobiernos opresores, en todas las naciones de Europa nada es más en boga en el día, que los papeles periódicos, destinados únicamente a la literatura, a un examen de todas las obras que salen a la luz y sobretodo a las producciones dramáticas.¹⁶

Más importante aún para los fines de esta historia es la declaración que en la presentación de su primer número del sábado 4 de febrero de 1826, escriben los tres editores:

El único objeto de este periódico es ofrecer a las personas de buen gusto en general, y en particular al bello sexo (*sic*) una distracción agradable para aquellos momentos en que el espíritu se siente desfallecido.¹⁷

Tres páginas más adelante, Heredia acentúa la intención revelando una táctica mercadológica implícita en escribir para las mujeres: “El bello sexo debe particularmente conceder su favor y protección a una empresa consagrada en gran parte a su recreo”. El “deber del bello sexo” es, pues, suscribirse a *El Iris* y patrocinar la publicación. A partir de entonces quedó establecida la tradición de editar revistas literarias imaginando y construyendo a las mujeres como “sus lectoras”. Las mexicanas cultas –las pocas que sabían leer– se convirtieron en una especie

de “mercado cautivo”, por usar términos actuales, de la hegemonía masculina. La lectura del *discurso de lo femenino* construido por ellos para ellas, quedaba sujeta a la cultura de lo masculino.

La crítica literaria feminista recurre a la óptica de género para entender las diferencias entre el *discurso femenino* y el *discurso de lo femenino*. Lo hace armada con la teoría del signo lingüístico y los distingue desde el referente y las condiciones de producción: *discurso femenino* es el propiamente emitido y producido por mujeres, desde un referente femenino. En contraste, el *discurso de lo femenino* es aquel emitido desde lo masculino y producido por hombres con la finalidad de pensar, diseñar u organizar el o los referentes de los géneros, en especial, el referente de lo que consideran femenino. Otro rasgo distintivo está en la función comunicativa de esta representación de lo femenino. La intención del discurso es la construcción simbólica de los seres humanos identificados como mujeres. En términos de historia de las mentalidades, tal discurso codifica el “deber ser” femenino. La expresión literaria universal se encuentra poblada de este *discurso de lo femenino*, porque hasta hace un par de siglos el acceso al mundo que publica y al mundo público estaba vedado a las mujeres, y ello, en ambos mundos, en el viejo y en el nuevo, en América y en Europa. Para la óptica de género es notable la tendencia masculina a discurrir constantemente, secularmente, paradigmáticamente acerca de *lo femenino*.

En el clásico feminista, *Un cuarto propio*, Virginia Woolf exponía esto a las mujeres de la primera mitad del siglo xx:

¹⁶*Ibid.*, p. xxxvii.

¹⁷*El Iris*, p. 1.

¿Tienen ustedes la menor idea del número de libros sobre mujeres que se publican en el curso de un año? ¿Tienen ustedes la menor idea de cuántos son escritos por hombres? ¿Se dan cuenta que ustedes son, tal vez, el más discutido animal del universo?... El sexo y su naturaleza bien pueden atraer a médicos y biólogos; pero lo sorprendente y de difícil explicación era el hecho de que el sexo –a mujer, es decir– también atrae ensayistas agradables, ágiles novelistas, jóvenes doctorados en letras, hombres que no se han doctorado, hombres con otra calificación que no ser mujeres [...] fenómeno singular y aparentemente [...] exclusiva (*sic*) del sexo masculino. Las mujeres no escriben libros sobre los hombres.¹⁸

Para el caso de las narradoras del siglo xx, la crítica literaria Aralia López¹⁹ ilustra esta tendencia masculina en México. A partir de las marcas del discurso de lo femenino elaborado por Juan Jacobo Rousseau, y llega a percibir un discurso fundacional –dirían los culturalistas– para el hombre ilustrado, que se extiende como el mito de Eva –en verdad, lo repite– por todo el Occidente letrado:

No es bueno que el hombre esté solo. Emilio es hombre, y le hemos prometido una compañera; menester es dársela. Sofía es esta compañera. El uno debe ser activo y fuerte, débil y pasivo el otro (*sic*.) [...] Asentado este principio, se sigue que el destino de la mujer es agrandar al hombre [...] y ser sojuzgada.

Lo citado es un ejemplo de discurso normativo de *lo femenino*. Volviendo al presente, tomemos otro ejemplo de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz: “La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma”. La representación de la femineidad como ídolo, dueña de fuerzas magnéticas que atrae y repele por su quietud misteriosa, configura una metáfora cósmica (naturaleza) que opera como reflejo negativo de la masculinidad (cultura). Se trata de la oposición clásica que también maneja Rousseau, propia del universo simbólico de la cultura occidental en su aspecto sexista o ideológico, a pesar de la enorme diferencia en la mentalidad de estos dos grandes intelectuales: porque así de determinante es lo ideológico en el poder de interpretación sobre la mujer en el discurso de *lo femenino*.²⁰

En todo ambiente literario, cuando se desea percibir a las escritoras en la historia literaria, conviene asomarse a las relaciones entre autores y autoras, entre lectores, lectoras y obra, entre editores y editoras o lectores y lectoras profesionales, como lo aconseja la Teoría de la Recepción. Hay que recurrir a las representaciones masculinas que constituyen el *símbolo cultural y de lo femenino*, el discurso social del signo lingüístico *bello sexo*. Por ello, las revistas literarias de lo femenino, aquellas dirigidas a sus lectoras, pero escritas por hombres, las que prefiguran el ideal del ser mujer para los varones, constituye el antecedente de la literatura femenina, la escrita por mujeres, la seleccionada por ellas para representarlas, que aparecerá en la prensa

¹⁸Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, pp. 26-27.

¹⁹Aralia López, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*, pp. 18-19.

²⁰*Ibidem*.

literaria auténticamente femenina. Y esto vale para la literatura mexicana, y las revistas literarias del siglo XIX (y aún de las del XX y del XXI).²¹

Discurso femenino y discurso de lo femenino

En el artículo medular para la historia con óptica de género, "El género, una categoría útil para el análisis histórico", Joan W. Scott subraya la importancia de recurrir a esta categoría analítica, que es "elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género como una forma primaria de relaciones significantes de poder". Scott percibe, al menos, cuatro elementos que se interrelacionan de manera compleja y cuyas complicadas relaciones serían justamente la materia del conocimiento histórico desde esta perspectiva. Estos elementos serían:

1. Símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples contradictorias de la mujer.
2. Conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos; es decir, sobre todo doctrinas educativas, científicas, legales y políticas.
3. El género como expresión del sistema de parentesco.

4. La identidad subjetiva del género.²²

Gracias a los ejemplos de actitudes masculinas ante la poesía femenina, se puede hablar de la tradición masculina de prescribir a las mujeres, determinar lo femenino. Así pues, en los inicios de la prensa literaria, editores como Linatti, Gally y Heredia, o Ignacio Cumplido, el de los *Panoramas para las señoritas mexicanas*, o Ignacio Galván el de los *Calendarios*, más que publicar o impulsar la escritura de mujeres, lo auténticamente femenino, se proponen construir a la mujer, a una compañera ideal para el varón, a la madre, la novia o esposa del ciudadano. Aralia López, cuando cita la ideología tras la construcción de lo femenino, evidente en la escritura de Octavio Paz, matiza: "sin que esto quiera decir que en toda esta obra, o en su obra en general, el autor reflexione (o actúe) sobre la mujer de la misma manera".

Esta tradición de las revistas literarias de escribir acerca de lo femenino, ha sido documentada con amplitud por Ruiz Castañeda. Para ella, muchas publicaciones destinadas a las mujeres, como *El Iris*, entran en la categoría de "Revistas literarias femeninas" por ser:

[...] publicaciones fundadas ex profeso para ser leídas, consumidas, por el sexo femenino. De manera explícita... los fundadores manifestaron la intención de publicar para el sexo femenino. Precisamente porque se asume la óptica de

²¹Véase Los trabajos de Miriam López Hernández, *Letras femeninas*; y su estudio sobre lo femenino y lo feminista en el periodismo mexicano. Señala la singularidad de la *Revista Fem* y habla de la categoría de género citando autoridades como Lydia Cacho y Mercedes Charles.

²²Joan W. Scott, "Gender a Useful Category of Historic Analysis", p. 1068. Hay traducción al español: Carmen Ramos Escandón, *La nueva historia, el feminismo y la mujer. Género e Historia*, p. 22.

las mujeres, el punto de vista femenino, he considerado que el listado incluye “revistas femeninas”, aun cuando no sean mujeres exclusivamente quienes las editen o escriban en ellas[...] [Mi] catálogo incluye todas las revistas literarias y femeninas[...] sin importar que su directora o fundadora haya sido mujer u hombre. Como se verá, en aquellos tiempos el punto de vista femenino era ejercido de manera marginal por las mujeres; y asumido, usurpado, prescrito o impuesto por hombres[...]”²³

Considerando eso de “punto de vista femenino asumido, usurpado, prescrito o impuesto por hombres”, hay que aceptar que, más que revistas literarias femeninas, se trata de revistas literarias de lo femenino. Además de *El Iris*, Ruiz Castañeda encuentra las siguientes revistas, pioneras de las publicaciones periódicas literarias, publicadas en la Ciudad de México por hombres que escriben para las mujeres:

1. *Calendario de las Señoritas Mexicanas*, a cargo de Mariano Galván; editó anualmente 5 volúmenes de 1838 a 1841. La última edición corresponde a 1843. Su intención fue que se convirtiera en la lectura preferida de las damas, acción que reiteraron en todos los tomos publicados.
2. *Semanario de las Señoritas Mexicanas, Educación científica, moral y literaria del Bello Sexo*, editada semanalmente por Isidro Rafael Gondra, duró tres años, de 1840 a 1842. Publicación muy “adornada, con espléndidas portadas y hermosas estampas litográficas”, corresponde a la etapa del periodismo femenino docente, cuyo fin era la divulgación de conocimientos “puestos al alcance de las más débiles inteligencias”.
3. *Panorama de las Señoritas, Periódico pintoresco, científico y literario*, que Vicente García Torres editó semanalmente. Él había sido el impresor del *Semanario de las Señoritas Mexicanas...* y continuó la intención de escribir para las mujeres durante el año que siguió al cierre del mismo (1842-1843).
4. *Presente amistoso dedicado a las Señoritas Mexicanas* fue empresa de Ignacio Cumplido. Se publicó en tres volúmenes, en los años de 1851, 1852 y 1857. Es también “una obra consagrada al Bello Sexo”, aunque en sus páginas tampoco escribieran mujeres.
5. *Semana de las Señoritas Mexicanas*, revista semanal católica fue editada por Juan R. Navarro y actualmente se conservan cuatro volúmenes, de 1850 a 1853.
6. *Álbum de las Señoritas*, a cargo de Luis G. Ortiz, editada semanalmente durante 1856.
7. *La Mujer, Semanario de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres*, fundada en 1880 por los redactores Ramón Manterola y Luis G. Rubín.

Atender a los contemporáneos postulados teóricos de Aralia López, implica categorizar esta prensa bajo el nombre “Revistas literarias de lo femenino”. Designarlas como “Revistas literarias femeninas” implicaría que en ellas se publicaba expresión femenina, producción de

²³María del Carmen Ruiz, “Mujer y literatura en la hemerografía”, p. 81.

mujeres. En realidad se trata de publicaciones que privilegian la construcción de la identidad de las mujeres, su existencia social y lingüística en el México independiente mediante la función apelativa de autores masculinos a lectoras femeninas.

La indiferencia pública o el discurso femenino auténtico

Ferviente combate sobre la necesidad de una palabra propia... en el período subsiguiente a la Independencia... (se caracterizó por) años que en salones y academias en periódicos y certámenes poéticos y más de 300 revistas literarias se discute sobre "el deber ser" de las literaturas nacionales, no sólo la mexicana, sino de todas las de Hispanoamérica.²⁴

Pese a los esfuerzos de los editores –los mejores de la época–, la escritura masculina de lo femenino tendría un destino funesto y corta vida. Del *Calendario* del ilustre impresor Mariano Galván, Ruiz Castañeda dice:

Todos los esfuerzos para lograr que los *Calendarios de las Señoritas Mexicanas* fueran la lectura preferida por las damas resultaron punto menos que inútiles; el editor se queja repetidas veces de la nula respuesta de aquéllas y de la prolongada escasez de suscripciones.²⁵

En particular, *El Iris*, al despedirse lamentaba: "...el desvío o poca atención de las

damas hacia un periódico que en un principio les estuvo especialmente dedicado, ya que sólo siete nombres de señoras figuraron en las listas de suscriptores".

En efecto, aquellas publicaciones que, como *El Iris*, dependían comercialmente de las suscripciones femeninas, tuvieron una vida corta, cuando mejor les fue llegaron a los tres, muy pocas a los cinco años. Pese al cuidado de las ediciones, la propuesta estética de los grandes impresores del XIX y la calidad de las plumas, todas ellas desaparecieron pronto, no sin antes demandar a las damas la escasa atención concedida.

En contraste, las revistas literarias femeninas dirigidas a las mexicanas y escritas por y para las mujeres no se toparon con "la indiferencia pública" que acabara con los *Calendarios*, *Panoramas* y *Presentes amistosos*. Leticia Romero Chumacero ubica en 1867, la apertura continuada para que sobrevenga "la escritura pública de mujeres". Ahí arranca lo que llama "una historia de zozobra y desconcierto" para las que la teoría feminista reconoce como "las pioneras".²⁶

En la *Semana de las Señoritas*, de mediados de siglo, algunas mujeres comenzaron a publicar y a firmar con su nombre los textos literarios, particularmente de poesía. Desde mediados de siglo, las poetisas aparecen en publicaciones periódicas del tipo "revistas literarias de lo femenino". Guadalupe Calderón o Josefa Letechipía de González, publicaron un par de poemas en *La Semana de las Señoritas* (1852), mientras que en provincia también se hizo notar la presencia femenina, por ejemplo en Guadalajara una

²⁴Rosalía Campa, *Búsqueda de categorías críticas en el siglo XIX*, p. 23.

²⁵Rosalía Campa, *op. cit.*, p. 86.

²⁶Leticia Romero Chumacero, *Una historia de zozobra y desconcierto*.

que otra poetisa fue publicada en *La Aurora Poética* o en *El Ensayo Literario*, empresas culturales que fueron canales del discurso masculino patriarcal y por ello esa literatura femenina quedó inmersa en la masculina.

La profusión de discursos de lo femenino demuestra la preocupación masculina por constituir a las mujeres en lectoras para incorporarlas al proyecto del progreso, de ahí la abundancia de publicaciones dedicadas al *bello sexo*. Pero para la segunda mitad del siglo, las mujeres ya constituían –como hasta hora– la mitad del público lector. Si desde 1864, el republicanismo había declarado como obligatoria la instrucción primaria “sin diferenciación de sexos”, según apunta María Teresa Bermúdez en “Las leyes, los libros de texto y la lectura, 1857-1876”.²⁷ Cuando se publicó *El Renacimiento*, especialmente las mexicanas de clase alta poseían ya un grado considerable de literaridad. Luego llegarían las profesoras, maestras de nivel básico y medio, y de las escuelas de artes y oficios. Con ellas, la prensa con demandas de género.

Podríamos hablar para entonces de la existencia de una *masa crítica*.²⁸ Estos autores extrapolan la noción de *masa crítica* desde la física para señalar el cambio social, cultural. Es la *masa crítica* –el volumen de personas que adoptan una nueva ideología– la que precipita y pone en marcha la ruptura de paradigmas sociales y culturales. Tal *masa crítica* precipitó un buen día la publicación de la auténtica expresividad femenina ante

la constitución de un grupo nutrido de lectoras. El fenómeno es internacional. También lo comenta Andor Gomme²⁹ para el público británico, región de lectoras y lectoras donde la expresividad femenina había sido liberada desde antes del siglo XIX. Gomme redujo a la ineffectividad –por innecesaria e indeseable, por carecer de fuerza evocadora– las representaciones masculinas de lo femenino.

En la lectura de algunas cartas publicadas en los *Semanarios y Panoramas de las Señoritas Mexicanas*, advierte Fortino Ibarra de Anda, en el siglo XX, historiador del surgimiento del periodismo femenino, que: “Muchas mujeres empezaron a rechazar este tipo de semanarios y mostraron su preferencia porque sus propias contemporáneas crearan los textos”.³⁰

Cabe mencionar que el gran escritor Ignacio Manuel Altamirano incluye escritoras en la revista literaria del XIX por excelencia, *El Renacimiento*. En 1869, tras el fusilamiento de Maximiliano y el triunfo de Juárez, en la “Introducción” al primer tomo, el “presidente de la República de las Letras” nacionales elabora un recuento del estado de la creación literaria en el país. El proyecto en sí tenía la intención de crear la concordia nacionalista (locución de José Luis Martínez) y reunir a liberales y conservadores en torno a la cultura. En su proyecto convoca la creatividad femenina, en especial a la poesía, género *ad hoc* al romanticismo propio de los liberales.

²⁷María Teresa Bermúdez, “Las leyes, los libros de textos y la lectura, 1857-1876”, p. 129.

²⁸Patricia Aburdene y John Naisbitt. *Megatendencias de la mujer*, p. xii.

²⁹Andor Gomme, “Criticism and the Reading Public”, 1972.

³⁰Fortino Ibarra de Anda, *Las mexicanas en el periodismo*, p. 17.

Pero si la historia nacional puede a justo título envanecerse con esos momentos (la reforma y las guerras de intervención), la bella literatura no cuenta con fortuna semejante. Escasas eran las producciones de aquella época, y eso apenas conocidas en círculos reducidos... Apenas de nuestro lado solía suavizar las páginas fogosas de los periódicos una que otra composición fugitiva que no fuese un canto de guerra. En esta parte sí podemos contar las magníficas odas de Prieto, los admirables cantos del ciego Valle y las sublimes inspiraciones de Isabel Prieto, la Corina jalisciense, y de Esther Tapia, esa Safo cuya lira ha enmudecido no por la desgracia en amores, sino por la felicidad conyugal./ Pero con esas excepciones, los demás discípulos de las musas habían colgado sus lirás de los sauces extranjeros, o las habían arrojado para empuñar el sable. Hondo silencio reinaba en la república de las letras.³¹

Altamirano publicó en ese tomo los “Delirios”, de Soledad Manero, “A una niña”, de María;³² “El tiempo que ya pasó”, de María del Pilar Moreno; “El ángel y el niño”, “La abuela” y “Una noche en el mar”, de Isabel Prieto de Landázuri; “A mi madre”, de Gertrudis Tenorio Zavala; y “La patria” y “A la virgen María”, de Esther Tapia de Castellanos, todas mexicanas. De esta manera, el discurso poético auténticamente femenino es digno de colaborar en la empresa de reconstrucción literaria. Las escritoras no sólo asisten a tertulias para amenizar y en-

dulzar el ambiente literario, ni son socias decorativas de liceos, academias y asociaciones. Para el tomo II, los nombres aumentan figurando: Esther Tapia de Castellanos y Soledad Manero de Ferrer, Gertrudis Tenorio Zavala, Manuela L. Verna y María del Pilar Moreno.

En el tomo I, las colaboradoras constituyeron sólo 3.23% del cuerpo editorial, mientras que en el II fueron 8.57%. En el caso de las poetisas, aumentan también: en el tomo I constituyen el 12% del corpus poético y en el II suben a 18%. Esa *institución literaria* del siglo XIX por excelencia, evidencia la creciente participación femenina en las revistas literarias. Así festeja la escritura femenina “el promotor del renacimiento de la literatura en México”: “la colección inestimable de las obras de Isabel Prieto que ya hemos anunciado otra vez”.³³ Más adelante, habla de quien, en Guadalajara, coeditaría, en una empresa incluyente, con José López Portillo y Rojas, una revista literaria *con equidad*, como diríamos ahora (*La República Literaria*).

El *Renacimiento* tiene hoy la fortuna de anunciar a sus lectores que cuenta ya como colaboradora a la distinguida poetisa Esther Tapia de Castellanos, que con la amabilidad que la caracteriza, se ha prestado con gusto a honrar las columnas de este periódico con sus hermosas inspiraciones. Debemos semejante dicha al empeño de una distinguida señora, amiga nuestra, que protege con su simpatía nuestra humilde publicación desde que nació, y que unida con los lazos de la más tierna amistad a la amable poetisa, ha obtenido de ella y de su esposo el Sr.

³¹Ignacio Manuel Altamirano, *El Renacimiento, Periódico Literario*, p. 3.

³²Seudónimo. Altamirano aclara que la remitió “... una bella señorita, suplicándonos que ocultemos su nombre.”

³³Ignacio Manuel Altamirano, *op. cit.*, p. 5.

Castellanos, la autorización para poner su nombre al frente del *Renacimiento*. / Esther nos ha enviado ya tres bellas poesías, y nos anuncia la publicación de todas las que ha escrito hasta aquí. / Damos las gracias a nuestra colaboradora porque ha interrumpido por fin su silencio de tantos años, y a la noble dama su amiga por habernos proporcionado esta nueva joya que adornará nuestra publicación.³⁴

En su *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Emmanuel Carballo asegura que en 1869 apareció *La Ilustración*:

[...] editada por un grupo de señoras entusiastas de la literatura. Considerada como una de las primeras publicaciones femeninas, su estudio puede revelar cómo eran y cómo concebían la práctica de las letras nuestras poetisas románticas.³⁵

Ésta es la única mención que he encontrado de esta revista, y todavía no he visto ningún ejemplar. Como muchas publicaciones de la prensa literaria aquí mencionada, esta escritura femenina está en las librerías de viejo, en las hemerotecas locales. Así que hay material para investigar.

Escrito por mujeres, deviene feminismo

Tened cuidado, niñas,
Por el amor de Dios
Que el corazón es joya
De infinito valor;
Y en tiempos tan fatales
Cual son los tiempos hoy
"Es cosa muy sencilla
Plajiar un corazón"...
Alerta bellas niñas,
Desechad con horror
Los tiernos homenajes
Del seco papalon,
Que astuta red tendiendo
Al juvenil candor,
Satisfecho y triunfante
"os plajia [sic] el corazón".³⁶

En 1873 se establece un contrapunto en la historia de las empresas periódicas dirigidas al *bello sexo*, hito de la expresión femenina mexicana, pues aparece *El Búcaro*, suplemento literario del prestigiado *El Correo del Comercio*; y una mexicana, Ángela Lozano, encabezaba la redacción del suplemento. Se acerca a la categoría de *revistas literarias femeninas*, aunque no sea exactamente feminista. En el mismo año, surge un periódico cabal femenino y feminista redactado íntegramente por mujeres. Se trata de *Las Hijas del Anáhuac* que tuvo dos épocas (1873-1874), y que para la segunda (1887-1889) cambió su nombre por el de *Violetas de Anáhuac, Periódico Literario Redactado por Señoras*.

En especial *Las Violetas*, cuyas colaboradoras eran socias del Liceo Hidal-

³⁴*Op. cit.*, p. 255.

³⁵Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, p. 309.

³⁶Isabel Prieto de Landázuri, *Eco de ambos mundos*, p. 386.

go, la prestigiosa asociación literaria, cumplen con las expectativas de sus lectoras, consta en el nutrido diálogo entre redactoras y suscriptoras. Pocas empresas literarias pueden ufanarse de sostener una publicación semanal por varios años. Entre sus colaboradoras figuraron María del Refugio Argumedo, Rita Cetina, Dolores Correa Zapata y una treintena más. La publicación fue dirigida por Laureana Wright de Kleinhans, en el tono de la presentación se nota que había pasado la época en que los señores divertieran e instruyeran al bello sexo. La identidad femenina de las escritoras les permite afirmarse así ante sus lectoras:

[Este es un] periódico femenil destinado a sostener los intereses, los derechos y las prerrogativas sociales de nuestras compatriotas... estimulando su amor al arte y a la ciencia; afirmando sus principios morales y cultivando sus bellas dotes literarias[...]proporcionándole el espacio que necesita para explayar sus ideas; animándola para que emprenda la noble campaña del pensamiento contra la apatía, del estudio contra la ignorancia [...]³⁷

En la segunda época, este *Periódico Literario Redactado por Señoras* afirma su categoría femenina (de género femenino) y feminista (de acción política) de manera contundente: "Periódico femenil destinado a sostener los intereses, los derechos y las prerrogativas sociales de nuestras compatriotas". Declara igualmente su condición de canal femenino: "Proporcionándole el espacio que necesita para explayar sus ideas".

Del periodismo feminista dice cien años más tarde Sara Lovera: "El periodismo feminista implica no tenerle miedo a hablar de los sentimientos de la gente, ya se trate de un asunto campesino, nuclear, de derechos humanos o de economía".³⁸ Y aunque cien años de por medio, el feminismo de Laureana Wright y de su cercana colaboradora Mateana Murguía de Aveleyera las llevó a sufrir persecuciones más allá de la clase social. Enojado por las campañas de *Las Violetas*... en defensa del salario de las maestras, don Porfirio ordenó equivocadamente la expulsión del país de "esas extranjeras". No cabía en su imaginación que las mujeres mexicanas pudieran tener ideas, y menos publicarlas. Ignorante del adelanto de las mujeres, sus órdenes fueron incumplidas pues las dos escritoras eran mexicanas. En las páginas de *Las Violetas*... puede leerse la intención cumplida de escribir –tarea feminista– la historia contributiva de las mujeres. Cada número conlleva una historia de vida. Para 1910, con ocasión de El Centenario, aunque no asociado a los festejos oficiales –disidencia feminista– publicó sus *Mujeres Notables Mexicanas*, que incluye mujeres de los pueblos originarios. Ya antes había publicado *La emancipación de la mujer, por medio del estudio* (1891) y la *Educación errónea de la mujer y medio práctico para corregirla*, (1892). Son manuales de lo que ahora llamaríamos para el empoderamiento de las mujeres. Las ideas y métodos ahí expuestos ayudarían en mucho a superar el rezago de las mujeres incluso hoy día.

Así, pues, la enseñanza de las mexicanas, la educación del bello sexo que

³⁷Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 309.

³⁸Miriam López, *Letras femeninas en el periodismo mexicano*, p. 71.

los *Calendarios* y *Panoramas* iniciaran, el espacio público abierto a los temas femeninos estaba dando ya sus frutos. Si los mexicanos, tras la Independencia, habían comenzado escribiendo por y para ellas, una generación después, a mediados de siglo, las mexicanas ya podían escribir por sí mismas y para sí mismas. Habiendo sido lectoras cautivas, podían ahora, tras la República Restaurada y a principios del Porfiriato, convertirse en autoras y empresarias culturales: la expresividad femenina había madurado lo suficiente. Igualmente exitosas, a juzgar por los volúmenes conservados, fueron otras empresas periodísticas de mujeres que permanecieron en el mercado por mucho más que un lustro:

1. *El Correo de las Señoras, Semanario Escrito para el Bello Sexo*, del cual llegaron hasta nuestros días doce volúmenes que aparecieron puntualmente durante toda una década, de 1882 a 1893. Su primer propietario fue José Adrián M. Rico pero al poco tiempo lo heredó su viuda, Mariana Jiménez, quien omitió la tradicional belleza del sexo y restringió el nombre a *Correo de las Señoras*, aunque fuera temporalmente.
2. *El Álbum de la Mujer*, cuya directora y propietaria fue la periodista extranjera Concepción Gimeno de Flaquer, fue fundado en 1883 y ocupa el resto de la década. Era semanal y nos han quedado catorce volúmenes. En sus páginas, colaboraron más de 50 escritoras nacionales e internacionales. Entre las mexicanas destacan Esther Tapia, Dolores Roa Bárcena, Dolores Guerrero, Laureana Wright y Refugio Argumedo. También

hay muchísima obra de españolas e hispanoamericanas como Carmen P. de Silva (Guatemala), Soledad Acosta de Samper (Colombia), Carolina Coronado (España) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba). En este *Álbum*, las mujeres ya no son bellas, débiles ni informales, mucho menos desean permanecer en "la jaula" que pondera Guillermo Prieto, pues aparecen infinidad de artículos que revelan otras identidades alternativas a la tradicional: "No hay sexo débil", "Esposa y madre", "La obrera mexicana", "La maestra", "Aptitudes de la mujer para las artes" y muchas otras más. Podríamos decir que *El Álbum...* ostenta el casi emblemático título de *El álbum de la mujer*, señala Martha Eva Rocha en 1991: "Vientos nuevos asoman en el escenario femenino, 1876-1935",³⁹ y a continuación reproduce numerosas muestras lingüísticas y discursivas de este cambio.

En provincia también hay actividad y las poetisas dirigían empresas culturales con igual o mayor diligencia. Cristina Farfán de García Montero fundó con ayuda de Rita Cetina y otras escritoras y maestras, *La Siempreviva* en Yucatán y *El Recreo del Hogar* en Tabasco. Refugio Barragán de Toscano, en Guadalajara, dirigía *La Palmera del Valle*; Arcelia García encabezaba *La Violeta* de Monterrey; y en Mazatlán circulaba *El Colegio Independiente*, editado por sus alumnas. Las condiciones de producción de *este discurso femenino y feminista* eran diferentes a las de, diga-

³⁹Martha Eva Rocha, *El álbum de la mujer, Antología ilustrada de las mexicanas*, p. 9.

mos, *El Iris* donde prevalecía la presencia masculina, pues estas revistas aparecidas en el último cuarto del siglo pasado, se produjeron en un contexto sociocultural diverso al de las revistas pioneras.

En *Historia de la lectura en México*, Anne Staples señala:

[...] existía en México, durante la primera mitad del siglo (XIX) una preocupación por hacer llegar la lectura a capas de la población que durante la Colonia no podían leer, más que proveer de lectura a un público exigente de alto nivel cultural. Éste se había desarrollado tanto en México como en otras partes del país.⁴⁰

En el último cuarto del siglo XIX, la vida del México independiente se dirigía hacia la paz porfiriana. En términos de la recepción literaria, también resulta significativa la efectividad en la función apelativa: el discurso dirigido “a las lectoras” ya no era una expresión masculina *de lo femenino*, ya no era una representación masculina que construía el “deber ser” de las mexicanas desde el proyecto ideológico de los mexicanos.

Las autoras convocaban a las lectoras y entre ambas existía una identidad de género indudable, pues las lectoras se reconocían ampliamente con voces y plumas femeninas. En ese sentido es imposible soslayar el éxito de las auténticas *revistas literarias femeninas*. Las razones de tal éxito podrían estar en la estabilidad sociopolítica, que influyó en el florecimiento de tales revistas, aunque no fue decisiva, ya que cuando Altamirano, autoridad máxima de la literatura, logra superar en 1869 las rivalidades

políticas y aparece *El Renacimiento*, se gozaba ya de mayor estabilidad que en tiempos de *El Iris* o de los *Calendarios* y *Panoramas*.

A la historia de la prensa le interesa conocer a los gestores o a las gestoras de la prensa literaria femenina. Y le convendría conocer a las empresarias extranjeras que impulsaron la liberación del periodismo femenino. Hacen falta estudios de Concepción Gimeno de Flaquer, una aragonesa que con éxito comercial dirigió, en la Ciudad de México, *El Álbum de la Mujer, Periódico ilustrado*, como directora propietaria, en la imprenta de Francisco Díaz de León, de 1883-1890. O acerca de la paradigmática Emilia Serrano, cuya obra espera ser valorada por sus herederas, las empresarias culturales, mujeres de letras del siglo XX y aun del XXI. Siempre me ha parecido muy significativo el tránsito de mexicanos y mexicanas a España, y de españoles y españolas a México, como tránsito entre dos fronteras, dos regiones imaginarias donde lo mexicano parece encontrar prolongaciones afines, a pesar de divergencias y separaciones.

Bibliografía

- Aburdene, Patricia, John Naisbitt. *Megatendencias de la mujer*. México, Grupo Editorial Norma, 1993.
- Barbero, Juan E. *Flores del siglo. Álbum de poesías selectas de las más distinguidas escritoras americanas y españolas*, Tomo I. México, Imprenta de Ignacio Cumplido, calle de los Rebeldes, núm. 2, Biblioteca del “Eco de Ambos Mundos”, 1873.

⁴⁰Anne Staples, “La lectura y los lectores”, p. 101.

- Bermúdez, María Teresa. "Las leyes, los libros de textos y la lectura, 1857-1876". *Historia de la Lectura en México*. México, Ediciones El Ermitaño/El Colegio de México, 1988.
- Carballo, Emmanuel. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México, Xalli, Universidad de Guadalajara, 1992.
- Dorado, Carlos. *Publicaciones Iberoamericanas de los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, 1998.
- Gomme, Andor. "Criticism and the Reading Public". Boris Ford (ed.), *The Pelican Guide to English Literature, The Modern Age*. Londres, Penguin Books, 1972.
- Granillo Vázquez, Lilia. *Escribir como mujer entre hombres, historia de la poesía femenina mexicana en el siglo XIX*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2010.
- Ibarra de Anda, Fortino. *Las mexicanas en el periodismo*. México, Imprenta Mundial, 1937.
- López González, Aralia. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos, Narradoras mexicanas del siglo XX*. México, El Colegio de México, 1995.
- López Hernández, Miriam. *Letras femeninas en el periodismo mexicano*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2010.
- Martínez, José Luis. *La expresión nacional*. México, Oasis, 1984.
- . "México en busca de su expresión". *Historia General de México*. Tomo 2. México, Colegio de México, 1988.
- Ramos Escandón, Carmen. *La nueva historia, el feminismo y la mujer. Génesis e historia*. México, Instituto Mora/ Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- Rocha, Martha Eva. *El álbum de la mujer, Antología ilustrada de las mexicanas. Volumen IV, El Porfiriato y la Revolución*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.
- Schneider, Luis Mario. "Cuando el General fue una Rosa". *Homenaje a Clementina Díaz y de Ovando, devoción a la Universidad y la cultura*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Staples, Anne. "La lectura y los lectores" en *Historia de la lectura en México*. México, Ediciones El Ermitaño, El Colegio de México, 1988.
- Vázquez, Josefina Zoraida. *Nueva Historia General de México*. México, El Colegio de México, 2010.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*. México, Premiá, 1984.

Hemerografía

- Altamirano, Ignacio Manuel. "Introducción". *El Renacimiento, Periódico Literario*. Tomo I, México, 1869.
- Campa, Rosalía. "Búsqueda de categorías críticas en el siglo XIX". *Revista de Literatura Mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- El Iris, periódico crítico y literario*, tomos I y II por Linati, Galli y Heredia. Introducción, edición y notas de Luis Mario Schneider y María del Carmen Ruiz Castañeda. México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

- Romero Chumacero, Leticia. "Laura Méndez de Cuenca: el canon de la vida literaria decimonónica mexicana". *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*. El Colegio de Michoacán, núm. 113, vol. XXIX, invierno 2008.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen. "Mujer y literatura en la hemerografía: revistas literarias femeninas del siglo XIX". *Fuentes Humanísticas*, núm. 8, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1994.
- Scott, Joan W. "Gender a Useful Category of Historic Analysis". *The American Historical Review*, vol. 91, núm. 5, diciembre 1896.

Cibergrafía

- Romero Chumacero, Leticia. *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de la escritura pública de mujeres en México (1867-1910)*. <http://leticiaromerochumacero.wordpress.com/libros-publicados/> (consultado en agosto de 2013)



LETICIA ROMERO CHUMACERO*

Laura Méndez de Cuenca, periodista: notas para su hemerografía

Laura Méndez de Cuenca, journalist:
notes for her hemerography

Resumen

El artículo brinda datos sobre el trabajo periodístico de la escritora mexicana Laura Méndez de Cuenca (1853-1928).

Palabras clave: Literatura mexicana, periodismo, escritoras, siglo XI, Revolución Mexicana

Abstract

The paper provides information about the journalistic work of the mexican writer Laura Méndez de Cuenca (1853-1928)

Key words: Mexican literature, journalism, women, writers, nineteenth, century, Mexican Revolution

Para Irma Chumacero

El 18 de agosto de 2013 se cumplió el 160 aniversario del natalicio de Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), cuentista, novelista, poeta, autora de piezas para la escena (incluida alguna zarzuela), la profesora Méndez ejerció también el periodismo, faceta de su producción textual poco frecuentada por la crítica. Debido a ello, y con la intención de subrayar este derrotero de su escritura, a continuación se expondrá un breve recorrido por su biografía, a la luz del trabajo que llevó a cabo como fundadora de una revista, editora de secciones o de diarios completos y colaboradora en las redacciones de varias publicaciones periódicas en calidad de cuentista y poeta, pero también de articulista, columnista, editorialista, gacetillera, reportera y traductora.

Estas líneas, pues, son un homenaje a quien en 1906 vislumbró en el horizonte de las mexicanas a una mujer como ésta:

[...] taconeando con paso menudito, sola, con su juventud y su responsabilidad a cuestas, rumbo al hogar, sintiéndose feliz porque a nadie le debe su pan, porque se basta a sí misma, y no será menester dejarse atrapar en la red del matrimonio por temor del desamparo, la orfandad y la miseria. Se casará como quiera, con quien quiera y cuando quiera; y si no le conviene, permanecerá soltera sin vestir santos ni criar sobrinos, pues ocupaciones que la enriquezcan no han de faltarle, mientras tenga en el cuerpo y en la mente energía vital.¹

¹ Laura Méndez de Cuenca. "La mujer mexicana y su evolución". *El Mundo Ilustrado*, s.n.p.

I. Mujeres en el periodismo decimonónico

No pocas escritoras participaron en los rotativos mexicanos durante la segunda mitad del siglo XIX. La mayoría lo hizo con poemas de corte romántico; fue el caso de María Enriqueta Camarillo, Rosa Carreto, María del Carmen Cortés, Beatriz Carlota Portugal, Isabel Prieto y Esther Tapia, entre muchas más. Algunas aprovecharon las secciones que se les concedieron para conversar sobre la realce europea o las modas en el vestir, como la estadounidense radicada en México Fanny Natali de Testa, y la española María del Pilar Sinués de Marco. También las hubo que fundaron, solas o en compañía de sus colegas varones, importantes diarios y revistas como *El Búcaro* o *La República Literaria*, donde Ángela Lozano y Esther Tapia, respectivamente, fueron redactoras; o *La Palmera del Valle*, semanario fundado por Refugio Barragán.

Otras se organizaron en torno a proyectos editoriales básicamente destinados a las señoras de la clase media, a quienes brindaron tanto composiciones literarias como información periodística; ésta, con especial énfasis en lo que durante aquella centuria se llamó "emancipación de la mujer". A guisa de ejemplo pueden mencionarse *El Correo de las Señoras* (1883-1887), *Las Hijas del Anáhuac. Periódico literario redactado por señoras* (1887-1889), después titulado *Violetas del Anáhuac*; y *El Periódico de las Señoras. Semanario escrito por señoras y señoritas expresamente para el sexo femenino* (1896). Entrado el nuevo siglo, las editoras ya empleaban con familiaridad la palabra "feminismo" en *La Mujer Mexicana. Revista mensual consagrada a la evolución*

y perfeccionamiento de la mujer mexicana. Dirigida, redactada y sostenida sólo por *Señoras y Señoritas* (1904-1907). Cabe señalar que a excepción de *Violetas del Anáhuac*, el resto de los papeles contó con la participación de Méndez de Cuenca.

Siguiendo la indagación hemerográfica de la historiadora Lucrecia Infante Vargas a través de la tesis doctoral *De la escritura al margen a la dirección de empresas culturales: mujeres en la prensa literaria mexicana del siglo XIX* (2009), es dable distinguir a lo largo del siglo XIX un paulatino incremento de nombres de mujeres en las publicaciones periódicas: cuatro para la década de 1830 (dos mexicanas), 29 en la de 1840 (con 16 escritoras del país), 76 en la de 1850 (66 nacionales), 12 en la de 1860 (nueve), 93 en la de 1870 (75), 193 en la de 1880 (151), 35 en la de 1890 (31), y 85 entre 1900 y 1907 (75).² Desde luego, estos datos deben evaluarse en forma cuidadosa, pues acaso encierren toda suerte de firmas femeninas, incluido el seudónimo de algún varón (como *Rosa Espino*, es decir, Vicente Riva Palacio); pese a ello, los números referidos apuntan hacia un significativo aumento de mujeres que publicaban sus textos en los rotativos nacionales durante las décadas de 1870 y 1880.

Hasta donde se ha podido averiguar en los fondos hemerográficos consultados, las primeras publicaciones periódicas dirigidas por mujeres en México fueron *Violetas. Periódico Literario* (Jalapa, 1869) y *La Siempreviva. Órgano oficial de la sociedad de su nombre. Bellas artes, ilustración, recreo, caridad. Redactada ex-*

clusivamente por Señoras y Señoritas (Mérida, 1870-1872). Cabe acotar que la primera de ellas era estrictamente literaria y fue heredada por su fundador, Santiago Sierra, a Soledad Manero, Gertrudis Tenorio, María del Carmen Cortés, Manuela L. Verna, Constanza Vereá y Luisa Gil. *La Siempreviva*, por otra parte, era una de las vías a través de las cuales Rita Cetina, Gertrudis Tenorio y Cristina Farfán, abogaron por la educación de las mujeres; las otras dos fueron una escuela para niñas y una sociedad literaria, ambas con el nombre de la revista.

¿A qué obedeció la aparición de la mayoría de las propuestas periodísticas ideadas por ellas y otras, precisamente hacia las décadas de 1870 y 1880? En primer lugar, a la oferta educativa de la República Restaurada y el Porfiriato, que después de años de guerras en el país, logró ampliar las opciones formativas de las mexicanas, por vez primera situadas ante la posibilidad de alcanzar estudios profesionales.

En efecto, al concluir la década de 1860 tuvieron lugar algunas modificaciones en el repertorio educativo para las jóvenes. Entre los sucesos más relevantes se encuentran los siguientes: la inauguración, en 1869, de la Escuela Secundaria de Niñas (creada por decreto dos años antes); al iniciar la década de 1870, la presencia de señoritas en el Conservatorio de Música y de Declamación de la Sociedad Filarmónica Mexicana (fundado en 1866); la inauguración, en 1871, de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Mujeres, donde se editó la revista *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario* (1873-1874); la inscripción de mujeres para recibir formación básica orientada hacia la medicina, la farmacia o la

² Lucrecia Infante. *De la escritura al margen a la dirección de empresas culturales: mujeres en la prensa literaria mexicana del siglo XIX (1805-1907)*.

obstetricia, en la Escuela Nacional Preparatoria, al inicio de la década de 1880; el ingreso de Matilde Montoya, en 1882, en la Escuela Nacional de Medicina, donde obtuvo el grado de Médico, cinco años después; la entrega a Luz Bonequi del primer diploma de telegrafista otorgado a una mexicana, en 1884; la obtención del título de cirujano dentista por Margarita Chorné Salazar en la Escuela Nacional de Odontología, en 1886; la transformación de la Secundaria en Normal de Profesoras, en 1890; el logro de tres estudiantes (Dolores Soto, Otilia Rodríguez y Mercedes Zamora), quienes cursaron completa la carrera de pintor en la Academia de San Carlos, al iniciar esa década; la obtención del diploma de maestra de piano en el Conservatorio de Música de la capital, por la poetisa María Enriqueta Camarillo; y la titulación como abogada de María Sandoval, en 1898, en la Escuela Nacional de Jurisprudencia.

Algunas de las pequeñas que tiempo después serían escritoras tomaron clases en la "amiga" (escuela informal de catecismo y primeras letras) y las complementaron con estudios frecuentemente orientados hacia la docencia. Es el caso de Laura Méndez, matriculada en la Escuela de Artes y Oficios y en el Conservatorio; de María Luisa Ross, egresada de la Escuela Normal; o de la autodidacta tabasqueña, Dolores Correa Zapata, quien obtuvo el título de profesora luego de examinarse en la Secundaria. Las familias de esas niñas, empero, no estuvieron en condiciones de solventar la contratación de profesores privados; servicio que sí tuvo a su disposición la joven Isabel Pesado de la Llave (más tarde Duquesa de Mier), por ser hija del escritor y Ministro de Relaciones Exteriores durante el

gobierno de Nicolás Bravo, don José Joaquín Pesado. Caso similar fue el de las pequeñas María Enriqueta, María Ernestina y Elena Larráinzar Córdova, hijas de un abogado chiapaneco que colaboró con Antonio López de Santa Anna y Maximiliano de Habsburgo, en calidad de diplomático. Pesado fue poeta, en tanto las hermanas Larráinzar publicaron memorias de viajes, poemas y traducciones de novelas.

Es fácil suponer, como resultado de la presencia de las estudiantes en los nuevos espacios de instrucción pública, un incremento en el número de lectoras potenciales (ostensible minoría dentro de un país de analfabetos). De ahí el aumento de la oferta hemerográfica. Una oferta, por cierto, de eficacia probada desde la década de 1830, cuando Ignacio Cumplido y Vicente García Torres editaron sus exitosos calendarios para señoritas: compendios de poemas, cuentos y artículos virtuosos. Los empresarios editoriales trataron de alimentar y satisfacer el mercado de lectoras brindándoles traducciones de acreditadas revistas extranjeras y de textos literarios edificantes. También anunciaron con entusiasmo la participación de escritoras nacionales en las páginas de sus diarios y revistas. Muestra de ello es lo dicho por el maestro Ignacio Manuel Altamirano sobre Isabel Prieto, cuando la invitó a colaborar en *El Renacimiento* (1869): es "una de esas joyas raras que se honra un país en poseer".³ En esas oportunidades, la colaboración de ellas se juzgó como un

³ Ignacio Manuel Altamirano, "Crónica de la semana". *El Renacimiento*. Tomo II, p. 19. Isabel Prieto nació en España, pero vivió en México desde la infancia.

privilegio; no todos los cotidianos gozaban la distinción de llevar una rareza de esa índole a sus páginas: mujeres que escribían con maestría e inspiraban admiración y respeto.

El cometido comercial de los editores se cumplió. Al respecto, Lucrecia Infante ha señalado cuán provechoso es atender las listas de suscripción de las publicaciones periódicas dirigidas a mujeres, pues delatan la existencia de consumidoras consuetudinarias. De hecho, el interés manifiesto de abonarse al diario habría dado lugar a la interpelación directa a las “queridas lectoras”, con la cual iniciaban muchos artículos.

Y ellas no se conformaron con leer. Si en teoría el marco socio-simbólico dominante imponía a las mujeres límites imperturbables que las confinaban al ámbito doméstico, en la realidad muchos de esos límites fueron impugnados con notorio aliento. Evidencia de esto es el temprano apetito expresivo de quienes remitieron cartas a la redacción del *Diario de México*, entre 1805 y 1815. Entre las autoras es reconocible por lo menos una cuyo quehacer textual puede rastrear-se desde el inicio de esa centuria. Se trata de Mariana Velázquez de León (M.V.L. en el *Diario*), quien en 1804 apareció en el volumen laudatorio *Cantos de las musas mexicanas con motivo de la colocación de la estatua ecuestre de bronce de nuestro augusto soberano Carlos IV*, compilado por Joseph Mariano Beristáin de Souza. Considérese que *Cantos de las musas...* fue el resultado de un certamen donde los versos de Velázquez de León compitieron contra los de catedráticos de la Universidad, presbíteros, teólogos, colegiales, abogados, marqueses, condes, tesoreros, notarios, médicos y capitanes;

ella obtuvo mención en el certamen. Su intervención en éste –sin seudónimo, por cierto– es testimonio tanto de confianza como de audacia dignas de atención.

En suma, la lectura originó y dio cauce a un deseo de expresión creativa; además, proporcionó modelos literarios y formativos. También se erigió en motivo poderoso para abrir espacios editoriales a las temáticas juzgadas de interés femenino y, en razón de ello, algunas mujeres fueron invitadas a colaborar como autoras y otras se animaron a fundar empresas periodísticas. El círculo de la producción y el consumo estaba sellado.

II. Laura Méndez y la literatura de lo cotidiano

¿Qué nutría la escritura de la joven Laura Méndez Lefort cuando llegó hasta las páginas de *El Siglo Diecinueve*, en 1874, con poemas líricos que pronto le dieron buena reputación en el círculo literario del país? Según se indicó anteriormente, Méndez estudió en la Escuela de Artes y Oficios y en el Conservatorio, ambos en la ciudad de México. Durante el examen tras el cual la primera institución le otorgó el título de profesora en 1873, dio muestras de “una gran erudición y mucha modestia”, así como de facilidad para responder cuanto se le preguntó.⁴ En el Conservatorio, dos años después, Méndez consiguió el título de profesora de instrucción secundaria mediante exámenes donde “demostró muy vastos conocimientos y excelentes disposiciones para consagrarse al sacerdocio de la

⁴ Agapito Silva, *El Correo del Comercio*, 18 de marzo de 1873, p. 3.

enseñanza”,⁵ que le valieron “una nota honorífica extraordinaria en recompensa de [su] perpetua dedicación al estudio”.⁶ Con esos títulos, en febrero de 1875 abrió una escuela para niñas y más adelante presentó exámenes de oposición en busca de plazas en escuelas municipales.⁷

La nueva profesora combinaba la formación magisterial con su gusto por la literatura. De ahí que organizara tertulias en la casa donde vivía con su hermana Rosa, aspirante a actriz. En una de sus reuniones, por cierto, el poeta coahuilense Manuel Acuña fue presentado con Laura.⁸ En octubre de 1873 nació un hijo de esos muchachos: Manuel Acuña Méndez, quien murió tres meses más tarde, sólo un poco después del suicidio de su padre.

Usando la inicial de su nombre como seudónimo (*L...* y *L****), en 1874, la joven nacida en el Estado de México publicó tres poemas líricos en *El Siglo Diecinueve*, fundado por el impresor Ignacio Cumplido; a mediados de ese año, ella cumplió veintiuno de edad. Tales fueron sus primeras incursiones en las páginas de los rotativos nacionales. En años posteriores, mientras cuidaba a la familia que formó con el poeta y periodista Agustín Fidencio Cuenca Coba, y dedicaba algún tiempo a la docencia, Méndez envió composiciones poéticas a *El Siglo Diecinueve*, *Diario del Hogar*, *La República Literaria* (Jalisco), *La Prensa*, *La Época*, *El Reproductor* (Veracruz), *Orizaba* (Vera-

cruz), *La Patria Ilustrada*, *El Parnaso Mexicano*, *La Juventud Literaria*, *El Eco Universal*, *El Liceo Mexicano Científico y Literario*, *El Mundo*, *La Ilustración*. *Revista Hispano-Americana* (Barcelona), *Revista de Madrid* y *La Ilustración Católica* (Madrid).

Precisamente en la redacción de *El Mundo*, fundado y dirigido por Vicente Sotres (posteriormente administrador de *El Hijo del Ahuizote*), trabajó entre el segundo semestre de 1889 y los primeros tres meses de 1890. Sus actividades en el número 20 de la Calle de las Escalerillas no se redujeron a la negociación destinada a publicar poemas; en esa ocasión tuvo a su cargo la sección literaria. Por ello, en septiembre de 1889 solicitó una licencia para separarse temporalmente de la dirección de una escuela municipal,⁹ y en noviembre se abrió una convocatoria para que alguien más ocupara en forma definitiva la dirección de tal escuela de párvulos.¹⁰ Otro indicio de la notoria y pública presencia de Méndez de Cuenca al frente de la mesa de Redacción, es la carta con la cual respondió una crítica de Jesús Corral:

Señor:

Una casualidad ha puesto en mis manos el número 1 del semanario imparcial *El Regenerador* de que es usted responsable, y que trae un suelto de gacetilla en el que a pretexto de defender al señor Gobernador del Estado de México, de los cargos que le hace *El Mundo* de esta capital, me hace usted el [favor] de aludir a mi insignificante persona por dos

⁵ Agustín Cuenca, *El Siglo Diecinueve*, 10 de febrero de 1875, p. 3.

⁶ Gacetilla sin firma, *El Eco de Ambos Mundos*, 18 de febrero de 1875, p. 3.

⁷ Gacetilla sin firma, “Oposición”. *La Libertad*, 20 de noviembre de 1878, p. 3.

⁸ Ignacio Miranda, “El acto heroico del Doctor Orive”, *Revista de Revistas*, p. 23.

⁹ Gacetilla sin firma, “Raquel Linarti”. *El Siglo Diecinueve*, 16 de septiembre de 1889, p. 3.

¹⁰ Gacetilla sin firma, “Convocatoria”. *Diario del Hogar*, 20 de noviembre de 1889, p. 3.

veces, sin contar con que dando por hecho que soy quien marco el *fiat* del citado *Mundo*, me dirige usted frases acres y hasta consejos que me propongo no echar en saco roto.

Como soy la única persona que vive en la casa designada de la Plazuela del Árbol, y la única directora de la Escuela para párvulos aquí establecida, me viene el saco a medida en cuanto a la alusión; no sucediendo lo mismo en lo que toca a los cargos, por lo que me veo obligada a hacer a usted, por medio de la prensa, una explicación.

Yo, como todas las profesoras que sirven al municipio, no pudiendo con el corto sueldo de la escuela sostener las necesidades de mi familia, me veo en el caso de procurarme por otro género de trabajo recursos suficientes para la vida; y ya que el señor director del *Mundo* se ha servido honrarme, encargándome la sección literaria de su popular diario, he aceptado esta manera de ocupación, siguiendo el ejemplo de otras señoras muy estimables y respetadas, mexicanas y extranjeras, cuyos nombres no cito porque supongo que usted las conoce perfectamente.

Así, pues, no comprendo por qué a mí, que, como la mayor parte de las mujeres, carezco de criterio político, me haga usted responsable de las ideas que del gobierno del señor [José Vicente] Villada se haya formado el señor Vicente Sotres, ni mucho menos de los ataques que con o sin razón se le hayan hecho en el citado *Mundo*, y eso es una forma que a lo poco galante reúne la circunstancia de ser atentatoria a la vida privada de una mujer, que por serlo, tiene derecho a exigir respeto, consideración, o por lo menos, lástima de su debilidad.

La señora Nataly de Testa ha colaborado en *El Partido Liberal* y en *El Nacional*, periódicos de muy distintas opiniones y jamás se le han imputado a esa distinguida escritora ni los avances liberales de uno, ni las raíces ultramontanas del otro, siendo que cada una de estas publicaciones tenga al frente el nombre de su director, propietario y responsable, ni más ni menos que el *Mundo*.

No tomo en cuenta la intención de ponerme en ridículo que tuvo usted al hablar de los “rayos de Júpiter” del “género bufo” y de algo que trasciende a difamación, porque no me llega a lo vivo; pero estimando en lo que vale su “primer tirón de orejas”, desde hoy pondré mayor empeño en ocuparme en algo “propio para la enseñanza infantil”, haciendo comprender a los “parvulitos” que si quieren ser estimados en sociedad deben respetar a las mujeres y no ofender a persona alguna.

Esperando que en lo sucesivo usted no robe a las letras el tiempo que empleó honrándome sobremanera al recordarme, le besa en su mano atentamente.

Laura M. de Cuenca.¹¹

Una mujer no debía opinar sobre política, ni usurpar un espacio en los diarios nacionales, indicaba el censor que recomendó a Méndez volver a los versos y a las clases para infantes. La escritora era viuda de Agustín Cuenca desde 1884, año en que varios periodistas –entre ellos

¹¹Laura Méndez de Cuenca, “Al Sr. Dn. Jesús Corral”, *El Mundo*, p. 2. Se actualizó la ortografía del documento (reproducido íntegramente por primera vez); también se anotaron los nombres de los diarios en cursivas, según la costumbre actual, y se desataron las abreviaturas.

Manuel Gutiérrez Nájera—, abogaron a favor de que el Ayuntamiento le otorgara la dirección de una escuela. La moción, divulgada en los diarios, fue aprobada por las autoridades.¹² Desde luego, Laura Méndez no era cualquier profesora, ni cualquier viuda. Juan de Dios Peza (*Anuario Mexicano*, 1878), Enrique de Olavarría (*Poesías líricas mejicanas*, 1878), Ricardo Domínguez (*Los poetas mexicanos. Semblanzas breves*, 1888) y la española Emilia Serrano (*América y sus mujeres*, 1890) ponderaron la calidad de su poesía. Se trataba, por tanto, de una persona revestida de cierto reconocimiento; la retórica de la humildad que usó en la carta pública de 1889 a través de expresiones del tipo “como la mayor parte de las mujeres, carezco de criterio político”, era una estrategia para hacer frente a quienes aún no se habituaban a presencias como la de ella.

Pese al sermón de Corral, y como consecuencia de la aprobación de la crítica, de la fuerza de carácter, de la necesidad de mantener a dos hijos —únicos sobrevivientes de su matrimonio con Cuenca—, así como del pertinaz interés por las letras, Méndez continuó participando en otros diarios. En mayo de 1890, un poco después de sufrir un percance cuando se derrumbó parte del techo de su casa en San Pedro de los Pinos,¹³ salió de la redacción de *El Mundo*;¹⁴ en junio se sumó al equipo de *El Universal*, del abogado oaxaqueño Rafael Reyes Spínola. Durante el resto del año publicó ahí

varios poemas y sus primeros cuentos; éstos, con el seudónimo *Stella*. De su estancia de diez meses en esas páginas donde coincidió con el escritor y abogado colimense Balbino Dávalos, habló en una misiva fechada el 25 de octubre de 1897, dirigida a su amigo Enrique de Olavarría y Ferrari.¹⁵ En ese documento, la escritora mencionó el apoyo brindado por Dávalos para legalizar su posesión de ciertos terrenos; añadió: “[Dávalos] no me quería mal a pesar de tanto y tanto como de mí se murmuraba”. Probablemente aludía a las habladurías en torno de la historia amorosa que había protagonizado con el poeta suicida Manuel Acuña, al iniciar la década de 1870.¹⁶

En abril de 1891, cuando se despidió de la esquina de la primera calle de Plateros y la segunda de La Palma, domicilio de la Redacción y administración de *El Universal*, algunos poemas de su autoría se habían divulgado también a través de *El Correo Español*. Precisamente en este diario se anunció, a mediados del año, que abandonaría México:

Ayer y por el ferrocarril Central, salió de esta capital rumbo a los Estados Unidos a donde va llamada por una casa editorial americana [Bancroft Press], la elegante y distinguida escritora Doña Laura Méndez.¹⁷

¹²Gacetilla sin firma, *La Patria*, 2 de diciembre de 1884, p. 2.

¹³Gacetilla sin firma, “Derrumbe”, *El Universal*, 11 de mayo de 1890, p. 2.

¹⁴Gacetilla sin firma, *El Tiempo*, 17 de mayo de 1890, p. 3.

¹⁵Dado que las transcripciones de las cartas de Laura Méndez a Enrique de Olavarría impresas hasta la fecha son deficientes, es preferible consultarlas, digitalizadas, en el fondo “Españoles en México en el siglo XIX” del repertorio *Colecciones Mexicanas*.

¹⁶Leticia Romero Chumacero, “Laura Méndez y Manuel Acuña: un idilio (casi olvidado) en la República de las Letras”, *Fuentes Humanísticas*, *passim*.

¹⁷Gacetilla sin firma, “La Sra. Doña Laura Méndez de Cuenca”, *El Correo Español*, 17 de junio de 1891,

No mucho después, fechó el poema "Caridad (en el álbum de don Alfonso Mejía)" en Ciudad Juárez, Chihuahua, territorio donde sufrió un contratiempo reportado por *El Siglo Diecinueve*: extravió el bolso con el dinero para costear su estancia.¹⁸ Con todo, arribó a San Francisco, California, al final de julio; "¡Inolvidable y triste llegada por cierto!", escribió a Olavarría y Ferrari cuando recordó el aniversario.¹⁹ Tal como informaron los cotidianos, la escritora había pactado con ellos el envío de colaboraciones; su estancia en Estados Unidos podría durar algún tiempo, estimaron. Y duró.

A lo largo de casi diez años, desde San Francisco, la mexicana remitió poemas para *El Siglo Diecinueve*, *El Universal*, *El Renacimiento*, *Revista Azul*, *Segundo Almanaque de Arte y Letras*, *El Mundo. Semanario Ilustrado*, así como *El Periódico de las Señoras*, *Segundo Almanaque Mexicano de Artes y Letras*, *Diario del Hogar*, *Gaceta de Gobierno del Estado de México*, *Boletín del Instituto Artístico y Literario "Porfirio Díaz"*, *Almanaque Sudamericano* (Buenos Aires-Montevideo), *El Álbum Iberoamericano* (Madrid), e *Iris* (Barcelona). También envió artículos a *El Mercurio Occidental*, de Guadalajara (bajo el seudónimo *Carmen*) y *El Mundo*, de Reyes Spíndola; así como cuentos, destinados a las elegantes páginas de *El Mundo Ilustrado*.

Aquellos fueron años de exilio elegido. No obstante, como se apreciará,

Méndez mantuvo firme presencia en los diarios de su país y la crítica literaria le refrendó un respeto sólo gozado durante la segunda mitad del siglo XIX por otras dos escritoras contemporáneas: Isabel Prieto y Esther Tapia. De ello es prueba un conjunto de antologías donde los trabajos poéticos de Laura Méndez iban acompañados por juicios elogiosos: *Poetisas mexicanas* (1893), de José María Vigil; la *Antología de poetas mexicanos*, confeccionada por la Academia Mexicana Correspondiente de la Española (1894); *Poetas mexicanos*, preparada por Carlos G. Amézaga e impresa en Buenos Aires (1896); *Antología americana. Colección de composiciones escogidas de los más renombrados poetas americanos*, publicada en Barcelona (1897); *Joyas poéticas americanas. Colección de poesías escogidas originales de autores nacidos en América*, dispuesta por Carlos Romagosa en Córdoba, Argentina (1897); *México poético. Colección de poesías escogidas de autores mexicanos*, formada por Adalberto A. Esteva (1900).

Durante la estancia en California, la profesora no se limitó a la redacción de libros de texto para Bancroft Press. En aquellas tierras dirigió el semanario *La Raza Latina*, donde publicó varios artículos.²⁰ Además, fundó la *Revista Hispano-Americana*. Buen negocio, esta última publicación le producía mensualmente mil dólares "limpios de polvo y paja".²¹ En esa ocasión se asoció con José Shleiden, cónsul de Argentina en aquella ciudad, y luego con Charles Howard, catedrático en la

p. 2. Véase también: Gacetilla sin firma, "Laura M. de Cuenca", *Diario del Hogar*, 7 de abril de 1891, p. 3.

¹⁸Gacetilla sin firma, "La Sra. Laura Méndez de Cuenca", *El Siglo Diecinueve*, 6 de julio de 1891, p. 4.

¹⁹Carta a Enrique de Olavarría, fechada el 26 de julio de 1897.

²⁰Gacetilla sin firma, "Laura Méndez de Cuenca", *El Partido Liberal*, 26 de octubre de 1892, p. 3.

²¹Laura Méndez de Cuenca, carta a Enrique de Olavarría, 28 de diciembre de 1896.

Universidad de California. La publicación se anunciaba así:

A Monthly Illustrated Journal, published in Spanish and English, and devoted to the Commercial Interests of the United States, Central and South America; Editors and Proprietors: Laura M. de Cuenca & José Schleiden; Offices: Mills Building.

Ambiciosa y visionaria, la editora proponía:

[...] un periódico de información que estrechara las relaciones mercantiles de California con las repúblicas latinoamericanas [...] cooperar al desarrollo de las repúblicas de México, América Central y del Sur haciendo que ellas entre sí se comuniquen y se estrechen como procedentes de una misma raza y que todas juntas entablen con California, el progresista Estado de Oro, una serie ininterrumpida de transacciones comerciales que impriman en toda la costa de Occidente una actividad vivificadora que redunde en bien de los pueblos que la habitan.²²

El 9 de abril de 1895 la empresaria remitió una comunicación epistolar a Enrique de Olavarría, a quien aseguró: “tengo energía y, sobre todo, estoy resuelta a que mientras pueda, por el trabajo, ganar un peso para mis hijos, no he de permitir que el vecino lo gane antes que yo”. Por desgracia, su socio en la *Revista Hispano-Americana* se le adelantó y le arrebató el negocio con argucias jurídicas: no habían elaborado contratos para establecer legalmente la propiedad.

²²Presentación, *Revista Hispano-Americana*, febrero de 1895, p. 1.

En artículos, crónicas y columnas redactadas en esos años, Méndez fue incisiva a la hora de mostrar el trato discriminatorio recibido por sus compatriotas en Estados Unidos. También se interesó en la observación minuciosa de las especificidades de aquel país; por ejemplo, dedicó un artículo a la celebración del Día de Gracias, otro a Santa Claus (aún escasamente conocido en México), y una lúcida crónica –salpicada por consideraciones sobre la historia estadounidense– acerca de las elecciones donde el republicano William McKinley se convirtió en el vigesimoquinto presidente de ese país. Quizá ésa fue la primera cobertura periodística de un acontecimiento político extranjero, producida por una mexicana.

Otra de las actividades que desarrolló en esa etapa fue la traducción de poemas ajenos (del alemán, el francés, el inglés y el italiano) y artículos dedicados a las lectoras, publicados en secciones de diarios preparadas ex profeso. Existía un antecedente: su participación en *El Universal para las Damas*, suplemento de los jueves de *El Universal*, donde se exhibían imágenes de ropa, se brindaban consejos de belleza y cocina, alguna noticia relacionada con ello y las respuestas de *Evangelina Desjardins* (ED) a las preguntas de lectoras interesadas en tales contenidos. Al respecto, Balbino Dávalos declaró que auxilió a su amiga en la traducción del francés al castellano de artículos sobre moda, cuando ambos trabajaban en aquel cotidiano.²³

El 8 de septiembre de 1898, la viuda de Cuenca firmó una carta en Toluca. Estaba en esa ciudad para laborar como

²³Francisco Castillo Nájera, *Manuel Acuña*, p. 144.

subdirectora de la Escuela Normal de Señoritas y planeaba permanecer ahí un año.²⁴ Probablemente la invitación del gobernador José Vicente Villada para colaborar en la Normal no era su única razón para volver al país: meses atrás, Méndez se quejó del exceso de trabajo en California ("he escrito más que en ningún otro [año] y sólo he cosechado desengaños"), denunció la mala jugada de su socio en la *Revista Hispano-Americana* y el rechazo de algunos de sus textos en *El Mundo*:

[...] me mandaron cincuenta pesos oro y unas letanías de sabrosísimos piropos; pero de entonces acá más he contribuido a engrosar el papel triste del topeate que [como] colaboradora en el periódico.²⁵

Parecía cansada. Por lo demás, aquellos no eran los únicos escollos a enfrentar. La remuneración que inserta al periodismo en la lógica del mercado, propició una férrea condena sobre las señoras que daban a conocer su palabra a través de publicaciones periódicas, pues colocaban en tela de juicio la generalizada idea de que la escritura, en el caso de ellas, era un mero divertimento y no una profesión. A fin de amonestar y desautorizar a quienes excedían los límites simbólicos, se echó mano de toda clase de estrategias; una de ellas fue la calumnia. Así lo resumió el peruano Carlos Germán Amézaga en 1896, después de su paso por México:

[Méndez de Cuenca] vive actualmente en San Francisco, California. Allí dirige,

hace varios años, un colegio de niñas y parece que ha olvidado a las musas. [...] periodista ayer, ha saboreado los amarguísimos frutos de tal empleo. Si en la prensa llaman ladrón y canalla al hombre que defiende éste o aquel principio, ¿qué no llamarán a la mujer que mide allí sus armas con gallardía? La viuda del celebrado poeta Cuenca, representa una familia todavía, en el mundo hispano-americano, muy desdichada. Con las señoras que se permiten pensar y escribir, hay menos urbanidad entre nosotros, que con aquellas que no hacen sino bailar y abrirse el escote hasta la cintura. Y si no ¿cómo evitar el que una alabanza a tal o cual escritora no sea seguida, fatalmente, de indecentes comentarios sobre su vida? Los seres más calumniados son sin disputa alguna, las literatas que obtienen triunfos ruidosos. ¡Feliz aquella a quien después de contarle ocho o diez amantes, no resulta firmando escritos ajenos! Hombrecillos ignorantes y brutos que ante una mujer de talento no saben decir palabra, son los enemigos más implacables que aquélla tiene. No, no existe envidia peor que la del hombre torpe a la mujer hábil. Doblemente humillado el uno, se cree desposeído por la otra, de un bien nativo, y mancha así, con placer su reputación, como un puerco el agua transparente con el hocico.²⁶

Una vez más, algunos acontecimientos propios de la vida privada colocaban a la escritora en la delicada posición a la que se refirió con sarcasmo en una carta fechada en octubre de 1897, citada líneas

²⁴Gacetilla sin firma, "Acertado nombramiento", *Diario del Hogar*, 12 de agosto de 1898, s.n.p.

²⁵Carta a Enrique de Olavarría, 28 de diciembre de 1896.

²⁶Carlos Germán Amézaga, *Poetas mexicanos*, pp. 318-322.

atrás. Desde luego, las habladurías eran para desacreditar moralmente a quien con su palabra escrita ocupaba un terreno que algunos suponían destinado a otros. El reclamo formulado por Jesús Corral, en 1889, para que Méndez atendiera “cosas de mujeres”, seguía vigente en el país que visitó Amézaga casi una década después, pese a la merecida fama internacional de la escritora.

Justamente, cuando Amézaga daba a la imprenta su libro en Sudamérica, Méndez inició la redacción de la novela *El espejo de Amarilis*. La publicó por entregas entre febrero y marzo de 1902, en las planas de *El Mundo*. Hacia esas fechas, con la finalidad de proporcionar al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública informes sobre el *kindergarten*, la profesora volvió a Estados Unidos para investigar y ejercer la docencia.²⁷ Desde Saint Louis Missouri prolongó su relación profesional con las redacciones de diarios de habla hispana, entregando poemas a *El Entre-acto*, *Diario del Hogar*, *El Mundo Ilustrado*, *El Tiempo*, *La Provincia*. *Revista Quincenal Ilustrada de Ciencias y Artes* y *La España Moderna* (Madrid).

Entre las tareas que el gobierno porfirista dejó en sus manos, estaba la de representarlo en congresos y exposiciones internacionales. Fruto de esa labor fueron las diecisiete crónicas publicadas en *Diario del Hogar*, entre 1902 y 1903, bajo el título “La Exposición Universal de Saint Louis Missouri”. También dentro de esa categoría pueden incluirse los informes sobre fiestas escolares y tipos de exámenes, publicados en la *Gaceta del Estado de México* y en el *Boletín de Ins-*

trucción Pública. A propósito de una nota periodística donde se cuestionaba el cumplimiento de aquellos objetivos, Méndez publicó una carta abierta donde precisó su punto de vista sobre el trabajo de los rotativos: “La prensa, en mi concepto, es o eco o guía de la opinión pública”;²⁸ su trabajo, crítico, filoso y didáctico, respondía a la segunda intención.

Las actividades reseñadas hasta aquí eran del conocimiento público en sectores ilustrados de Estados Unidos, Sudamérica y España. En *Boreales, miniaturas y porcelanas* (1902) y en *El mundo literario americano. Escritores contemporáneos. Semblanzas. Poesías. Apreciaciones. Pinceladas* (tomo 2, 1903), la peruana Clorinda Matto de Turner y la española Emilia Serrano, Baronesa de Wilson, celebraron a su colega de pluma. Para entonces, los poemas de ésta se divulgaban en *El Álbum Ibero Americano*, de Madrid; en tanto sus informes sobre educación eran comentados en *La Instrucción Primaria*, de La Habana.

En México, a las composiciones poéticas impresas en *Diario del Hogar*, *El Mundo Ilustrado* y *El Tiempo Ilustrado* a partir de octubre de 1904, se sumaron las destinadas a la revista *La Mujer Mexicana*, órgano de difusión de la Sociedad Protectora de la Mujer. Ésta era una agrupación feminista dirigida en algún momento por Méndez, entre cuyas asociadas estaban Matilde Montoya (primera médica del país), María Asunción Sandoval de Zarco (primera abogada), así como varias escritoras y profesoras normalistas. Con base en la experiencia que

²⁷Gacetilla sin firma, “De la Capital”, *El Correo Español*, 26 de octubre de 1903, s.n.p.

²⁸Gacetilla sin firma, “La señora doña Laura Méndez de Cuenca”, *Diario del Hogar*, 22 de septiembre de 1904, p. 2.

el gobierno de Porfirio Díaz le reconoció cuando la nombró miembro del prestigioso Consejo Superior de Educación,²⁹ en artículos sobre las necesidades del país, la profesora y directora temporal de *La Mujer Mexicana* disertó sobre la importancia de la educación, el aseo y la alimentación, para lograr en el país el progreso deseado. Algo similar haría en artículos como “La inspiración por el alcohol”, donde ella, integrante de la Liga Antialcohólica, denunciaba los peligros del consumo de esa bebida, tan arraigada en la población mexicana en general y en los poetas bohemios, “adeptos a la *musa verde*”, en particular.³⁰

A partir de 1906 y hasta 1910, Méndez de Cuenca publicó algunos poemas en diarios de provincia como *El Contemporáneo*, pero también tuvo a su disposición una tribuna aun más amplia en materia de tiraje:³¹ las páginas de *El Imparcial*, nuevo rotativo de Rafael Reyes Spíndola —ya convertido en magnate periodístico—, con quien, como se recordará, había colaborado en *El Universal* y *El Mundo*. Apenas iniciado ese quinquenio, la profesora recibió nuevas comisiones del Ministerio de Instrucción Pública: asistió a congresos sobre educación, mutualismo e higiene, en Milán, París, Ber-

lín y otras ciudades europeas;³² también redactó informes sobre la instrucción pública en aquel continente. Para facilitar su trabajo, fijó su residencia en Alemania. Allí escribió y firmó algunos cuentos para *El Imparcial*, una serie de artículos sobre el balneario de Karlsbad y una sabrosa columna donde narraba sus viajes y reflexionaba sobre las diferencias entre la cultura latina y la sajona.

Algunas obras de la escritora comenzaron a aparecer en tomos de divulgación gubernamental, como *Antología nacional*, arreglado por Adalberto A. Esteva (1906). También se publicaron las dos primeras ediciones de su libro didáctico *El hogar mexicano. Nociones de economía doméstica para uso de las alumnas de instrucción primaria* (1907, 1910 y 1914). Incluso circuló una traducción al inglés de su poema “Invierno”, en las páginas de *The Evening Post* y en las de *The Marlborough Express*, impresos en Nueva Zelanda, en 1909; poco más de una década antes, su exitoso poema “¡Oh, corazón!” había aparecido en traducción al italiano en *La Tavilla*, revista literaria de Perugia.³³ ¿Cuántos escritores del país habrán logrado esa resonancia allende las fronteras?

Pero la estructura gubernamental porfirista para la que trabajaba Méndez ya daba muestras de descomposición, y en el verano de 1910 la escritora regresó a un México crispado. No pasó inadvertida entre los más cultos: apenas iniciado el mes de septiembre, Alfonso Reyes,

²⁹Gacetilla sin firma, “El Consejo Superior de Educación”, *El Tiempo*, 2 de agosto de 1905, s.n.p.

³⁰Laura Méndez de Cuenca, “La inspiración por el alcohol”, *El Diario*, 2 de agosto de 1907, p. 8.

³¹La inserción de publicidad y la subvención gubernamental rebajaban el costo de impresión de *El Imparcial*, por lo que su tiraje era el mayor del país. Adicionalmente, había rotativos como *El Diario*, que daban difusión a notas del periódico de Reyes Spíndola. Ejemplo de ello es el artículo de Méndez: “La vajilla y el Rey de Sajonia”, *El Diario*, 13 de septiembre de 1907, p. 4.

³²“Representaciones de México en el Congreso Higiénico y Demográfico de Berlín”, *El Contemporáneo*, 2 de agosto de 1907, p. 1; “Mexico to be Represented at Congress of Moral Education”, *The Mexican Herald*, 2 de septiembre de 1908, p. 2.

³³Gacetilla sin firma, “La Tavilla (La chispa)”, *Diario del Hogar*, 2 de septiembre de 1886, p. 2.

Pedro Henríquez Ureña y otros talentosos jóvenes del Ateneo la nombraron "invitada de honor" durante una conferencia sobre sor Juana Inés de la Cruz, leída por el catalán José Escofet en la Escuela Nacional de Jurisprudencia.³⁴ Al mismo tiempo, en la casa editorial de la viuda de Charles Bouret se vendía, en un peso con setenta y cinco centavos, el volumen de cuentos *Simplezas* (con varios textos presentados antes en *El Imparcial*);³⁵ los dos volúmenes de *El hogar mexicano* estaban a punto de distribuirse en su segunda impresión, y en Madrid se preparaba la tercera de *Poesías líricas mejicanas*, coleccionadas por su amigo y maestro Enrique de Olavarría en 1877. En entrevista para *El Imparcial*, la profesora recién llegada declaró con entusiasmo que encontraba la capital convertida en una "verdadera ciudad a la europea".³⁶

En 1911, cumplió cincuenta y ocho años de edad y remitió algunos poemas a *Revista de Revistas*, papel que le brindaría más espacios en años posteriores. Los vuelcos políticos y la muerte de amigos con quienes había trabajado, como el periodista Filomeno Mata, fundador de *Diario del Hogar*, o el ministro Justo Sierra, condenaron a Laura Méndez de Cuenca a aceptar trabajos como docente e inspectora en escuelas situadas en los límites de la ciudad. Con todo, siguió escribiendo: don Filomeno Mata murió en 1911 y la profesora intervino en la coro-

na fúnebre en su honor;³⁷ Sierra falleció en 1912 y dos años después se editó el opúsculo *Diez civiles notables de la Historia Patria*, con una semblanza de don Justo, firmada por su amiga. Ante la contundencia del movimiento social en marcha, la escritora se distanció de su pasado porfirista redactando editoriales, poemas y artículos destinados a *El Pueblo. Suplemento Ilustrado*. En esas páginas, de raigambre constitucionalista, dio la bienvenida al ejército de Venustiano Carranza durante su llegada a la ciudad de México y llamó a las mexicanas a mostrarse revolucionarias. Al mismo aliento ideológico obedecían tanto un poema laudatorio elegido por Juan B. Delgado para su *Florilegio de poetas revolucionarios* (1916), como la biografía de tono hagiográfico *Álvaro Obregón* (ca. 1919).

La profesora aún tuvo ánimos para matricularse en la Escuela de Altos Estudios, donde básicamente cursó materias relacionadas con la literatura. Si bien algunos de sus profesores (jóvenes poetas) la consideraban integrante de una generación de versificadores pasada de moda, la respetaban. Por ello, en Madrid eligieron uno de sus poemas para el tomo *Lírica mexicana. Antología publicada por la Legación de México con motivo de la fiesta de la Raza* (1919), y en Nueva York, Charles Alfred Turrel seleccionó uno de sus breves trabajos narrativos para *Cuentos hispanoamericanos* (1921).

Su último poema circuló gracias a la celeridad del papel periódico: en un número de junio de 1928, en las páginas de *Revista de Revistas*, las y los lectores de la época pudieron leer "Pasa un poe-

³⁴Quinta conferencia del Ateneo Juvenil", *El Diario*, 6 de septiembre de 1910, p. 2.

³⁵"Libros de la semana", *Diario del Hogar*, 23 de agosto de 1910, p. 2.

³⁶Gacetilla sin firma, "Vuelve a México la Sra. Méndez de Cuenca", *El Imparcial*, 14 de julio de 1910, p. 1.

³⁷Laura Méndez de Cuenca, "Don Filomeno Mata". *Diario del Hogar*, 4 de julio de 1911, p. 4.

ta", elegía dedicada al respetable Salvador Díaz Mirón, recién fallecido. Con eso se despidió de las letras Laura Méndez de Cuenca, quien falleció el 1 de noviembre de ese año, habiendo dejado impreso su nombre en muchísimas páginas nacionales y extranjeras. La extensa y puntual relación de éstas quedará para otro momento.

Bibliografía

- Amézaga, Carlos G. *Poetas mexicanos*. Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e hijos, 1896.
- Baronesa de Wilson. *El mundo literario americano. Escritores contemporáneos. Semblanzas. Poesías. Apreciaciones. Pinceladas*. Tomo segundo. Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1903.
- Castillo Nájera, Francisco. *Manuel Acuña*. México, Imprenta Universitaria, 1950.
- Infante, Lucrecia. *De la escritura al margen a la dirección de empresas culturales: mujeres en la prensa literaria mexicana del siglo XIX (1805-1907)*. Tesis, doctorado en Historia. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Matto de Turner, Clorinda. *Boreales, miniaturas y porcelanas*. Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1902.

Hemerografía

- Méndez de Cuenca, Laura. "Al Sr. D. Jesús Corral". *El Mundo*. Diario de noticias universales, eco de la opinión y resumen de la prensa. Tomo I, núm. 61, viernes 13 de septiembre de 1889.

_____. "La mujer mexicana y su evolución". *El Mundo Ilustrado*, 1º de enero de 1906, s.n.p.

Miranda, Ignacio. "El acto heroico del Doctor Orive". *Revista de Revistas*. Año XIV, núm. 709, 9 de diciembre de 1923.

Romero Chumacero, Leticia. "Laura Méndez y Manuel Acuña: un idilio (casi olvidado) en la República de las Letras", *Fuentes Humanísticas*, núm. 38, año 21, I semestre de 2009. México, Universidad Autónoma Metropolitana.

"Vuelve a México la Sra. Méndez de Cuenca. Es entrevistada por un *reporter*. Recorrió gran parte de Europa y estuvo en algunos congresos con el carácter de representante". *El Imparcial*, 14 de julio de 1910.

Cibergrafía

- Cartas de Laura Méndez de Cuenca a Enrique de Olavarría y Ferrari (1893-1899). Colecciones Mexicanas. Fondo "Españoles en México en el siglo XIX". Hemeroteca Nacional de México. Fondo reservado. <http://www.coleccionmexicanas.unam.mx/espanol.html> (consultado en agosto de 2013)

Archivos

- Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Fondo reservado.



PATRICIA MONTOYA RIVERO*

Una mirada femenina: Porfirio Díaz visto por Concha Miramón

A feminine look:
Porfirio Díaz seen by Concha Miramón

Resumen

Concepción Lombardo de Miramón escribió sus Memorias, en las que narra su vida desde su nacimiento hasta el momento en que salió de México en 1867. Sin embargo, dedica algunas páginas de su texto para externar la opinión que le merecen los gobiernos posteriores. En este texto se presenta lo que piensa sobre el régimen de Porfirio Díaz.

Palabras clave: Textos autobiográficos, modos de ver, porfirismo, historiografía, Concepción Miramón, memorias

Abstract

Concepcion Lombardo de Miramon wrote her Memorias, which chronicles his life from his birth to the time they left Mexico in 1867. However, devotes some pages of your text for expressing the view that subsequent governments deserve. This text presents what he thinks about the regime of Porfirio Díaz.

Key words: Autobiographical texts, ways of seeing, porfirism, historiography, Concepción Miramón, memories

*Lo que sabemos o lo que creemos
afecta el modo en que vemos las cosas.*

John Berger

Introducción

Son muchas las miradas que podemos encontrar en torno a la figura, siempre controvertida, de Porfirio Díaz; éstas van desde aquella que lo califica como tiránico dictador hasta la que se refiere a él como el modernizador y pacificador de México. Estas visiones las hallamos también expresadas de múltiples formas en el muralismo, en las telenovelas y películas o en los textos de historia, ya sean para la divulgación, como en las biografías, o en sesudas investigaciones de académicos y escritores famosos. Veamos ahora cual fue la percepción de una mujer decimonónica que escribió sus *Memorias*¹ y las concluyó hacia la segunda década del siglo pasado, por lo que siguiendo a John Berger, quien afirma que “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas,”² analizaremos los *modos de ver* que tuvo Concepción Lombardo, esposa del general conservador Miguel Miramón, respecto a uno de los personajes más discutidos de nuestra historia.

Si bien John Berger se refiere a los modos de ver en el arte pictórico, podemos traslapar sus dichos a la historia. Tomando en cuenta que un texto constituye una imagen que recrea o representa un hecho ocurrido y que “toda imagen encarna un modo de ver”, el teórico afirma que el modo de ver está condicionado “por toda una serie de hipóte-

sis aprendidas” y de experiencias vividas.³ En otro momento, Berger afirma que “nunca miramos sólo una cosa, siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos”⁴ lo que encontraremos claramente en las *Memorias* de Concepción Lombardo.

Antes de exponer la visión de doña Concha, consideramos conveniente explicar que el texto al cual nos vamos a referir, es una obra que por su carácter podríamos calificar como *escritura del yo*, ya que se trata de un relato autobiográfico en el cual el ejercicio memorístico del sujeto es fundamental. Aclaremos que toda memoria individual se ubica dentro de un marco colectivo, puesto que el lugar social que ocupan las personas determina la estructura de la memoria del grupo, por lo cual, si bien existe una memoria colectiva, ésta se nutre de diversas individuales.

Las memorias o la *escritura del yo* forman parte de ese nutrido grupo de obras que, cultivadas desde hace muchos años, no habían sido consideradas seriamente en el ámbito historiográfico por tratarse de escritos con una fuerte carga de subjetividad, no obstante su valor como fuente histórica. Las memorias han sido escritas con el afán de trascender y por tanto pensadas para un público contemporáneo o futuro, de ahí que coincidan en ese aspecto con cualquier obra de carácter histórico, cuyo objetivo es su perdurabilidad en el tiempo para constituirse en autoridad de verdad de los lectores de futuras generaciones.⁵

³ *Ibidem*, pp. 16-17.

⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁵ Véase Saúl Jerónimo Romero, *Guía: Siglo XIX. La revolución de independencia. Lectura historiográfica (1794-1992)*, pp. 12 y 14.

¹ Concepción Lombardo de Miramón, *Memorias*.

² John Berger, *Modos de ver*, p. 13.

Con la idea de que el modo de ver depende de lo que somos y de que no hay texto sin contexto, abordaremos primero cuales fueron las circunstancias que rodearon la vida de Concepción Lombardo, viuda del general Miguel Miramón y, de esta forma, al acercarnos a su lugar social y a su espacio de experiencia podremos explicar cómo fue que decidió tomar la pluma para dejar testimonio de su paso por este mundo y, finalmente, exponer bajo qué lente observó a Porfirio Díaz en una muy breve, pero elocuente mirada, la cual encontramos en pocas líneas de su décimo capítulo.

Una mujer de su tiempo

Conchita llegó a este mundo el domingo 8 de noviembre de 1835 en la Ciudad de México y ocupó el sexto lugar de un total de doce hijos. Su papá, Francisco María Lombardo, quien entonces ocupaba la cartera de Hacienda, había sido un destacado funcionario del gobierno que, a decir de su hija, tenía “ideas liberales”⁶ lo mismo que otros miembros de su familia por el lado materno, quienes militaron en el bando juarista,⁷ aunque su

mamá, su abuela y otros familiares eran profundamente conservadores, por lo que puede decirse que Concha nació en una cuna que se mecía entre el liberalismo y el conservadurismo.

La niña Lombardo, como muchas otras de la naciente clase media mexicana, asistió a dos escuelas de las denominadas *Amigas*; de la primera manifiesta no haber aprendido nada, pero en la segunda se instruyó en la lectura, cuentas, catecismo y labores manuales, posteriormente recibió lecciones en su propia casa –idiomas, baile, canto y equitación– si bien su educación la mantenía al margen de los acontecimientos políticos, ya que como menciona Niceto de Zamacois: “Las señoras de la buena sociedad eran ajenas [*sic*] á las ideas políticas” y “siempre se habían mantenido extrañas [...], en las contiendas de partido que habían agitado el país”.⁸ Ahora bien, a pesar de que la misma Concepción reconoce que ella y sus hermanas “poco o nada nos ocupábamos de los acontecimientos políticos”⁹ podemos afirmar que no fue una mujer del todo ajena a los vaivenes de la política, sino muy por el contrario, las actividades de su padre y algunos miembros de su familia, primero, y las de su marido, después, la hizo estar al tanto de lo que ocurría en su patria y tomar partido.

Por sus *Memorias* también sabemos que Concha Lombardo recibió una rígida

⁶ Concepción Lombardo de Miramón, *op. cit.*, pp. 1-2. Afirma la autora que su padre “ocupó puestos elevados en diversas administraciones [...] Figuró en el primer Congreso y fue perseguido por el Emperador Iturbide...”.

⁷ “Mi abuela y mis tías estaban rodeadas de individuos pertenecientes al Partido Liberal, y eran, por consiguiente, enemigas encarnizadas de los conservadores [...] y a esto se unía que mi abuela tenía dos hijos en el Partido Liberal, y uno de ellos en el ejército...” *Ibidem*, p. 144. “En el Partido Liberal no sólo tenía yo cercanos parientes, sino también algunos amigos...” *Ibidem*, p. 225. “Mi padre [...] pertenecía al Partido Liberal, se opuso a los proyectos [de monarquía] del Presidente

Paredes y esto le costó que lo persiguieran y que lo hubieran incomunicado en una prisión...” *Ibidem*, p. 258. “...mi tío [...] volvió a aparecer en la escena política haciendo el triste papel de Ministro de la Guerra, con el mayor enemigo de mi esposo, don Benito Juárez”. *Ibidem*, p. 258.

⁸ Niceto de Zamacois, *Historia de Méjico, desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días*, tomo XV, p. 204, tomo XVII, p. 254.

⁹ Concepción Lombardo, *op. cit.*, p. 10.

formación católica durante su infancia y adolescencia, como seguramente fue el caso de la mayoría de la población mexicana; practicó durante toda su vida variados ejercicios piadosos y mantuvo trato con parientes que pertenecían al estado eclesiástico y miembros prominentes de la jerarquía católica, lo cual marcaría una profunda huella en sus modos de ver los acontecimientos del país.

Dentro de su espacio de experiencia ocupan un importante lugar tanto su afición al teatro como sus lecturas. Por las noches acostumbraba leerle a su padre enfermo diversos libros de historia y de poesía. En sus *Memorias* únicamente menciona a los autores románticos Walter Scott y Adolphe Thiers, quienes imprimieron en su joven corazón una impresión perdurable.

Conchita Lombardo conoció al joven Miguel Miramón allá por 1854, y después de cuatro años de noviazgo se casó con él. A partir de entonces su vida transcurrió entre galones y sotanas, pero, sobre todo, en medio del fragor de la Guerra de Reforma. Durante los primeros meses de su matrimonio, doña Concepción viajó por el territorio mexicano hasta que su primer embarazo se lo impidió; como primera dama recibió y visitó, semanalmente, a las esposas de los diplomáticos acreditados ante el gobierno conservador presidido por su marido. A fines de 1860 la estrella de las fuerzas conservadoras declinó, entonces nuestra autora experimentó la amargura del exilio, si bien ello le dio oportunidad de conocer otras latitudes: Cuba, Europa, Estados Unidos.

El momento más trágico y triste de su vida, el que la dejaría marcada para el resto de sus días, Concha lo ubica en Querétaro, en el Cerro de las Campanas,

la mañana del 19 de junio de 1867, donde fue fusilado su esposo al lado de Maximiliano.

Sabemos que después de disponer el entierro de su marido y de vender sus joyas y propiedades, la viuda se marchó, junto con sus tres hijos sobrevivientes, al viejo continente en donde permaneció hasta su muerte, ocurrida en 1921. En Europa escribió sus *Memorias* y vivió gracias a una pensión otorgada por el emperador austriaco Francisco José, quien se la asignó en reconocimiento por los servicios de Miramón al efímero emperador Maximiliano. La señora Lombardo fijó su residencia en Roma por algún tiempo y posteriormente se estableció en España; fue en Barcelona en donde puso punto final y signó sus *Memorias* en 1917.

Las *Memorias* de Concepción¹⁰

Concha tomó la pluma siendo viuda y a una edad avanzada, para dar cuenta de su vida al lado del general conservador que fuera su marido y, en ellas, transmitió sus modos de ver los diferentes momentos y personajes del transcurrir de México. Estas *Memorias*, que abarcan cuarenta y cinco años de historia en seiscientos setenta y ocho páginas, han sido editadas en un voluminoso tomo junto con las cartas que le escribiera Miramón, en la colección Biblioteca Porrúa de esa misma firma editorial.

Se trata, como ya lo hemos dicho, de una obra autobiográfica en donde la autora inicia con su nacimiento e infancia

¹⁰Para un análisis más completo de esta obra véase Patricia María Montoya Rivero, *Miramón, el héroe de la reacción. Tres visiones de una historia*.

y concluye con su establecimiento en Europa después de la trágica muerte del general y en ella podemos encontrar variados asuntos que hacen las delicias de cualquier lector. Incluye desde documentos históricos, como la ya mencionada colección epistolar del caudillo conservador, descripciones de batallas, intrigas palaciegas y asuntos políticos, así como anécdotas y cualquier tipo de asuntos de la vida cotidiana; todo ello descrito con una inconfundible mentalidad femenina, lo que nos da una cabal idea de la vida, costumbres, preocupaciones, sentimientos e impresiones de una mujer mexicana del siglo diecinueve que si bien no tenía una gran instrucción, sí contaba una gran sensibilidad para percibir lo que acontecía en su país. A lo largo de las páginas de las *Memorias* poco a poco se desdibuja la figura de Concepción, para aparecer como nítido protagonista de ellas el joven militar conservador con quien compartió su destino.

Si bien su escrito constituye en sí mismo una fuente histórica sobre los agitados años de la Reforma, la Intervención francesa y el Segundo Imperio, también encontramos en él valiosas opiniones sobre situaciones y personajes que nos van mostrando el carácter y las preocupaciones políticas e ideológicas de su autora. Ahora bien, aunque se trata de *Memorias*, Lombardo no escribe de memoria, sino que apoya sus recuerdos en los diarios que se aficionó a escribir durante toda su vida, tal como lo atestigua el monárquico mexicano José Manuel Hidalgo –quien la conoció durante la primera estancia de Conchita en París– de igual manera utiliza documentos como las ya mencionadas cartas que le enviara Miramón así como otros textos

de historia como los de Domingo Ibarra, Francisco de Paula Arrangoiz y Niceto de Zamacois,¹¹ o como los de Samuel Basch, Hans Albert, Luis Pérez Verdía o José María Vigil. Todas estas obras conformaron el bagaje que le permitió defender su propia verdad contra cualquier otra información diversa a sus modos de ver.¹²

El segmento en el que doña Concepción escribe sobre lo que vivió después de la muerte de su marido: triunfo del liberalismo y Porfiriato, lo encontramos como una reflexión que inserta en el capítulo antepenúltimo de su obra, titulado “Querétaro”.¹³ Creemos que los párrafos de referencia fueron agregados con posterioridad, tal vez hacia la fecha en la que signó su texto, ya que interrumpe la secuencia narrativa del capítulo y sus deliberaciones tratan de tiempos posteriores a lo que está narrando.

¹¹Domingo Ibarra, *Episodios históricos militares desde fines del año de 1838 hasta 1860, con excepción de los hechos de armas que hubo en tiempo de la invasión norteamericana*. Francisco de Paula Arrangoiz, *Apuntes para la historia del Segundo Imperio mexicano y México desde 1808 hasta 1867*. Niceto de Zamacois, *Historia de Méjico desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días*.

¹²John Berger, *op. cit.*, p. 37.

¹³Son once los capítulos de las *Memorias* de Concepción Lombardo: I. Mi nacimiento y mi infancia; II. Mi adolescencia. Tenancingo. Querétaro. Vuelta a México; III. Mi juventud. Quienes fueron mis verdaderas maestras; IV. Sigue mi juventud y mi matrimonio; V. Los dos primeros años de mi matrimonio; VI. El segundo año de mi matrimonio; VII. Mi primer viaje a Europa; VIII. Vuelta a la patria; IX. Mi segundo viaje a Europa y vuelta del destierro; X. Querétaro; y XI. La lucha por la vida.

La mirada a don Porfirio

Una de las miradas más interesantes que dirige Concha a los protagonistas de la historia de México, es, sin duda, la que posa en el régimen y en la persona de don Porfirio Díaz. Si bien son escasas las líneas que le dedica, éstas son incisivas por la opinión que le merece el General como continuador de la obra liberal, y confirman una ideología construida y vivida a lo largo de muchos años, además de que nos evoca el pensamiento de Francisco Bulnes, quien por entonces era uno de los autores más leídos en la lejana patria. Si lo conoció o no, es algo que no podemos afirmar.

Lo que sí sabemos es que Lombardo puso fin a su obra un 7 de agosto a tan sólo siete años del estallido de la Revolución mexicana; para entonces llevaba cincuenta años de su vida residiendo en el viejo continente, desde donde recibía y leía con avidez las noticias que llegaban de su lejano país, al cual seguía unida a través de dos de sus hijos que habían regresado a radicar en México. Además de su natural disposición a estar informada, debió haber sido ése uno de los motivos por los que se mantuvo al tanto de los acontecimientos del régimen juarista, primero, y porfirista después, así como de la caída de este último –al sumirse nuevamente el país en una violenta discordia– así como de su salida de México y su muerte en París.

Tenemos que nuestra autora, al detener su mirada en el Porfiriato, realiza un balance de lo conseguido por los liberales a partir de su triunfo, el cual ubica, no el día de la entrada triunfal de Benito Juárez a la capital de la restaurada república, sino cuando Maximiliano y sus lugar-

tenientes fueron pasados por las armas y con ellos murió la ilusión del Imperio, lo que para Concha significó la derrota del partido y de los ideales conservadores. Pero mejor, leamos lo que Lombardo escribió con su puño y letra:

¿Cuáles han sido las ventajas que han resultado a nuestra amada patria, después del triple asesinato cometido por el Partido Liberal, el 19 de junio de 1867 en el Cerro de las Campanas? [...] El Partido Conservador, naturalmente inepto y desalentado, además, después del drama de Querétaro, fue acabando poco a poco, hasta que desapareció por completo. Así fue que el Partido Liberal, desembarazado de aquel enemigo que durante varios años había luchado contra él, se encontró dueño absoluto del país, y se dedicó con esmero en desarrollar en el pueblo, y en la sociedad, sus ideas inmorales, anticristianas, y lo más triste, antipatrióticas.¹⁴

Es interesante hacer notar que doña Concepción consideró entonces totalmente acabado, muerto y enterrado al partido conservador, igual que lo había sido su amado Miramón, lo que denota el estado de amargura y depresión con el que veía a su lejana patria; con el final de aquél, ésta se había hundido en una vorágine de inmoralidad y antivaleores, ya que el conservadurismo derrotado era lo único que podía representar un freno ante las malas pasiones de los hombres, pues se fundamentaba en la moral católica; no obstante, es dura en su crítica al partido de su esposo, que, considera, no estuvo a la altura de las circunstan-

¹⁴Concepción Lombardo, *op. cit.*, p. 609.

cias para poder sostener eficazmente un régimen conservador. Este modo de ver el fin del conservadurismo y la pervivencia del liberalismo, desde luego que tiene mucho que ver con la connotación religiosa que tuvo la Guerra de Reforma y que ella observó como mujer del llamado “joven Macabeo”.

Asimismo, son de tomar en cuenta los calificativos tan duros que emplea al referirse al partido de su marido: “naturalmente inepto y desalentado”, lo cual nos lleva a pensar que el valor a éste lo daba, en realidad, el jefe que lo dirigía, tal vez pensando en la época en que Miramón lo había acaudillado.

Por otra parte, la mirada de Concepción, al igual que la de muchos católicos mexicanos conservadores, a la masonería, la condujo a considerar a esta agrupación como enemiga de la religión, idea que se había encargado de propagar la jerarquía de la Iglesia católica desde los púlpitos. A esta asociación secreta se le asociaba con intrigas, conspiraciones y revoluciones; por todo ello, un político liberal y masón era considerado por los conservadores de la época como individuo irreverente, revoltoso y poco confiable. Por su parte, nuestra autora estaba al tanto de la influencia de la masonería en los intrínquilis de la política y de que algunos miembros de estas sociedades se habían encumbrado hasta la posición más alta del Estado, de lo que culpaba, desde luego al liberalismo triunfante, que hacía ostentación de sus relaciones con este grupo; asimismo, doña Concha pensaba que el pertenecer o ser cercano a la masonería se había convertido en una moda de aquellos políticos a los que ella denostaba:

El diabólico masonismo [*sic*], se puso en boga alcanzando su triunfo con tener a su cabeza a los Jefes de Estado. Las logias masónicas tenían a gala colocar en sus balcones grandes enseñas, y sus procesiones salían públicamente por las calles de la capital, presididas por algún hermano tres puntos, que generalmente ocupaba algún alto puesto en la política.¹⁵

Seguramente no olvidaba que tanto Juárez como Díaz eran miembros de la masonería.

Otra crítica que sale de la pluma de la atribulada viuda de Miramón es la concerniente a la corrupción. Considera que de don Benito Juárez en adelante, la ambición ha sido el móvil de los políticos, opinión que no deja de sorprendernos, y más cuando volvemos la mirada hacia nuestra contemporánea clase política nacional, de quien la prensa da cuenta de numerosas corruptelas; ¿tendría también en mente a los gobiernos que habían emergido a raíz de la Revolución? No hay que olvidar que dio por concluidas sus *Memorias* en 1917 y que murió en 1921. Veamos su planteamiento:

Los hombres que han regido nuestro país, después del completo triunfo del liberalismo, no han tenido otro lema que el del bolsillo, y así, hemos visto salir de la presidencia a hombres que no tenían un centavo, poseyendo pingües fortunas.¹⁶

Por otra parte, siempre siguiendo con la idea de considerar enemigo natural de México a Estados Unidos, tal y como todos los ideólogos del conservadurismo

¹⁵*Ibidem*, p. 609.

¹⁶*Ibidem*, p. 610.

lo habían manejado desde antes de Lucas Alamán, acusa a los regímenes posteriores a la caída del Imperio, de plegarse totalmente a los dictados de la Casa Blanca, no únicamente en lo que a política se refiere, sino también en lo referente a lo económico con las disposiciones de apertura de mercados y capitales a favor de las empresas estadounidenses. Sin embargo, no alcanza a observar o no quiere, que otras naciones europeas también mantuvieron intereses en nuestro país. Así se expresa de los gobiernos del liberalismo después de la derrota conservadora:

Pero lo que causa una verdadera indignación, es que la mayor parte de ellos han debido su elevación a nuestro común enemigo, el yanqui, el cual les ha prestado su apoyo, y protección, en cambio de sacar de ellos toda clase de franquicias y privilegios ruinosos para nuestra desgraciada patria.¹⁷

Además de la pérdida de soberanía con la adhesión a nuestro vecino del norte, la por entonces anciana Concha les echa en cara, pero sin mencionarlos por su nombre, tanto a Benito Juárez como a Porfirio Díaz sus larguísimos periodos de gobierno; recordemos que su joven esposo solamente duró en el cargo dos años, y esos, inmersos en la violenta Guerra de Reforma. Para dichos regímenes gubernamentales, encubiertos después de la caída del Imperio, el apoyo estadounidense, que había sido indispensable para el triunfo liberal, se tornó fundamental para poder mantenerse en el poder, de ahí el compromiso de plegarse a sus requerimientos políticos y económicos.

¹⁷ *Ibidem*, p. 610.

¡Hemos tenido un presidente que duró quince años, otro que duró en el poder más de treinta!; estos hombres han sido los más antipatriotas y los más culpables, porque teniendo en sus manos todos los elementos para organizar y preparar una seria y poderosa defensa contra nuestro común enemigo, se quedaron bajo su tutela, concediéndoles cuanto les pedía, por temor de perder la alta posición que ocupaban.¹⁸

Finalmente, ahora ya mencionando a Porfirio con su nombre completo, pero nunca le concede el honroso título de don, ratifica sus acusaciones y pareciera decir, en los amargos renglones que redacta, que el destierro del dictador y su posterior muerte en el exilio fue una suerte de castigo por sus muchos y execrables crímenes contra la patria.

Porfirio Díaz también murió en su cama, pero proscrito en el destierro, porque cansado de la tutela americana, se quiso emancipar de ella, y dar a sus amigos y partidarios, las concesiones y privilegios de que los americanos gozaban. Esto bastó para descontentar el Gabinete de Washington, que como siempre, se valió de sus ocultas tramas para precipitar la caída de Porfirio, que ignominiosamente fue lanzado del país.¹⁹

Resulta importante mencionar que una vez más acusa al coloso del norte, ahora como el causante de la caída del dictador. Con todo esto, pareciera afirmar que, muertos los paladines del conservadurismo, México quedó total, fatalmente,

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ *Loc. cit.*

a merced de sus ambiciosos vecinos sin que nadie pudiera hacer nada para evitarlo, tal como lo habían pronosticado Luis Gonzaga Cuevas y Lucas Alamán, además de la reiteración de Francisco de Paula Arrangoiz.

A manera de conclusión

Los modos con que Conchita vio el mundo y los conflictos mexicanos estuvieron determinados por las experiencias mismas de su vida, en la que destaca, por una parte, su rígida formación religiosa, y por la otra, el hecho fundamental de su matrimonio con el conservador Miguel Miramón. Y estos, sus modos de ver la realidad, de percibir los sucesos ocurridos en su país a lo largo de su existencia quedaron plasmados en sus *Memorias*, dada su afición a escribirlo todo, pero principalmente a su necesidad por justificar las acciones del esposo sacrificado en el Cerro de las Campanas.

Estas *Memorias*, cuyo punto final puso allá por el año de 1917, las cuales relatan su vida al lado del caudillo conservador, también nos regalan el testimonio de una inteligente e interesante mujer mexicana, quien, a través de sus letras, va desgranando los acontecimientos de las trascendentales épocas de la Reforma, la Intervención y el Imperio; al mismo tiempo nos presenta sugestivas opiniones que dan luz sobre el pensamiento de la reacción mexicana del siglo XIX: arraigada religiosidad en la cual se confunde el dogma con la institución eclesiástica; profundo sentimiento antiestadounidense, país al que ve como enemigo de la moralidad y de los valores de una patria

de raíces hispanocatólicas; defensa del *statu quo* y de los privilegios del ejército y la Iglesia católica, así como la equiparación de la blanquitud con la decencia.

La lente a través de la cual Conchita Lombardo posa su mirada en los eventos de su patria, sostenida por el conservadurismo decimonónico, también está teñida por un color típicamente romántico en el que la fatalidad juega un papel determinante; no obstante, otorga a la intencionalidad humana, incidencia en los hechos históricos que narra.

Si bien el tema de las *Memorias* de Concepción se centra entre la década que va de 1857 a 1867, da cuenta, aunque muy brevemente, de lo que piensa de su contemporaneidad en el momento de escribir sus reflexiones; es decir, de la época y administración de Díaz, a quien tacha de liberal, masón, extranjerizante, proestadounidense, inmoral, antirreligioso y dictador; sin sentir la más mínima piedad por ese hombre, que al igual que ella, debía de acabar sus días en el exilio. Con ello encontramos que el texto de Lombardo, si bien no constituye un libro de historia, sí fue concebido con la intención historiográfica de recrear el pasado a la luz del presente, por lo que a lo largo de esta obra son frecuentes las frases narrativas características de quien escribe del pasado, como dijera Arthur C. Danto al analizar la escritura de la historia.²⁰

En los párrafos analizados y puestos a la consideración del lector, podemos percibir un angustioso y doliente grito de Concha Miramón, quien expresa

²⁰Véase Arthur C. Danto, *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*.

de diferente manera, pero al unísono con la ya famosa frase atribuida al propio Díaz:

“Pobre de México, tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos”.

Bibliografía

- Arrangoiz, Francisco de Paula. *Apuntes para la historia del Segundo Imperio mexicano*. Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1869.
- . *México desde 1808 hasta 1867*. Madrid, Imprenta de D. A. Pérez Dubrull e Imprenta Estrada, 1871-1872.
- Beger, John. *Modos de ver*. 2ª edición. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- Danto, Arthur C. *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Barcelona, Paidós, 1989.
- Ibarra, Domingo. *Episodios históricos militares desde fines del año de 1838 hasta 1860, con excepción de los hechos de armas que hubo en tiempo de la invasión norteamericana*. México, Imprenta de Reyes Velasco, 1890.
- Jerónimo Romero, Saúl. *Guía: Siglo XIX. La revolución de independencia. Lectura historiográfica (1794-1992)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, Maestría en Historiografía de México, 1999.
- Lombardo de Miramón, Concepción. *Memorias*. México, Porrúa, 1980.
- Montoya Rivero, Patricia María. *Miramón, el héroe de la reacción. Tres visiones de una historia*. Tesis, Maestría en Historiografía de México. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2000.
- Zamacois, Niceto de. *Historia de Méjico desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días*. México-Barcelona, Imprenta de J. F. Parrés y Cía., 1876-1882.

La escritura revolucionaria: Vida y publicaciones de mujeres periodistas durante el Porfiriato

Revolutionary Writing: Life and Publishing of Journalists Women during Porfirian Times

Resumen

La siguiente investigación aborda la presencia de las mujeres en el periodismo porfirista. El objetivo reside en visibilizarlas en su accionar dentro del ámbito público. La actividad política en la oposición muestra a las mujeres participando mediante la palabra escrita y con publicaciones en pie de igualdad con los varones.

Palabras clave: Porfiriato, periodismo, escritura, mujeres, relaciones de género

Abstract

This research shows the presence of women in porfirian journalism. It's aim is to make this woman persons visible in the public sphere. Their political activity in the oposition shows them taking part by means of writing and with publications in the same way that men did.

Key words: Porfirian Mexico, journalism, writing, women, gender relations

La historia de las mujeres escritoras y protagonistas de la cultura impresa es larga. En México, el registro de la escritura femenina en la prensa se caracterizó durante mucho tiempo por su invisibilidad. Su marginación de la lectura y la escritura tuvo que ver con el orden de género, que considera a las mujeres como seres destinados a la procreación, alejadas del ejercicio intelectual y, por lo tanto, del ámbito público.

Desde la etapa colonial, muchas monjas, beatas y colegialas, se internaron en los conventos para dedicarse a escribir. Si bien no hay suficiente documentación que lo pruebe, encontramos muestras de escritura femenina en relatos, cartas y poemas.¹ Transcurrido el tiempo, algunas mujeres urbanas, de acuerdo con su clase social, aprendían a leer y a escribir en sus hogares, o en las escuelas *Amigas* o *Migas* donde se les enseñaba, además, a coser, a rezar y a contar. En la segunda década del siglo XIX hubo mujeres que demandaron el acceso a una educación más completa, como el caso de la maestra Vicenta Vetancourt, en 1820, en su escrito *Reflexiones sobre la educación de las jóvenes*, y también en el de Ana Josefa Caballero de Borda, en 1823, en un folleto titulado *Necesidad de un establecimiento de educación para jóvenes mexicanas*.² Se debe subrayar que, por ejemplo, en varias municipalidades de la ciudad de México había escuelas de primeras letras que enseñaban a leer y a escribir a niños y niñas.

Otra actividad en la que destacaron las mujeres fue como impresoras, algunas se iniciaron en la profesión familiar a partir del matrimonio y otras por herencia,³ también hubo viudas de dueños de imprentas, que, una vez fallecidos los maridos, se hicieron cargo del negocio y que participaron así en la construcción del México cultural; algunas estuvieron al frente de las editoriales más importantes de la época, recordemos a Herculana del Villar y a la viuda de Ch. Bouret, esta última publicó numerosos textos de historia, geografía e higiene durante la década de 1900.

Si las mujeres no hubieran sabido leer, las publicaciones del México independiente no se hubieran dirigido a ellas,⁴ es decir, no se hubieran incluido secciones con temas de interés femenino. Las primeras revistas en aparecer fueron el *Almanaque de las señoritas*, en 1825, y el *Iris*, editado, entre otros, por José María de Heredia y Claudio Linati; éstas fueron publicaciones eficaces que impulsaron al país hacia el progreso, mediante, entre otros aspectos, la ilustración del bello sexo a fin de que cumpliera con el deber ser de toda mujer:

Ilustrada la joven de nuestros días por medio de una educación esmerada, ella será sin duda sabia, modesta, recogida y amable como su edad, graciosa y verídica como la naturaleza, grave y profunda como el siglo a que pertenece, y capaz

¹ Josefina Muriel menciona a algunas como sor Isabel de la Resurrección, sor Juana Inés de la Cruz, María Guerrero y la poblana María de Cristo, del siglo XVI, *Cultura femenina novohispana*.

² Ambas se pueden consultar en Pilar Gonzalbo, *La educación de la mujer en la Nueva España*.

³ Véase Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, "La mujer mexicana en el periodismo", p. 207-209.

⁴ *Semanario de las Señoritas Mexicanas, Educación científica, literaria y moral del bello sexo* y el *Calendario de las Señoritas Mexicanas, 1838; Presente amistoso dedicado a las Señoritas Mexicanas, 1851-1852*.

de seguir bajo la égida del hombre el movimiento de las luces y de avanzar y elevarse con él en la rápida carrera de los progresos.⁵

Estas publicaciones estaban dedicadas a las mujeres, aunque eran escritas por hombres, quienes buscaban educarlas siguiendo el ideal ilustrado. Se editaron por largo tiempo y cuando ellas colaboraban, aparecían con seudónimo.⁶ “El primer nombre de mujer que aparece al frente de un periódico es el de la señorita Ángela Lozano, en *El Búcaro*, en 1869”.⁷ Fue hasta fines del siglo XIX cuando empezaron a difundirse revistas y semanarios hechos por mujeres y para mujeres y también publicaciones en donde ellas debatieron políticamente desde la oposición.

Entre las preocupaciones vigentes en el siglo XIX, la exigencia de la instrucción para el sexo femenino fue una de ellas. Mujeres de clase media buscaban en el estudio una manera de prepararse para participar en el ámbito público. La solución la encontraron cuando en el tercer cuarto del siglo se inauguró la Escuela de Artes y Oficios, que en 1888 se convertiría en la Escuela Normal de Profesoras, donde se les preparó para laborar como maestras. Con ello, muchas pudieron dedicarse a la enseñanza y otras volvieron la mirada a la escritura en diarios y revistas, a veces ellas mismas los fundaron y dirigieron para dar a conocer sus planteamientos sobre los temas de su interés

y en los que creían poder incidir para alcanzar derechos para su género.

Las periodistas mexicanas egresadas de estas instituciones o de las surgidas en los estados, se iniciaron haciendo versos o escribiendo sobre mujeres famosas y bajo seudónimo, casi siempre masculino. A partir del triunfo de la República empezaron a aparecer semanarios destinados exclusivamente al *bello sexo*, y fue entonces cuando proliferaron firmas femeninas en artículos o encabezando publicaciones; una de esas escritoras fue Isabel Prieto de Landázuri, quien firmaba como P. Landázuri. Fue hasta el siglo XX cuando las periodistas buscaron en la profesión un modo honesto de vivir y empezaron a cobrar por su trabajo, lo que significó un cambio considerable con respecto a la situación anterior. Aparecieron entonces varias líneas de escritura: quienes se dedicaron a exaltar el papel de las mujeres y su asignación de género; las que demandaron derechos igualitarios como a la educación, al sufragio y al trabajo, y aquellas que se involucraron decididamente en la política desde la oposición.

La primera promoción de periodistas mexicanas se formó en *El Correo de las Señoritas*, primera revista literaria destinada al público femenino que logró durar una década, de 1883 a 1893, fundada y dirigida por José Adrián N. Rico y, después de su fallecimiento, por su viuda, bajo la supervisión de un administrador.⁸

⁵ *Semanario de las Señoritas Mexicanas, Educación científica, literaria y moral del bello sexo.*

⁶ Algunos seudónimos, por ejemplo, eran: *Una colaboradora, Una dama que oculta su nombre.*

⁷ Fortino Ibarra de Anda, *El periodismo en México, Las mexicanas en el periodismo*, p. 23.

⁸ Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, “La mujer mexicana en el periodismo”, p. 214.

En *El Correo de las Señoras* escribieron, entre otras, Refugio Barragán de Toscano (1846-1916), Rosa Carreto (1846-1899) y Dolores Jiménez y Muro (1848-1925). El periódico daba cabida a secciones de bordados, modas, recetas de cocina y era aceptado entre las lectoras.⁹

El álbum de la mujer (1883-1890) fue la publicación que abrió brecha entre las escritoras mexicanas. Lo creó de su propio peculio y lo dirigió la escritora y periodista española Concepción Gimeno de Fláquer, quien era una ferviente seguidora de la liberación femenina. Otra publicación con la misma tónica fue *Violetas del Anáhuac*, "Periódico literario. Redactado por señoras" (1887-1889) su directora era Laureana Wright de Kleinhans,¹⁰ quien abogaba porque se educara a las mujeres.¹¹ *La mujer mexicana* (revista mensual científica-literaria consagrada a la evolución, progreso y perfeccionamiento de la mujer mexicana) comenzó a circular en 1904 y duró hasta 1906. Se fundó como órgano de la sociedad feminista

Protectora de la mujer [...] sociedad feminista, como ellas se definían, que buscaba el perfeccionamiento físico, intelectual y moral de la mujer, el cultivo de las bellas artes y la industria y además el auxilio mutuo.¹²

Participaban en ella profesionistas de la talla de la profesora Dolores Correa Zapata, la primera abogada mexicana: María

Sandoval de Zarco y la también médica Antonia L. Ursúa, además de varias profesoras normalistas. La administración recayó en Luz Fernández, viuda de Herrera. La publicación difundió la producción literaria de las mexicanas.

Estas revistas dirigidas expresamente al público femenino son muestra de la actividad intelectual de las mujeres, quienes pugnaban por obtener educación y trabajo digno. En estas publicaciones se hablaba de labores del hogar, de moda, de costura, de cocina, de literatura, pero también se daba a conocer lo que sucedía en el ámbito público tanto nacional como internacional e incluso, en ocasiones, se filtraban algunas ideas feministas.

A inicios del siglo xx muchas de las publicaciones diarias, semanales o mensuales dirigidas al público femenino abordaban distintos aspectos de la vida de la mujer, como el tradicional, que dibujaba mujeres hogareñas dedicadas a cumplir con el rol que socialmente se les había impuesto;¹³ también se incluían las inquietudes de aquellas que criticaban ese rol impuesto y pugnaban por acceder a la educación superior y a la participación política; y además estaban también las ideas de quienes planteaban una clara postura política en oposición al régimen porfirista.

Fue entonces cuando aparecieron periodistas que editaron publicaciones que se enfocaron en la crítica política, que se integraron a la oposición militar y que luego participaron en la Revolución. Estas mujeres se manifestaron no sólo como periodistas, editoras y escritoras,

⁹ F. Ibarra de Anda, *Las mexicanas en el periodismo*, p. 25.

¹⁰ Lourdes Alvarado, *Educación y superación femenina...*

¹¹ Inicialmente se había denominado: *Las Hijas del Anáhuac*.

¹² *La Mujer Mexicana*, marzo de 1905.

¹³ Véase *El Diario del Hogar*, fundado en 1881 por Filomeno Mata. Criticó a Díaz y se manifestaba en contra de la reelección.

sino también como organizadoras de grupos de obreros y de mujeres estrategas, de *dirigentas*, espías y luchadoras, en ocasiones, desde la clandestinidad.

Entre las más conocidas encontramos a Dolores Jiménez y Muro,¹⁴ quien desde muy joven empezó a escribir en periódicos de combate; usó el seudónimo de *Espartaco* para sus escritos políticos y el de *Ánima* para los literarios; trabajó en la redacción del *Diario del Hogar*. Guadalupe Rojo, viuda de Alvarado, quien a la muerte de su marido, Casimiro Alvarado, continuó con la edición del opositor *Juan Panadero*. Carlota Antuna de Borrego editó el semanario *El Campo Libre*, en el que colaboraban José Domingo Ramírez Garrido, Dolores Jiménez y Muro y Herminia Garza.¹⁵

Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, quien publicó en varios periodos *Vesper* con el lema "Justicia y Libertad". Ella Adela Elodia Arce, viuda de Arciniega, cuyo seudónimo era *Judith*, mandó imprimir con su firma *La Protesta*, que circuló por todo el Distrito Federal en junio de 1910; asimismo publicó escritos como *Al ejército*, *Alerta liberales* y *Protesta contra las elecciones de 1910*.¹⁶ Aurora Martínez de Hernández, hija de Paulino Martínez, junto con su madre se encargaba de la actividad tipográfica del diario *La Voz de Juárez*, mientras Paulino estaba en la cárcel. Volvió a publicarlo en 1913 con ayuda de Dolores Jiménez y Muro. Sara Estela Ramírez, coahuilense, escritora y

poetisa, seguidora de los Flores Magón, fue fundadora en Laredo, Texas, de los periódicos *La Corregidora* y *La Aurora*, entre 1904 y 1910, año en que falleció.¹⁷ De corta duración, *La Mujer Moderna*, periódico mensual independiente que editó Andrea Villarreal González a quien llamaban la *Juana de Arco mexicana*.

Como se puede ver, los intereses femeninos iban en diversas direcciones, mientras unas demandaban el voto y la educación, otras saltaban a la palestra con una clara visión política que buscaba integrarse a la lucha por cambiar al país.

Las periodistas mencionadas no pugnarón de inicio por derechos para su género, sino que su lucha iba encaminada a destituir a Porfirio Díaz del poder y con ello transformar la condición de los desheredados. Su interés por la condición de las mujeres se irá gestando poco a poco a través de la toma de conciencia de su propia subordinación y de su alejamiento de los derechos políticos y fue entonces cuando conformaron clubes antirreeleccionistas donde demandaban el voto y la salida de Porfirio Díaz del poder; además, frente al asesinato de Madero se organizaron para luchar contra Victoriano Huerta, ejemplo de ello fue la agrupación *Hijas de Cuauhtémoc*.

María Andrea Villarreal González, poeta y periodista, nacida en Lampazos de Naranjo, Nuevo León, en 1881, murió en 1963. Se integró a la oposición al igual que sus hermanos Antonio y Teresa; todos simpatizaron con los Flores Magón y los siguieron durante el exilio. En 1905, los encontramos en San Louis Missouri colaborando en *Regeneración*. En 1908,

¹⁴Véase Oresta López y Varinia Hernández, "La soledad y el fuego de Dolores Jiménez y Muro".

¹⁵Teodoro Hernández, "Hay que hacer justicia a las mujeres revolucionarias de principio de siglo", *El Nacional*, 30 de noviembre de 1958.

¹⁶Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional, sección Veteranos.

¹⁷Emilio Zamora, "Sara Estela Ramírez: una rosa roja en el movimiento", pp. 163-170.

Andrea entra a México desde San Antonio Texas con un cargamento de armas y parque para el levantamiento fallido en el pueblo de Las Vacas (ciudad Acuña, Coahuila). En agosto de 1909 uno de los agentes secretos enviados a espiar a los magonistas informaba que Andrea junto con Mother Jones¹⁸ hablarían, en San Antonio, Texas, avaladas por la Liga Defensora de Refugiados Políticos, el informante hacía la precisión de que “ambas mujeres harán lo de siempre, insultar a nuestro gobierno; práctica que a mi juicio debe corregirse”.¹⁹ Ese mismo año, pero en diciembre de 1909, Andrea comienza a publicar *La Mujer Moderna*, desde San Antonio. En el primer número escribe:

La mujer moderna tiene, más allá de los viejos límites marcados por el capricho masculino, una misión que cumplir: La de hacer rebeldes. Porque en estos momentos la rebeldía es la salvadora del mundo que se pudre en el pasivismo abyecto.

Iniciamos el movimiento; otras más competentes vendrán después a levantar sobre la piedra de nuestros esfuerzos la futura liberación de nuestras hermanas, y con ella, la dicha de la humanidad.

Venimos a tomar un modestísimo puesto a la vanguardia de la que más tarde será vigorosa luchadora por los derechos de la mujer.²⁰

Los Villarreal decidieron apoyar a Francisco I. Madero distanciándose de los magonistas, y Antonio es nombrado cónsul en Barcelona. A su muerte, regresan y se incorporan al constitucionalismo. El 25 de noviembre de 1914, Andrea contrajo matrimonio con Agustín Heredia Arámburo con quien procreó una hija que murió a los dos años. El marido falleció poco después y Andrea regresó a Estados Unidos donde vivió modestamente dando clases de español. Cuando vuelve a Monterrey se pierden los datos de su vida. Sabemos solamente que siguió escribiendo versos y que terminó su vida en la miseria.

Otra de las mujeres que se distinguieron por su actitud opositora y lucha contra el régimen de Díaz fue María Elisa Brígida Lucía Acuña Rosseti²¹ nacida en 1887, en Mineral del Monte, en el estado de Hidalgo. Desde muy joven participó en el Primer Congreso de Clubes Liberales y formó parte del comité directivo del Partido Liberal Mexicano. Enrique Flores Magón narra que en 1903, recién terminados sus estudios normalistas, Elisa se presentó en las oficinas del *Hijo del Ahuizote*, “identificándose como liberal y ofreciendo sus servicios revolucionarios”.²² Trabajó cercanamente con Juana Belén Gutiérrez de Mendoza en *Vésper*, sufrió cárcel y salió al exilio igual que Juana y los magonistas en 1903. La cercanía de ambas y su labor de equipo además de los pleitos y conflictos que tuvieron con los Flores Magón, en San Antonio, le valieron ser acusada por estos de tener relaciones *sáficas* con Juana. La amistad

¹⁸Mary Harris conocida como *Mother Jones* (1837-1930) organizadora de los mineros, líder comunitaria y calificada como la más peligrosa mujer norteamericana en 1900.

¹⁹Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores (AHSRE), L-E, 947.

²⁰Ana Lau Jaiven y Carmen Ramos, *Mujeres y revolución, 1900-1917*, p. 193.

²¹AHSDNV, Expediente D/112/M-758.

²²Enrique Flores Magón, “Profa. Elisa Acuña y Rosete”, *El Nacional*, 27 de noviembre de 1946.

entre mujeres y el trabajo conjunto, ayer como ahora, es mal visto por los varones, y una forma de descalificarla reside en relacionarla con el ejercicio de la sexualidad, en tanto construcción de una manera de ser distinta en donde la libertad femenina moviliza e impacta a la sociedad.

A su regreso a la Ciudad de México, en 1908, Elisa participó en la fundación de la organización Socialismo Mexicano de la que fue tesorera, y editó el periódico el *Fiat Lux*, que a partir de ese momento se convirtió en el órgano de difusión de la Sociedad Mutualista de Mujeres. Elisa participó, al igual que muchos magonistas convertidos al maderismo, en la organización de la Gran Convención Nacional realizada en el Tívoli del Eliseo, en abril de 1910, misma que apoyó la candidatura de Francisco I. Madero a la presidencia. Ese mismo año, fundó el periódico *La Guillotina*, tal como se lo había anunciado antes a Madero, y entre 1911 y 1912 colaboró en *Nueva Era*.

Elisa Acuña es una de tantas mujeres que aguarda una biografía, ya que no conocemos bien cuál fue su actuación durante el periodo de lucha revolucionaria. Por algunos documentos nos enteramos de que fue zapatista y de que viajó a Morelos y de que en los años veinte del siglo xx participó en el Consejo Feminista Mexicano y en la Liga Panamericana de Mujeres. Colaboró en 1927 en la VI Misión Cultural "cruzada contra la ignorancia", de la SEP, en Zacatecas, Aguascalientes y San Luis Potosí. Trabajó en el Departamento de Prensa de la Biblioteca Nacional, que en 1932 se transformó en la actual Hemeroteca Nacional. Elisa Acuña Rosseti murió a los 72 años en la capital, el martes 12 de noviembre de 1946.

Probablemente, la más importante de las periodistas de oposición fue Juana Belén, su caso es paradigmático por sus prolíficas publicaciones dadas a conocer a lo largo de su vida y por el voluble comportamiento que tuvo. Editó y dirigió varios periódicos, folletos y excitativas. Fue la primera que desde la oposición increpó con valentía a Porfirio Díaz por sus malos manejos políticos y sus constantes reelecciones.

En un artículo aparecido en mayo de 1903, escribió:

¡Pobre México, pobre Patria mía! Serás la primera nación donde encarcelan mujeres por el delito de escribir en defensa del pueblo. En cambio será Porfirio Díaz el primer hombre que tiene miedo a las mujeres y en su espanto se olvida hasta de ocultarlo como hasta aquí había ocultado su cobardía tras de inicuos alardes de fuerza.²³

María Juana Francisca Gutiérrez Chávez²⁴ nació en San Juan del Río, Durango, el 27 de enero de 1875. Hija de Santiago Gutiérrez Lomelí, campesino de Jalisco, quien emigró al norte en busca de mejores condiciones de vida, y de Porfiria Chávez, mujer muy devota, obcecada y rígida, descendiente de indígenas caxcanes. Asistió poco tiempo a la escuela y tuvo que trabajar desde muy joven por haberse quedado huérfana de padre. Hacia 1892 contrajo matrimonio con el minero Cirilo Mendoza con quien procreó tres hijos: Santiago (n. y m. en ¿1893?), Laura (1895-1975) quien acompañaría a

²³Ana Lau Jaiven y Carmen Ramos, *op. cit.*, p. 183.

²⁴Véase Ana Lau Jaiven, "Juana Belén Gutiérrez de Mendoza", *Sólo Historia*, pp. 9-14.

su madre en todas las empresas que organizó, y Julia (1899-1933) muerta joven de pulmonía. La pareja vivió en Sierra Mojada, Coahuila, donde Cirilo era rayador de mineral, al tiempo que Juana iniciaba su carrera de periodista de denuncia, enviando algunos artículos sin firma a varios diarios de oposición, y mantenía posturas claramente anarquistas. La persecución policiaca, que sería una constante en su vida, la empujó a trasladarse primero a Guanajuato, donde inició la publicación del semanario que la daría a conocer entre el círculo de los liberales opositores; compró una imprenta, publicó y dirigió el semanario *Vésper*, con el lema *Justicia y Libertad*. Probablemente fue entonces cuando empezó a firmar como *Juana Belén* nombre con el cual se le conoce. El periódico tuvo varias épocas: 1901, 1903, 1906, 1910 y 1932; su tono acusador y de denuncia molestó a las autoridades, por lo que Juana siempre tuvo que salir huyendo para evitar la cárcel.

En 1903, Juana se estableció en la Ciudad de México, donde reanudó *Vésper* y participó, ese año, como primera vocal del Club Liberal *Ponciano Arriaga* firmando una protesta por el cierre de publicaciones y el encarcelamiento de periodistas liberales en varias regiones del país al lado de quienes, en un principio, serían sus compañeros en la lucha: Santiago de la Hoz, Elisa Acuña Rosette, Antonio Díaz Soto y Gama y Camilo Arriaga. La respuesta del gobierno, a quienes lo atacaban, fue la cárcel de las cabezas más visibles, los Flores Magón y junto con ellos los demás integrantes del club. De la prisión de Belén salieron rumbo a un exilio obligado en Laredo, Texas. Juana, ya viuda, partió con sus hijas

y con Elisa Acuña, que para entonces era una de sus estrechas colaboradoras. En Laredo afloraron las discrepancias entre Camilo Arriaga y los Flores Magón, Juana tomó partido por Arriaga y se enemistó con los magonistas; regresó a la Ciudad de México donde en un número de *Vésper*, de 1906, los atacó tantas veces como le fue posible. En lo sucesivo, y a fin de expresar sus juicios políticos, utilizaría la pluma, editaría folletos y periódicos en los que plasmó sus críticas opiniones.

En 1909, se declaró maderista y se incorporó al club político Amigas del Pueblo utilizando a *Vésper* como vehículo para apoyar a Madero en la presidencia; sus comentarios le valieron de nuevo el cierre de la publicación y la requisita de la imprenta. A lo largo de su vida le confiscaron seis talleres de prensa y para reponerlos tuvo que acudir a los suscriptores y a sus compañeros revolucionarios, quienes le ayudaron a conseguir el dinero para volver a imprimir y vender sus publicaciones. En 1911, se trasladó a Morelos acompañada de sus hijas Laura y Julia, para integrarse al proyecto agrario que perseguía Emiliano Zapata. Juana estuvo encargada, como espía, de desbaratar los grupos que apoyaban al huertismo, pero fue descubierta y encarcelada. Diversas fuentes señalan que Zapata le confirió el grado de coronela en el regimiento Victoria, que ella organizó junto con Santiago Orozco, quien se convertiría, posteriormente, en su yerno; quien en 1916 murió en una emboscada. En este sentido, en 1919 se dedicó a tratar de organizar una Colonia Agrícola Experimental en Acatlipa, dentro de la hacienda de Temixco, en Morelos, para trabajar la tierra de manera comunitaria al lado de quienes habían luchado con Santiago

Orozco y con ella. Si bien obtuvo el terreno, no consiguió el dinero para hacerlo. El fracaso de la colonia experimental la llevó a dedicarse a la enseñanza, ocupación que combinaría con una escritura contestataria mediante la publicación de libros y folletos y con una exaltada participación política. Juana editó varios periódicos de existencia efímera como *El Desmonte* y *Alma Mexicana*. Uno ofrecía sus comentarios acerca del asesinato de Zapata y el otro intentaba recuperar la condición de las mujeres y tomar partido contra el Consejo Feminista Mexicano que la había destituido de su cargo por haberse extralimitado en sus funciones.²⁵

Durante los años de la década de 1920, Juana tuvo varios empleos: fue maestra misionera; dirigió la Escuela de Artes y Oficios del Departamento de Mujeres en Puebla; fue inspectora de escuelas rurales, en San Juan del Río, Querétaro, y administradora del Sanatorio del estado de Zacatecas. En esta década, publicó *¡ALTO!* en 1922, y *¡Por la Tierra y por la Raza!*, en 1924, donde hizo una crítica al programa educativo vasconcelista en el que había colaborado. Su experiencia como maestra misionera la llevó a integrarse en un grupo que reivindicaba a los indígenas zacatecanos, el Consejo de Caxcanes, en el que suscribió un ideario indigenista *sui generis*. La creación de este consejo era una clara respuesta a las políticas integracionistas que entonces se estaban promoviendo desde el Estado. Abundará en escritos posteriores sobre el tema, pero con un exacerbado nacionalismo y una xenofobia acendrada. Al mis-

mo tiempo se integró al grupo Indoamérica cuyo objetivo plasmó en un folleto denominado *Llamado de Albañiles* donde enfatizaba que el país debía resguardar una civilización propia que hiciera resurgir las características raciales del pueblo a través de un estado social en el que la prosperidad material y la elevación moral estuvieran al alcance de todos según sus aspiraciones y aptitudes. A partir de estos escritos y bajo la bandera de un grupo llamado Reintegración Económica Mexicana, Juana se alió a grupúsculos de derecha y se convirtió en una ferviente hispanófoba, junto a quienes enarbolaban un nacionalismo a ultranza y que consideraban cualquier ideología de izquierda como una posición antimexicana.

Los años de la década de 1930 fueron para Juana de fructífera labor, ya que publicó numerosos folletos, además de vincularse con los movimientos de mujeres que pugnaban por el sufragio. Decide participar activamente, revive el club liberal femenino Amigas del Pueblo para contribuir en los debates y bajo esa tónica publica *Preliminares de combate*, en febrero de 1935; *Camisas de colores*, en marzo de 1935, y *Toque de atención al ejército nacional*, en abril de 1935, donde discutió sus posturas acerca del Estado, el ejército, el indigenismo, la educación, la condición femenina y continuó con su animadversión hacia los extranjeros. En 1936, en *La República Femenina* alertaba sobre el peligro de la participación femenina en el gobierno unilateral de los hombres, ya que desnaturalizaba a las mujeres y las incapacitaba para resolver sus problemas. Proponía, en cambio, la liberación a partir de la misma naturaleza femenina: la procreación, el ser madres. El poco impacto que sus

²⁵Véase Ana Lau Jaiven, "Las luchas por transformar el estatus civil de las mexicanas: las organizaciones pro sufragio femenino 1919-1930", p. 303.

esfuerzos tuvieron, la empujó a retomar uno de sus viejos anhelos: la creación de un Centro Educativo para Mujeres. Éste fue posible gracias al apoyo de su amigo, el entonces gobernador de Michoacán, Gildardo Magaña. Entre 1937 y 1940 fungió como directora del internado de la Escuela Industrial Femenina Josefa Ortiz de Domínguez que preveía educar a niñas de la población rural. En Morelia editó un periódico, *Génesis*, para dar a conocer las actividades de la escuela y redactó un folleto, *Más allá de los muros*, para explicar su concepción de la educación. No obstante el buen funcionamiento del plantel y el éxito de su empresa, Juana fue destituida de su cargo en 1940 por motivos de resentimientos políticos. Dos años después falleció en la ciudad de México el 13 de julio de 1942, olvidada y en la pobreza.

Conclusiones

Estas mujeres periodistas lograron subvertir con su accionar el orden de género que se les imponía. Salieron al espacio público y participaron en política, espacio tradicionalmente vedado para ellas. No sólo eso, destacaron en su profesión a través de sus polémicas ideas, fueron interlocutoras respetadas, sus debates se escucharon y en algunos casos hasta tomados en cuenta. Sus voces se atendieron y con ello lograron difundir su postura liberal y de denuncia en los círculos opositores. La construcción social del género femenino en la producción de la profesión periodística se fue gestando paulatinamente y estas mujeres abrieron el camino a quienes las siguieron.

De entre estas mujeres, Dolores Jiménez y Muro, y Andrea Villarreal militaron a partir de sus redes de amistad, familiares y políticas; por el contrario, ni Juana ni Elisa mantenían relaciones ni lealtades con los liberales antes de aparecer en la lucha, su toma de conciencia se debió a las desigualdades que veían a su alrededor y que plasmaron a través de publicaciones y diatribas donde daban a conocer la situación imperante y tomaban partido.

Cabe mencionar, por último, que después de 1910 la presencia femenina en la prensa se incrementó. Algunas mujeres se incorporaron a los clubes antirreleccionistas y empezaron a escribir con más frecuencia y fueron incluidas en las páginas de periódicos y revistas, pero ésa es otra historia...

Bibliografía

- Alvarado, Lourdes. *Educación femenina en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wright*. México, Centro de Estudios de la Universidad/Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Gonzalbo, Pilar. *La educación de la mujer en la Nueva España*. México, Secretaría de Educación Pública/El Caballito/Dirección General de Publicaciones, 1985.
- Ibarra de Anda, F. *El periodismo en México. Las mexicanas en el periodismo*. México, Juventa/Imprenta Mundial, 1935.
- Lau Jaiven, Ana y Carmen Ramos. *Mujeres y Revolución 1900-1917*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México/Consejo Nacional para la Cultura y

- las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993.
- Lau Jaiven, Ana. "Las luchas por transformar el estatus civil de las mexicanas: las organizaciones pro sufragio femenino 1919-1930". Nicolás Cárdenas y Enrique Guerra. *Integrados y marginados en el México posrevolucionario*. México, Miguel Ángel Porrúa/Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2009.
- Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Zamora, Emilio. "Sara Estela Ramírez: una rosa roja en el movimiento". Magdalena Mora y Adelaida R. Del Castillo, *Mexican Women in the United States*, Los Angeles, University of California, 1980.
- principio de siglo". *El Nacional*, 30 de noviembre de 1958.
- La mujer mexicana*. Tomo 2, núm. 3, marzo de 1905.
- Ruiz Castañeda, Ma. del Carmen. "La mujer mexicana en el periodismo", *Filosofía y Letras*. México, enero-diciembre, 1956.
- Semanario de las Señoritas mexicanas, educación científica, literaria y moral del bello sexo*. México, Imprenta de Vicente García Torres, 1841.

Hemerografía

- Lau Jaiven, Ana. "Juana Belén Gutiérrez de Mendoza". *Sólo Historia*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, núm. 8, abril-junio, 2000.
- Calendario de las Señoritas Mexicanas; presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*. Imprenta de Ignacio Cumplido, 1847-1852.
- Flores Magón, Enrique. "Profa. Elisa Acuña y Rosete". *El Nacional*, 27 de noviembre de 1946.
- Hernández, Teodoro. "Hay que hacer justicia a las mujeres revolucionarias de principio de siglo". *El Nacional*, 30 de noviembre de 1958.
- La mujer mexicana*. Tomo 2, núm. 3, marzo de 1905.
- Ruiz Castañeda, Ma. del Carmen. "La mujer mexicana en el periodismo", *Filosofía y Letras*. México, enero-diciembre, 1956.
- Semanario de las Señoritas mexicanas, educación científica, literaria y moral del bello sexo*. México, Imprenta de Vicente García Torres, 1841.

Cibergrafía

- Hernández Carballido, Elvira y Sandra Flores Guevara. "Presencia y Participación Femenina en los Periódicos de la Revolución Mexicana". Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. <http://contenidosabiertos.academica.mx/jspui/bitstream/987654321/55/1/Presencia%20femenina%20p>
- López, Oresta y Varinia Hernández. "La soledad y el fuego de Dolores Jiménez y Muro". <http://www.lajornada.unam.mx/2001/11/05/arts.39>.

Archivos

- Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores (AHSRE).
- Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional, sección Veteranos (AHSNDV).



ZULEMA BERENICE CASTILLO BALTAZAR*

Una decisión por amor: roles de género en *¡Esos hombres!...* de Catalina D'Erzell

A decision of love: gender of roles in
¡Esos hombres!... by Catalina D'Erzell

Resumen

Catalina D'Erzell, dramaturga de principios del siglo xx, incursionó en el teatro con tres obras: *¡Esos hombres...! El pecado de las mujeres* y *La razón de la culpa*. Propuso una nueva temática teatral al incluir situaciones sociales que para la época fueron controversiales en el marco político-social, tales como el divorcio y la unión libre. La obra de *¡Esos hombres...!* a través de las decisiones de Azucena, permite observar los roles de género, las contradicciones que se derivaron del choque ideológico entre los usos y costumbres y los cambios sociales en el México posrevolucionario.

Palabras clave: género, moral, reivindicación, racionalidad, masculinidad, normatividad, femenino, censura, culpa

Abstract

The playwright of the early twentieth century, Catalina D'Erzell, entered in the theatrical literature with three major works: *¡Esos Hombres...! el Pecado de las Mujeres* and *La Razón de la Culpa*. She proposed a new theatrical theme when included social situations in her works. The new theatrical themes were controversial at the time in the political-social context, such as divorce and cohabitation. In her work *¡Esos Hombres...!* Catalina, through the decisions of Azucena, the main character at that work, allows us to observe the gender roles, the contradictions that were derived from the ideological clash between customs and the social changes in the post-revolutionary Mexico.

Key words: gender, morals, demand, reasoning, masculine, rules, feminine, censorship, blame

Introducción

Catalina D'Erzell¹ –dramaturga, escritora, periodista y poetisa de principios del siglo xx en México– desarrolló su discurso a través de su obra dramática, o escritura dramática, discurso que ahora bien se puede considerar de género, por tratar temas controversiales para su época, con relación a la condición social de la mujer, su “deber ser” en la familia, su rebeldía dentro y fuera del núcleo familiar.

La dramaturga escribió en una época llena de contrastes y en medio de diferentes discursos, por un lado, se había institucionalizado la *Constitución* de 1917. La *Ley sobre las Relaciones Familiares* y la *Ley del Divorcio* marcaban una coyuntura en las relaciones de género; además, el discurso nacionalista se iba gestando con atención al indigenismo, a lo que se llamó más tarde lo mexicano o la mexicanidad; este discurso consistió en mostrar, al resto del mundo, un país civilizado y digno de su pasado.

El teatro, en esa época, también estaba en transformación. Por un lado, estaba la herencia europea, y por otro, las vanguardias, con el llamado teatro de Ulises. Además, la influencia de Rodolfo Usigli fue considerable en el medio. Aunado a ello el teatro de revista imperó en lo que hoy llamamos artes escénicas.

El trabajo de investigación tanto en el campo de los estudios de género como en las artes escénicas ha sido una constante en nuestra formación, porque consideramos que a través de éstos podemos analizar la conformación de las relaciones de género, la condición social de las mujeres y de los hombres en el devenir histórico. Asimismo, las obras dramáticas tienen un gran valor no sólo como fuente para la historia sino también para el análisis de los cambios ideológicos, culturales y discursivos; a través de esas obras se puede cuestionar nuestra sociedad actual.

Para la presente investigación, las interrogantes iniciales fueron: ¿Qué implicaciones tienen los roles de género en la sociedad mexicana a principios del siglo xx? ¿En qué términos del deber ser masculino es posible una reivindicación moral en el México posrevolucionario? ¿Azucena participa de una doble representación moral? ¿Por qué las decisiones de Azucena son vistas como irrupciones al rol social de la mujer en la época posrevolucionaria? ¿Las decisiones que toma Azucena son las que la condenan en *¡Esos Hombres!...*? ¿Por qué Azucena se suicida? Éstas y otras interrogantes nos llevaron no sólo a elegir el título del presente artículo, sino también a la elección de la metodología a seguir: la teoría crítica de género, misma que (cómo método para el análisis de los personajes femeninos

¹ Nació en Silao, Guanajuato, el 29 de junio de 1891; hija de Ana Escalante Restori, mexicana, y padre francés, José Dulché Bocognagi. Los primeros estudios los llevó a cabo en Querétaro, en el Colegio de la Madre Salvadora. Con el inicio de la Revolución mexicana, la familia D'Erzell se vio afectada económicamente, por lo que se trasladó a la ciudad de México. Catalina tuvo que trabajar en una tienda departamental y se alejó de los estudios formales. Sin embargo, el carácter de Catalina fue el de una mujer comprometida, y tenía la responsabilidad que el conocimiento demanda, por lo que continuó con sus estudios de forma independiente. Catalina D'Erzell se caracterizó, además de lo anterior, por obtener triunfos como narradora en concursos que convocaba la prensa local y nacional. Con la participación en los periódicos, obtuvo aceptación en la columna titulada “Digo yo como Mujer”. Asimismo incurrió en la radio, en la estación de la XEB y en la XEW, de la ciudad de México.

y masculinos) fue el eje principal en esta labor investigativa. De igual forma, la consulta y el análisis de la condición de los sujetos sociales y del discurso del deber ser femenino en la sociedad pre y posrevolucionaria conformaron la presente investigación de los roles de género en la obra *¡Esos hombres!...* de la dramaturga Catalina D'Erzell.

Las obras de teatro nacen de una conciencia de la realidad, poseen una historia en la cual se dice (a veces) más que en la vida real, o se manifiesta lo que se quiere callar y olvidar,² por lo que consideramos que –dentro de los estudios de la artes escénicas– debemos reconocer la diversidad que tenemos.

Características generales de la obra d'erzelliana

La pieza teatral *¡Esos hombres!...* ha sido considerada por algunos especialistas como melodramática; sin embargo, para Peña Doria, “se identifican cuatro géneros en la obra d'erzelliana: el melodrama, la pieza, la tragedia social y la alta comedia”³ contradiciendo así lo que algunos críticos de teatro afirmaron que la autora de *¡Esos hombres!...* sólo incurrió en el melodrama.⁴

² Para Claudia Cecilia Alatorre “la plasmación artística consiste en que esta imagen completa y relativa ha de causar la impresión de la vida, incluso mucho más luminosa e intensa que la vida misma de la realidad objetiva. Entonces, si la realidad objetiva ofrece un material cuantitativa y cualitativamente infinito, inabarcable, el pensamiento humano cuenta con dos posibilidades lógicas generalizar y particularizar”, p. 17.

³ Olga Martha Peña Doria, “Catalina D'Erzell, pionera del feminismo literario mexicano del siglo XX”, p. 80.

⁴ “[...] el melodrama moderno, de la época en cuestión: sus sentimientos y sus discursos se exa-

Las obras de Catalina D'Erzell no pueden ser consideradas solamente como melodramas. Se puede interpretar que varias de ellas fueron así calificadas debido a que se representaron con actrices de gran capacidad emotiva y a quienes se les tachaba de “melodramáticas”, por la utilización de la técnica actoral de sobre-enfatización [...].⁵

¡Esos hombres!... ha sido considerada por autoras como Olga Martha Peña Doria, la primera obra escrita (en nuestro país) bajo esta perspectiva discursiva de género escrita por una mujer. Peña Doria⁶

geran hasta el límite de la parodia y provocan con facilidad la identificación con el espectador, junto a una catarsis barata. Las situaciones son inverosímiles, pero claramente trazadas: desgracia absoluta o felicidad inexpresables: destino cruel que termina por arreglarse (en el melodrama optimista) o que sombrío y tenso, como en la novela negra: injusticias o recompensas realizadas en nombre de la virtud o del civismo”. David Magarshack. “Melodrama: una improvisación de Stanislavski”, p. 360, citado por Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 81. “Hegel la define como la plasmación del ‘movimiento total’; es decir, es una elaboración total del proceso vital, que queda concentrado en un núcleo central llamado drama. A este concepto Aristóteles le dio el significado de *acción* y Hegel lo interpreta [...] definiéndolo como una colisión de fuerzas que representan los afanes humanos, por un lado, y las circunstancias histórico-social, por el otro”. Véase Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, p. 14. La obra *¡Esos hombres!...* es considerada, por Olga Martha Peña Doria, comedia-dramática.

⁵ Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 84.

⁶ Es la única estudiosa mexicana que ha realizado con profundidad y rigor una investigación sobre la dramaturga mencionada. Bien es cierto que autores(as) como Apen Ruiz Martínez, Elena Urrutia, Gabriela Baeza Ventura, Yolanda Argudín y Rodolfo Usigli la citan en sus trabajos, en específico estos últimos, sobre el teatro de México de la primera mitad del siglo XX, pero no se abocan, en forma particular, sobre el análisis de las concurrencias escénicas, las receptoras genéricas y las temáticas abordadas por Catalina D'Erzell.

ha estudiado y analizado la obra de Catalina D'Erzell realizando una labor de investigación en los archivos de la autora con el permiso de Elia D'Erzell, su hija. Esta investigadora rescata la memoria y el discurso d'erzelliano por medio de varias obras y, en lo particular, analiza la pieza teatral *¡Esos hombres!...* en el artículo: "Catalina D'Erzell, una pionera del teatro femenino Mexicano del siglo xx"; en tal estudio profundiza en Azucena, personaje de esa obra, y en su condición social frente a las cambios de los roles de género en la sociedad mexicana.

Esta dramaturga "(...) aborda la temática femenina desde todos los ámbitos y pone en su obra a protagonistas que luchan por obtener su felicidad, es decir, para sí mismas y ya no para los demás".⁷ Las obras de Catalina D'Erzell se caracterizaron, casi en su mayoría, por presentar hechos relacionados con los problemas sociales de la época.

La autora de *¡Esos hombres!...* llevó al teatro temas que antes estaban vetados no sólo escénicamente, sino también en la sociedad, como lo fueron las relaciones amorosas fuera del matrimonio, quizás como resultado de una educación patriarcal⁸ y una herencia del prototipo fe-

menino de finales del siglo xix, el cual pretendía una moral superior para las mujeres y de una obediencia excepcional. Sin embargo, Catalina D'Erzell incursiona en el teatro con una temática diferente e introduce:

[...] dos tipos de discurso en su obra dramática: por una parte se observa un discurso androcéntrico enfrentando con un contra-discurso feminista. Ambos en relación con la protagonista y la antagonista de la obra dramática.⁹ Un segundo discurso es el "de la mujer intachable"¹⁰

que es configurado por doña María¹¹ como un contra-discurso de la mujer que defiende sus convicciones y derechos, anteponiendo quizás una felicidad efímera.

En palabras de Peña Doria, D'Erzell toma los cambios sociales y los conflictos que se generaron en la época que le tocó vivir, llevándolos al teatro de una forma sencilla y clara, utilizando un lenguaje común y dejando a un lado el estribillo castellano que trataba de manifestar un "teatro culto".¹² Es este conjunto de características que conlleva el teatro d'erzelliano el que hace que trascienda, per-

⁷ Olga Martha Peña Doria, "Catalina D'Erzell, una pionera del teatro femenino mexicano del siglo xx", p. 109.

⁸ Proveniente de una educación patriarcal, donde el hombre es la razón, el que establece la organización familiar, el proveedor de la familia, y, por lo tanto, la figura de mayor poder al interior del hogar, el hombre pertenece al ámbito público, por lo que puede determinar formas de comportamiento de los sexos. A partir de lo anterior, se puede interpretar que esta forma de pensamiento está definida en "las distinciones binarias en función de género y muchas de ellas están acordes con la situación de roles de la pareja". Véase Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*,

p. 128. "La racionalidad patriarcal es un concepto vivo y multidependiente, pero a manera de definición podemos decir que es: la aplicación de la razón de un patriarca a una familia, no como suceso aislado, sino como la forma universal y en ello válida de ser seres en el mundo, de emitir juicios morales, de dictar forma de relacionarse con los otros, de amar, de establecer roles y de generar patrones de identidad". Véase Adriana Sáenz Valadez, *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo xx*, p. 15.

⁹ Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 117.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Personaje secundario de la obra *¡Esos hombres!...* (que se retomara).

¹² Olga Martha Peña Doria, *ibidem*, p. 114.

mitiendo observar “la complejidad de la vida contemporánea.”¹³ La dramaturga reconoce esta complejidad y propone una forma de demandar las condiciones sociales y las diferencias que existían en las relaciones de género, motivo por el cual sus obras tuvieron éxito¹⁴ dentro y fuera del país, representándose en diferentes espacios teatrales por medio de la compañía de Virginia Fábregas, como el Teatro de la Paz, de San Luis Potosí, el Teatro Ideal, de la ciudad de México, y en el extranjero se representó en el Teatro Colón, de Bogotá, en el Teatro California, de Los Ángeles, California, de igual forma llegó a representarse en Venezuela y Panamá.

La crítica a la obra *¡Esos hombres!*... no se hizo esperar tanto al interior del país como en el extranjero, el diario de Panamá (octubre de 1924) marca lo no convencional de la obra de Catalina D’Erzell y sobre la misma señala que el personaje de Azucena está bien definido, pero no logra universalizarlo simplemente porque no resulta verosímil para la época:

[...] que una viuda [*sic*] cuarentona descienda socialmente hasta el suicidio por el amor de un joven [...] resulta en un caso excepcional, de una extraña psicología, aun cuando no es cosa del otro mundo que las viejas se enamoren

¹³*Ibidem*, p. 115.

¹⁴“El éxito fue grande y así lo muestran algunos periódicos como *El Universal Gráfico* que dice: “[...] en el Teatro de la Paz, en San Luis Potosí, fueron tantas y tan ruidosas las ovaciones que autora y artista lograron, que se vieron obligadas a salir a escena numerosas ocasiones a recogerlas desde el proscenio”. Véase Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 187.

de los muchachos y hasta logren inspirarles pasiones pasajeras.¹⁵

Estas relaciones quedan en silencio para no ser objeto de censura y con ello tener el mismo destino que la protagonista.

Las obras de Catalina D’Erzell, como se ha mencionado, tienen como característica abordar los problemas sociales de género, tales como la condición social, tanto de mujeres como de hombres. La introducción de la *Ley de Divorcio* en 1917, en México, puso al descubierto que las mujeres carecían de legitimidad ante la sociedad, es decir, como sujetos sociales (personas civiles). Asimismo el tema del divorcio tuvo opiniones a favor y en contra; por un lado, se creía que al otorgar el divorcio, las mujeres se enfrentarían a la deshonra y al peligro de la prostitución, y por otro lado, el divorcio les permitiría tomar decisiones sobre su vida, es decir, que por primera vez las mujeres tendrían la libertad para elegir.

Favorecer la emancipación de la mujer por medio de una juiciosa ley sobre el divorcio, cimentando la unión conyugal sobre la mutua estimación y el amor y no sobre las mezquindades del prejuicio social.

[En contra de este discurso] la ley del divorcio, lejos de proteger a la mujer, la hacía más vulnerable, puesto que ella sería en lo sucesivo un juguete de las pasiones del hombre porque nadie la aceptará después de divorciada.¹⁶

¹⁵Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 188.

¹⁶Carmen Ramos Escandón y Ana Lau Jaiven, *Mujeres y Revolución 1900-1917*, p. 53-54.

Catalina D'Erzell aborda este tema con el de la unión libre, de forma específica en tres obras, *La razón de la culpa* (1928), *El pecado de las mujeres* (1924) y *¡Esos hombres!...* (1923) publicada esta última en 1927.

La obra *¡Esos hombres!...*¹⁷ tiene veinte personajes, de los cuales diez corresponden al género femenino. Con el tema del divorcio es pertinente realizar una semblanza del corpus que se ha elegido para llevar a cabo el análisis de los roles de género tanto femeninos como masculinos.

Los personajes principales son: Azucena y Fernando, ella caracterizada en una "mujer fuerte" que decidió romper con su matrimonio y vivir en unión libre con Fernando. Él simboliza a un estudiante de Derecho "vicioso", que aún no termina sus estudios. Fernando cambia cuando sus ambiciones despiertan como consecuencia de la nueva posición social que confiere el título, mismo que fue resultado del apoyo de Azucena.¹⁸

En el primer acto se encuentra la presentación de los personajes protagónicos, Azucena y Fernando, lo cual ocurre en la primera escena en la que aparecen los personajes Juana y Don José, quienes inician hablando de Azucena, por lo cual podemos destacar que existe un discurso distintivo de género.

La obra ocurre en tres lugares distintos identificado así en cada uno de los actos: el primero, ya señalado, la casa de Azucena; el segundo acto, la casa de Don Ponchito, y el tercero, y último acto, en la oficina de Fernando; cada uno manifiesta, asimismo, el cambio de situaciones. Por ejemplo, en el primer acto Azucena está recién divorciada, y acepta la relación que tiene con Fernando ante la presencia de Doña María. En el segundo acto la relación de los protagonistas ha decaído y la obra llega a un momento en el que la doble representación moral¹⁹ se hace presente por medio de los diálogos que los personajes tienen entre sí; en este acto, Azucena se entera, en medio de la fiesta que ha ofrecido Don Ponchito, de la existencia de otra mujer en la vida de Fernando.²⁰

En el segundo acto "se enfatiza el clímax dramático"²¹ al enterarse Azucena

¹⁹La doble representación moral es el silencio de una ideología en espacio público, y prohibido en el ámbito privado; es decir, que la doble representación moral conlleva un conjunto de prejuicios que no se nombra en lo público y se censura en lo privado, convirtiéndose en estereotipos sociales. La doble representación moral no es exclusiva de una clase social, por ende clasista; de igual forma, ésta no es exclusiva de un género.

²⁰Pasan dos años y Fernando ya es un abogado de importancia y, poco a poco, comienza a cansarse de Azucena al verla menos joven y con menores recursos, y él a percibirse como un joven profesionista con futuro [...]. Mientras ella abandonó por amor su mundo y a la sociedad que pertenecía y elevó así la dignidad de su hombre, Fernando supo aprovecharse de las circunstancias y escalar a un mundo social al cual Azucena ya no podía aspirar, donde le esperaba otra mujer, plena de juventud, con quien compartir el triunfo". Véase Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 118.

²¹*Ibidem*, p. 119. Se le llama *clímax dramático* al problema en la obra, que regularmente proviene de dos fuerzas que se oponen, y esta oposición da cabida a la acción dramática; en otras pala-

¹⁷Obra en la que basamos nuestra investigación.

¹⁸"Para comprender el conflicto dramático que nos presenta la autora se da el argumento pormenorizado: es un texto en tres actos en la que Azucena, madura mujer divorciada y ansiosa de encontrar la felicidad que le fue negada al haber quedado huérfana desde muy joven, decide romper con la sociedad que le rodea y aprovechar que todavía le queda algo de recursos económicos que le servirán para vivir y ayudar a educar a Fernando [...]." Véase Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 118.

de que será abandonada por Fernando para casarse con Lili, de la cual está enamorado, y a la que frecuentaba desde su nueva "posición", como parte del cambio de identidad en la recién adquirida clase social, que la institucionalización de un título le proporciona, como producto de los cambios en la sociedad mexicana.

Los roles de género también se observan, de acuerdo con los personajes secundarios y dentro del círculo social del que participan Fernando y Azucena (los personajes principales). Uno de los personajes secundarios es Don Panchito, hombre mayor que no pretende compromisos, soltero en busca del amor "pasajero". Este personaje pertenece a la clase alta, a la cual ha rechazado por no tener intenciones de apegarse a la normatividad de clase. Otro personaje secundario es Oscar²² [sic], que se ve más sorprendido por la noticia de que Fernando tiene otra mujer, y se le ve conmovido por la situación de Azucena; sin embargo, Oscar, que lleva una relación con Marina durante el segundo acto,

al igual que Fernando, abandonará a la mujer que fue su compañera.

Roberto, también personaje secundario, simboliza al eterno enamorado de Azucena; está configurado como un hom-

bre respetuoso y educado. Otro más es Ramón, un personaje que denota un carácter fuerte con aires de poder y voz de mando; sin embargo, también recae en él la voz que delata a Fernando al revelar la relación que éste tiene con Lili, ante la mirada de Azucena. Y aunque en los personajes masculinos no se advierte una profesión u oficio, se da por entendido que estos forman parte de un grupo de "bohemos" que se reúnen para convivir en fiestas donde el alcohol y las mujeres son parte de su mundo.

Los personajes secundarios femeninos son Lili, Marina y Doña María. Lili es la mujer que tiene la parte maternal-amor filial, por lo tanto, la mujer "buena" está simbolizada en ella; es la mujer por quien Fernando deja a Azucena. Lili tiene como característica, compadecerse del dolor de Azucena cuando la encuentra en la oficina de Fernando. Lili es de clase alta, proveniente de una familia de renombre. Marina representa a la mujer abandonada; es la confidente de Azucena y a la que ésta reconoce como amiga dentro de este círculo. El personaje de Marina también se delinea como una mujer que por amor ha seguido a un hombre en dicho grupo social. Doña María es la mujer que representa a la madre adoptiva de Azucena; tiene dos hijas, la imagen de ella está caracterizada con los elementos de la censura social al rechazar las decisiones de Azucena.

Dentro de las identidades de género, como analiza Peña Doria, que define Catalina D'Erzell, existe una construcción y estructuración de la identidad, tanto femenina como masculina, como resultado de los cambios que tuvieron en sus vidas, pero también representan los

bras, es el momento en que las dos fuerzas en disputa alcanzan su punto máximo. En la tragedia se conoce como catarsis, que "es una energía que se libera en forma de sentimientos; pero ha sido generada de una reflexión profunda y compleja de la realidad circundante del espectador". Véase Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del Drama...* p. 52.

²²Para el caso del nombre *Oscar* hemos considerado dejarlo de forma textual, es decir, tal cómo lo encontramos en el ejemplar de la obra que consultamos.

cambios que se están gestando en la sociedad posrevolucionaria.²³

(Es en este periodo en el que la nueva identidad femenina se hace más patente ante la sociedad mexicana. Sin embargo) constituirse una identidad sobre todo femenina no fue fácil como lo afirma Ma. Belén Martín Lucas: La construcción de identidad resulta... un proceso complejo, especialmente cuando se trata de contestar a parámetros preestablecidos que nos resultan nocivos.²⁴

En el tercer acto, la condición social y económica de los protagonistas está definitivamente distanciada e intercambiada. El hombre que no tenía futuro, ahora es un abogado; Azucena ha descendido a la *clase baja* por "amor" y con ello su apariencia de una mujer elegante ha desaparecido. A partir de su análisis, observaremos cómo la culpa y la vergüenza serán partícipes de un castigo que Azucena impondrá a Fernando, como parte de educar a éste.

Asimismo en la obra están caracterizados los personajes de Domitila, secretaria de Fernando; Juana, sirvienta de Azucena; Delfina, hija de José el jardinero de la casa de Azucena, y Juanito, novio de Delfina, de los cuales podemos destacar que representan a la clase obrera y están destinados al servicio de la clase media-alta.

A partir de la descripción de los personajes inferimos que el prototipo femenino de principios del siglo XX en la sociedad mexicana, con relación a los personajes de la obra *¡Esos hombres!...*,

nos permite ubicar los elementos ideológicos y los esquemas sociales, desde lo socio-económico de los protagonistas, hasta la tradición moral contextualizada en la que se desenvuelve la obra, así como la normatividad masculina²⁵ y de igual forma la censura social cuando se rompe el orden establecido en los roles de sexo.

El divorcio: un eco social de censura

¡Esos hombres!... permite observar los antecedentes de las leyes sobre las relaciones familiares previos a los años veinte en la ciudad de México para definir el matrimonio y el divorcio, analizando su división y asimismo su preponderancia en la sociedad, con el objetivo de analizar las implicaciones que el divorcio tenía para los hombres y para las mujeres. El tema del divorcio se convirtió en una parte medular de esta investigación para observar a la sociedad mexicana y los cambios o resistencias en las relaciones de género.

El matrimonio en los años anteriores al que está situada la obra estuvo sujeto a la disposición de la Iglesia católica. Sin embargo, con la desamortización de los bienes eclesiásticos, el matrimonio pasa a ser un asunto del Estado y con ello

²⁵La normatividad masculina está íntimamente relacionada con el "Ser Hombre". Este concepto se define como la "[...] capacidad por el conocimiento, por el hecho de 'ser hombre' o por su 'condición de hombría', esto es, por su sexo biológico o por su construcción genérica. Desde esta perspectiva, las prácticas de los varones, incluidas sus prácticas cognitivas, se entienden como derivadas de su condición biológica de *ser hombres*". Guillermo Núñez Noriega. "Los 'hombres' y el conocimiento. Reflexiones epistemológicas para el estudio de 'los hombres' como sujetos genéricos", p. 20.

²³Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 120.

²⁴*Idem.*

a definirse en lo social como el vínculo matrimonial que ante la sociedad es el contrato civil que confiere derechos y obligaciones, separando dos posiciones para el matrimonio, el religioso, como un sacramento, y el civil, como un contrato.

El divorcio es una muestra clara de censura²⁶ social y de lo difícil que suele ser la coyuntura en los cambios sociales, donde mucho tienen que ver las creencias religiosas, como parte de la herencia colonial.

En México, el Registro Civil se conformó en 1857, la Ley del Matrimonio civil en 1859, más tarde el *Código civil*, en 1884, que siguió del *Código civil* de 1870, del Distrito Federal y territorio de Baja California,²⁷ finalmente, la *Ley sobre Relaciones Familiares* en 1917; por lo tanto, el matrimonio, hasta entonces regulado por la Iglesia, deja de ser un asunto únicamente religioso.

El divorcio tiene como antecedentes, la "separación de cuerpos" promovida en sus inicios por la Iglesia, pero esta separación no se consideró como la disolución total del vínculo matrimonial, se recurría a él en caso de que existiera

denuncia de violencia al interior de la familia y consistió en la separación de los esposos del lecho matrimonial. Este esquema permaneció vigente desde la época Colonial hasta la Reforma Liberal del Estado.

[Desde 1915],

[...] se debatió el artículo xxii del Programa de Reformas Político sociales de la Revolución en el cual se estipulaba: Favorecer la emancipación de la mujer por medio de una juiciosa ley sobre el divorcio, cimentando la unión conyugal sobre la mutua estimación y el amor y no sobre las mezquindades del prejuicio social.²⁸

En 1917, el divorcio se posibilitó, definiéndose éste como la disolución del vínculo matrimonial en el marco de lo social y organizado bajo las mismas causales entre hombres y mujeres.²⁹ Por lo tanto, el divorcio se convirtió en el "medio adecuado" para dar por terminada una relación no fructífera. Al interior de la sociedad mexicana, el divorcio tuvo dos caras, la primera, vista como el avance en las relaciones de género, manifestando a un México progresista. El panorama pos-revolucionario, se configuraba en nuevas formas de percepciones sociales, por un lado la formación de un Estado protector de los derechos y el cuidado de las

²⁶La censura puede significarse, "en prácticas [sociales] poderosas y difíciles de combatir porque son silenciosas e insólitas, insistentes e insinuantes", en Judith Butler, "Introducción. Escenas del habla", p. 323. También la censura forma parte de la ideología y de la tradición formadas en el devenir histórico, como resultado de las costumbres que se trasmitían de generación en generación en las relaciones sociales; lo permisible, lo legítimo y los dogmas establecidos en la sociedad mexicana. La censura tiene de igual forma una conexión estrecha con el lenguaje, la lingüística y el discurso como parte de una expresión (no sólo) corporal. La censura es normada y delineada por el discurso oficial, por lo tanto norma las formas de conducirse de hombres y mujeres.

²⁷Silvia Arrom, "Cambios en la condición de la mujer mexicana en el siglo XIX", p. 493.

²⁸Carmen Ramos Escandón y Ana Lau Jaiven, *op. cit.*, p. 35.

²⁹Cabe señalar que, aunque se pretendió que estas causales protegieran tanto a mujeres como a hombres, la desigualdad entre los cónyuges se presentó no sólo al interior de lo pactado en el divorcio civil, sino de igual manera al interior de la sociedad. La censura social, para los que decidían este medio de separación, fue vista de diferente forma para hombres y mujeres.

garantías de los individuos, “combatidos” en la Revolución, por otro, al reformar la Ley sobre las Relaciones Familiares de 1917, se “modificarían los derechos de cada uno de los contrayentes en la sociedad matrimonial, se modificaba la posición de la mujer como sujeto, como persona civil”³⁰ y por último, el interés de mantener “lo mexicano como la bandera de una uniformidad nacional”.³¹

La segunda cara de la interpretación del divorcio estaba sujeta a los usos y costumbres de los roles de género, que se sostenían, en cierta forma, desde la moralidad y que estaban vinculados con los prototipos de lo femenino y lo masculino, que recayeron en la censura y las creencias (religiosas) que contribuían al rechazo social para quien hacía uso del derecho civil, al divorciarse.

La revisión del divorcio y sus antecedentes en México permite verificar la diferencia entre un divorcio contencioso de un divorcio administrativo.³² Aunado a ello el divorcio se convierte en un tema de interés social, pese a la tradición católica que se oponía, así como la identificación entre mujer y familia. Por ello,

hubo un discurso a favor y en contra del divorcio, pues se consideraba que “la corrupción de la familia” vendría por este medio. Sin embargo, el divorcio no sólo contribuyó a la diferenciación de los géneros a principios de los años veinte sino de igual forma al señalamiento social que lo veía con desdén; el rechazo social fue eminente para aquellos que decidían tomar el divorcio como la última solución a sus problemas. De tal manera, el divorcio trajo la posibilidad para que en cierta forma la mujer se emancipase del ámbito doméstico como única posibilidad de desarrollo femenino e incorporase al ámbito público en lo laboral, “[...] ellas veían en el divorcio una forma de escapar del hostigamiento físico o verbal que sufrían en casa o de librarse de un esposo que ya había abandonado el hogar”.³³

En la obra analizada, Doña María es un portavoz no sólo de la censura social, ya que además sanciona y desapruueba las decisiones de Azucena, infiriendo que oponerse a tal decisión es más que natural, pues la situación de una mujer divorciada es una provocación que rompe con el ideal establecido y por lo tanto para el personaje de Azucena la censura social es definitiva. Si continúa viviendo fuera del orden establecido, si la protagonista regresara a la casa de Doña María aun estando divorciada, la censura sería menor, por la legitimidad que ofrece el núcleo familiar, pero al decidir no hacerlo y tomar la decisión de vivir como una mujer que hace frente a su situación porque no permite que el divorcio sea

³⁰Carmen Ramos Escandón y Ana Lau Jaiven, *op. cit.*, p. 53.

³¹Juana Martínez Villa *et al.*, “Inventando al mexicano. Identidad, sociedad y cultura en el México posrevolucionario”, p. 112.

³²El divorcio administrativo: consistía en la disolución del matrimonio frente a una autoridad del Registro civil; para llevarlo a cabo, las causales fueron que el vínculo matrimonial haya tenido un año de duración, como mínimo, y no haber concebido hijos durante dicho contrato. Divorcio por mutuo consentimiento o voluntario: consistía en llevar a cabo un acuerdo previo entre los esposos donde se determinase la forma económica de la sociedad conyugal y presentarlo ante el juez. Divorcio necesario o contencioso: consistía en llevar a cabo un juicio, presentado por la parte del contrayente inocente.

³³Stephanie Smith, “IV. Si el amor esclaviza... ¡Maldito sea el amor! El divorcio y la formación revolucionario en Yucatán”, p. 158.

motivo de silencio, la convierte en un "mal ejemplo".³⁴

El personaje de Doña María reproduce el imaginario de que las mujeres "deben ser" obedientes, abnegadas y sumisas, no sólo ante un "buen o mal" marido, sino ante la sociedad misma. "El divorcio es un gran error de las leyes, soporta, sacrificate... Si eres fuerte, sube muy alto, elévate y desde ahí mírale con desprecio, que eso hacen las mujeres dignas. Si no eres fuerte, haz lo que quieras; pero cubre las apariencias".³⁵

Las mujeres divorciadas civilmente no podían, ante la sociedad, casarse o formar una nueva relación inmediatamente, pues hacerlo se consideraba indecoroso. La imagen de la mujer divorciada era comparada con la imagen de las viudas quienes tenían que vivir una vida de soledad y abnegación, tal como lo hiciera la madre de Azucena, que al quedar viuda no volvió a casarse y se dedicó al cuidado de su hija. La viudez es un estado igualmente cultural que se genera en una situación natural y mantiene la identidad femenina, en el orden establecido pero sí éste era alterado con un nuevo matrimonio al poco tiempo de la viudez, no era bien visto.³⁶

Así, por la censura y el rechazo de la sociedad, el divorcio de Azucena tiene como resultado su nulificación como sujeto social; es decir, al trasgredir el prototipo femenino mexicano de principios del siglo XX, Azucena rompe con la sociedad a la que pertenece; por tal decisión, ella incurre en una falta a la mo-

ralidad y con ello se advierte una doble representación moral, que a su vez se manifiesta como una característica de las clases sociales. El romper un orden social establecido desde hace siglos en la construcción del "deber ser" de lo femenino y su integración al matrimonio como único medio de desarrollo, se convierte en un acto de censura, que trasgrede con lo reglado para "la familia [que] es el espacio en el que se reproduce la vida cotidiana y por tanto en ella [la mujer] descansa la reproducción material y simbólica de los individuos".³⁷

Azucena en ¡Esos hombres!...

Respecto a Azucena, personaje de la obra de Catalina D'Erzell –con el propósito de analizar la modificación de los roles en la afirmación del prototipo femenino de principios del siglo XX– nos preguntamos las causas de ¿cómo, ella decide romper con la sociedad que la rodea y cómo sus decisiones están simbolizadas fuera del "deber ser" femenino en la sociedad patriarcal del México posrevolucionario?

El tema de la doble representación moral, está sostenida en las prácticas sociales que censuran las relaciones sociales, pero que reproducen otras. Es decir, en este caso Fernando está aceptando que Azucena esté dentro de su círculo social, pero se percató del "peligro" que corre (no ella) sino él, al saberse descubierto por las mujeres que frecuentan dicho grupo. Esta doble representación moral estuvo presente en muchas de las

³⁴Catalina D'Erzell, *¡Esos hombres!...*, pp. 4-5.

³⁵Fragmento del diálogo entre Doña María y Azucena en Catalina D'Erzell, *¡Esos hombres!...*, p. 6.

³⁶Carmen Ramos Escandón y Ana Lau Jaiven, *op. cit.* p. 273.

³⁷Ana Esther Esguino, "La construcción de la identidad y el lenguaje", p. 56.

formas de interacción en la clase media-alta y le dio sentido a muchos de los cautiverios femeninos y masculinos.³⁸

“Las clases medias mexicanas tienen desde diversos orígenes hasta diversas características”³⁹ por lo tanto una de estas características es la doble representación moral (no siendo privativa de esta clase) que se vuelve un cautiverio para hombres y mujeres y con ello se convierte “en una forma de vida, es decir, vivir en el parecer y no en el ser”⁴⁰ Esta doble representación, de igual forma, puede caer en las prácticas masculinas y femeninas, aunque socialmente son más atribuidas a las mujeres, en diferentes espacios sociales.

Con relación a las características del prototipo de la mujer mexicana de principios del siglo xx, simbolizado en ciertos personajes femeninos de la obra, tales como Doña María, Lili, en comparación con el personaje principal Azucena, se consideró pertinente simplificar algunas de estas características⁴¹ (Cuadro 1)

Con la descripción de estos personajes y los rasgos característicos de la obra, retomamos que el prototipo en la sociedad mexicana permite ubicar los elementos ideológicos y los esquemas sociales desde el ámbito socio-económico de los protagonistas, la tradición moral contextualizada en la que se desenvuelve, así como la normatividad masculina y, de igual forma, la censura social cuando

se rompe el orden establecido en los roles de género.

“Una decisión por amor” y la doble representación moral de Azucena

Antes de retomar la doble representación moral en la protagonista, es pertinente analizar previamente la reivindicación⁴² de los hombres y con ello el rompimiento del amor. Para concluir con nuestro análisis sobre si el suicidio de Azucena es “una decisión por amor” o se presenta como el resultado de una sociedad cerrada y machista donde las decisiones de las mujeres aún seguían siendo un peso en la estructura social del discurso del “deber ser” femenino, dicho en otras palabras cómo la protagonista incurre en la culpa y al mismo tiempo designa responsabilidades en los otros, denunciando en cierta forma que el desarrollo de las mujeres estaba aniquilado por la sociedad posrevolucionaria.

Al recurrir al concepto de reivindicación nos referimos a la posibilidad que tiene un sujeto social de corregir su forma de vida ante la sociedad, desde su rol y sus actitudes. Considerar también el mantenimiento de la estructura social que provocan las diferencias entre la conciencia y la conducta de hombres y mujeres, diferencia respaldada históricamente por la forma de conducir lo público y lo pri-

³⁸Adriana Sáenz Valadez, *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo xx*, p. 110.

³⁹Julia Tuñón Pablos, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, p. 62.

⁴⁰Adriana Sáenz Valadez, *loc. cit.*, p. 110.

⁴¹Cuadro elaborado para el presente artículo por: Zulema Berenice Castillo Baltazar.

⁴²El concepto de reivindicación está configurado a partir del cumplimiento de las normas sociales establecidas por una sociedad, es decir, cumplir con un “deber ser” como parte del rol de género.

Cuadro 1

Prototipo femenino de principios del siglo XX		
Características generales: ⁴³	Personaje	Observaciones:
Proveniente de finales del siglo XIX Sumisa / abnegada Moralidad superior Obediente Recatada Amorosa (El prototipo que se diseñó respondía a una moralidad superior entre las relaciones de sexo, además de caracterizarse por la abnegación y la sumisión para las mujeres y así se mantuviera el "deber ser" femenino, este modelo se simbolizó a partir de la concepción patriarcal).	Doña María	-Voz de censura en la obra. -Madre simbólica de Azucena. -Promotora de una moralidad demandante en la sociedad mexicana de la segunda década del siglo XX.
	Lili	-"Mujer buena" -Compresiva -Amorosa -Esposa legítima de Fernando.

vado.⁴⁴ Esto se lleva a cabo a través de varios mecanismos, entre otros, el lenguaje; por ello la importancia de analizar las fricciones sociales.

Mensajes [y conductas que transmiten] de manera consciente e inconsciente, transformando y adaptando los modelos sociales, es decir, la manera en que deben actuar la mujer [y el hombre].⁴⁵

Los cuestionamientos que se formularon para este apartado giran en torno a la reivindicación masculina como una posi-

bilidad y una imposibilidad para la mujer, lo que nos permite interpretar que la protagonista es partícipe de la doble representación moral en *¡Esos hombres!...* La reivindicación masculina frente a la sociedad parte de una construcción de las normas y costumbres, y parte de esta reivindicación tiene una estrecha relación con el lenguaje y la significación de la identidad entre los sujetos sociales. A las niñas se les asigna desde el color y los juegos "propios de su sexo": las muñecas, la casita y la cocinita, "todos, juegos infantiles" femeninos enfocados a la maternidad.⁴⁶

Las mujeres son socializadas para la maternidad dentro del rol tradicional femenino, lo cual no sólo quiere decir que ellas desean ser madres. Significa que quieren llegar a ser madres de

⁴³Esta clasificación, cabe señalar, del prototipo femenino se presenta de forma general; recordemos que al interior de las clases sociales existían otras particulares; es decir, la mujer de la burguesía, de la mujer de clase media o baja, tal como en la ejecución y distribución de las tareas domésticas, aunque cualquiera de estas distinciones de mujeres se derivaba de lo doméstico.

⁴⁴Ana Esther Esguinosa, "La construcción de la identidad y el lenguaje", p. 49.

⁴⁵*Idem.*

⁴⁶Ana Esther Esguinosa, *op. cit.*, p. 59.

un modo particular, quieren ser madres perfectas.⁴⁷

El aprendizaje en las sociedades patriarcales como lo fue/lo es en la sociedad mexicana; las relaciones sociales regulan el poder, desde la conquista sexual hasta el manejo de las emociones.⁴⁸ Se aprende a diferenciar entre lo que es permisible para el sexo masculino y lo que no es permisible en lo femenino.

Catalina D'Erzell recurre al tema de la culpa como una forma de justificar que la sociedad seguía sancionando las decisiones de las mujeres, atribuyéndoles la falta y el rechazo como castigo en la sociedad; asimismo, la dramaturga toma el suicidio como un hecho social para demandar la condición femenina de aquellos años.

La culpa, teológicamente, tiene su origen en el pecado original, del que Adán y Eva fueron protagonistas,⁴⁹ cuando comen del fruto prohibido, del "árbol del conocimiento del bien y el mal", provocando una separación con la Naturaleza, y al descubrir que son seres de sexo diferente y al verse desnudos, sienten vergüenza. Adán acusa a Eva de haberle dado a probar el fruto, los dos son castigados y desterrados del paraíso. Según Erich Fromm, Adán y Eva se esconden al verse desnudos porque aún no habían aprendido a amarse, hecho que se confirma cuando "Adán se defiende, en lugar [...] de defenderla"⁵⁰ "La conciencia de la separación humana –sin la reunión por el amor– es la fuente de la vergüenza. Es,

al mismo tiempo, la fuente de la culpa y la angustia".⁵¹

En Azucena se genera una culpa social a causa de lo que debió hacer y lo que hizo para lograr que Fernando regularizara su vida; es decir, para educarlo, lo que en el interior de su concepción siente que le recrimina el mundo; aunado a esa culpa, pesa sobre ella el error que cometió al seguir al hombre disfrazado de "amor" y quedar ella, como consecuencia, fuera de cualquier posibilidad de regresar a su vida sin ser señalada por la sociedad. Al sentir culpa Azucena, la separación se convierte en la vergüenza de dar más de lo que recibió. Ante esto, surge el cuestionamiento: ¿es la separación amorosa el desgarramiento de la soledad ante la sociedad que censura y condena los actos que están fuera de la legitimidad?

[...] El fracaso absoluto en el logro de tal finalidad significa la locura, porque el pánico del aislamiento total sólo puede vencerse por medio de un retraimiento tan radical del mundo exterior que el sentimiento de la separación se desvanece —porque el mundo exterior, del cual se está separando, ha desaparecido.⁵²

Es así que en la búsqueda de la felicidad, Azucena termina por sentirse culpable, abandonada y rechazada no sólo por la sociedad, sino por todo en lo que creía,⁵³ por lo que asiente que sólo el amor de Fernando puede salvarla.⁵⁴

Teológicamente, el suicidio ha sido considerado la ofensa "más grande" que

⁴⁷Paul Nicolson, *Poder, género y organizaciones*, p. 113, citado por Ana Esther Esguinoa, *op. cit.* p. 59.

⁴⁸Ana Esther Esguinoa, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁹Erich Fromm, *El arte de amar*, p. 20.

⁵⁰*Ibidem*, p. 21.

⁵¹*Idem*.

⁵²*Ibidem*, p. 20.

⁵³Olga Martha Peña Doria, *loc. cit.*, p. 110.

⁵⁴Catalina D'Erzell, *¡Esos hombres!...*, p. 33.

un individuo pueda llegar a realizar ante la mirada del creador, porque es atentar contra la voluntad de Dios.

La sacralización de la vida tanto en la religión como en las concepciones laicas es uno de los ejes de la organización de la sociedad. No matarás. Sentencia amenazante, el mandamiento de la ley de Dios. Además, la prohibición de dar muerte a otro, está consignada en la Constitución y en los Códigos Penales. [...] El suicidio es un pecado de dimensiones mayúsculas, al grado de que los suicidas no tienen derecho a ser sepultados en tierra santa, ni siquiera a tener cristiana sepultura.⁵⁵

Socialmente, además de lo anterior, el suicidio es la forma de acabar con el sufrimiento propiciado por problemas económicos o de salud, por el rechazo social y por el desamor, este último vinculado a personas que sufren una separación ya sea por divorcio o abandono. "En el ámbito laico, el suicidio es reprobado y es considerado como un atentado contra la persona, con sus seres queridos, y contra la sociedad y el Estado".⁵⁶ De ahí, puntualiza Marcela Lagarde, que la penalización y todo tipo de atentados contra las formas de vida humana sean condenados, tales como el aborto, la eutanasia y el suicidio.

En la escena previa al desenlace de la obra, el personaje de Azucena representa desesperanza, melancolía, que implican vergüenza y generan culpa, no sólo socialmente, sino de igual forma en su amor propio. Por lo que Azucena,

al presentarse en la oficina de Fernando, le suplica que regrese con ella, pero al ser negado un brote de cariño por parte de éste, ella asume un gesto irónico. Acto seguido, Fernando le implora a Azucena que se retire, pero ésta, termina por sucumbir en la agresión, exigiéndole que le diga qué castigo deben tener ¡*Esos hombres!*..., como él, pero Fernando comienza a desesperarse por lo que la toma del brazo y surge el siguiente diálogo:

Azucena: ¡Suéltame! ¡Déjame! ¡Miserable!

Fernando: ¡Fuera inmediatamente!...

Azucena: Pues bien, sí, me voy; pero antes...

(Rápidamente saca una pistola de su pecho y apunta a Fernando, que la toma de la mano, forcejeando. Aparece Lili con un gran ramo de flores que deja caer. Azucena sorprendida, guarda la pistola rápidamente).⁵⁷

Consideramos que Azucena también decide que ella no puede permitir que Fernando quede sin castigo, "Fernando trasgredió las reglas pero sin perder su posición; para él siempre habrá perdón"⁵⁸ porque al final al hombre se le puede perdonar casi todo, pero ¿podrá perdonarse a sí mismo o vivirá con la culpa? La culpa, representada en la obra, nos llevó analizar su procedencia, a conocer en ella un

⁵⁵Marcela Lagarde, *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas...*, p. 762.

⁵⁶*Ibidem*, p. 763.

⁵⁷Catalina D'Erzell, *op. cit.*, p. 54. El desenlace viene cuando Lili, la ahora esposa de Fernando irrumpe en la oficina de éste. Él le hace creer a Lili que Azucena es una clienta que pasa por una crisis emocional, por lo que ella trata de consolar a Azucena, casi lográndolo, pero cuando la protagonista sale de la oficina con una vacilación en devolverse, ésta observa a Lili abrazando a su esposo, entonces se escucha un disparo. Azucena se suicida fuera de la oficina de Fernando.

⁵⁸Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 128.

sentimiento impuesto por la sociedad machista, lo cual permitió que los cambios de las ideologías sobre las relaciones sociales se dieran de forma paulatina, que la participación de la mujer como sujeto social, fuera de manera sosegada.

Conclusiones

Al revisar la obra de Catalina D'Erzell hemos constatado que una de sus preocupaciones claras fue el tema del divorcio y lo que representaba para hombres y mujeres de principios del siglo xx en México, además de la aportación al teatro de abordar temas de controversia para el momento, tales como la unión libre y las relaciones amorosas censuradas por la sociedad; con ello cuestionó la condición social, no sólo de las mujeres sino también la de los hombres, cuando el país refrendaba sus costumbres en el nacionalismo.

La obra *¡Esos hombres!...* representa a la sociedad mexicana, dentro de las contradicciones que se generaron a partir de los cambios ideológicos de principios del siglo xx, así como las modificaciones en las relaciones de género.

Analizar y revisar el contexto histórico de la época, en cuanto al matrimonio, al divorcio y la unión libre, nos permitió estudiar los roles de género en la obra *¡Esos hombres!...* Estudiamos, para puntualizar las diferencias que existieron en torno a cómo percibieron, por ejemplo, el divorcio las mujeres, y sus implicaciones en la censura, y cómo el divorcio para los hombres no tenía la misma carga social. Consideramos que estaban muy lejos de establecer una igualdad de derechos para hombres y mujeres, a principios del

siglo xx, la *Ley sobre relaciones familiares* y la *Ley del divorcio*, ya que las diferencias civiles y sociales seguían teniendo resistencia a los cambios.

Las decisiones de Azucena permiten observar que ella reprodujo una doble moral, pues una vez aceptada la relación amorosa se dedica a educar a Fernando y a corregir su vida de "bohémio". La doble representación moral, en la sociedad mexicana, en una etapa con matices de identidad, termina en la falsa posición de lo que socialmente se permite no sólo a las mujeres sino de igual manera a los hombres. Dicho en otras palabras, las decisiones de mujeres y hombres seguían siendo sancionadas si éstas no respondían a lo regulado por la sociedad.

El suicidio de Azucena está influenciado por la culpa y la vergüenza que se generan en el rompimiento del "deber ser" y por la anulación de la reivindicación femenina en la sociedad posrevolucionaria. Además, el suicidio de Azucena se configura como una forma de delegarle la culpa y castigar a Fernando por su abandono. Esta hipótesis surgió a partir de la pregunta: "¿Qué castigo deben tener *¡Esos hombres!...* como tú?" y de las acciones con las que interactúa Azucena en la obra. Asimismo, interpretamos que el suicidio también forma parte del castigo al que la protagonista es acreedora por el incumplimiento de su "deber ser" femenino, en otras palabras "es el castigo por el pecado".

Las obras de Catalina D'Erzell posibilitan estudiar otros cuestionamientos como, por ejemplo: ¿las mujeres hacen a un lado la educación patriarcal o sólo la matizan?, o ¿qué tanto podemos observar en la actualidad la doble moral en la sociedad mexicana y cómo podemos analizarla?

Bibliografía

- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del Drama*. México, Escenología A.C., 1999.
- Arrom, Silvia. "Cambios en la condición de la mujer mexicana en el siglo XIX". *Memorias del Segundo Congreso de la Historia del Derecho Mexicano*. México, Instituto de Investigaciones Jurídicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Butler, Judith. "Introducción. Escenas del habla". *Lenguaje, poder e identidad*. 2ª edición. España, Síntesis, 2009.
- D'Erzell, Catalina. *¡Esos hombres!... Obra de teatro*. México, Talleres de la Nación, 1928.
- Domenella, Ana Rosa. "De los estudios de género a la teoría queer: un trayecto entre cuerpos y cuerpos textuales. Una mirada desde la literatura latinoamericana". Sáenz Valadez, Adriana. *Los prototipos de hombres y mujeres a través de los textos latinoamericanos del siglo XX*. Morelia, Universidad Michoanaca de San Nicolás de Hidalgo/Universidad de Guadalajara/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011 (Género, literatura y pensamiento).
- Esguinoa, Ana Esther. "La construcción de la identidad y el lenguaje". Quintero, María y Fonseca Carlos. *Investigaciones sobre género*. México. Porrúa y CONOCER, 2008.
- Fromm, Erich. *El arte de amar*. Buenos Aires, 2ª edición, Paidós, 1970.
- Lagarde, Marcela. *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Martínez Villa, Juana, Eduardo N. Mijangos Díaz *et al.* "Inventando al mexicano. Identidad, Sociedad y Cultura en el México Posrevolucionario". Rivera Reinados *et al.* *Imágenes y Representaciones de México y los mexicanos*. Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Michoanaca de San Nicolás de Hidalgo/Porrúa, 2008.
- Peña Doria, Olga Martha. "Catalina D'Erzell, una pionera del teatro femenino Mexicano del siglo XX". Sáenz Valadez, Adriana y Cándida Elizabeth Vivero Marín. *Reflexiones en torno a la escritura femenina*. Morelia, Universidad Michoanaca de San Nicolás de Hidalgo/Universidad de Guadalajara-Centro de Estudios de género, 2011.
- _____. *Catalina D'Erzell, pionera del feminismo literario mexicano del siglo XX*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2010.
- Ramos Escandón, Carmen y Ana Lau Jaiven. *Mujeres y Revolución 1900-1917*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto de Antropología e Historia, 1993.
- Sáenz Valadez, Adriana. *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Estudio de la moral en Los años falsos de Josefina Vicens*. Morelia, Universidad Michoanaca de San Nicolás de Hidalgo/ Plaza y Valdés, 2011.
- Sánchez Guevara, Graciela. "El poder de las historias ideológicas. La historiografía pedagógica de México: una perspectiva lingüístico-discursiva".

- Jerónimo Romero, Saúl y Carmen Valdez Vega. *Memorias. Primer encuentro de historiografía*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1997.
- Smith, Stephanie. "IV. Si el amor esclaviza... ¡Maldito sea el amor! El divorcio y la formación revolucionaria en Yucatán". Cano, Gabriela *et al. Género, poder y política en México posrevolucionario*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Tuñón Pablos, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México, El Colegio de México-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

Hemerografía

- Núñez Noriega, Guillermo. "Los 'hombres' y el conocimiento. Reflexiones epistemológicas para el estudio de 'los hombres' como sujetos genéricos". *Desacatos*. Revista de Antropología Social, núms. 15-16. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2004.

EDUARDO ARI GUZMÁN ZÁRATE*

Personajes femeninos en *Santísima*. Una obra de Revista de Sergio Magaña

Female characters in *Santísima*.
A theater revue by Sergio Magaña

Resumen

El presente artículo realiza una reflexión en torno a los personajes femeninos de *Santísima* de Sergio Magaña (obra teatral ambientada en el periodo revolucionario con los recursos dramáticos del teatro de Revista). Los personajes femeninos al ser transgresores y críticos de su condición y de su sociedad representan la idea de la mujer mexicana revolucionaria.

Palabras clave: Teatro de revista, personajes femeninos, prostitución, Revolución Mexicana, teatro mexicano

Abstract

This article brings forth a reflection on the female characters of Sergio Magaña's "Santísima" a revue theater play set in Mexico's Revolutionary period. The female characters, law-breakers who are critical of their personal and social conditions, embody the idea of the Mexican Revolutionary woman.

Key words: Theatre Magazine, female characters, prostitution, revolutionary Mexican, Mexican theatre

Somos las sacerdotisas de la diosa del amor,
ofrecemos las caricias y los besos del furor.
Encerradas en los templos de Nabucodonosor,
ilustramos los ejemplos por mandato del señor.
Sergio Magaña, *Santísima*.

No hay nada más hermoso que ver a una actriz enmascarando a una prostituta. ¡Y más si ésta baila, canta y se desnuda en escena! Como sería el caso de representar el personaje femenino de Santa, quien al ser desvirgada y burlada por Marcelino, se ve en la obligación de abandonar a su familia y de buscar en la ciudad de México una manera de sobrevivir, trabajando en el burdel de Madame Elvira donde se enfrentará al goce del amor, del placer, del dinero y de la muerte.

El objetivo del presente artículo es ofrecer una reflexión en torno a los personajes femeninos de la obra teatral *Santísima* (escrita en 1976, estrenada en 1980 y publicada póstumamente en 1991), de Sergio Magaña,¹ para ello me concentra-

ré en explicar la idea de mujer que se concretiza en el teatro, ya que estos personajes representan a prostitutas de un burdel de la ciudad de México.

El ser prostitutas las condiciona a transgredir los valores morales que intenta e impone la sociedad burguesa mexicana; también las coloca bajo una idea de pecadoras desde la religiosidad dominante, la católica. Estas dos ideas de mujer, la transgresora moral y la pecadora, son el eje conductor para hablar de los personajes femeninos en *Santísima*.

La obra está ambientada durante el periodo revolucionario y sus recursos dramáticos son los del teatro de Revista, y justo es esto, lo que ha llamado mi atención, pues para cuando la obra se estrenó, el teatro de Revista ya no estaba vigente en las carteleras teatrales, por lo tanto, considero a esta obra de Magaña como una Revista tardía. ¿Por qué se percibe que Magaña estructuró *Santísima* bajo la estética teatral de la Revista? ¿Acaso es porque con la Revista se hacía una crítica social, política y cultural?, pues no hay que olvidar que el objetivo principal de esta expresión dramática era pasarle revista (vaya la redundancia) a los temas relevantes del acontecer nacional. ¿O, quizá sea por el humor y la picardía con la que eran tratados los temas en la representación?

Para buscar respuestas a estos cuestionamientos, organizo mi argumentación de la siguiente manera: primero hablaré de la intertextualidad de *Santísima*, seguido de notas historiográficas sobre el teatro de Revista, luego explicaré la estruc-

¹ José Sergio Alejandro García Magaña nació el 24 de septiembre de 1924 en Tultepec, Michoacán. Inició sus estudios de educación primaria en un orfanato de padres jesuitas en Cuernavaca y los concluyó en el Distrito Federal. En 1940 intentó estudiar ciencias químicas, las cuales dejó por las leyes, que también abandonaría para formarse como dramaturgo. En 1944 Sergio Magaña se inscribió en la Facultad de Filosofía y Letras, entonces situada en el edificio llamado Casa de los Mascarones, ubicado en la avenida Ribera de San Cosme 71. En este momento, Magaña escribía narrativa y no teatro. Sus primeros cuentos fueron publicados en la revista *Tiras de colores*. Escribió dos novelas, *Sinfonía aborta* y *La ciudad inmóvil*, que continúan inéditas hasta nuestros días. Magaña se acerca al teatro a través de su amistad con Emilio Carballido. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores de la generación 1951-1952 y en 1988 le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura "Juan Ruiz de Alarcón". Murió el 23 de agosto de 1990 a los 66 años, víctima de un

infarto al miocardio. El lunes 3 de septiembre de 1990 a las 19 hrs. se le rindió homenaje en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

tura textual de la obra, para culminar con la descripción de los personajes femeninos y la idea de mujer que representan.

El intertexto de *Santísima* es *Santa* (1903), novela de Federico Gamboa. La propuesta de hacer una adaptación teatral de la novela de Gamboa fue de Héctor Mendoza; Magaña hizo la suya, presentó su versión, pero fue rechazada, como también lo hizo el INBA en su momento. No fue hasta que Germán Castillo la puso en escena en la UNAM² cuando *Santísima* vio la luz, escuchó los aplausos y le dio a su dramaturgo el Premio Autor del Año. En una entrevista a Germán Castillo, éste opinó sobre Magaña: "En su obra encontré siempre las mismas virtudes más una capacidad poética y dramática que creo que no ha sido valorada en su verdadera dimensión".³

Ahora bien, sobre la obra, Magaña opinó:

Bueno, *Santísima* es una obra en la que toco el tema de los peligros de la ingenuidad y de guiarse por los sentimientos. [...] Santa no pudo vivir en la competencia del burdel, de la vida; no aprende que en el mundo en el que vive no caben los sentimientos, los impulsos genero-

sos; sólo el interés y utilizar a otros. El mensaje es sutil y complejo; es una denuncia feroz a los que ganan; los que hablan, con sus obras y sus palabras.⁴

La diferencia notable entre la versión de Magaña con la novela de Gamboa es el final, pues mientras que la Santa de Gamboa se redime, la Santísima de Magaña no; ésta se cuestiona cómo habría sido su vida de no haber sido lo que fue, y el personaje de la Muerte le dice a Santa: "Te advierto que habría sido lo mismo, solamente que alegre".⁵ Como si el destino de Santa no pudiera cambiar y es en esta imposibilidad donde radica su fatalidad, la cual es representada a la manera de una Revista.

Pero, antes de continuar es necesario traer a la memoria algunas notas historiográficas sobre el teatro de Revista. Las primeras representaciones del teatro de Revista se llevaron a cabo en carpas en donde se pasaba revista –de ahí su nombre– a los acontecimientos más importantes del acontecer político-social. Los dramaturgos eran periodistas de profesión, como lo fueron Guzmán Águila y Carlos Villenave,⁶ sólo por mencionar algunos, que trabajaban a la vieja usanza, es decir, escribían el texto en el escenario y después transcribían los diálogos. Esta fue una manera de salvar la obra de la censura, pues no todo lo representado estaba escrito.

De las carpas salieron los actores que alimentaron la radio, la televisión y el cine,

² *Santísima*.

Estreno: Octubre, 1980.

Publicada: *Tramoya: cuaderno de teatro*, nueva época, Jalapa, Veracruz, núm. 26, 1991, pp. 5-55.

Dirección: Germán Castillo.

Reperto: Diana Bracho, Felio Eliel, Martha Verduzco, Olivia Obregón, Marta Meneses, Claudia Puente, Jorge Pol, Álvaro Genaro, Jorge Humberto Robles, José Antonio Arias, Humberto Yáñez, Mario Ficachi.

Música: Alicia Urreta (arreglos musicales), Sergio Magaña (música y letra de canciones).

Lugar: Teatro Santa Catarina.

³ Jaime Chabaud, "Entrevista con Germán Castillo. El hecho poético en escena", p. 8.

⁴ Leslie Zelaya et. al., *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña*, p. 178.

⁵ Sergio Magaña, *Santísima. Espectáculo musical en dos partes*, p. 406.

⁶ Socorro Merlín, *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*, p. 17.

expresiones que hallarían su consolidación en 1950.⁷ Aunado a esto, existía otro espacio donde se presentaban los artistas de carpas: el cabaret.⁸ En este sitio, el sueldo era mayor, incluso mejor que en la radio, "porque el cabaret, al igual que la carpa, funcionaba todos los días del año, no así otros medios en donde los contrataban por temporadas".⁹

La vida entre los años 1930-1950 fueron para el teatro de Revista los de mayor esplendor, pues a la carpa asistía público de distintos extractos sociales, hasta los intelectuales del momento que veían a la Revista "como un enemigo del teatro 'serio', 'dramático', sin percatarse de que muchas de las innovaciones escénicas se estaban dando precisamente en ese espacio".¹⁰

La rica y variada vida teatral de la ciudad de México transcurrió en dos ámbitos. Por un lado, la gente con más dinero podía pagar y, tal vez, disfrutar una representación en el Palacio de Bellas Artes, donde, por ejemplo, Celestino Goroostiza ponía en escena obras de autores extranjeros. Por otro lado, la gente de pocos recursos económicos asistía a las

carpas y agotaba las entradas de todas las tandas.

El teatro de Revista convivió con el Teatro Ulises. Estas dos manifestaciones se nutrieron mutuamente y, por extraño que parezca, el primero resultó ser, sin proponérselo, más experimental que el segundo. Un ejemplo de ello es la revista 19-20 de José F. Elizondo con música de Eduardo Vigil y Robles, "estrenada el 31 de diciembre de 1919 en el Teatro Principal que ocasiona gran escándalo porque en uno de los cuadros aparece el general Porfirio Díaz. De esta obra se popularizaron las canciones "La Norteña" y "Las Cuatro Milpas".¹¹ En esta obra aparecen innovaciones escénicas como una pantalla donde se proyecta un ferrocarril.

Ya para 1950, el teatro de Revista sufriría el inexorable paso de la modernización de la ciudad de México, pues su vida en las carpas y el cabaret ya no sería la misma. Los cambios en la geografía de la ciudad orillaron a las carpas hacia la periferia y la televisión ofrecía entretenimiento desde la comodidad del hogar. Poco a poco las personas acogieron las imágenes que les brindaba la pantalla chica, en la cual veían a los artistas de las carpas. Ante esta inevitable transformación, la Revista vivió su proceso de extinción, el público ya no era el mismo.¹²

⁷ La XEW se inaugura en 1930 bajo la dirección de Emilio Azcárraga. A ella llegan artistas mediante dos vías, por un lado, la convocatoria para los concursos de aficionados y, por otro, las contrataciones de artistas de revistas. También los productores de cine realizaron numerosas películas con artistas de revistas como Gloria Marín, Meche Barba, Amparito Arozamena, *Resortes*, *Cantinflas*, *Clavillazo*, *El Chicote*, *Tin Tan*, *Palillo*, entre otros. Véase, *Ibid.*, p. 23-30.

⁸ Algunos cabarets importantes fueron: el Agua Azul, la Linterna Verde, el Estambul, el Chop Suey, el Burro, entre otros. *Ibid.*, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, p. 166.

¹¹ Véase Alfonso Morales, *El país de las tandas. Teatro de Revista 1900-1940*. Socorro Merlín, *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*.

¹² La Revista culminaría con la obra *Yo Colón* de Alfredo Robledo y Carlos León, estrenada en el Teatro de los Insurgentes, la música fue de Federico Ruiz, y la actuación del cómico Mario Moreno *Cantinflas*.

Dicho lo anterior, doy paso a la estructura textual de *Santísima*. Una primera particularidad es el subtítulo, *Espectáculo musical en dos partes*, en el cual la palabra “musical” (además de ser una cualidad que caracteriza la dramaturgia de Magaña) cobra relevancia en esta obra al ser un rasgo genérico, ya que los números musicales que la constituyen (bailados y cantados) son una suerte de homenaje para el teatro de Revista.¹³

Cabe recordar que la música y letras de las canciones de *Santísima* fueron escritas por el propio autor, al respecto, cuento con el testimonio de Malkah Rabell sobre la representación de la obra:

¹³La genealogía del Teatro de Revista me lleva a ubicar a su ancestro, la ópera, que entre los siglos XVI y XVIII comienza a ser un género importante dentro de los círculos de poder. Cabe señalar que la ópera, como lo menciona George Steiner, fue la nueva manera de concebir la tragedia griega en los escenarios italianos. En este sentido, es importante no perder de vista que el teatro tiene la peculiaridad de acomodarse a las necesidades de la sociedad y, muy en particular, a los círculos de poder. Así, la ópera será el constructo y el fiel espejo de las sociedades en transformación de dichos siglos.

Para el siglo XIX, la ópera sufrirá notables cambios como son el surgimiento de subgéneros tales como la ópera bufa, donde las obras de Rossini son un buen ejemplo; la ópera *bel canto* con las obras de Verdi, Puccini y Wagner; la opereta, la cual contaba historias pícaras impregnadas de erotismo, un ejemplo es la obra *La bella Elena*. A la opereta se le ha denominado género chico por estar caracterizada por los ambientes populares y lo “vulgar” que resultan sus personajes y el público a quien iba dirigida, en comparación con la ópera.

Aunado a estas manifestaciones, dentro del género chico está la zarzuela española, la cual, desde tiempos de Calderón de la Barca, gozaba de buena acogida y un ejemplo de ello son las obras representadas en el Teatro de la Zarzuela; el sainete, el Can-Can y el Cabaret, por lo que el teatro de Revista, en México, sería el heredero de éstas manifestaciones.

La música, original de Sergio Magaña, con arreglos de esta estupenda compositora que es Alicia Urreta, sin llegar a grandes alturas, ni siquiera en su propio género de música popular, resulta empero muy alegre. Y tuvimos en el escenario una polka, un vals, un tango, un paso doble, un bolero y hasta un blues. La mayor parte de la música la transmitían las grabaciones y como de costumbre no estaban muy bien sincronizadas con las voces en el escenario.¹⁴

Magaña sitúa su obra en el México revolucionario y en aquellos años la Revista se consolidaba como una expresión teatral de importancia:

El teatro de Revista fue el espacio privilegiado de confluencia social en donde la vida social, política y cultural del momento era puesta en escena con una audacia creativa y con humor chocarreo, muy sano y catártico, para una ciudad y un país que vivía entre los sobresaltos de la guerra y la precariedad económica.¹⁵

Desde esta perspectiva, la música en *Santísima* está cerca de la teatralidad de la Revista:

La música comienza a adquirir un papel de mayor envergadura, en virtud justamente de las características que de suyo debe tener la música incidental para el teatro, que en un espectáculo se determina como un componente estilístico, así como un referente de ubicación histórica,

¹⁴Malkah Rabell, *Decenio de teatro 1975-1985*, p. 118.

¹⁵Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México (1869-1953)”, p. 53.

de sentimientos o de estados de ánimo por su capacidad de evocación.¹⁶

El subtítulo, *Espectáculo musical en dos partes*, también señala la división en dos partes de la obra. Cada una conformada por 34 escenas, lo que le da el equilibrio que igualmente se puede ver en el principio y fin musicalizados de *Santísima*, “¡Viva la Pepa!” y “Las sacerdotisas”, respectivamente. El primero está dedicado a exaltar el desbarajuste, la despreocupación, el vivir para la obtención del placer que brinda el dinero y el sexo; el segundo musical se repite dos veces, la primera en la escena 13 de la primera parte, donde las mujeres se definen como el medio por el cual se tiene acceso al placer, y también se confiesan como maestras en el arte de la pasión. La segunda ocasión en que se repite este musical es al final de la obra, con Santa viviendo su alegre agonía, antes de fallecer.

Los personajes femeninos en *Santísima* son: Madame Elvira, Juana, Gaditana, Rosa y Santa. Ellas se hacen nombrar como las sacerdotisas del amor y del placer, cualidades que las hacen ser el objeto del deseo para los hombres; son también mujeres ambiciosas de poder, de dinero; igualmente pueden ser guerrilleras y unirse al movimiento revolucionario; incluso, son mujeres en busca del amor pero en el camino encuentran la muerte. Así, desde la matrona Madame Elvira hasta la última de las putas como Santa, estos personajes femeninos representan un tipo de mujer que no tenía espacio dentro de la sociedad mexicana de aquellos años revolucionarios, al transgredir los

valores morales y religiosos de la sociedad católica.

Todas ellas, desde el punto de vista social y religioso, son transgresoras porque representan el pecado, lo prohibido; son la antítesis de lo que debería ser la buena mujer que, al menos en idea, debía ser madre abnegada, esposa fiel y novia virginal entre otras cualidades. La idea de prostituta señala a una mujer erótica y, en consecuencia, se opone a la idea de la mujer esposa, fiel, virtuosa.¹⁷ La diferencia sustancial entre éstas es la maternidad, pues la primera vive una sexualidad estéril, mientras que la segunda es rica en fertilidad, lo que dará continuidad a la prole del hombre.

Para describir los personajes femeninos en *Santísima*, los he dividido en dos grupos. En el primero están: Juana, Rosa y Gaditana, quienes representan distintas maneras de ser mujer; en el segundo: Madame Elvira y Santa, donde su confrontación las conjuga para poner en tela de juicio los ideales femeninos del ser mujer de los años treinta mexicanos.

Los personajes femeninos del primer grupo, Juana, Rosa y Gaditana, cumplen con una transformación dramática, pues de ser prostitutas del burdel de Madame Elvira pasan a ser guerrilleras para luchar en favor de la causa revolucionaria.

Para observar esta transición contraste dos números musicales: “Las sacerdotisas”, escena 13 de la primera parte,

¹⁷ “Putas es un concepto genérico que designa a las mujeres definidas por el erotismo, en una cultura que lo ha construido como tabú para ellas. [...] La prostituta es la mujer social y culturalmente estructurada en torno a su cuerpo erótico, en torno a la transgresión”. Véase Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*.

¹⁶ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *op. cit.*, p. 129.

con “Las guerrilleras”, escena 22 de la segunda parte. En el primero se cantan estos pícaros versos:

Somos las sacerdotisas de la diosa del amor,
ofrecemos las caricias y los besos del furor.
Encerradas en los templos de Nabucodonosor,
ilustramos los ejemplos por mandato del señor.
[...]
Ven, ven, ven,
a que te enseñe por favor
lo que en pasión
es buena educación...
¡Pública!¹⁸

En el segundo número cantan:

[...]
Que me quiten la camisa
que me quiten el calzón,
que me dejen sólo en cueros
por la gran revolución.
[...]
De las casas elegantes
salimos de prisioneras,
si antes fuimos explotadas
ahora somos guerrilleras (p. 394).

Unirse a la bola es una oportunidad para luchar por un cambio en su vida, “Estoy cansada de mantener a tanto infeliz padrote y a tantos policías” (p. 393), dice Gaditana. Dejar de ser sacerdotisas del amor y ser guerrilleras es una idea que

no puede pasar desapercibida, ya que las tres gritan al unísono: “¡Vamos a defender nuestro derecho de estar siquiera sindicalizadas!” (p. 393). Este grito viene de tres prostitutas que demuestran tener conciencia social y política, ellas lucharán para tener derechos y no para sólo seguir a su hombre en la bola. Estas tres mujeres son algo parecido a una Adelita, lucharán por y para sí mismas.

En los personajes femeninos (Juana, Rosa y Gaditana) de *Santísima*, se concretiza la idea de la mujer que toma conciencia de su posición dentro de la sociedad, y el hecho de decidir ya no ser prostitutas y convertirse en guerrilleras le da a la obra un tono de crítica social.

A Madame Elvira y Santa las he ubicado en el segundo grupo porque en su relación se pone de manifiesto el conflicto de la obra. En la primera, se concretiza la idea de la corrupción, mientras que en la segunda, la inocencia.

En Madame Elvira se concretiza la idea de la “mala mujer” y representa la idea de la corrupción que se pone en evidencia en escena cuando convence a Santa de trabajar en su burdel para obtener riqueza mediante el intercambio de su cuerpo por dinero:

ELVIRA: [...] Una campesina vestida de seda, se convierte en dama de abolengo, se mete en un gobernador y brilla en las más altas esferas, para ayudar a los niños pobres. [...] Una cama suave de plumas de polluelo, y todos los imbéciles hombres a tus pies, adorándote como a una reina (p. 338).

Madame Elvira es la matrona del burdel que hace dinero por medio de la prostitución de sus muchachas. Ella es vieja y tiene

¹⁸Sergio Magaña, *Santísima. Espectáculo musical en dos partes*, p. 345. En adelante el número de la página de las citas de la obra las colocaré en paréntesis a renglón seguido.

un lema para ello: "Hazte vieja, y nadie te paga" (p. 347). Es consciente de su condición de mujer:

La primera condición femenina es resistir al hombre o aparentarlo, de ese modo las narices del macho se inflan y cae redondo en lo que una quiere. En otras palabras, para afirmar su masculinidad, el hombre necesita creerse conquistador de la mujer (p. 346).

La posición de Madame Elvira frente al movimiento revolucionario se pone de manifiesto cuando llega a su burdel Esteban, hermano de Santa, a querer llevarse-la para luchar por la causa; Madame dice: "Putas somos de este lado y lo seremos del otro. Somos escoria igual que tú, pero aquí al menos comemos. Luchamos por nosotras. [...] ¡Si yo no fuera puta, sería comunista!" (p. 396)

Al final de la obra Madame Elvira se queda sola, pues tres de sus muchachas se fueron de guerrilleras y Santa murió; sin embargo, y como le dice Rubio, nosotros sobreviviremos después de consumarse la Revolución. Ella, una matrona y él, un político corrupto. En estos dos personajes se concretiza la idea de la clase social que detenta el poder: los burgueses, los vencedores, el partido de la Revolución que, dicho sea de paso, ha regresado a ocupar la silla presidencial.

Ahorabien, Madame Elvira realiza una inspección minuciosa del cuerpo de Santa para ver si ésta puede ejercer de puta en su burdel:

ELVIRA: (*Le toca los pechos*) Duros y bien duros, de muchacha campesina... ¡Magníficos! ¡Y muy sensibles! Cuídalos mucho. No dejes que los machos te

los maltraten. Si te los tocan, sube la tarifa. (*Tocándole la cintura*) Breve... Todavía se tocan los huesitos, ¡perfecta! A muchos hombres les gusta eso. Pien-san que están abrazando a un muchacho adolescente. Será que los machos son muy raros. (*Tocándole los muslos*) ¡Eso es! Fuertes como de mula. [...] (*Tocando las nalgas de Santa*) ¡Ma chérie! ¡Es un tesoro como el de Alí Babá! Y ahora vamos a ver la cueva de los ladrones. Te repito que no es voluptuosidad. Es un examen estrictamente profesional. (*Palpándole la vulva*) [...] Serás una sensación, criatura (p. 347).

Todos los atributos enumerados por Madame Elvira conforman la idea de la "mujer mala", "la puta", "la pecadora", y Santa los encarna a la perfección, además de que esta escena es teatralmente erótica y llena de humor, basta con imaginar los gestos de Santa, cada vez que la matrona la toca ha de desatar la risa en el lector/espectador. Santa, al ingresar al mundo de la prostitución, queda deslumbrada de la aparente felicidad, del contagioso placer que le brinda la prostitución.

Santa representa la idea de la mujer ingenua, primero por ser la pueblerina en busca de una vida digna en la ciudad y, en segundo, por creer que Marcelino se casaría con ella después de haberla desvirgado. El deseo de Santa es el matrimonio, para ello coloca sus esperanzas en sus dos enamorados: Rubio y El Jarameño. Para el primero, Santa es "el ánfora vacía: el hombre, el vino que la llena. La mujer elige; el hombre, escoge" (p. 350). Para el Jarameño, Santa es el amor, pero como ella es una puta, la rechaza pues no soporta que esté con otros hombres. Santa muere y su destino y su condición

no cambian, lo cual es lamentable porque a diferencia de Juana, Rosa y Gaditana, incluso Madame Elvira, Santa no se libera, ni con la muerte, de su fatal destino: ser una mujer burlada y, por lo tanto, condenada a no ser la mujer respetable que otorga el matrimonio (lo cual es una suerte de castigo por transgredir los valores de la doble moral burguesa); a no ser la mujer pura y virginal sino a encarnar a la mujer pecadora (transgresión del ser mujer desde la religiosidad católica).

Así, la teatralidad de los números musicales de *Santísima* responde a los de una Revista. Esto en cuanto a los recursos dramáticos empleados en la escena, tales como: el baile, el canto, la sensualidad emanada del primer número musical, la convicción con la que gritan ser revolucionarias en el segundo número; los chistes, las frases y versos pícaros de las canciones, la denuncia social, etc.

La idea de la mujer mexicana revolucionaria queda concretizada en estos personajes femeninos de *Santísima* que son transgresores y críticos de su condición y de su sociedad. Con excepción de Madame Elvira, quien termina siendo parte de la clase social que asciende al poder después de la consumación de la Revolución, las guerrilleras no logran ningún cambio significativo en su vida, porque con la Revolución Mexicana no hubo cambios sustanciales para las clases marginales (campesinos, obreros, indígenas, prostitutas, etc.), éstas quedaron igual o peor; y Santa... Santísima sólo obtuvo su muerte que, en comparación con su vida, es una bella y alegre muerte.

Sólo Sergio Magaña para escribir una obra de una crítica punzante donde deja en una angustiada fatalidad a sus personajes femeninos, como si estos fueran

una alegoría por medio de la cual critica la idea del ser mujer. Me pregunto, si Magaña continuara vivo ¿qué teatralizaría de esta nuestra realidad mexicana?

Bibliografía

- Adame, Domingo. *Teatros y teatralidad en México Siglo xx*. México, Universidad Veracruzana, 2004.
- Diccionario de la literatura mexicana siglo xx*. Armando Pereira. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004.
- Fernández Perera, Manuel. *La literatura mexicana del siglo xx*. México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ALDUS, 2008.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 (Colección Posgrado).
- Magaña, Sergio. "Santísima". *Teatro ciudad de México posrevolucionario. Volumen 3*. México, Escenología/Departamento del Distrito Federal, 1997.
- Merlín, Socorro. *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- Morales, Alfonso. *El país de las tandas. Teatro de Revista 1900-1940*. México, Museo Nacional de Culturas Populares/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- Ocampo, Aurora et al. *Diccionario de escritores mexicanos. De las generaciones del Ateneo y Novelistas de la revolución hasta nuestros días*. México,

- Universidad Nacional Autónoma de México/IFLL, 2007.
- Olguín, David. *Un siglo de teatro en México*. México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005.
- . "Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México (1869-1953)". David Olguín. *Un siglo de teatro en México*. México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1980.
- Rabell, Malkah. *Decenio de teatro 1975-1985*. México, *El Día*, 1986.
- Zelaya, Leslie et al. *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña*. México, Secretaría de Cultura de Michoacán/CITRU/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

Hemerografía

- Chabaud, Jaime. "Entrevista con Germán Castillo. El hecho poético en escena". *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, julio/agosto/septiembre, núm. 38. México, 2009, pp. 8-11.
- Revista *Documenta*, núm. 3. Número dedicado a Sergio Magaña. Nueva época, 2000.
- Zelaya, Leslie y Julio César López. "Sergio Magaña, un dramaturgo de la generación de los 50". *Escénica: revista de teatro de la UNAM*, núm. 3. Nueva época, enero-febrero, 1991.

CECILIA COLÓN H.*

La *Revista Mutualidad*: Un hallazgo para el periodismo femenino

Magazine Mutualidad:
A discovery for the feminine journalism

Resumen

La *Revista Mutualidad* tiene como característica principal ser el órgano informativo de la Confederación de Sociedades Mutualistas; su efímera vida, 1937-1938, impidió que su importancia creciera, a pesar de que fue una revista que buscaba informar a todos los socios mutualistas de las actividades que cada sociedad llevaba a cabo y los Congresos que se organizaban cada año, de hecho fue en uno de ellos que nació la idea de hacerla. Un hecho importante fue que la dirección de la misma estuvo a cargo de la periodista Consuelo Colón, quien realizó un interesante trabajo periodístico.

Palabras clave: Periodismo femenino, Historia del periodismo, Sociedades mutualistas, Mutualidad

Abstract

The magazine *Mutualidad* was recognized as the primary source of information for the Confederation of Mutualistic Societies. Its short lifespan (1937-1938) prevented it from expanding, but its primary purpose was to keep all of its readers informed of the activities and conferences organized by each of the member Societies. It is important to note that the person in charge of the magazine's management was Consuelo Colón, whose work in journalism is by itself very interesting.

Key words: Feminine journalism, History of Journalism, Mutualistic societies, Mutualism

El objetivo de este artículo es presentar y valorar el hallazgo que significa encontrar una revista prácticamente desconocida: *Mutualidad*.¹ Antes de abundar sobre ella, es preciso contextualizar, aunque sea brevemente, lo que es el mutualismo y sus antecedentes históricos en México.

Antecedentes mutualistas

La finalidad de las sociedades mutualistas era formar grupos de personas para ayudarse entre ellas; es decir, que cooperaran de manera económica en casos de siniestros personales o enfermedades cuyo gasto les resultara oneroso.

Su formación obedece a los intereses personales de un grupo o sector social constituido en forma de asociación, sujeta a reglas que se imponen los propios interesados en beneficio de los propósitos perseguidos.²

Aunque la historia del Mutualismo se remonta a Europa y al siglo xvii, me interesa resaltar su situación en México.

Las asociaciones mutualistas registran su aparición con la creación de la Dirección

General de Industria Nacional en 1842, cuyos propósitos consistían en organizar a los productores agrícolas e industriales, difundir los adelantos técnicos extranjeros y nacionales, combatir el contrabando, promover la producción nacional por medio de exposiciones y otros, instruir a los operarios y fomentar la formación de cajas de ahorro entre estos últimos.³

Como se puede ver, aunque los motivos de estas asociaciones son loables en un sentido de desarrollo laboral no buscaban como objetivo primordial mejorar la situación social y de salud de los trabajadores y artesanos en general. En esa época, el trabajo no estaba dividido como en la actualidad y la industrialización todavía no se asentaba en México. Todavía no existían los sindicatos con la fuerza y el poder que adquirieron con el tiempo, y la explotación de los trabajadores por los patrones era indiscriminada, pues no había leyes ni reglamentos que los protegieran. De aquí la necesidad de que surgieran estas asociaciones para apoyar a la clase trabajadora en los rubros en que estaba más desprotegida.

Juan Felipe Leal explica que los artesanos que se integraban por primera vez a estas sociedades debían pagar por única vez, una cantidad específica por derecho de matrícula, desde ese momento en adelante debían cotizar semanal o quincenal o mensualmente, de acuerdo con sus ingresos. Estos recursos se suman a las aportaciones de las rifas de productos elaborados por los propios trabajadores, con los cuales se estableció una

¹ Esta revista no está en la Hemeroteca Nacional. Lo único que está registrado es un órgano informativo mensual de la Sociedad Mutualista Géminis, de 1941 y 1944, llamado *El Mutualista*, pero no tiene el formato de revista, sólo informa de los acuerdos a los que llegaron en diferentes juntas y sesiones. Ocasionalmente, publica algunos poemas en fechas excepcionales como mayo o septiembre. Las copias de los ejemplares que poseo de la Revista *Mutualidad* se los debo a la generosidad de mi sobrina Liliana Martinelli Cruz.

² Santiago Barajas Montes de Oca, "Cajas de ahorro y sociedades mutualistas", p. 533.

³ Juan Felipe Leal, *Del mutualismo al sindicalismo en México: 1843-1911*, p. 13.

caja de ahorros, cuyas utilidades se aplicaban en diferentes rubros:

- a) Premiar a los artesanos que llegaran a distinguirse.
- b) Realizar actos de beneficencia entre los socios como podían ser: el auxilio de enfermos, la ayuda a los familiares de los socios que fallecían, los beneficios a los socios que contraían matrimonio o que bautizaban a sus hijos.
- c) Cubrir los gastos necesarios de los establecimientos.

Fue así como a mediados de 1844 surgió la primera asociación mutualista de trabajadores de la República, con 318 inscripciones. Sin embargo, cabe destacar que no se trató de una asociación civil, sino de una asociación inserta en una corporación pública: la Junta de Fomento de Artesanos.⁴

Desgraciadamente, para 1847 tuvieron que usarse los pocos fondos gubernamentales para la guerra contra Estados Unidos y con esto, cesó la Junta de Fomento de Artesanos. Aunque las sociedades de socorros mutuos tenían una gran variedad en su composición, estructura y funcionamiento, no por ello dejaban de compartir ciertos rasgos comunes:

1. Se trataba de asociaciones civiles que reunían a varias decenas de operarios, generalmente residentes de una misma población o, aun, en un mismo barrio, y pertenecientes a la misma profesión u oficio.
- 2.

3. Cada mutualidad contaba con un reglamento propio, ya que eso constituía un requisito que había sido impuesto por el poder público desde 1850, fecha en que se registró la primera asociación civil de este género.
4. Los reglamentos de las mutualidades debían contener: el nombre de la sociedad, sus fines, los requisitos para la admisión de los socios, las obligaciones y los derechos de los mismos, sus formas de representación y las atribuciones y comisiones de su órgano directivo.
5. Común a todas estas agrupaciones era la prohibición expresa de hacer política y de tratar en sus juntas asuntos religiosos.

En consecuencia, los fondos de las sociedades de socorros mutuos solían dividirse en dos partes: una destinada a obtener réditos o utilidades y otra dispuesta a asistir a los socios.⁵ Ambas finalidades tenían la misma importancia, pues sin la primera sería difícil que la segunda subsistiera.

Desgraciadamente, debido a la inestable situación laboral por la que pasaba el país en la segunda mitad del siglo XIX, muchos de estos artesanos buscaron mejores oportunidades económicas y esto provocó que se movieran a otros lugares, lo que dificultaba la recolección de las cuotas, trayendo en consecuencia que los fondos de las sociedades mermaran constantemente. Fue por esta razón que los artesanos urbanos buscaron

⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁵ *Ibidem*, pp. 14-15.

una organización diferente: la sociedad cooperativa.⁶

Las sociedades mutualistas que habían logrado mayores recursos gracias a las cuotas de sus socios tenían publicaciones que eran órganos informativos.

Esta prensa cubría una gran variedad de funciones, entre otras: informaba a los socios mutualistas de las actividades internas de la agrupación; daba cuenta a sus afiliados de las comunicaciones, los acuerdos o las acciones comunes que se establecían entre la propia asociación y otras organizaciones similares; pretendía educar a los trabajadores y al pueblo en general, modificar actitudes y comportamientos; [...] constituía un foro para la discusión y la toma de posiciones en torno a diversas cuestiones económicas, sociales y políticas, un espacio para el debate y la controversia [...]; servía, por ende, de asiento y plataforma de acción a diferentes núcleos políticos del mundo artesanal [...].⁷

Es un hecho que las sociedades mutualistas cubrieron, desde el siglo XIX, la falta de ayuda y apoyo económico que no existía en aquellos años y que era muy necesaria, pues los trabajadores y artesanos, entre otros, no contaban con mayores recursos para poder pagar un hospital, medicinas y consultas en caso de enfermedad o accidente; tampoco contaban con un apoyo para la familia en caso de muerte del hombre que, generalmen-

te, era el único sostén de la familia. Cuando eso ocurría, la viuda y sus hijos pasaban graves penurias. Por estas razones, los socios de las sociedades mutualistas trataban de ayudarse entre sí para poder solventar, de mejor manera, esas situaciones difíciles.

Cabe aclarar que las sociedades mutualistas y los sindicatos convivieron entre sí, pues ambas agrupaciones se ayudaban y se apoyaban. Recordemos que los sindicatos surgieron con más fuerza a raíz de las huelgas de Cananea y Río Blanco a principios del siglo XX.

Las sociedades mutualistas subsistieron muchos años debido a la labor de unión y ayuda que desempeñaban, pues cubrían necesidades de primer orden entre los trabajadores. Sin embargo, esto no obstaba para que los propios mutualistas vieran la necesidad de crear un seguro social para toda la población, tal como quedó de manifiesto durante los trabajos del VI Congreso que se llevó a cabo en el DF, del 26 al 30 de septiembre de 1937:

Si algún día el Seguro llega a ser una realidad entre nosotros, quede pues esta constancia de que el mutualismo de la República, representado por los componentes del IV Congreso, abogaron, cuando menos con un buen deseo unánime, por esta conquista de la Ley Federal del Trabajo.⁸

Y no sólo se daba cuenta de la prioritaria necesidad de un seguro social para toda

⁶ El antecedente de la sociedad cooperativa es la mutualista, pues coincide con la segunda en que es un grupo de personas que se unen para ayudarse; actualmente estas sociedades se rigen por la Ley de Sociedades Cooperativas.

⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁸ "Palabras de salutación del señor Francisco Chávez y Calderón, Delegado por la Sociedad 'Géminis', en la Sesión inaugural del VI Congreso Nacional de Sociedades Mutualistas", *Revista Mutualidad*, p. 8.

la población trabajadora, también se hablaba del interés por la inclusión de la mujer mexicana dentro de la mutualidad, “ya que significa una garantía efectiva para las clases laborantes, contra el despilfarro y las imprevisiones del marido”,⁹ esta opinión se deriva de la buena fama que tienen las mujeres de organización económica. También se pensaba en la inclusión de los niños, es decir, de toda la familia que, de esta manera, gozaría de una seguridad más integral y no sólo por parte del esposo: “Asimismo, el ingreso del niño al mutualismo contribuye a su educación social y moral, infundiéndole el gusto, el hábito, la necesidad del ahorro, de la previsión y de la libre asociación”.¹⁰ Los principios y los valores que se buscaba inculcar en la población no estaban mal, pues el ahorro y la previsión darían por resultado un país con más capacidad para afrontar las urgencias personales.

Finalmente, en 1942, con la fundación del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), el Estado tomó en sus manos la responsabilidad de ayuda en la salud, la vejez y la muerte de los trabajadores. Al principio ni los trabajadores ni los patrones querían pagar las cuotas por parecerles muy caras, además de que eran obligatorias, no voluntarias, como sucedía con las mutualistas; sin embargo, al ver los beneficios que esto conllevó al paso del tiempo, acabaron aceptándolo y ahora sólo muy pocos grupos específicos –como las empleadas domésticas, los vendedores ambulantes, etcétera– trabajan sin estar asegurados. Un año después, en 1943, se estableció también la

Secretaría de Salubridad y Asistencia (SSA) con la misión de formar una red nacional de hospitales y combatir enfermedades infecciosas por medio de campañas de higiene y vacunación.¹¹

Estas instituciones, además del ISSSTE, jubilan a sus trabajadores por antigüedad en el trabajo, por invalidez, ayudan a la familia cuando hay problemas de salud gracias a sus clínicas y hospitales y, en caso de muerte, se da una pensión a la viuda, incluyendo una ayuda para el funeral; de esta manera, la familia ya no queda desamparada.

La Revista Mutualidad

En medio de esta situación social y laboral surgió la publicación de la *Revista Mutualidad*. Su vida fue muy breve: de diciembre de 1937 a septiembre de 1938. Los primeros cuatro números fueron mensuales y los siguientes seis salieron a la luz dobles y fueron bimestrales; así que, en estricto sentido, la revista sólo salió a la venta 7 veces. Inició con un costo de \$0.10 y, a partir del número 3, subió a \$0.20, \$0.40 los números atrasados y \$2.00 la suscripción anual. Sus oficinas, que pertenecían a la Sociedad Mutualista Empleados de Comercio, estaban ubicadas en Isabel la Católica 2, Altos,¹² mismas que también se ofrecían en los anuncios de la revista como salones para

⁹ “Se demanda del Ejecutivo una legislación especial a favor del mutualismo”, *Revista Mutualidad*, p. 31.
¹⁰ *Idem*.

¹¹ Fue en este momento cuando se exigió a los estudiantes de medicina pasar un periodo en el campo como servicio social, lo que ayudó a que la medicina llegara a lugares recónditos de la República.

¹² Actualmente, allí se encuentra la notaría 23 a cargo de Bernardo Pérez Fernández del Castillo. La fachada del edificio no ha cambiado debido a su antigüedad.

efectuar asambleas, festivales, reuniones, etcétera.

La revista era el órgano informativo de la Confederación Nacional de Sociedades Mutualistas (CNSM). En la portada ostenta el símbolo: "La antorcha de la mutualidad alumbrando a la Patria Mexicana" y su lema: "Por la Patria y por el Mutualismo" da la idea de ayuda entre sociedades mutualistas a nivel de todo el país haciendo énfasis en promover la ayuda fraternal a toda la Patria; es decir, a toda la República, pues éste era uno de sus propósitos: la inclusión de todas las sociedades sin importar el estado al que pertenecieran; lo que se buscaba era agrandar la ayuda y el apoyo a esta gran familia mexicana.

En el primer editorial se explica el motivo por el que surgió la Confederación:

[...] era de urgente necesidad absolutamente indispensable, unir a todas las Sociedades de la República que sustenten como principio el mutualismo, para poder lograr el triunfo de este ideal, ya que solamente la unión, la mutua comprensión, la labor conjunta, el esfuerzo unánime podrían determinarlo.¹³

La idea de unir a todas las sociedades mutualistas de la República en una Confederación surgió en el primer Congreso Nacional de Sociedades Mutualistas Empleados de Comercio, que tuvo lugar en la ciudad de Guadalajara, en septiembre de 1932 y su finalidad era:

[...] convertirse en un centro de actividades [...] para recibir ideas, quejas, proyec-

tos, etc. y trabajar valiéndose de la fuerza que el conjunto le daba, [para] poner en práctica lo que se creyera de utilidad, resolver, ayudar, servir a los demás; pero no abrogándose facultades omnímodas, no pasando sobre leyes especiales de control de cada agrupación, no obrando de por sí, sino ajustándose a la decisión de las [sociedades] confederadas, respetando sus leyes, pensamientos y trabajos propios que emprendan, ya que son absolutas e independientes cada una.¹⁴

Sin embargo, fue durante los Congresos IV y V cuando se notó la necesidad de tener un órgano informativo que hermanara a todas las sociedades mutualistas al saber qué era lo que hacía cada una independientemente de los lugares donde estuvieran; de esta forma podría circular mejor la información entre ellas y fue el 4 de noviembre de 1937, durante el VI Congreso,¹⁵ cuando se aprobó su aparición:

La Comisión de Prensa a cargo de la Profa. Consuelo Colón de Rosete, presenta un proyecto para la publicación de la Revista, órgano de la Confederación. Estudiando el proyecto se resuelve que se saque a la luz el primer número. De los fondos de la Confederación se dará un subsidio, que será acordado por el Presidente. El nombre que llevará el pe-

¹⁴*Ibidem*, p. 4.

¹⁵Este VI Congreso se llevó a cabo en el DF, en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, del 26 al 30 de septiembre de 1937, como ya se había dicho; contó con la presencia del licenciado Enrique Guerrero Arciniega, representando al presidente Lázaro Cárdenas. Esto da una idea de la importancia que tenían las Sociedades Mutualistas dentro de la vida política y social de la época.

¹³Editorial, *Revista Mutualidad*, p. 3.

riódico será: "MUTUALIDAD". Será Director del mismo la Profa. Consuelo Colón de Rosete, Jefe de la Comisión de Prensa, y la Administración quedará a cargo del Sr. Valderrama, Presidente de la Comisión de Hacienda.¹⁶

La revista inició en el Distrito Federal con una invitación a todas las sociedades mutualistas para colaborar en el sentido de informar sobre sus actividades particulares, sin olvidar los principios bajo los que habían nacido varias de las publicaciones que tenían como finalidad ser órganos informativos de las diferentes agrupaciones mutualistas, ya mencionados anteriormente.¹⁷

Una de las situaciones notables es que fue una mujer la directora y jefe de Prensa y Publicidad: Consuelo Colón, una periodista que aunque no era su primer trabajo periodístico, sí el que conllevaba una mayor responsabilidad. Al estar al frente de la dirección de una revista, tomó las riendas de la publicación desde su inicio hasta el final.

La revista estaba conformada por varias secciones fijas: Editorial, Página Femenina, Página Literaria, Página Médica, Actividades Mutualistas, Página Musical, Página Infantil, Página Cinematográfica, Página Humorística y artículos varios. Otras secciones como Entrevista, Cuento, Leyenda y Página Deportiva no salían siempre. De hecho, el primer número sólo tenía 22 hojas y a partir del segundo, aumentó a 32.

De todas las secciones, las más interesantes eran Editorial, Actividades Mutualistas y los artículos que hablaban so-

bre lo que sucedía en los Congresos o cuando había peticiones por parte de los mutualistas hacia el gobierno. El Editorial generalmente era un artículo mucho más reflexivo y siempre tenía una voz en donde se mezclaba la información con la crítica y las propuestas a favor de la mutualidad. Aun cuando no estaba firmado, no era difícil imaginar que lo escribiera a veces la directora, Consuelo Colón, o el jefe de Redacción, Francisco Chávez y Calderón. Ella también se encargaba de escribir una pequeña introducción para algunos artículos, sobre todo si se trataba de colaboradores ya reconocidos, que escribían por primera vez para la revista, como el periodista José Manuel Puig Casauranc, el filósofo Antonio Caso o el escritor Gregorio López y Fuentes, era como darles la bienvenida y, sobre todo, las gracias por aceptar hacer una colaboración que redundaría en darle más importancia a la publicación.

La Página Femenina también mostraba un matiz interesante, pues al principio no era la clásica sección en donde se daban recetas de cocina o consejos para el hogar —éstos se incluyeron después—;¹⁸ su autora, Consuelo Colón, trataba de mostrar una posición diferente hacia las mujeres. Dada la época, pero sin dejar de lado el papel tradicional de las mujeres de madres, esposas y amas de casa, ella escribía artículos que iban más allá de fomentar estas actitudes y buscaba hacer una reflexión y una crítica sobre el rol de las mujeres dentro de la sociedad mexicana.

¹⁶Actividades mutualistas, *Revista Mutualidad*, p. 17.

¹⁷*Vid supra*, nota 7.

¹⁸En el número 2 de la revista se incluyó un pequeño artículo de consejos: "Para la futura ama de casa"; las recetas de cocina empezaron en el número 6-7.

Ahora bien, hay dos temas que llaman la atención en esta revista: la Mutualidad, en la página Editorial, en todos los artículos, incluyendo la Página Médica o la de Deportes, y las mujeres representadas en la Página Femenina, escrita en su totalidad por Consuelo Colón, la directora.

La mutualidad

El primer tema, la mutualidad, se entiende porque ése es el propósito principal de la revista: ser un órgano informativo, ser una invitación al público en general para formar parte de las diferentes asociaciones mutualistas y mostrar, de una manera abierta y pública, lo que hacían dichas asociaciones en todos los aspectos y buscar más adeptos para, así, hacerlas crecer, difundir el mutualismo y remarcar su gran finalidad, que es la de ser una ayuda de previsión a todos los socios que las conformaban. Pero también, como ya lo decía Juan Felipe Leal: “pretende educar a los trabajadores y al pueblo en general, modificando actitudes y comportamientos”. Quizás este propósito resulte muy ambicioso, tomando en cuenta que todavía para la década de 1930 había un alto índice de analfabetismo en México. No obstante, y precisamente por eso, es que se buscaban todos los caminos posibles para allegarle a la gente un poco de cultura, un poco de conocimiento y entretenimiento. Por esta razón, no debe sorprendernos la variedad en el contenido de la revista que abarcaba medicina, literatura, música, deportes, niños, cuento, leyenda, cine, mujeres: todas estas áreas diversas del saber humano que buscaban instruir deleitando a todos los que compraban la revista.

Una de las principales motivaciones de esa publicación mensual era que trataba de dar cuenta de todo lo que hacían las sociedades mutualistas que existían en ese tiempo en toda la República.¹⁹ Estas sociedades de ayuda mutua se daban a conocer en un momento en que comenzaban a surgir los grandes sindicatos, muchos de los cuales aún existen y tienen fuerza, pero que en ese tiempo apenas iniciaban sus labores y reglamentaban sus actividades. La revista salió a la luz durante un sexenio guiado por ideas socialistas, entendidas éstas como de ayuda y apoyo a la sociedad, sobre todo a los más desprotegidos; un sexenio lleno de cambios, algunos drásticos, otros de éxito, pero también de rechazo, como la educación socialista, por ejemplo. Sin embargo, muchos de estos cambios fueron necesarios para el momento histórico que el país atravesaba. El general Lázaro Cárdenas buscaba acercarse a todos los sectores que conformaban esta sociedad y trataba de entender todas sus necesidades, de aquí que requiriera de todo el apoyo social posible.

Las sociedades mutualistas buscaban hacerse visibles y llevar su mensaje de fraternidad y apoyo a esta sociedad, en un momento en el que el país pasaba por una situación difícil. Recordemos que fue en 1938 cuando Lázaro Cárdenas expropió el petróleo mexicano y necesitaba pagar la deuda extranjera; dentro del número de marzo de la revista había pequeños desplegados apoyando la decisión gubernamental y llamados a la sociedad

¹⁹Según un artículo de la revista, eran aproximadamente 24 en el DF. Véase Manuel Guardia, “El mutualismo como factor de fraternidad”, p. 3.

en general a cooperar con el gobierno para ayudar al pago requerido:

Tu Patria será tan grande y respetada como tú quieras. Todos aportarán fondos para lograr el rápido pago de la Indemnización Petrolera. Remita usted su ayuda al Banco de México.²⁰ Mujeres, mujeres, mujeres, Formen Comités Pro-Compra de Bonos de Redención Nacional. Todos deben cumplir su obligación dentro del mayor esfuerzo a sus posibilidades.²¹ Coopere para rescatar la palabra de México, compre Bonos de la Redención Nacional.²²

Estas invitaciones conllevaban, además, un mensaje de unión y nacionalismo necesarios para reivindicar la imagen de México ante el mundo.

A pesar de que en la revista se hablaba de lo que pasaba en el país, esto no obstaba para que los mutualistas explicaran y manifestaran sus propias ideas y necesidades, como el hecho de enviar al Congreso la petición de una Ley con la cual se diera carácter legal y jurídico a las sociedades de ayuda mutua para que normaran sus procedimientos, sobre todo en el momento en que era más indispensable llevarlo a cabo como la repartición de ayuda y herencia para un socio recién fallecido, por ejemplo.²³ Sin embargo, había puntos para los cuales las sociedades mutualistas todavía no estaban preparadas y ellas mismas reconocían la ineficacia de su labor, como la implementación de un seguro por acci-

denes de trabajo que aún no se establecía dentro de sus reglamentos y estatutos;²⁴ ésta sería una labor que todavía llevaría algún tiempo resolver. Finalmente, esto quedaría en manos del Instituto Mexicano del Seguro Social, fundado en 1942.

Llama la atención la constante preocupación de la revista por explicar de una manera clara y llana los procedimientos legales que les competían: la importancia del ahorro y la previsión, pues andando los años surgen problemas y enfermedades; la importancia de que las sociedades mutualistas fueran familiares; es decir, que ingresaran no sólo los hombres como trabajadores y único sostén de las familias, sino también las esposas y los hijos; de hecho, había algunas sociedades mutualistas femeninas como Alma de Mujer,²⁵ fundada en 1885, u otras formadas por hombres y mujeres como la Sociedad Mixta de Auxilios Mutuos 33 Amigos Tipógrafos. Los artículos de la revista hacen mucho hincapié en la labor desinteresada que llevaron a cabo los miembros de sus mesas directivas para poder acrecentar el capital económico y, así, hacer frente a las necesidades de los socios, además de enaltecer constantemente la ayuda solidaria y las ventajas que significaba estar dentro de una sociedad mutualista.

²⁰Revista *Mutualidad*, p. 2.

²¹*Ibidem*, p. 5.

²²*Ibidem*, p. 13.

²³Véase Manuel Armas, "Las herencias en las sociedades mutualistas", pp. 7-8 y 32.

²⁴Véase "Las sociedades fraternales de socorros mutuos", pp. 1-2.

²⁵En esos años, la directora de la sociedad mutualista femenina Alma de Mujer era la periodista y profesora Consuelo Colón.

La mujer

El segundo tema que me interesa resaltar en la revista es el femenino. Desde su primer número contó con la "Página Femenina" a cargo siempre de su directora Consuelo Colón, quien explica su intención:

Propugnaré desde estas columnas, porque el campo espiritual de la mujer mexicana sea embellecido para ejercer las augustas funciones de madre y esposa con el anhelo de influir considerablemente en los progresos que no cesan de hacer las ideas y las costumbres. [...] Mis propósitos en esta página [femenina] son los de unir lo útil a lo bueno y a lo bello.²⁶

Sin embargo, no sólo se queda en lo dicho, sino que va más allá, va en pos de una reflexión más genuina y adelantada respecto a lo que se esperaba de una mujer en esa época, cuando anuncia y hace conciencia de una actitud que por años se creyó era natural en las mujeres: la falta de interés por el conocimiento y el aprendizaje:

Nuestra falta de cultura ha permitido que algunas [mujeres] sean sacrificadas y otras atropelladas. Existe aún la preocupación, continuamente alimentada por el orgullo y la ignorancia, que considera a las mujeres inferiores al hombre y las mantiene en un estado de tutela tiránica. Mujeres mexicanas, precisa que se cultiven para corregir esos grandes errores que han hecho de nosotras seres irredentos.

Los gobiernos más adelantados, y entre ellos se distingue el del actual Presidente Cárdenas, se preocupan de manera preferente, por el mejoramiento educativo de la mujer, elevando su nivel cultural.²⁷

Aunque el discurso puede sonar oficialista, es un hecho que el presidente Lázaro Cárdenas comenzó a tomar en cuenta a las mujeres mexicanas, cabe recordar que nombró a Palma Guillén como la primera mujer embajadora en Colombia (1935-1936), de esta manera, ella dio inicio a su carrera como diplomática;²⁸ otro hecho interesante fue que durante su gobierno, Cárdenas mandó la iniciativa de ley para otorgar el voto femenino, aunque desgraciadamente no se pudo concretar en esos años.

El discurso de Consuelo Colón encierra la intención de ser una llamada a todas las mujeres mexicanas para que se cultiven, se eduquen y, de esta manera, logren hacer un cambio en sus vidas y, por consecuencia, en el país o la Patria, como era más acostumbrado denominar a México. Esto es importante porque además de lo anterior, el mismo hecho de ser la directora de una revista y, gracias a ello, dar salida a sus ideas de manera pública a través de los artículos y editoriales que escribió, se convirtió en un gran logro, pues esto ayudó a abrir espacios para las mujeres allí donde eran terrenos de la exclusividad masculina como era el periodismo;

²⁷Consuelo Colón, "La situación de la mujer en el mundo", p. 18.

²⁸También fue embajadora en Dinamarca (1936-1938) y luego estuvo en la Liga de las Naciones como miembro de la Delegación Mexicana. Consuelo Colón, "Palma Guillén", pp. 125-126.

²⁶Véase Consuelo Colón, "Pondré mi pluma al servicio de la mujer mexicana, luchando por su liberación", p. 19.

no hay que olvidar que ella fue una de las pocas mujeres que tomaba parte activa en los Congresos de las Sociedades Mutualistas y no sólo como ponente, también como organizadora, situación sobresaliente porque no era común que una mujer tuviera tantas actividades fuera de su casa en aquellos lejanos años treinta. También hay que hacer un especial hincapié en que las entrevistas que aparecieron en la revista a Virginia Fábregas, Fernando Soler y Manuel Bernal las hizo ella.

Por otro lado, al leer la revista, es obvio el lenguaje cuidado y refinado que ella utiliza en sus textos, a pesar de que el analfabetismo era un problema grave en el país, las palabras usadas en los artículos no eran vulgares y algunas resultaban bastante escogidas.

En su artículo "La cultura general de la mujer", Consuelo Colón hace una comparación de México con otros países, en donde la mujer no tiene las mismas libertades ni oportunidades para formar parte del engrandecimiento de su nación. Está consciente de que sin estudio y cultura, ninguna mujer será bien vista en ningún lado:

El cultivo de la música, el baile, la pintura, la escultura, la literatura y la declamación deben formar parte de los estudios de nuestras jóvenes en las cuales muchas sobresalen; pero al mismo tiempo debemos preocuparnos porque posean a fondo el conocimiento de aquellas obligaciones que han de desempeñar en lo sucesivo como esposas, como madres, como amas de casa.²⁹

²⁹Consuelo Colón, "La cultura general de la mujer", p. 14.

Desde su punto de vista, todas estas gracias femeninas, todo este aprendizaje que trata de inculcar a las mujeres debe ir en función de realizar de mejor manera su papel trascendental de esposa, madre y ama de casa. Aun cuando sigue anclada a labores y tareas que se le han destinado a la mujer por siglos, Consuelo Colón da un paso adelante al hacerle ver a sus lectoras la importancia que tiene el que se cultiven y aumenten sus conocimientos, que tengan acceso a las universidades y a un mundo laboral que, aunque sea restringido, abre puertas que posteriormente darán pie a otras exigencias y a otros cambios de actitud en las mujeres mexicanas. No obstante estos buenos deseos, en esa década y en esos años, no se podía pedir más; no hay que olvidar que ella era la única mujer entre muchos varones, por lo tanto, no podía imponerse contra todos ellos, había que ir despacio en el camino si quería lograr abrir espacios públicos para ella y las demás mujeres.

Finalmente, en agosto-septiembre de 1938 salió el último número dirigido por Consuelo Colón. En el Editorial, muy probablemente escrito por ella,³⁰ hace un balance de los diez meses en que dirigió la revista con estas palabras:

Nuestro erario estaba exhausto; serios problemas económicos cortaban nuestros vuelos; y una indiferencia profunda

³⁰No hay que olvidar que los editoriales no estaban firmados; sin embargo, es una labor que, por lo general, hacen los jefes de Redacción y los directores de las revistas. Me atrevo a suponer que lo escribió Consuelo Colón, pues en el número anterior, el de junio-julio, se dio la noticia del fallecimiento del contador Francisco Chávez y Calderón, jefe de Redacción de la revista.

del conglomerado mutualista respondía a nuestros anhelos; pero el prodigio de amor, de fe y de voluntad firmemente recogida en el fondo de las conciencias de los representantes del mutualismo: el Consejo Directivo de la Confederación Nacional de Sociedades Mutualistas, pudo transformar en realidades el anhelo que albergaban nuestros corazones: dar un Órgano al Mutualismo Nacional.³¹

Así, ella relata el inicio del sueño cristalizado en la revista, pero también habla de cómo terminó:

[...] sin embargo, hemos tenido el dolor de ver la indiferencia y la desestimación de parte de la gran mayoría de nuestras Sociedades, de este esfuerzo humilde e imperfecto, pero con la gran virtud de tratar, por todos los medios, de sacudir esa negligencia y apatía suicidas, que desgraciadamente encadena al mutualismo nacional, no permitiéndole su mayor desenvolvimiento.

Por las razones antes expuestas, deseamos para nuestros sucesores: que no se mate el inicial impulso convertido hasta nuestros días en una bella realidad y que ellos, más afortunados que nosotros, cuenten con la cooperación y colaboración necesarias de todas las Sociedades Mutualistas del país, para que les sea más factible la continuación de la magna labor que tuvimos el honor de iniciar.³²

Una despedida por demás explicativa, fundamentada en las necesidades de la revista, de la actitud de los socios mutualistas y de hacer una lucha perenne en contra de la indiferencia, como lo dice, de la poca importancia que se le dio, con el tiempo, a un proyecto que pudo haber sido algo magnífico para enaltecer todavía más la tarea y las funciones de las Sociedades Mutualistas de todo el país: dar a conocer sus actividades, sus logros, lo que quedaba pendiente por hacer y las gestiones con las que trataban de conseguir las peticiones que hacían las diferentes Sociedades de todo el país.

A pesar de no haber alcanzado más de diez meses de vida, fue una revista con la cual Consuelo Colón probó que ella, como mujer, era capaz de llevar sobre sus hombros una responsabilidad fuerte, pero quizás su logro mayor fue demostrar que se podían abrir espacios públicos para las mujeres preparadas y educadas, aquéllas que llevarían en alto el nombre de su género.

Bibliografía

- Colón, Consuelo. "Palma Guillén", en *Mujeres de México*. Prólogo de Gregorio López y Fuentes, Imprenta Gallarda, México, 1944.
- Leal, Juan Felipe. *Del mutualismo al sindicalismo en México: 1843-1911*. Segunda edición, Ediciones El Caballito, México, 2012.

³¹ Editorial, *Revista Mutualidad*, p. 1.

³² *Ibidem*, p. 2.

Hemerografía

"Actividades mutualistas". *Revista Mutualidad*, tomo I, núm. 1. México, diciembre de 1937.

Anuncios varios. *Revista Mutualidad*. Tomo I, núm. 4. México, marzo de 1938.

Armas, Manuel. "Las herencias en las sociedades mutualistas". *Revista Mutualidad*. Tomo I, núm. 4. México, marzo de 1938.

Barajas Montes de Oca, Santiago. "Cajas de ahorros y sociedades mutualistas". *Revista de Derecho Privado*, Universidad Nacional Autónoma de México, año 2, núm. 6. México, septiembre-diciembre, 1991.

Colón, Consuelo. "La cultura general de la mujer". *Revista Mutualidad*, Página Femenina. Tomo I, núm. 4. México, marzo de 1938.

_____. "La situación de la mujer en el mundo". *Revista Mutualidad*, Página Femenina. Tomo I, núm. 3. México, febrero de 1938.

_____. "Pondré mi pluma al servicio de la mujer mexicana, luchando por su liberación". *Revista Mutualidad*, Página Femenina. Tomo I, núm. 2. México, enero de 1938.

Editorial. *Revista Mutualidad*. Tomo I, núm. 1. México, diciembre de 1937.

Editorial. *Revista Mutualidad*. Tomo I, núm. 9-10. México, agosto-septiembre de 1938.

Guardia, Manuel. "El mutualismo como factor de fraternidad". *Revista Mutualidad*. Tomo I, núm. 9-10. México, agosto-septiembre de 1938.

"Las Sociedades Fraternalas de Socorros Mutuos". *Revista Mutualidad*, Sección Editorial. Tomo I, núms. 5-6. México, abril-mayo de 1938.

Cibergrafía

<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/revdpriv/cont/6/dtr/dtr2.pdf>
(consultado el 28 de agosto de 2011)



JOSEFINA HERNÁNDEZ TÉLLEZ*

Adelina Zendejas Gómez, crisol periodístico con tintes feministas, comunistas y docentes del siglo XX El periodismo y su vida...

Adelina Zendejas Gómez:
symbolic woman that represents the feminist journalism,
the teaching and the comunist conviction of the XX century

Resumen

Adelina Zendejas es una de las periodistas emblemáticas del periodismo del siglo xx. Ella resume en su ejercicio viejos cánones del periodismo ideológico del siglo anterior pero asumirá el nuevo periodismo profesional y comercial inaugurado por *Excélsior* y *El Universal*. Su principal virtud será contribuir con temáticas y enfoques inéditos: mujeres y niños, derechos humanos en general.

Palabras clave: periodismo, periodismo de mujeres, feminismo

Abstract

Adelina Zendejas is one of the journalistic icons of the 20th century. Her early work utilizes the structures of the ideological journalism which was characteristic of the previous century. But later she also employed the new professional and commercial style which was brought about by the newspapers "Excélsior" and "El Universal". Her greatest contribution was with topics and perspectives that were seldom approached: women and children, and Human Rights as a whole.

Key words: journalism, women's journalism, feminism

El 4 de marzo de 1993 a las 14:45 murió la profesora y periodista, Adelina Zendejas Gómez, "luchadora incansable por los derechos de la mujer y del niño. Mujer revolucionaria; convicta del materialismo dialéctico."¹

Esta fue la esquelera mortuoria que la misma Zendejas escribió antes de su muerte. Dueña de su vida hasta el final, esta singular mujer representa la amalgama poco común hoy entre periodismo y magisterio, pero que a fines del siglo XIX y principios del XX era el perfil habitual de mujeres que escribían en los periódicos y tenían una preparación autodidacta o eran maestras que hicieron de los medios impresos un foro y espacio para debatir, para denunciar, para reflexionar, para hacerse oír, hasta que se profesionalizó el periodismo con la creación de dos diarios emblemáticos: *Excelsior* y *El Universal*.

Adelina nació a principios del siglo XX, en 1909, en Toluca, Estado de México. Tuvo una familia singular: un padre sindicalista y una madre religiosa. Ambas perspectivas de vida ayudaron a esta extraordinaria mujer a ser contestataria, aguerrida, disciplinada, de fe (que no religiosa), de convicciones y acciones.

Ella llegó al periodismo de forma circunstancial. Al enviudar su madre, ella desde los 13 años comenzó a trabajar. A los 14 decidió, apoyada por su madre, venir a estudiar a la Ciudad de México y para poder estudiar "daba clases particulares, ponía inyecciones, cosía, ayudaba en el restaurante a cocinar, a lavar platos y a atender mesas".² Gracias a su gran determinación consiguió la tutela de José Vasconcelos, quien le otorgó una beca. Él

representó para ella un ángel guardián en esa etapa difícil y decisiva de su vida, pues en ese entonces ella vivía sola en la Ciudad de México y su familia en Toluca. Adelina, en una entrevista con Cristina Pacheco, habló de su situación y su nexos con uno de los hombres más importantes de la vida cultural del país:

[Viví] primero en una casa de huéspedes, frente a la Alameda de Santa María. Luego me mudé a una pensión-convento de Jesús María. Luego viví también en las calles de Guatemala, con una pariente. Ella tenía allí un hijo, un muchacho ya grande. Un día apareció un tío y comenzó a decirle que siendo yo una muchacha joven, atractiva, y su hijo ya mayor, era peligroso que nos tuviera viviendo juntos; que de seguro terminaría como una perdida. Bueno, dijo tantas cosas que mi santa tía me echó de la casa a esas horas, sin más nada que un abrigo y mi bolso... Me fui caminando por Tacuba y me senté en la banca donde solía conversar con mi padre. Me puse a pensar sin que nadie me molestara y decidí ir a la casa de Vasconcelos. Tuve que irme a pie, porque no tenía un centavo. [Acudí a él] porque ya me había dado la beca, me conocía. Llegué a su casa a las siete de la mañana, me anuncié y vino a verme enseguida. "¿Se acuerda de Manuel Zendejas?", le dije, refiriéndome a mi padre, a quien él conocía porque los dos fueron conjurados maderistas de Tacubaya en 1909. "Claro que me acuerdo", me dijo, y así ya me reconoció del todo. "Dime ¿qué te pasa?, ¿por qué viniste?". Y ya le conté lo que me había sucedido y le pedí un favor: que aunque fuese de nombre fungiera como mi tutor. El aceptó de muy buena gana y allí mismo, sin notario

¹ *Doble Jornada*, núm. 75, p. 9.

² *Ibidem*.

ni nada, escribió una carta declarándose mi tutor. Inmediatamente me mandó que hablara con Elena Landázuri, una mujer bella como una azucena... Ella me protegió mientras llegaba mi madre. Viví únicamente seis días con ella pero a nadie le dije que estaba completamente sola, excepto a dos o tres compañeras. Una de ellas, hija de una tendera de la Merced, llevaba todos los días tres tortas: una para ella y dos para mí, pues se imaginaba que estaba yo muriéndome de hambre. Te confieso a mí ni la pobreza, ni la soledad, ni nada me amargó esa etapa, que es la más feliz y gloriosa de mi vida...³

La vida le llevaría por caminos y disyuntivas. A los 18 años viajó a Francia, donde no pudo hacer la carrera porque no le revalidaron estudios, pero sí se contagió de los ideales comunistas. En la preparatoria compartió banca con la generación de Frida Khalo y su vida se convirtió en un testimonio de lucha por apoyar a los más desfavorecidos, entre ellos las mujeres y los niños.

En entrevista con Margarita García Flores, Adelina recordó que esa etapa fue definitiva en su formación profesional y vocacional al encontrarse con:

[...] la brava generación del 29 y el despertar de México a sus raíces... la Preparatoria era el centro de la revolución ideológica de México. Allí confluían obreros, campesinos... Todo esto fue creando en mí un sentido de lo que era la lucha, de que si no lográbamos la transformación de la sociedad no íbamos a lograr nunca la liberación de la mujer.

Podíamos avanzar, sí, demandar leyes que nos ayudaran a atraer mujeres, porque en 28, cuando el Código Civil, hubo una discusión terrible por parte de la reacción, de la iglesia católica, porque ya se iba a fundamentar legalmente el divorcio y además porque los autores del Código eran jefaturados por García Téllez al que las mujeres y el país le debemos mucho. Destruyó todo lo del Código Napoleónico.

[Ya en Francia] lo que más me impresionó, si te soy franca: ver que las mujeres ocupaban puestos de la industria y los servicios que aquí ni siquiera habíamos soñado en tocar. Imagínate la impresión de verlas manejando un taxi, un tranvía, como cualquier hombre. Claro, sin que nadie las viera mal, o de menos, o todas esas cosas. Y además, eran activas en cuanto a la economía familiar, iban a las escuelas, eran audaces. [Al regresar] me decidí a luchar, a hacer todo lo posible por sacarlas [a las mexicanas] del oscurantismo. Siempre quise emprender esta lucha porque todo el tiempo me iluminó el carácter de mi madre: una mujer activa, gritona, alegre y muy trabajadora.⁴

Este escenario fue en el que vivió y se desarrolló Adelina Zendejas, sus dificultades la transformaron en una mujer revolucionaria y vanguardista. Toda su trayectoria y producción periodística se distinguió por su elevada conciencia para luchar por cambiar o mejorar las condiciones de la mujer en todos los ámbitos. Particularmente el periodismo fue una

³ Cristina Pacheco, "Adelina Zendejas: su nombre en letras de oro", *El Día*, 21 marzo, p. 8.

⁴ Margarita García Flores, "Adelina Zendejas: la lucha de las mujeres mexicanas", en *10 años de periodismo feminista*, pp. 8, 24-25.

de sus principales trincheras desde muy joven y hasta que murió.

Su producción editorial es muestra fiel de sus inquietudes, que iban, como en los ejemplos posteriores, no sólo de la educación de la niñez mexicana sino hasta de las condiciones de progreso y desarrollo de la sociedad toda. Su visión era integral y trascendía temas, para la lucha era mejor el todo de la vida social como se lee a continuación:

ELLAS Y LA VIDA

Por Yolia

El Día

5 de marzo, 1973, p. 8.

LA EDUCACION MATERNO INFANTIL

—II—

CARACTERISTICAS DE LA EDAD

En los países donde el sistema educativo se estructura a partir de los cuarenta y cinco días de la vida, la edad infantil se divide en periodos que toman en cuenta el desarrollo físico y psíquico del niño, entre esos países se cuentan Dinamarca, Holanda, Suecia, Checoslovaquia, Polonia y la URSS. Desde luego hay que advertir que entre estos países, la prestación a la madre trabajadora impuso cambios profundos en el sistema educativo y aunque en los tres primeros la educación materno-infantil sea limitada porque la seguridad social no alcanza a toda la población, la revolución de planes y programas se ha hecho partiendo de la cuna.

De aquí que la pedagogía camine estrechamente unida a la medicina pediátrica. De acuerdo con una y otra, la infancia se divide en los periodos siguientes:

I.- Primera edad: desde el nacimiento hasta los tres años inclusive; éste se subdivide a su vez en periodos más diferenciados: 1) Lactante: hasta los doce o quince meses, y 2) Anterior a la preescolar: de los tres hasta los cuatro años inclusive; 2) Segunda edad preescolar: de los edad preescolar o periodo de la casa-cuna: segundo y tercer año de vida.

II.- Edad escolar: de los tres hasta los siete años inclusive. Se subdivide en: 1) Primera edad preescolar: de los tres hasta los cuatro años inclusive; 2) Segunda edad preescolar: de los cinco a los seis años, y 3) Tercera edad preescolar: séptimo año de la vida.

LA MAS ALTA PREPARACION

En cuanto a la educación materno-infantil es este el periodo que nos interesa analizar, por cuanto que en México hay una buena planeación y programación, quizá en algunos aspectos no es satisfactoria por falta de medios económicos o por la incipiente preparación de los técnicos y científicos...

ELLAS Y LA VIDA

Por Yolia

El Día

24 de mayo, 1973, p. 2.

INTEGRACIÓN A LA VIDA SOCIAL

EL PROGRESO TECNICO

Aquí, como en toda la sociedad que se rige por la propiedad privada el auge del "maquinismo" desplaza de la producción a millares de trabajadores, hombres y mujeres; a ellas en menor escala en ciertas industrias; al respecto la socióloga Madeleine Guilbert en reciente entrevista afirmó: "Las máquinas instaladas en las empresas francesas se convierten en rivales temibles de los obreros. Muchos son despedidos y otros temen serlo en cualquier momento. Esta amenaza es particularmente grave para las mujeres. Los patrones no se preocupan de la instrucción, ni la capacitación profesional de la mujer. Lo que quieren los capitalistas es que la mano de obra femenina siga siendo más barata que la masculina, y por lo tanto proporcionándoles mayores beneficios".

En Austria el problema de la calificación profesional es insuficiente que sumada, en el caso de las jóvenes a la falta de instrucción general, significa un factor de inseguridad futura, tal cosa declara la dirigente Berta Brichaker; pero lo que destaca es la discriminación en las empresas multinacionales que se valen de los ardidés bien conocidos por nosotros en México.

Se les contrata a prueba de tres a cuatro meses, se les despide y se les vuelve a emplear –sobre todo si son casadas o madres solteras– ofreciéndoles menor salario y ninguna prestación, pues como aprendieron muy poca técnica y demostraron poca habilidad, tienen que seguir entrenándose.

Ruth Lubita y Joheved Gonen de Israel en un estudio pormenorizado de la situación de la mujer dicen: "La guerra ha provocado la inflación colocando al país en una situación difícil". A cuantas reivindicaciones se plantean reclamando salarios decorosos el gobierno responde: "Hace falta más dinero para la seguridad"... Nos hemos dirigido a las mujeres explicándoles que sólo hay una solución: la Paz...

Adelina en su paso por el periodismo...

Las primeras incursiones laborales de su corta edad fueron en apoyo familiar y desde su formación como mujer: en el restaurante de su madre, en la costura, poniendo inyecciones; sin embargo, muy joven comenzó su carrera periodística.

[A] los 18 años inició sus colaboraciones periodísticas en periódicos estudiantiles y en *El Universal Gráfico* (de manera paradójica y por necesidad, cubrió la fuente policiaca al mismo tiempo que ejercía la docencia) sin devengar sueldo alguno hasta que el 2 de diciembre

de 1928, *Revista de Revistas* le pagó los primeros cinco pesos por un artículo crítico sobre una exposición fotográfica de Agustín Jiménez.⁵

No obstante que su arribo al diarismo fue por necesidad, pronto encontraría en el estilo periodístico y en el alcance de los medios el canal idóneo para divulgar ideas, demandar justicia, apoyar causas y difundir acciones. El periodismo se convirtió en parte de su vida y su permanencia fue la extensión de su vocación educativa. Así, en *Revista de Revistas* escribió por 14 años; ingresó como suplente a los 18 años en *El Universal* y por 16 años fue colaboradora de *El Universal Gráfico*; también colaboró en *Policronías* y *Cóndor*, revistas estudiantiles; así como en *El Nacional*, *Excelsior* (con su columna *Binomio*), *El Popular*, *Mujeres*, *La voz de México*, *Tesis*, *Ultimas Noticias de Excelsior*, el suplemento *México en la Cultura* de la revista *Siempre!*, *El Día* (donde publicó la columna *Ellas y la vida*), *Tiempo*, *Ferronales*, *Prevención Social*, *Senda Nueva*, *El Hogar*, *Noticias de Hoy* (de La Habana, Cuba), *Flama*, *Magisterio* y *la Maestra*.⁶

Su producción, a pesar de ser tan prolífica y por tantos años, no se puede localizar bajo su firma, porque al principio de su carrera periodística hacía uso de al menos diez seudónimos femeninos, hecho del que se enorgulleció Adelina, pues afirmó en una entrevista que nunca usó un seudónimo masculino, sin embargo, en el *Diccionario de Seudónimos*,

Anagramas, Iniciales y otros Alias, reporta que utilizó el de *Gerardo*, y que algunas de sus firmas fueron: A. Zeta en *La Voz de México*; Mara Blanco en *Mujeres* (1959), en *Charlas quincenales*; Gerardo en *El Universal Gráfico* (1926-1929); Victoria Miranda, en *El Nacional* (1935) y en *Mujeres* (1959-1964); Yolia en *El Día* (1963-1980); Adela Romero; Justa Bronce; Lina Zag y Claraluz⁷.

¿La razón del uso de seudónimos? Adelina alguna vez sostuvo en entrevista que porque era modesta, sin embargo, su cuñada, Alicia Zendejas opinó en algún momento que probablemente se trataba de sentir más libertad y comodidad para expresar mejor sus opiniones en aquel ambiente conservador de principios de siglo.

Cierto o no, la percepción que otras periodistas llegaron a tener de ella es que era mujer de una sola pieza. Yoloxóchitl Casas, una joven periodista a finales de los setenta, la recuerda en su estancia en *El Día* como ejemplo de lo que debía ser una periodista:

Adelina Zendejas era una colaboradora del periódico. De pocos colaboradores se hablaba, ella era de las pocas. Supe, aunque no la traté, salvo el trato que damos los recién llegados a las "vacas sagradas", que era una mujer luchadora, comunista, bajita, de pelo cano, de cuerpo menudo y gran coraje. Supe por su actuación que los ideales no son para andarlos claudicando y que las ideas se pelean hasta sus últimas consecuencias.⁸

⁵ Ángeles Mendieta Alatorre, *La mujer en la Revolución Mexicana*, p. 251.

⁶ María del Carmen Ruíz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de Seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*, p. 329.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Reflexión de Yoloxóchitl Casas sobre el periódico *El Día* y Adelina Zendejas.

Muestra de que ésta no era una simple opinión fue el Premio Nacional de Periodismo que obtuvo en 1988 como reconocimiento a sus más de 60 años como informadora. El reconocimiento de la periodista Cristina Pacheco en la ceremonia de premiación confirma la valía de esta mujer:

En la categoría de crónica, reportaje y entrevista recibe el premio, por unanimidad, Adelina Zendejas. Entre sus primeros textos y sus más recientes colaboraciones median sesenta años; seis décadas de trabajo incesante, de rebeldía, de indignación; doce lustros en que

Adelina Zendejas ha escrito sin descanso, no para provecho personal o renombre sino para servir a las mujeres de México, los niños, los ancianos, los campesinos y los obreros.⁹

De esta forma breve y concisa la periodista resumió el eje fundamental de la escritura de Adelina Zendejas, que fue abordar temas, de manera consistente, desde actores poco incluidos en el mercado informativo, salvo coyunturas específicas, como eran los derechos de las mujeres, los niños, los problemas del subdesarrollo,

Columna Ellas y la Vida, <i>El Día</i> (1963-1981)	Fecha
<i>Derechos</i>	25 de noviembre, 1963
<i>Derechos. Código Civil de la India</i>	28 de noviembre, 1963
<i>Derechos. Guarderías</i>	7 de mayo, 1964
<i>Derechos. Viviendas</i>	11 de mayo, 1964
<i>Fin del periodo de sesiones del Congreso de la Unión</i>	6 de enero, 1966
<i>Los colonos y la vivienda</i>	10 de enero, 1966
<i>Una niña</i>	4 de septiembre, 1967
<i>Matilde Rodríguez Cabo</i>	14 de septiembre, 1967
<i>Premio Diana Moreno Toscano</i>	3 de junio, 1968
<i>Discriminación. Código Agrario</i>	27 de junio, 1968

⁹ "Premios nacionales de periodismo", *La Jornada*, 8 de junio de 1988, pp. 8-9.

<i>Las organizaciones feministas, su razón de ser</i>	23 de marzo, 1970
<i>Películas para la infancia y la juventud</i>	1 de abril, 1970
<i>Los timoratos y el sindicato bancario</i>	17 de junio, 1972
<i>El costo de la vida</i>	29 de junio, 1972
<i>Los derechos ciudadanos y la mujer</i>	29 de marzo, 1973
<i>Los menores de edad y el trabajo</i>	15 de noviembre, 1973
<i>Las pioneras del voto</i>	30 de abril, 1974
<i>Movimiento Internacional I. La mujer mexicana</i>	20 de junio, 1974
<i>Río revuelto, ganancia de trasnacionales</i>	9 de octubre, 1975
<i>Sor Juana y la ciudad de México</i>	1 de abril, 1976
<i>La campaña electoral y los micromundos del DF I</i>	21 de junio, 1976
<i>Deberes en una miliciiana</i>	4 de febrero, 1977
<i>Maternidad y Trabajo</i>	3 de mayo, 1977
<i>Hoy como ayer la maestra cumplirá IV</i>	3 de marzo, 1978
<i>Jornada mundial contra armas atómicas II</i>	1 de junio, 1978
<i>El derecho al trabajo de la mujer</i>	11 de mayo, 1979
<i>Los derechos del menor ante la discriminación de la mujer</i>	31 de diciembre, 1979
<i>Reestructuración, no suspensión de los jardines de estancia infantiles III</i>	20 de junio, 1980
<i>La discriminación de la mujer mexicana I</i>	13 de enero, 1981

el armamentismo, la justicia social, entre muchos otros.

El listado siguiente revela la pluralidad, la consistencia y la innovación de su mirada crítica, analítica, especializada y humanista, pues lo mismo puso en primera línea el derecho en general y en particular, que los derechos específicos de la infancia, de los ciudadanos, o bien, ponderó trabajos del Congreso, de las elecciones, de personajes de la literatura o temas del cine, hasta recuperar siempre la historia de las mujeres. El siguiente cuadro es fiel a ello:

El feminismo en su vida y en su práctica periodística

Esta constante de incluir temas poco comunes, como era la problemática de las mujeres, desde su ser mujer, le dieron un signo específico a su escritura que se asocia al feminismo y que a principios de siglo y luego en los sesenta y setenta tendría una lucha constante y presente por la igualdad femenina.

Pero para Adelina la identificación con el feminismo era imposible porque de acuerdo con su conocimiento y opinión la lucha por los derechos de la mujer no era nueva ni vanguardista, siempre se había dado. Ella ilustraba que en el siglo pasado, las obreras de la industria textil eran un ejemplo. Además, afirmaba, que no sólo mujeres trabajaban por esta causa, sino hombres también: "es indiscutible que la conformación de nuestra patria, es obra de hombres y mujeres por igual."¹⁰

Esta postura era contraria al incipiente feminismo en México, rebelde y radical en sus primeras etapas. Sin embargo, nunca concilió su opinión ni se adhirió a este movimiento pese a que ponderaba desde todos sus trabajos la condición y situación de las mujeres. Ejemplo de ello, además de su producción periodística fueron dos de sus libros: *La mujer en la intervención francesa* y *Las luchas de la mujer mexicana (de 1776 a 1975)*.

Como comunista de la época, Adelina Zendejas tenía la firme idea de que una vez emancipadas las clases obreras "naturalmente" las mujeres encontrarían mejores condiciones de vida. De ahí que ella no se identificara con el movimiento feminista porque, según ella, era gregario, de élite, con fallas como el desconocimiento de nuestro pasado histórico. Una de sus principales críticas era que no se vincularan con las causas populares, del pueblo. Señalaba que las feministas que rememoraban el Primer Congreso Feminista de Yucatán como movimiento importante para las mujeres, ignoraban que este Congreso había sido:

[...] un fiasco porque participaron mujeres que no estaban ligadas a las obreras y campesinas. [Fue] un Congreso de la pequeña burguesía, donde (hicieron) a un lado todo lo que significaba el avance revolucionario, extraordinario, de Salvador Alvarado... Se perdieron en divagaciones y en versos y hasta pleitos entre ellas... Lo más avanzado [fue] la legislación, pero [fue] un intento frustrado.¹¹

Pese a esta opinión nunca dejó de reconocer el papel destacado de compañeras

¹⁰ Adelina Zendejas, *La mujer en la intervención francesa*, p. 7.

¹¹ Margarita García Flores, *op. cit.*, pp. 28-29.

en esta lucha y de esa época como Elvira Vargas, también periodista; Elena Torres, del Partido Comunista; Elena Vázquez, Esther Chapa, entre muchas otras. Para Adelina, ellas influyeron y favorecieron el resurgimiento de las demandas feministas durante el periodo del presidente Lázaro Cárdenas.

Allí se configura una campaña para el derecho al voto y además por ampliar la Ley Federal del Trabajo [en relación] a fijar las prestaciones, la demanda del seguro social, la de guarderías infantiles, la de la protección a la maternidad porque no se cumplían las vacaciones. Es un frente de lucha que después desemboca en el Frente Único Pro Derechos de la Mujer¹², [del cual fue fundadora y dirigente].

Adelina Zendejas siempre sostuvo que el éxito en estas demandas, que mejorarían la situación y condición de la mujer, fue determinado por el trabajo conjunto con los hombres, “peleamos muchas veces con ellos, pero acabamos entendiéndonos sin claudicar en nuestros fines”, afirma-ba convencida.

Desde su punto de vista no se podría avanzar si se luchaba parcialmente. Afirmación que este siglo XXI confirma porque en la verdadera transformación y para garantizar la emancipación de la mujer el trabajo debe ser de mujeres y hombres. El feminismo, con todo y sus logros, favorece principalmente a la burguesía –denunciaba–, y en ese sentido, una vez que se consiguieron ciertos derechos de una élite intelectual, se conformaron y

pasaron a luchar por logros personales: una curul o una dirección.

Después de 1956, Adelina consideraba que el feminismo se diluyó y se fragmentó en grupúsculos sin dirección y con demandas parciales. De ahí una razón más para deslindarse del feminismo, a pesar de su constante y arduo trabajo por las mujeres desde la docencia, la investigación y el periodismo.

Su labor continuó ajena a las corrientes y modas, con tenacidad siguió denunciando e invitando a reflexionar a través del periodismo, porque para ella la escritura periodística era continuación, o prolongación, de su tarea docente:

El oficio no sólo es informar, instruir, comentar o criticar, es sobre todo, forjar la conciencia ciudadana y la opinión pública... No podría terminar estas líneas sin volver a mi obsesión constante: educar¹³ [afirmó Adelina en 1988 al recibir el Premio Nacional de Periodismo].

Su compromiso de vida fue enseñar, divulgar y tratar de emancipar a los oprimidos, a través de la trinchera periodística. Incluso su convicción fue tal que se dice que formó parte de la red de espionaje mundial de la KGB (servicio secreto soviético) durante los años cuarenta, según un expediente desclasificado de la Agencia de Seguridad Nacional de Estados Unidos.

De acuerdo con un reportaje sobre *La KGB en México*¹⁴, nuestro país fue clave después del asesinato de León Trotsky

¹²*Ibidem*, pp. 32-33.

¹³ Adelina Zendejas, *Palabras en la entrega de Premios Nacionales de periodismo 1987-1988*, p. 1 y 7.

¹⁴ Claudia Fernández C., “La KGB en México: Historias de espionaje en los ‘40” (Cinco partes). *El Universal*. 1998.

para el gobierno estalinista, por lo que buscaron el apoyo de personajes de la izquierda mexicana que simpatizaban con la causa del socialismo. Entre ellos se mencionan a Javier Rojo Gómez, exgobernador de Hidalgo, identificado como *Leopardo de las Nieves*, al pintor David Alfaro Siqueiros o *Caballo de Ajedrez*; al líder sindical Vicente Lombardo Toledano, alias *Sh*; al entonces director de la Comisión Nacional de Irrigación y que sería después Secretario de Recursos Hidráulicos, Adolfo Orive Alba, a quien se le conocía como *Okh*; al periodista del semanario *Tiempo*, Rosendo Gómez Lorenzo, o *Wolf*; a la doctora en medicina Esther Chapa, conocida como *Lata*; al comandante de las fuerzas de la defensa costera en Ensenada, Baja California, el General Brigadier Roberto Calvo Ramírez, conocido como *Zapata* o *Sapata*; y, por supuesto, a Adelina Zendejas Gómez, identificada como *Ada*, entre muchos otros.

Aunque no se abunda sobre el papel específico sobre cada uno de los *espías* mexicanos, explica que esta red funcionaba con fines prosocialistas al apoyar en trámites como visas o enviar mensajes directos de la dirigencia soviética hacia los diferentes líderes comunistas latinoamericanos.

En el caso de *Ada* un párrafo reproduce algunas indicaciones que dan cierta idea de su participación:

Viktor recuerda a Yurij, 'que el 30 de diciembre (de 1943) te informamos que era necesario darle a Sh... la tarea a través de Ada de organizar con la ayuda Okh

las visas de entrada de Cheta al Campo (México) y al País' (Estados Unidos).¹⁵

La vida de Adelina Zendejas estuvo entregada a causas sociales, el costo para ella fue, hasta donde se sabe, su nula realización personal en vida de pareja (que no sentimental) o de vida reproductiva, vivió y murió por una causa, quizá como la que expresó el exsecretario de Recursos Hidráulicos en el sexenio de Miguel Alemán Valdés, Adolfo Orive Alba, alias *Okh*,

Yo sentía que estaba actuando a favor de México, que México tenía que seguir por una ruta más clara; no solamente la ruta que había marcado la Revolución mexicana, que todavía era muy dudosa, sino por una ruta clara que yo pensé que podía encontrarse a través de un marxismo-leninismo.¹⁶

Adelina Zendejas, así, vivió como pensó y murió como previó: "profesora y periodista... Luchadora incansable por los derechos de la mujer y del niño. Mujer revolucionaria; convicta del materialismo dialéctico." Su recuerdo es el de una de las viejas y buenas periodistas, pioneras en la escritura y periodismo femeninos.

¹⁵*Ibidem.*

¹⁶*Ibidem.*

Bibliografía

- Carner, Françoise. "Estereotipos femeninos en el Siglo XIX". *Presencia y transparencia. La mujer en la historia de México*. México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, El Colegio de México, 1987.
- Castellanos, Gabriela. "Género, poder y postmodernidad: hacia un feminismo de la solidaridad". *Desde las orillas de la política. Género y poder en América Latina*. Barcelona, Universitat de Barcelona-Institut Catala de la Dona, 1996.
- García Flores, Margarita. "Adelina Zendejas: la lucha de las mujeres mexicanas". *10 años de periodismo feminista*. México, Planeta, 1988.
- Hernández Carballido, Elvira Laura. *La prensa femenina durante el siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis, Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1986.
- . *Las primeras reporteras mexicanas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis, Maestría en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1997.
- Jaiven, Ana Lau. *La nueva ola del feminismo en México*. México, Planeta, 1987.
- Mendieta Alatorre, Angeles. *La mujer en la Revolución Mexicana*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, (s/a).
- Morán, Adriana, Jorge Limón y Mariana Romo. "Adelina Zendejas: preparatoria ilustre". México, Ponencia, II Encuentro Nacional, 1994.
- Mussachio, Humberto. *Diccionario Enciclopédico de México Ilustrado*. Tomo R-Z. México, Andrés León Editor, 1990.
- Poniatowska Elena et al. *10 años de periodismo feminista*. México, Planeta, 1988.
- Ruíz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo. *Diccionario de Seudónimos, Anagramas, Iniciales y otros Alias*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, (s/f).
- Sen Santos, Xóchitl. *A la conquista de la información general. Las mujeres periodistas de El Día en la década de los setenta*. Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis, Ciencias de la Comunicación. México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1998.
- Tovar Ramírez, Aurora. *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva. Catálogo biográfico de mujeres en México*. México, Documentación y Estudios de Mujeres, A.C., 1996.
- Tuñón Pablos, Esperanza. *También somos protagonistas de la Historia de México... 1ª parte: "Del porfiriato a la etapa de la lucha armada; los años veinte y primera mitad de los treinta"*. 2ª parte: "La lucha de las mujeres en el cardenismo. El Frente Único Pro-Derechos de la Mujer (FUPDM)". México, Cuadernos para la Mujer. Equipo Mujeres en Acción Solidaria (EMAS), 1987. (Serie Pensamiento y luchas. No. 5)
- Zendejas, Adelina. *La mujer en la intervención francesa*. México, Publicaciones Especiales del Primer Congreso Nacional de Historia para el Estudio de la Guerra de Intervención, 1962.

- _____. "La crisis de la educación en México". México, s/d, 1958.
- Zoraida Vázquez, Josefina. "Algunas consideraciones sobre la mujer en el siglo XIX". *Seminario sobre la participación de la mujer en la vida nacional*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Hemerografía

- Cano, Gabriela. "Adelina Zendejas: arquitecta de su memoria". *Debate Feminista*, núm. 8. México, septiembre, 1993.
- Doble Jornada*, núm. 75. México, 5 de abril de 1993,
- Fernández C., Claudia. "La KGB en México: Historias de espionaje en los '40 (Cinco partes)". *El Universal*. México. 1998.
- García Flores, Margarita. "Adelina Zendejas: la lucha de las mujeres mexicanas". *Fem*, núm. 1. Octubre-Diciembre. México. 1976.
- Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo". *Nueva Antropología*. Vol. VIII, núm. 30. México. 1986.
- "Premios nacionales de periodismo". *La Jornada*, 8 de junio de 1988.
- Pacheco, Cristina. "Adelina Zendejas: Su nombre en letras de oro". *El Día*. 21 de marzo, p. 8. México. 1978.
- _____. "Adelina Zendejas: la infancia luminosa". *El Día*. México, 20 marzo, 1978.
- Zendejas, Adelina. *Palabras en la entrega de Premios Nacionales de periodismo 1987-1988*. Versión original. México. 1988.
- _____. (Yolia). "Décimo aniversario", Columna *Ellas y la Vida*. *El Día*. 26 de junio. México. 1972.
- _____. *Excelsior*. Columna *Binomio*. Años: 1983 a 1985. México.
- _____. *El Día*. Columna *Ellas y la Vida*. Años: 1963 a 1981. México.

Entrevistas

- Alvarez, José Rogelio. Entrevista. *Adelina Zendejas, periodista y mujer de familia*. Sobrino político de Adelina Zendejas, México, D.F., 2 diciembre 1999.
- Casas, Yoloxóchitl. *Reflexión de sobre el periódico El Día y Adelina Zendejas. Reportera de El Día 1980-1981*. México, enero 2000.
- Schumacher, María Esther. Entrevista. *Adelina Zendejas, periodista y mujer de familia*. Sobrina política de Adelina Zendejas. México, febrero 1999.
- Zendejas, Alicia. Entrevista. *Adelina Zendejas, periodista y mujer de familia*. Cuñada de Adelina Zendejas. México, 24 noviembre 1999.



ALEJANDRA HERRERA*

Yo persigo una forma, la poética de Raúl Renán

I pursue a form,
Raúl Renán poetry

Resumen

Se trata de una entrevista en la que el poeta yucateco, recorre, a través de sus obras, su infancia, sus primeras lecturas y su formación poética, en Mérida. La madurez coincide con el reto de enfrentarse a la Ciudad de México y conseguir un espacio en el medio literario. El ánimo invencible del poeta le hace explorar los caminos editoriales para llevar su obra a los lectores. Simultáneamente surge el maestro de varias generaciones en cuanto a los oficios de poeta y editor.

Palabras clave: poética, obra, forma, contenido, poesía experimental, edición, maestro poeta.

Abstract

Poet interview, originally from Yucatán, running through his works, his childhood, his early poem readings and his letters learning, in Mérida. His maturity coincides with the challenge of facing the City of Mexico and getting his space in the literary world. The invincible spirit of the poet makes him to explore the ways of publishers to bring their work to readers. Simultaneously, the teacher of several generations of poet Works and editor, arises.

Key words: poetry, artwork, shape, content, experimental poetry, publishing, poetry master.

I.

A mi regreso a la Facultad de Filosofía y Letras, en 1989, conocí a Raúl Renán. Se acababa de inaugurar la Cafetería Mascarones, en la misma escuela, y antes de llegar a mi clase, frecuentemente tomaba un café, y miraba el entorno. Después de veinte años, todo me parecía deslumbrante y nuevo. Había una mesa que particularmente llamaba mi atención, en ella participaban algunos jóvenes y un *señor*, subrayo esta palabra porque se trataba de un hombre de pelo cano, siempre de traje, que departía atento y sonriente con sus alumnos. Pasó algún tiempo y ya con más confianza, pregunté a uno de mis jóvenes compañeros: ¿quién es ese maestro? Me contestó: es un poeta, se llama Raúl Renán.

Volví a verlo, pocos años después, en la casa de Vida y Luis Chumacero; se trataba de un entrañable amigo del gran Alí. Fueron muchas las veces que Vida, generosamente, nos acogió en su casa. Raúl llevaba el pan y unos quesos riquísimos. Siempre un caballero. Su trato fino y discreto, su conversación inteligente y sencilla me acercaron a él.

Antes de conocer la poesía de Raúl Renán, pues sus libros son difíciles de conseguir, lo descubrí como maestro y lector. En la UAM, Azcapotzalco, impartió un curso sobre la obra poética de Rubén Bonifaz Nuño, otro gran amigo suyo. La atmósfera que se generó en torno a él fue rica en teoría literaria, comentarios, anécdotas, lecturas; algunos de los compañeros del Área de Literatura son sus amigos y admiradores, así que la experiencia resultó poéticamente estimulante.

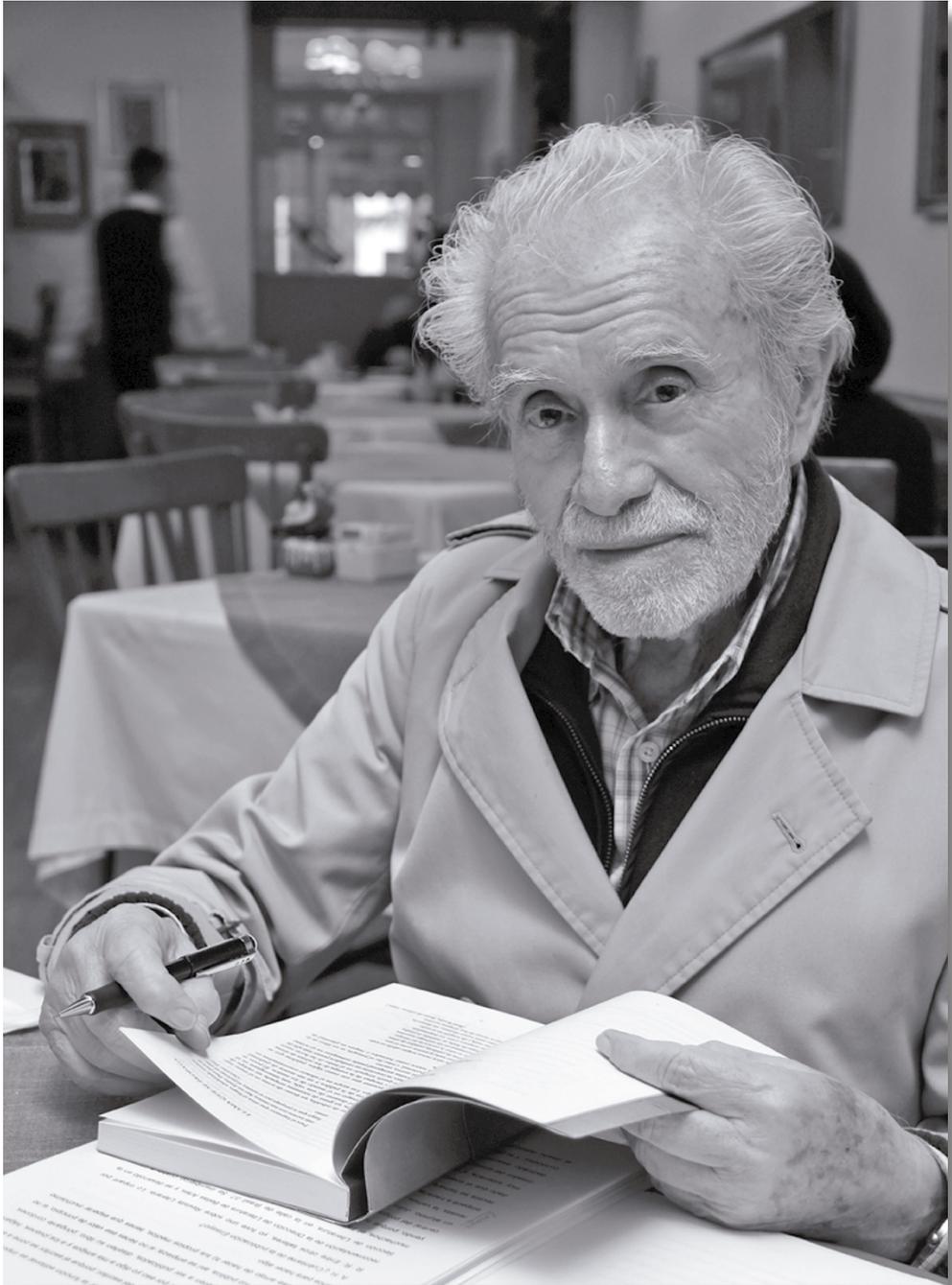
En el 2011, al fin, apareció el primer tomo de su *Poesía Completa*, con el libro

en las manos, conmovida y admirada me acerqué a su obra. Por cierto, vale decir que el segundo tomo no está publicado todavía, y es una pena, porque paradójicamente la poesía completa está incompleta. Deseo con fervor que CONACULTA y el Instituto de Cultura de Yucatán, se den a la tarea de editar el segundo tomo, para así terminar con este sinsentido.

II.

En su Mérida natal, Raúl Renán vivió una infancia de soledad y abandono, de la que por fortuna nunca estuvieron ausentes la lectura y la esperanza. Así lo revela en su "Linterna mágica" de *Lausía*. Raúl leía por las noches, alumbrado por un quinqué, su linterna mágica. Los libros infantiles de aventuras, Verne, Salgari, entre otros, desataban su poderosa imaginación. Y curiosamente, por las tardes, después de las jornadas escolares, leía en voz alta a los poetas de la *Biblia*, en la peluquería de su tutor. Las lecturas del Génesis, Job y los poetas apocalípticos, acompañaban los quehaceres del tutor y amenizaban a los clientes, y al mismo tiempo iban estructurando solidamente la cultura poética del niño y la biografía intelectual del poeta maduro.

Para su sed de conocimientos, faltaba algo que descubrió en la escuela secundaria: los clásicos griegos, latinos y españoles. Además, encontró un espacio generoso lleno de magia: la biblioteca escolar. Las horas, ahí, transcurrían sin sentirse, se iban tan rápido como su infancia. La seducción fue absoluta, también, el punto de partida de una existencia dedicada a la lectura y a la escritura.



Fotografía de Norma Patiño

Los años de la preparatoria fueron decisivos en la vida profesional de este poeta yucateco, pues además de la solidez de su formación de lector y escritor; inauguró una nueva actividad a la que también dedicaría mucho de su esfuerzo y tiempo: la edición de revistas. *Voces verdades* fue la primera revista que Raúl Renán publicó en Mérida, a ésta siguieron otras, pero en este espacio editorial, aparecieron también sus primeros poemas. A estos verbos: leer, escribir, publicar, habría que añadir uno más para completar el perfil de este autor: enseñar. Renán es un maestro, en el sentido literal, tiene seguidores con los que comparte todos sus saberes, y es capaz de convertir cualquier mesa de café en un taller literario; sin mencionar las instituciones donde oficialmente ha sido profesor.

El espíritu aventurero, que nació junto a sus lecturas infantiles, propició el abandono de la comodidad y el reconocimiento que Renán tenía en Mérida, para llegar a la ciudad de México en busca de otras metas. Los retos fueron muchos, porque en el D.F. era un desconocido, pero este anonimato no lo arredró, sus hados, a quienes siempre ha estado agradecido, le fueron abriendo camino: primero, el trabajo de difusor de la cultura, después el editorial, y lentamente la publicación de sus obras. También poco a poco su nombre fue tomando fuerza, no sólo por su labor editorial, sino por su escritura.

III.

La obra de Raúl Renán es extensa, aunque sus volúmenes, en general, son breves, y en cada uno de ellos aparecen temas diferentes: no se repite. Los recursos que

emplea son múltiples, desde la brevedad del *haiku*, hasta su deslumbrante prosa poética, pasando desde luego por la forma clásica del soneto, para llegar a sus neosonetos, una creación muy propia de él. Habría que mencionar además, los apoyos gráficos a los que acude a menudo para enriquecer visualmente su obra: las cursivas, las negritas, los distintos tipos y tintas, el salto de márgenes, que forman sus caligramas, cuya raíz se encuentra en su afición por el dibujo desde la infancia.

Los temas que Raúl Renán toca en su obra van del amor, la fugacidad del tiempo, el sueño, el mundo de las pequeñas cosas, el viaje, hasta llegar a la inhóspita ciudad de México; muchos de sus poemas son homenajes a estos tópicos, pero sobre todo, el poeta es capaz de reflejarlos en su obra a partir de una nueva perspectiva, desde la cual se devela la voz de un hombre inmerso en su tiempo y en los conflictos humanos, propios y ajenos; por eso sus lectores encontrarán en sus textos un doble mensaje, la emoción contenida en ellos, y la conmovedora batalla por sobrevivir en un entorno hostil, pero simultáneamente esperanzador. Los bellos ojos de la amada aparecen y reaparecen en sus páginas a veces para sumir en una cruel oscuridad, y otras, para iluminar el desaliento. Así aparece, también, la luminosidad de una ventana en la noche oscura de la gran ciudad, como símbolo de que el erotismo florece en cualquier lugar. Otro tema presente en su obra es la nostalgia por lo que uno quiere reencontrar, y después de propiciar la cita con lo que fue, ya no está, se desvaneció, quedaron sólo ruinas, y se perdió para siempre. Y si esto no bastara, el humor que siempre lava de la rutina y el sinsentido, aparece en varios

libros, sirva mencionar *Catulinarias* y la vaca ilustrada y surrealista que aparece en *La gramática fantástica*.

Raúl Renán y la crítica consideran que se trata de un poeta experimental. Él juega, rompe las palabras, trastoca los significados con el único objetivo de ser fiel a la emoción que quiere expresar, sin sentimiento no hay poema, él lo sabe y se atiene a esta consigna.

La lógica del poeta es diferente, no es la misma de la ciencia ni del habla corriente. Hay que

[...] entender cómo es la estructura poética, que no puede ser una unidad consecuente o lógica. Entonces el poema tiene sus valores internos que deben irse interpretando o asimilando para entenderlos.¹

Así su poesía puede resultar exigente, habrá que leerla una y otra vez para que de vele por completo su belleza y significado. Pero a Raúl esto no le importa porque confía en el lector, sabe que si memoriza un solo verso del poema, la tarea estará cumplida, o que quizá dentro de muchos años alguien leerá un poema y pensará: ¿quién escribió esto? Aquí me reconozco.

Raúl Renán ha sido objeto de muchos reconocimientos, en Yucatán, Zacatecas y la ciudad de México. Además ha sido distinguido en otros países como España y Colombia. Entre estas distinciones destaca el Premio Nacional de Poesía Experimental, fundado en su honor en 1998. Para conmemorar el 80 aniversario de su nacimiento, en el 2008, se le rindió un Homenaje Nacional. Todas estas distin-

ciones fundamentan que la obra de este autor es indispensable en el ámbito de la literatura mexicana contemporánea. No obstante su carácter sencillo y modesto no le permite instalarse en la vanidad, no pierde piso y asume que los lectores que no han llegado, llegarán.

IV.

Me encuentro con Raúl Renán, en un restaurante de la colonia Roma, *La Casana*. Puntual como siempre, me espera ya sentado a la mesa, me saluda sonriente y con su habitual calidez. El olor del café humeante nos envuelve y nos invita a conversar. Este año el escritor cumple 85 años, la mejor celebración para una vida dedicada a las letras y oficios literarios, es escuchar su palabra. Los cinco sentidos son convocados para degustar de su poética.

A. H.: *Raúl, cuéntame cómo descubriste tu vocación literaria.*

R. R.: La vocación no se descubre. La vocación se da, y de pronto uno se encuentra con un lápiz en la mano o ante una máquina y empieza uno a escribir asuntos literarios que manifiestan de principio la tendencia, el género mismo, que puede ser novela, poesía, narrativa, ensayo, algo de eso se advierte de inmediato, y realmente le ocurre al escritor.

A. H.: *¿Qué autores o textos te llamaron tanto la atención, que dijiste yo quiero escribir?*

R. R.: Dos autores me llamaron muchísimo la atención del lado de la narrativa, Antón Chéjov y Guy de Maupassant, estos autores encajaron perfectamente en mi espíritu y me di cuenta de que éste era el camino

¹ Véase *infra*, p. 165.

para escribir cuentos, que era lo que yo quería escribir. Estaba muy cerca de mi niñez, entonces, tenía yo valores y experiencias que me daban temas para escribir. Yo empecé primero a escribir cuentos.

A. H.: *¿Con qué autor de poesía te encontraste primero?*

R. R.: En la secundaria se disparó todo. En la biblioteca donde iba yo a consultar algunas cosas, me encontré con los poetas clásicos del Siglo de Oro español y quedé totalmente sorprendido de esa belleza infinita a la que estos hombres llegaban con la poesía. El lenguaje estaba extraído en su pureza en lo más profundo, algo inalcanzable para mí, me parecía imposible que alguien pudiera escribir así, el léxico era muy amplio; y se manifestaban también ciertas cosas de conducta de parte del escritor.

A. H.: *¿Como cuáles?*

R. R.: La entrega al oficio, a la plasmación de la belleza por medio de palabras; el rigor, la disciplina del trabajo poético.

A. H.: *¿Las lecturas que hacías de noche, alumbrado por tu "linterna mágica", eran las obras de estos clásicos españoles?*

R. R.: Sí, esos libros, prestados por la biblioteca, fueron los que leía alumbrado por mi linterna mágica.

A. H.: *Antes de la secundaria, ¿cuáles fueron tus primeras lecturas?*

R. R.: Empiezo a leer a los grandes poetas de la *Biblia*, que son fenomenales, extraordinarios, me impresionaron mucho de niño, me los hacían leer en voz alta, sobre todo los del Antiguo Testamento. Me lo daba a leer mi tutor en la peluquería donde él trabajaba, me sentaba en una silla

y me decía: "lee esto y en voz alta", para que todos lo oyeran. Era muy interesante, todo lleno de inocencia porque inocente él, no quería más que oír cuando estaba cortando el pelo, peluqueando, y mucha gente me oyó, y por eso tenía una cierta característica la peluquería.

A. H.: *Y ¿qué edad tenías tú?*

R. R.: Tendría yo como ocho años.

A. H.: *Raúl, ¿cuándo llegaste a la ciudad de México?, ¿cómo fue tu encuentro con esta ciudad?*

R. R.: Cuando llegué a México tendría yo 32 años. Mi encuentro con la ciudad de México fue un choque, porque en mi tierra yo tenía cierto prestigio, un nombre, todo mundo me saludaba, y cuando llegué aquí, no conocía a nadie. Pero aun así pensé: yo no puedo seguir en Mérida, si voy a hacer algo más va a ser en la ciudad de México. Aproveché el viaje de un avión militar que trajo a un grupo de teatro para un concurso y me invitaron a viajar con ellos, oportunidad que tomé, pues era un viaje sin pagar.

A. H.: *¿En dónde te hospedaste?*

R. R.: Llegué a casa de un amigo pintor, que estaba casado con una joven yucateca, hija de una familia muy querida por mí, y ahí me alojé perfectamente. Yo digo que siempre he tenido un genio que me protege y me dirige, no sé qué es, pero así ha sido mi vida. Un amigo de Andrés Hentrosa, en Mérida, me proporcionó una tarjeta de Andrés para que lo fuera a saludar, lo visité y me dijo: "Usted lo que necesita es sopa caliente, ¿verdad?" Enseguida, llamó por teléfono a Mauricio Magdaleno que era director de cultura, y organizaba *La*

Feria del Libro, en el D.F. Mauricio le contestó a Andrés: "Mándalo ahora mismo." Llegué con él y me dijo: "Necesito que alguien se haga cargo de la sección de teatro de la Feria del Libro." Aquello fue en 1957. Ahí empecé.

A. H.: *Cuando empezaste a publicar, ya en México, ¿publicaste sólo poemas o recorriste otros géneros?*

R. R.: Sí, como no, prosas, artículos, pequeñas entrevistas que me encargaban, alguno que otro poema, no tantos; también publiqué cuento en los suplementos y revistas contemporáneos. Lo que nunca me atrajo fue escribir crítica sobre otros autores. Fundamentalmente escribí creación.

A. H.: *¿En qué periódicos publicaste?*

R. R.: En *México en la Cultura del Novecento*, en la Sección Cultural del *Excelsior* y en *El Gallo Ilustrado* de *El Día*.

A. H.: *Vayamos ahora a tu trabajo de escritor. ¿Cómo es eso de vencer la blancura de la página?*

R. R.: Para mí se trata de arrojarse sobre la página blanca y escribir en ella, una idea que ya está dentro de sí, dentro de uno, porque el escritor no se sienta a ver qué escribe, sino se sienta a escribir. No espera a la famosa musa, no es ella la provocadora, la musa se incendia a la hora que el poeta empieza a verter su poema, eso anima más y más. Cuando el escritor se sienta a violentar la página ya tiene la carga, la carga del poema ya está en él, y empieza a verterla hasta el final. Siempre les digo a mis alumnos, escriban hasta el fondo, expriman sus ideas y sensaciones, lo que quieran expresar. Después ya viene la razón, que empieza a componer el poema.

A. H.: *¿Cuál es la relación entre emoción y palabra?*

R. R.: Para el poeta la emoción está integrada a la escritura, no se la puede llevar el aire. Si viene, digámoslo así, si viene, el poeta deja testimonio de ella, la atrapa al escribirla. La creatividad misma es lo que te hace escribir y en el lector se repite el fenómeno de la creatividad a través de la mimesis, la imitación; ésta se logra porque se dice que el lector sufre exactamente lo mismo que sufrió el poeta al crear su poema, es decir, esa misma inflamación se da en el lector, porque surge la empatía, es tal la potencia emocional que contiene la creación que se repite a la hora en que el lector lo lee, como si él escribiera el poema.

Son asuntos de carácter estético, artístico, no es que yo me sienta triste: son asuntos del alma. La palabra es el vehículo, si no se expresa por ella se queda la emoción trunca, impávida. Si no se vierte en una pintura, en una escultura, el escultor tiene el trabajo de sacar de la piedra o el material que utilice la idea que tiene de su escultura en la mente, tiene que detallar esa idea concebida mediante un enorme trabajo. Ahí el trabajo de la creatividad es mucho más lento. Con la palabra, y en esto consiste mi poética, cuando el poeta escribe, el poema está presentido, deja que el poema se exprese a través del brazo, de la mano, porque yo luego escribo a lápiz, y cuando se termina de expresar y se siente que ya no hay más; entonces la razón se ocupa de organizar el material gráfico expreso, por lo tanto, el poeta es un personaje

que tiene que enriquecer su vocabulario constantemente, siempre tiene que tener un léxico suficiente para poder acudir a él en cualquier momento y no estarse repitiendo.

A. H.: *¿Qué opinas, tú, de que los jóvenes manejen un vocabulario de 120 o 150 palabras?*

R. R.: Pues es un recurso barato porque no pueden satisfacer las necesidades propias de la comunicación, menos del poema en su totalidad, tendrían que hacerlo mediante elementos verbales muy vagos o muy raquícticos, muy inmediatos para poder expresarse, por eso hay poemas de esta naturaleza que se sienten débiles, porque no hay recursos idiomáticos, no hay capacidad de invención ni recreación de la palabra.

A. H.: *Tú sí inventas palabras o a veces las descompones para darles un giro nuevo.*

R. R.: Son necesidades propias de la tarea del poeta. Cuando uno escribe nada más con la razón, ésta conduce nada más a ello, a analizar o a racionalizar el contenido de un texto, y no es la expresión propia del sentimiento, no hay una descarga que viene del interior, que viene de la piel. La razón sirve para decir, esta palabra no corresponde al espíritu del campo semántico, entonces la cambias, y esto obedece al trabajo de la razón, es decir, depura la descarga emocional que el poeta plasma en un papel.

A. H.: *¿Por qué en tu libro Pan de tribulaciones² (1984), aparece un poema en prosa y en la página de enfrente un poema en verso, los primeros los numeras con cardinales; y los segundos, con romanos?*

R. R.: Porque es un diálogo entre prosa y verso. En este volumen menciono la cárcel por la interioridad en que está alojada la emoción o el tormento del poeta, por eso titulé este libro *Pan de tribulaciones* porque la poesía es un pan delicioso, claro que sí, pero las penas, las congojas, las tribulaciones están dentro. Por eso estimula a escribir este texto, hay dos trabajos publicados sobre él.

A. H.: *En este libro veo dos ideas que se desprenden de él: La lucha del poeta por escribir, y la lucha por sobrevivir.*

R. R.: En realidad son lo mismo. Para sobrevivir, el poeta tiene que haber descargado muy fuertemente sus valores poéticos o la emoción que lo atormenta.

A. H.: *Raúl, tu interés en la forma, ¿te hace ser un poeta formal o experimental?*

R. R.: Existen muchas formas que se explotaron a lo largo de los siglos, pero buscar una forma es dejar que tu propio poema organice o arme una forma que jamás nadie repetirá ni imitará, porque la conducta del juego experimental bajo los regímenes del verso libre nos dan los ánimos para armar un poema experimental de forma única.

A. H.: *Explícame esta afirmación tuya: "Yo soy un poeta experimental porque transgredo el orden de la norma."*

R. R.: Sí, yo soy un poeta de poesía experimental, lo cual elegí porque por muchos años, muchísimos, practiqué el soneto de forma inútil, puesto que estaba tratando, como todos los poetas que nos sometimos a ese régimen, de crear algo importante, pero no logramos hacer nada, porque la grandeza del género estaba lograda

² Raúl Renán, *Poesía completa*, t. 1., pp. 121-151.

en su más alta expresión por los poetas canónicos del Siglo de Oro, entonces al crear yo mi poema, sin detenerme a pensar cómo lo haría, construyo una forma diversa, disímbola donde está el poema en su completa expresión.

A. H.: *Entonces es inútil detenerse a escribir sonetos.*

R. R.: Prácticamente no, porque me sirvió de campo de trabajo, de ejercicio. Ejercité los versos, los acentos, este movimiento medido, completamente puntual respecto de la versificación clásica muy digna, muy honrosa de donde provenimos todos los poetas.

A. H.: *Raúl, tú tienes un libro titulado Catulinarías y Sáficas³ (1979), ¿qué te dicen a ti estos poetas a los que aludes?*

R. R.: Bueno yo tomé dos clásicos que son Catulo y Safo. Catulo en su esencialidad me atrajo muchísimo y escribí las "Catulinarías", y en ellas se advierte en cada poema la versión o la manifestación de un personaje. Es un libro crítico que señala los defectos del hombre, me burlo mucho de ciertas facultades malignas de nuestros contemporáneos o de coetáneos o de los congéneres que es lo más importante; y de Safo adopté su formato, su forma: versos con endecasílabos y un pentasílabo, es decir, versos de once sílabas que son tres y un verso quebrado con cinco sílabas.

A. H.: *¿Cuál es la diferencia entonces entre "Sáficas" y "Catulinarías"?*

R. R.: Son diferentes, pero sí, aprovecho en esas formas a los personajes. Me inspiró en la conducta humana para nombrarlos, por ejemplo, a Felón

que es el creador de las felonías, es el maldito, de allí proviene; Patronio que es el patrón de quien me burlo también; a Cónsul; a Torvonio, que es el torvo, esa persona que está en el mundo para hacer el mal. Está Vétero que es el viejo y hablo de su compleción física y temporal; hablo de Filioso que es el hijo único, que también está muy dañado; Vatis que es el poeta, también es otro personaje; Mater, importantísimo el tema, mater es la madre: "Mater dejó en sus hijos púberes/ su risueño gesto/ y en sus hijos adultos/ el peso de sus gárgolas morales:/ llanto en ruinas".⁴ La capacidad de contener un mensaje satírico en un poema creo que le da valor al libro. Digitario es la persona humana que todo lo hace con los dedillos y que va tirando de un hilito de la vida de alguien para destruirlo, que es lo que piensa Digitario cuando de una fisura de su frente tira de un hilo que va deshilvanando su vida hasta que nada más quedan de ella sus manos industriosas, hacendosas; ésa es una conducta humana hecha de delicadezas que están ocultando algo maligno, porque hacen daño. Eso también es prueba de la invención que contiene mi libro. Virtus es el virtuoso, es aquel que todo lo hace con virtud, y también es una trampa, una trampa humana, como Eficacio, que es el eficaz; o Serviliano, que es el servil, y en las sáficas como su nombre lo indica lo escribí para reconocimiento de mis contemporáneos, y contemporáneos de otros también, porque la condición humana

³ *Ibid.*, pp. 43-66.

⁴ *Ibid.*, p. 52.

es la misma, no muda, no cambia. Y Safo también se presta a la mexicanidad, por ejemplo, aquí tengo un mexicanismo "sacón de a tiro", y en las Sáficas está la moralina, el lisonjero que con adulaciones se maneja en la vida y también es un tramposo. Claustro es el encerrado, "Entre plumas de cuervo anidas, Claustro;/ ni una luz que rebose de tu herida,/ ni una herida en la luz de que te ocultas:/ Tibio graznido".⁵ Es un avechicho, es un graznido, que no deja de molestar.

A: H: ¿Hay un tema central en tu obra?

R. R.: Mi tema central es lo humano, tanto en su belleza como en su malevolencia, sus valores oscuros, me preocupa muchísimo y es uno de mis objetivos casi siempre en lo que escribo.

Veamos un ejemplo del libro, *Lámparas oscuras*⁶ (1976). Es un haikú, que es una moda, una forma japonesa, breve. Éste es un homenaje a las nalgas femeninas. Tiene esa agudeza de la observación, de la interpretación de esa forma y está explotado hasta el fondo: "Dueto de lirios/ la canción estremece./ Lloro el rocío".⁷ Traté de hacer un poema gracioso, realmente de culto al objeto... "A dos jorobas/ cabalga en mí la noche:/ camello ciego".⁸ Esto también es una visión nocturna del amor, cabalgar es la nota erótica. Esta forma clásica del haikú está rematada con tankas que son dos voces. Eso es la tanka, una forma de poesía complementaria

entre sí, que se manifiesta en un haikú completo y un añadido que casi siempre son dos versos de siete sílabas. Con Francisco Hernández escribí las que aparecen en mi libro. La otra vez en una presentación que hicimos los dos en la Universidad, cada quien leía por separado, de pronto alguien del público dijo: "¿Por qué no leen los dos al alimón?" Entonces leímos las tankas, y gustó mucho al público, fue de improviso y tuvimos mucho éxito.

A. H.: El nombre de "Catulinarias", ¿fue inspirado en las Catilinaras de Cicerón?

R. R.: Sí, ahí me inspiré. Y debo decirte que muy poco después, apareció otro libro con el mismo título de *Catulinarias*, yo creo que no fue un accidente, porque es un término poco común, tendría que ser alguien muy culto que tuviese un amplio conocimiento de los clásicos y que tenga, como yo, la proclividad al juego con las palabras. En todo mi material siempre hay una presencia de fundamentos griegos o latinos a partir de sus raíces, y eso también con enorme libertad lo transformo, son mis recursos, si el poeta no está enriquecido con lecturas, información, fundamentos culturales sólidos, está reducido, no tiene elementos para salir de las dificultades.

A. H.: Por eso es tan grave que los jóvenes tengan un vocabulario tan reducido, a mí me parece que ése es el punto de los problemas de lecto-escritura.

R. R.: Los jóvenes dan testimonio del habla del momento y además, muchísimo también, de los recursos de la computadora, se atreven ahí a romper las palabras, pero por las necesidades propias del vehículo, no con

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, pp. 32-42.

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ *Loc. cit.*

valores estéticos como lo hace el poeta. A veces yo rompo una palabra y lo hago para darle dos valores, son dos fragmentos, y saco valores diferentes que ayudan al desarrollo del poema en cuestión.

A. H.: Sabes, Raúl, a Joaquina Rodríguez le gusta mucho un poema tuyo que se llama "Yo" de tu libro *Viajero en sí mismo*⁹ (1991), y ahí precisamente tú haces eso, romper la palabra yo: "Una y griega me une con quien me quiere/ y una o me separa para elegirme a mí, o/a otro".¹⁰

R. R.: Eso es lo que yo hago cuando me pongo a trabajar temas. Meto el ingenio, meto el juego, porque soy muy lúdico en ese sentido, siempre estoy jugando y salgo de la rigidez, de lo muy serio, aunque me meta en serio, le doy un giro lúdico y mis lectores se ríen.

A. H.: Como en "Nalguimancia",¹¹ donde rompes las palabras con mucha gracia, e incluso las inventas.

R. R.: Sí, y también utilizo mexicanismos y lo hago porque Octavio Paz me criticaba, decía: "Le falta gracia, le falta intención y actualidad."

A. H.: Pero también tienes poemas tremendos, sin juego, la crudeza tal cual. Como "Huérfana".¹²

R. R.: Sí, ése es atrevido. Todos esos poemas corresponden a una época, a una temporada. A veces soy muy duro, muy cruel, y es que uno no tiene que tener piedad, porque está dando un testimonio, un juicio crítico ante el mundo que le tocó vivir.

A. H.: Dirías que la poesía es por encima de todo, palabra, me refiero a conceptos, emociones, contenido, en fin...

R. R.: Sí, pero eso está regido por una sensación estética, insisto en eso, para que tenga la gracia o la fortuna de derivar de lo clásico, no estoy apartado de eso. No sólo griegos y latinos, sino los clásicos españoles, en cuya lengua hay que incluir lo árabe, bello y riquísimo.

A. H.: A veces haces citas textuales, en cursivas, de otros autores clásicos, como en *Pan de tribulaciones*.

R. R.: Sí por supuesto, están los poetas clásicos al principio, si yo no tuviera esos puentes, podría yo cansarme y aburrirme de lo que estoy diciendo porque no tengo variedad, pero con esos puentes uno se enriquece enormemente, vienen a ti de manera forzosa y eso es ampliar su contenido, y recuerda al lector que hay una fuente muy, muy rica atrás de esto y atrae su lectura.

A. H.: Raúl, tienes un libro titulado, *De las queridas cosas*¹³ (1982), en los primeros poemas, la estructura es la del soneto clásico, pero después rompes los tercetos y los conviertes en tres dísticos. ¿Hay alguna razón para alterar el número de estrofas? Por ejemplo, en ("de la tesitura del piracanto"): "Exige recobrar la arena grana/ de sus minas –cosecha de una insana // frutecencia de registros– la voz,/ hiriente tesitura para nos;// y como llama espinas tiene tanto,/ hace ardor del amor el piracanto".¹⁴

R. R.: Mi fuerza experimental me conduce a alterar las formas, y la primera

⁹ *Ibid.*, pp. 187-249.

¹⁰ *Ibid.*, p. 192.

¹¹ *Ibid.*, p. 60.

¹² *Ibid.*, p. 61.

¹³ *Ibid.*, pp. 67-117.

¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

alteración que hice de los sonetos fue cambiar los tercetos, los reduje a tres dísticos, me pareció una forma simpática, me dio la gana de hacerlo, que es cuando manda el instinto. Es el gusto por las cosas diferentes, a él se debe que uno haga alteraciones.

Lo que falta añadir de este libro, *Las queridas cosas*, es de dónde proviene lo de las cosas. Se trata de estampas, imágenes, que influyen mucho en mi vida, porque de niño yo tuve mucho trato con las cosas, jugué con ellas, pues no tenía juguetes, pero inventaba para que las cosas jugaran conmigo. Entonces al elegir esos objetos al cabo del tiempo, que es cuando escribo poesía, tomo muchos aspectos de mi vida, de mi niñez, adopto algunas cosas como temas de mis poemas, les rindo de esa manera culto. Ese aspecto se denota mucho más ampliamente en la segunda sección de ese libro, donde se inauguran los *neosonetos*, digámoslo así, que es el nombre que les puse, y en ellos utilizo los temas de las cosas prácticamente dichas, y éstas, a su vez, incluyen los asuntos de la inquietud espiritual, y los aspectos humanos que son muy prominentes en nuestra vida; y genero toda una atmósfera que continúa en otro libro titulado, *Volver a las cosas*, cuyo referente son los objetos más domésticos de la vida cotidiana.

A. H.: *En ese sentido, se puede decir que los objetos son parte de la biografía de una persona, de un poeta, las queridas cosas, no todas.*

R. R.: Les llamo "las queridas cosas", porque para mí fueron mis acompa-

ñantes, yo las quise mucho; para mí, identificaban afecto.

A. H.: *Esos objetos se cargan de significados o afectos, plenos de sentido para un sujeto, pero igual para otro, no. El poeta tiene la necesidad de expresar su grandeza, lo difícil es que en otro, por ejemplo, en un lector, repercuta.*

R. R.: Claro que sí, es lo difícil, para eso está el oficio.

A. H.: *Raúl, lejos de su forma, se puede contar la trama de una novela. ¿Pasa lo mismo con un poema? Por ejemplo, ¿me puedes contar la trama de "Los nudos del deseo",¹⁵ del mismo libro?*

R. R.: Te puedo hablar de mi interpretación del deseo humano, y en este soneto, lo que yo hago es darle un sentido filosófico en cierto modo, porque hablo de que se trama el otro hilo por lo feo muy hermoso, y estas correspondencias que hago en el lenguaje son o derivan de interpretar esa cualidad o facultad que tenemos en cuanto se presenta el deseo. Están ahí, incluidas, las caricias, los sonidos, lo cruel y lo tierno que contraen las caricias, lo que significan colinas, bosques, nudos, labios y sus climas; y el dístico final dice: "Deseos se hacen uno en forma y modo/ donde a tiempo que son no son del todo".¹⁶ En realidad se trata de un juego de ideas, en donde se explica la paradoja de que el deseo es todo, pero no es nada, porque no vivimos deseando, sino que el deseo aparece de pronto en muchas formas.

Ahora, si tú te refieres a la trama de un poema, yo no creo en las

¹⁵*Ibid.*, p. 84.

¹⁶*Loc. cit.*

tramas del poema, creo en el contenido verbal de lo que se escribe, de esa forma de articulación de las palabras que el poeta hace, que es donde radica realmente la belleza y lo atractivo del poema. Esas combinaciones que el poeta hace y la manera como resuelve los asuntos poéticos, es lo que vale en el poema, pero yo no creo en tramas de poemas. A veces tomamos como tema determinado asunto, pero de ese asunto no contamos su biografía, sino lo que ese asunto nos proyecta, eso es lo que cuenta para el poema, el poeta escribe así influido por la cosa o el asunto.

Pero estamos hablando de mí, para muchos poetas el poema tiene que tener un asunto que se narra, como la poesía épica; pero no la lírica, que es lo que yo escribo.

A. H.: *No recordar una trama, ¿podría ser una limitación para la poesía?*

R. R.: No, en absoluto, muchas veces el poema que recuerda un lector es por una palabra o por una pequeña frase, por ejemplo, "el sol es una naranja que rueda y jamás nos toca", eso puede recordarlo un lector y decir ahí está una imagen sobre el sol muy bella, a veces se va al poema completo o no, no importa ya está en el lector esa frase.

A. H.: *¿Habría un lector ideal de poesía?*

R. R.: Creo que sí, es aquel que se aviene a lo que lee, y le da tanto gusto que siente como si él lo hubiese escrito, se reconoce en él o cierra el libro y se pone a sentirlo, y le satisface mucho; pero ya es suficiente con que un lector recuerde un verso o una figura del poema.

A. H.: *¿Tú crees que al analizar o hacer la crítica de un poema, éste pierde algo?*

R. R.: Yo creo que no, porque toda forma literaria, en este caso la poesía, trae un sentido que el autor le da al escrito, pero no es para que el lector lo juzgue puntualmente, sino que el lector tiene lo suyo, entiende lo que las palabras dicen y completa el poema o lo interpreta a su manera.

A. H.: *¿En los sonetos clásicos se encabalgan los versos como en tus sonetos del primer verso al último?*

R. R.: En efecto, sí se encabalgan, yo hago el encabalgamiento de todo el soneto desde el primer verso hasta el último, y va corriendo la idea. Se necesita mucho ejercicio, mucha facultad, mucho conocimiento de la forma poética, para hacer eso. Es un experimento, son formas experimentales.

A. H.: *Después tienes sonetos de cuatro, cuatro y tres, tres estrofas, pero ya no son endecasílabos, son de menos sílabas.*

R. R.: Lo que se advierte en esos juegos que hago del soneto es que conservo nada más el número convencional de versos que no contienen rimas, pero lo que se oye es bello, agradable; se oye de manera grata ese movimiento de los sonidos del lenguaje, por lo tanto, ese tipo de sonetos se llaman así nada más, como lo he dicho, por su número de versos.

A. H.: *En El arco y la lira,²⁷ dice Octavio Paz que el poeta no se sirve del lenguaje, así como todos lo hacemos, es decir, como instrumento para comunicarnos, sino que el poeta sirve al lenguaje. ¿Estás de acuerdo con esa afirmación?*

²⁷ Véase Octavio Paz, *El arco y la lira*.

R. R.: En efecto, claro que sí. El poeta sirve al lenguaje y lo enriquece, lo modifica le da más valores a las palabras. Gracias al poeta el lenguaje crece, cambia, revive; porque aparentemente él es el único autorizado, porque si tú, en una conversación, haces una modificación al lenguaje, llega el momento en que el otro ya no te comprende; pero en la poesía, la lengua artística, ahí sí se vale hacer cambios, porque se lee y se relea el poema y se pueden percibir las modificaciones a los términos, o notar cómo está sustituido o roto en tres o cuatro partes.

A. H.: *El poeta percibe la belleza y la canta, según María Zambrano, y ese canto es lo valioso, pero no puede percibir la sabiduría. ¿Estás de acuerdo?*

R. R.: ¿La sabiduría propiamente dicha? Pues hay mucho de sabio en lo que el poeta expresa, pues la inteligencia, la referencia a asuntos del orden intelectual, no está desechada en el trabajo poético. No se trata sólo del juego del lenguaje, sino del contenido que el lenguaje arrastra, y sus muchos referentes que no permiten que se desprenda de su contenido conceptual.

A. H.: *Al percibir y observar los objetos, las cosas, que después serán tema de un poema, y que posteriormente, serán recibidos por el lector como una novedad, pues nunca los había percibido desde la perspectiva expresada en el poema; en ese proceso de observación y transformación a través de la forma poética, ¿el poeta no se vuelve más sabio? Por ejemplo, esa cajetilla de cigarros arrugada y tirada en una calle de la gran ciudad, será una novedad porque los ojos del lector la leerán*

*ya de una forma diferente, tendrá un significado que antes no tenía.*¹⁸

R. R.: Esa cajetilla que está en mi libro *Los urbanos*¹⁹ (1988) da mayor sabiduría a la comunicación, al contenido del poema. No hablo del cigarrillo, sino de la cajetilla ya pisada, inservible, y que de alguna manera representa nuestros desechos, lo que entorpece o afea nuestra ciudad. Eso es lo que hacen los verdaderos urbanos: una ciudad fea.

A. H.: *En este mismo poema, "Cajetilla, vacía y arrugada",²⁰ parece que el tema es el tempus fugit, tú le da voz a ese objeto.*

R. R.: Sí, claro. Además es el comportamiento humano, ya que en un momento dado algo nos deslumbra, nos conmueve; y otras veces ni nos volvemos para verlo. Esas cajetillas que forman parte de la representación social sobre la mesa, efecto de estilo para sacar el cigarrillo y prenderlo, todo eso que es aparato, admiración: la cajetilla tirada en el piso es nada, un estorbo feo que pateas, y que, desde luego, su brillo tiene una vida muy breve.

A. H.: *Para ti, Raúl, ¿qué diferencia hay entre poesía y filosofía?*

R. R.: Hay una conexión muy íntima, si tú lees un poema, el que sea, encuentras un contenido filosófico en él, aparte de que hay poetas que sí van directamente al entendimiento filosófico, María Zambrano, José Lezama Lima, Jorge Guillén, entre otros.

A. H.: *Pero digamos que tú, no pretendes, a través de tus poemas, hacer filosofía.*

¹⁸Véase Raúl Renán, *op. cit.*, p. 172.

¹⁹*Ibid.*, pp. 163-177.

²⁰*Ibid.*, p. 172.

R. R.: No busco expresar filosóficamente mis poemas, sino que ese contenido está dentro. En esa relación que uno hace de las palabras, aparte de lo que comunican que son ideas, nuevas revelaciones de las cosas, está el derivado de nuestra vida que contiene, desde luego, conceptos filosóficos.

A. H.: *Referente a tu libro Pan de tribulaciones mencionaste el espejo, ¿qué significa para ti el espejo?*

R. R.: El espejo es la multiplicación de los hechos, de los sucesos a la vista, y la multiplicación de uno mismo; es la multiplicación de la imagen de la realidad que uno vive. Porque lo que estamos viendo en el espejo no es exactamente la realidad que nos rodea. Hay otra visión, producto de las luces y los brillos. Simplemente pararte frente al espejo, ya te cambia, tu derecha se vuelve la izquierda.

A. H.: *"Sombra olvidada en el bote de basura"²¹ es un poema muy sugerente, se trata de habitar la sombra de otro.*

R. R.: Ésta es una exposición poética, imaginada evidentemente, porque hay una sombra tirada, inclinada a la orilla del bote de basura, como si fuera un ser humano. Sí, es una sombra perdida, la está buscando su dueño, u otro posible dueño.

A. H.: *La sombra es también una especie de espejo sin brillo, un espejo en movimiento que te va siguiendo muy fiel, porque siempre la sombra lo sigue a uno; a veces, parece que la vamos pisando.*

R. R.: Y en un momento dado se desprende de nosotros, ¿quién sabe a dónde va?, y la volvemos a encontrar al día siguiente, es muy bonito el fe-

nómeno de las sombras. En el poema, hay alguien que está buscando esa sombra olvidada, pasa alguno y ve si es suya o no, quiere comprobar si le pertenece.

A. H.: *Raúl, además de tu trabajo poético, tienes una gran labor editorial, cuéntame, ¿cómo se funda la revista Voces Verdes? ¿Fue en tu natal Mérida?*

R. R.: Sí, esto se suscitó en Mérida, porque un grupo de escritores, seis o siete, nos encontramos por amistad y nos fuimos identificando como escritores. Yo estudiaba en la preparatoria y llevaba la materia de literatura, oportunidad que abrió un panorama de posible escritura; y con lo que yo había recibido de los escritores españoles Garcilaso, Quevedo, Góngora, San Juan y otros, empecé a escribir. Adoptamos la costumbre de reunirnos para leernos, y pronto se nos ocurrió que no valía la pena sólo leernos, sino que debíamos publicarnos. Nació *Voces Verdes* de la necesidad de crear nuestro propio vehículo, que se atuvo al concepto: "Cantar la aurora de intuiciones nuevas". En ese espacio, empezamos a publicar nuestros trabajos, ahí publiqué cuentos y poemas, y en el periódico estudiantil, sonetos.

A. H.: *¿Tenía secciones Voces verdes?*

R. R.: Había una sección de notas de libros, el material que reuníamos se distribuía en un orden digno: normalmente aparecía un ensayo inicial, en la parte de en medio, cuentos, algún intento de teatro, y poemas, el género más frecuentado.

A. H.: *¿Cómo surge Papeles?*

R. R.: *Papeles* es un invención mía, producto de mi llegada a la ciudad de México, y mi contacto con gente que

²¹Loc. cit.

tenía las mismas inquietudes. Yo asistía a una sesión sabatina a la librería de Polo Duarte, en avenida Hidalgo, frente a la Alameda Central, en pleno centro de la ciudad. Ahí concurrían escritores, teatristas, poetas, cineastas, lectores, en fin... de todo. De pronto, les dije inesperadamente: "Amigos, ¿por qué no hacemos una revista? Si todos somos gente valiosa, es un desperdicio que no hagamos nada." Se rieron de mí. Toda la semana siguiente me dediqué a hacer la concepción de la revista. Llegué a la próxima reunión con el diseño, era un pliego frente y vuelta. En una de las caras había el apunte visual de un escritor famoso y, en la otra cara, una novedad de textos, puestos de mil modos, como un laberinto. La idea lucía como una pieza novedosa. Todo era novedoso. Se trataba de una propuesta diferente. Cuando vieron el *dummie* me dijeron: "esto está precioso". Inmediatamente empezaron las envidias, porque otro grupo se entregó a hacer algo semejante, pero en pequeño, en donde se burlaban de mí y de todos nosotros, mis adeptos y seguidores. Aquello era un remedo juguetón, hecho al vuelo.

A. H.: *Cuéntame ¿cómo se presentaba?*

R. R.: Se doblaba en cuatro y quedaba tamaño carta. A un editor, le gustó mucho, y me dijo: "Yo lo voy a imprimir, 20 mil ejemplares cada tirada", para distribuirlo entre los clientes de la casa editora.

A. H.: *¿Es importante para un escritor entrar en la labor editorial?*

R. R.: Para mí sí, porque escribo un libro, y pienso: esto sería bueno editarlo así o asado, platico con el editor

mi idea original, y luego el editor la complementa. Se trata de ver finalmente en qué acaba el libro. Por eso es importante involucrarse en el trabajo editorial.

Para reunir el material de *Papeles*, yo iba a la casa de escritores, para invitarlos a participar. "Papeles" quiere decir que todo escritor tiene un cajón en el que guarda manuscritos, notas, prosas poéticas, en fin, papeles sueltos. Por ejemplo, yo le decía a José Emilio Pacheco: "Busca en tu cajón a ver si tienes un texto breve para *Papeles*" y me daba algo. También Ricardo Garibay y Tito Monterroso se portaron muy bien conmigo, y casi todos los escritores porque cuando les explicaba cómo era la revista o les exhibía un ejemplar publicado, simpatizaban con ella y conmigo. Un buen ejemplo del valor editorial de esta revista, es que llegó aquí a México un escritor colombiano llamado León de Greiff. Me comuniqué con él, y lo fui a ver al hotel en donde se alojaba, ya lo había yo publicado, y le dije: "León ¿qué crees, te traigo una revista que yo hago, en donde publiqué tus poemas?", y él me contestó: "¿Qué, ya me morí?" Lo que quiere decir que para publicar casi hay que morirse o morirse de plano, porque es muy difícil. Cuando vio el pliego —él estaba acostado—, bromeando me dijo: "Esta revista me gusta porque me obliga a hacer ejercicio." Tenía que moverla de derecha a izquierda, o al revés, para leer el texto que deseaba.

Yo inventaba con un diseñador, que seguía mis trabajos, en su despacho, sobre una mesa y en cartón

las ideas que iban formando *Papeles*, cuando había un hueco, por ejemplo del tamaño de una moneda, hacía yo un texto en redondo que cupiera en el espacio vacío o si no, pegaba algún poema mío que le gustara, o había otro hueco y yo le daba un texto de diez líneas y así la íbamos formando, y por eso publiqué a mucha gente, un montón de amigos, y también me conoció muchísima gente y me lo agradecían: "Oye, Raúl, tú me publicaste", y sí, yo los ayudaba a difundirse. También estaba rodeado de mucha gente que me ayudaba, como Simón Otaola, un novelista español, venido en el exilio, me distinguía porque para él, era yo "un motor". Y así he sido siempre, inquieto, buscando, impulsando, aunque a veces ya mi salud se resiente, pero no puedo parar. Cuando me invitan a leer así sea muy lejos, allá voy. Normalmente estoy dispuesto a todo lo que tiene que ver con mi oficio.

A. H.: *Oye Raúl, y aquí también hiciste una editorial, la Máquina Eléctrica, ¿cómo fue esa experiencia?*

R. R.: Cuando fundé la Máquina Eléctrica, al poco tiempo apareció otra editorial llamada la Máquina de Escribir. La promovió Federico Campbell. Los míos eran libros, en cuya portada tenía el título impreso de manera vertical, igual que el nombre del autor, y atrás aparecía la bolita, la esferita de la máquina IBM, y que decía Máquina Eléctrica Editorial. Novedoso.

Entonces para el poeta o escritor la función editorial es importantísima. En mi caso conforma la experiencia del escritor, porque el escritor se pone a escribir y su idea es verse

publicado; por eso yo digo a mis amigos y a los jóvenes, háganlo en su casa, no esperen a ser publicados, diseñen su libro, pónganle cordones, sáquenlo a la luz pública, así se empieza; si no tienes ese valor de principio, si no tienes ese arrojo de hacer tú tus propios medios, tienes que esperar muchísimos años para hacer algo.

A. H.: *¿Cuéntame de la publicación Ensayo?*

R. R.: Entre otros talleres, yo tuve uno sobre Revista Literaria. Lo impartí por recomendación de la Dirección de Literatura de Bellas Artes, y se desarrolló en la Sección de Literatura, en la calle de Brasil 37. Se inscribieron cuatro o cinco muchachos, el Taller tuvo una duración de tres meses, pero los jóvenes se fueron yendo, porque no se acomodaron a la idea del Taller y su estrategia; el objetivo central del programa era hacer una revista original, diferente, útil. Se quedó sólo un alumno, Julio Aguilar, a quien le dije: "Tú no te vas, hasta que hagamos una revista, la vamos a hacer ahora mismo." Era el último día, y en ese momento, yo empecé a trazarla, le hice dobles a un papel que tenía en la mesa. Decidí que la revista se llamara *Ensayo*, porque iba a estar dedicada al cultivo de ese género, dado que el ensayo común a los universitarios se trataba, casi siempre, de libros muy extensos, y mi intención era que los jóvenes regresaran a Montaigne, el creador del ensayo, y con esas características la diseñé. El primer número estuvo dedicado exactamente a Montaigne, ahí estaba su efigie, una de las más conocidas. Y le dije a Julio, "Ahí está, termínala tú, encárgate". Se lo llevó, hizo el diseño definitivo,

y de esa manera logró una producción editorial interesante, enriquecida con material gráfico e incluso con un encarte que contenía un ensayo útil para los jóvenes universitarios. La publicación duró un tiempo considerable. Se publicaban sólo ensayos y muchas definiciones sobre el género. Las páginas estaban compuestas de una sección donde se desarrollaba un ensayo, y al margen una definición o al pie de página. Era muy agradable porque las definiciones que se consiguieron eran bastísimas y el diseño quedó muy elegante. Esta revista fue un éxito universitario porque publicaron muchísimos estudiantes. El joven que se quedó conmigo, Julio Aguilar, fue el director de la revista. En ella vieron la luz muchos textos de jóvenes principiantes, eso fue lo importante de esta edición; pero las definiciones eran de autores muy conocidos, de mucho nombre, y eso formaba prácticamente una antología de ese material. Los autores contribuían mucho a la localización de los textos y eso logró que la revista constituyera una antología de la definición de ensayo como género.

A. H.: *Además de esta publicación con un tema tan específico y tan útil, porque el problema de los géneros es infinito, me parece que es muy valioso que tú contribuyeras a la inauguración de espacios para los jóvenes estudiantes y escritores, pues es muy alentador para ellos ver sus textos publicados. Creo que ésa ha sido una de tus mejores tareas.*

R. R.: La falta de espacios desanima mucho al escritor, sobre todo al joven, por eso yo enseñaba a hacer este tipo de ediciones, pero profesionalmente,

con diseños novedosos que marcaran un orden diferente, en el campo de este tipo de publicaciones.

A. H.: *Ahora dime, Raúl, ¿cuál de tus libros es tu consentido? ¿A cuál de todo le guardas un especial cariño?*

R. R.: Yo le guardo muchísimo cariño a *La gramática fantástica*²² (1983), a *Los silencios de Homero* (1998), a *Viajero en sí mismo*, porque son una revelación de mí mismo, de mí, conmigo; y un librito muy reciente que se llama *A salto de río. Agonía del Salmón*²³ (2012), porque es el más cercano a la interpretación de la vida humana que yo observé en un animal, con toda su tragedia, porque el salmón nace para ascender, nosotros también, nuestra tendencia es ascender. Cómo es ascender, acompañarnos en la vida que es estar creciendo, pero desgraciadamente ese crecimiento nos está llevando a la destrucción, a la muerte que es el clímax del crecimiento.

A. H.: *Es un animal que sufre, ¿verdad?*

R. R.: Sí, sufre mucho y ha sido tema de muchos trabajos.

A. H.: *¿Es esto lo que te inspiró a escribirlo?, por cierto que bella es la edición de ese librito que se lee de abajo hacia arriba, y que está ilustrado con viñetas.*

R. R.: Sí, se lee así porque de ese modo nada el salmón, de abajo hacia arriba. A mí siempre me ha atraído desde muy joven el salmón, por su destino. En mí no se registraba ese fenómeno como algo que tenía que ocurrir, sino porque contiene una crueldad de

²²Raúl Renán, *Como fue el presagio. Antología personal*, pp. 37-42.

²³*A/salto de río. Agonía del Salmón.*

por medio, que después, ya con mi edad, me di cuenta que se asemeja al hombre, porque siempre está creciendo, como se quiera ver; pero está creciendo, ¿para qué?, ¿a dónde va?, todo movimiento tiene un fin, y aquí el salmón, igual que en otros poemas, hago que los animales o las cosas hablen. Aquí habla el salmón. Este pez, tiene que desovar en el río, va en el río en ascenso y tiene que llegar a la cumbre, para continuar con su especie, por eso va a contracorriente, a mí eso me parece ejemplar. Yo les digo a mis jóvenes alumnos, hay que ir en contra para crear algo novedoso, pues si hacen lo mismo que todos, serán uno más de la corriente que arrastra, pero ir en contra va a traer una consecuencia de cualquier orden. Por eso, lo que más me interesa es la agonía del salmón. Empujar, dolerse, cansarse, es, en general, una metáfora de la vida.

A. H.: Si tuvieras que irte a la famosa isla desierta ¿Qué libro te llevarías?

R. R.: Ah, sí. *Las mil y una noches*.

A. H.: ¿De veras?, ¿por qué?

R. R.: Ah, porque me daría mucho para leer y releer, y releer, a través del tiempo, sin darme cuenta que el tiempo pasa. Además es un diálogo interior extraordinario, es una fractalidad declarada que no reconocía de antaño, pero ahora sí, está la naturaleza humana puesta en pie ahí, y ha sido realmente producto de críticas y análisis y concertaciones muy valiosas por parte de hablantes de primera línea.

A. H.: Oye, Raúl, y si pudieras también llevarte uno tuyo, ¿cuál te llevarías?

R. R.: Me llevaría prácticamente dos, uno de ellos es *Rostros de este reino*

que es la imagen de Cristo, que me afectó muchísimo, y por eso lo traduje en poemas; y *Los silencios de Homero*²⁴ (1998) porque es una huella de los libros que fundan nuestra occidentalidad, la *Ilíada* y la *Odisea*.

A. H.: Cuéntame de *Lausía*²⁵ (1990), ese espléndido y breve libro. Y déjame hacerte una pregunta: ¿Cómo desarrollas tu oficio, para que la prosa poética de *Lausía* se convierta en un referente colectivo a los lectores, cuando según tus dedicatorias parte de tus experiencias infantiles? Sin embargo, yo ahí me reconozco, me veo en el tren, veo la lengua o almendra del quinqué, en fin, el árbol, aunque no sea de pimienta...

R. R.: Todos tenemos un árbol cercano a nuestra formación. *Lausía* es un proyecto que no he terminado, y cuando empecé a escribirlo pensé que era un recuerdo de mi infancia; pero luego me surgió una revelación importantísima, que es la depauperación de ese recuerdo, en lo que se convierte. Esos objetos lejanos ahora son ruinas: la roca, *lausía*, el árbol, el tren. Vas en busca de tus memorias y ya no las encuentras, apenas las reconoces. Lo que encuentras es la miseria, la destrucción, eso es lo hermoso que tiene este libro; más que lo primero, lo doloroso, es lo segundo, la destrucción, la depauperación, en lo que acabamos, eso es lo trascendente.

A. H.: Lo dices en "*Lausía*", "*Contigo veía pasar la vida, pero hay otros cambios con los que nada tenemos que ver y que disponen de nosotros [...]*"²⁶

²⁴Raúl Renán, *Como fue el presagio*, pp.75-79.

²⁵Raúl Renán, *Poesía completa*, t. 1, pp. 181-185.

²⁶*Ibid.*, p. 184.

R. R.: No tenemos nada que ver, claro porque es el tiempo, y lo que produce el tiempo. Y ahí podemos relacionarlo con un tema filosófico, el tiempo, porque es nuestra vida en juego, cómo está expresado, cómo trato yo con la poesía de explicarme o de explicar o de acercarme a los lectores, para que sientan el valor de su propia vida y en lo que terminamos.

A. H.: *Eso es lo que me parece grandioso de la poesía, de lo que puede hacer el poeta, la capacidad de transformar una experiencia personal en algo pleno de fuerza expresiva, algo que trastoque la subjetividad, el ánimo del lector.*

R. R.: Sí, sí, porque es totalmente humano, no se trata de un héroe.

A. H.: *Aquí en "Lausía" dices. "Alguna vez, influjo del amor, te imaginé una nube".²⁷ ¿Por qué?*

R. R.: Porque las lajas son las lausías, salen de la tierra se perfilan y se vuelven campos donde puedes pararte y ver un poco más allá, como si flotaras en una nube. Acuérdate que como son recuerdos de infancia, tienen toda la magia que esa primera edad nos da. Además, si estás enamorado, esa laja se convierte en una nube, y vuelas en ella.

A. H.: *¿Por qué tu infancia fue un largo viaje de espinas?*

R. R.: Ah, porque todo fue muy difícil.

A. H.: *En Lausía, hay cuatro referentes: tren, luz, roca y árbol. ¿Qué significan para ti?*

R. R.: Bueno, son los más allegados a mí, los más cercanos a mis recuerdos infantiles, hay muchos más, pero no los he tocado. Tengo un libro inédito que he titulado *Herida a dos yoes*, ahí

está toda mi infancia y, por tanto, las respuestas, ahí está narrado todo. Ahora lo estoy preparando para una obra de teatro, claro que a mí me gustaría que fuera representada por niños, pero he hablado con la directora, y me ha dicho que eso es prácticamente imposible, pero que ella conseguiría los actores profesionales, formados; y, según dice, será una belleza.

A. H.: *Cuéntame del amor, cómo ha sido para ti.*

R. R.: En el amor, para mí la figura humana de la mujer es importantísima; yo amo la figura de la mujer más que cualquier otra cosa; las veo y me proyectan gracia. Disfruto muchísimo, incluso, oír en un café la conversación de dos mujeres; me encantan esas voces. A partir de esa admiración nace el amor, y se manifiesta muchas veces a través de una mirada.

A. H.: *En tu libro Los urbanos (1988), en el poema "La fuente de la plaza", dices: "Como escupir al cielo tiene vuelta/ recibo en castigo una ciudad/ torcida sobre mi espalda".²⁸ ¿Vivir en la ciudad es un castigo?*

R. R.: Uno quiere maldecir a la ciudad porque está fea, llena de gente, y se te cae encima porque la ciudad en sí es bella, es un castigo que se te caiga. También hay una referencia al amor en la luz que se ve en un edificio en la madrugada.

A. H.: *"Telefonema", "En la caseta telefónica quedaron las palabras violentas del anterior hablante, que aplastarán mi inocente irrupción".²⁹*

R. R.: Sí, porque cuando uno entra a la caseta telefónica o utiliza un telé-

²⁷Loc. cit.

²⁸Ibid., p. 175.

²⁹Ibid., p. 171.

fono público, el anterior que habló del amor y su fatalidad, deja sus palabras que te llegan, te envuelven sin tú saberlo. Se trata de la atmósfera que crean las palabras, porque éstas son poderosas.

A. H.: *Y de "Moneda sin dueño",³⁰ ¿qué me dices?*

R. R.: Ahí está la miseria humana, en el pantalón roto, cuyo dueño quiere guardar un tesoro y se le va, resbala, cae, se mezcla otra vez en la indiferencia, en el azar. Se puede ver que la filosofía está implícita en el poema, un lector diría: así es el comportamiento humano, otro discreparía, en fin.

A. H.: *En "Cáscara de plátano a media calle", me parece que hay una ironía. ¿Sí? "Despatarrada cáscara de plátano en el final despalante de mi danza".³¹*

R. R.: El caminar es una danza en sí mismo, un movimiento rítmico, a veces elegante; y si nos caemos por algo, en este caso una cáscara de plátano, hay un resbalón que nos hace perder el paso, y aparece un gesto en el que nuestros pies se abren hacia arriba, las manos nos protegen y en ocasiones es un salto mortal que causa risa, porque se pierde la prestancia; en otras, te levantas y te vas.

A. H.: *También en "Zapato viejo",³² tienes una alegoría de la muerte, y una hermosa metáfora de la función de los zapatos: "navegar la calle".*

R. R.: Un solo zapato es una noticia terrible, porque el otro zapato está en el cadáver o en el pie de otro, un necesitado, porque hay tanta miseria

que un zapato encontrado por alguien que es pobre, le es útil, ya que luego se conseguirá el par. Pero esta imagen me ha perseguido siempre porque es muy lamentable encontrar un solo zapato tirado. Tengo varios poemas sobre ese tema. Como "Zapato a media calle", el ánimo que pena en el poema tiene alas porque ya se fue del cuerpo que habitaba. Es una composición sintáctica alterada del habla natural, como "ya no calza existencia", "Alas vuela del ánimo que pena".³³ Aquí hay una composición sintáctica modificada del habla natural.

A. H.: *En "Travesía" de tu libro, Los urbanos, que es una prosa poética, hablas de la ciudad como un lugar inhóspito, pero al mismo tiempo seductor, que hace que ya no puedas detener sus estragos: "La ciudad provoca y se alimenta de mi destrucción y no puedo detenerme para anular su efecto".³⁴ ¿Cuando vas a Mérida, extrañas la ciudad de México?*

R. R.: Sí, claro. Porque esta ciudad me acogió, cuando decidí dejar mi tierra. Aunque la ciudad nos destruya, y nos detengamos, no se puede evitar la destrucción, porque su ejercicio es ése, es el precio de la civilización.

A. H.: *En otros poemas de Pan de tribulaciones, en el número 15 revelas, a través de una serie de expresiones del habla cotidiana, la impotencia del poeta para publicar: "—Y si el poema no le gusta al director, chingue a su madre. Que siga publicando a esos bueyes exquisitos".³⁵*

R. R.: Lo que está pasando es la tragedia del joven poeta, que no sólo

³⁰*Ibid.*, p. 170.

³¹*Ibid.*, p. 168.

³²*Ibid.*, p. 166.

³³*Loc. cit.*

³⁴*Ibid.*, p. 163.

³⁵*Ibid.*, p. 150.

no publican sus textos, ni siquiera los leen. Se trata del odio a los editores, a sus mafias, porque sólo publican a sus amigos. Yo viví todo eso. Y claro, que empleo esas frases coloquiales, pero con la intención de fortalecer la expresión, de llegar al ánimo del lector.

A. H.: *Para poseer la poesía, el infiel le quita su esencia, por tanto, el poeta es un nuevo héroe, su lucha es escribir y sobrevivir; justamente por eso, ¿cómo sobrevive el poeta en un ambiente donde no lo publican, donde no hay reconocimiento? Me parece muy duro.*

R. R.: Ah sí, eso es tremendo. Y ya con el tiempo te das cuenta que no importa, algún día te leerán. En cien años, alguien leerá un poema, y dirá qué gloria es esto. Son los que no tendrán intereses. Entre los contemporáneos, siempre hay envidias y mezquindades, salvo muy honrosas excepciones.

A. H.: *Hay algunos autores que se repiten o que editan y reeditan un libro con distintos títulos. En cambio veo en ti, que tus libros no se repiten: los temas y las formas son diferentes.*

R. R.: Ninguno de mis libros repite al otro, yo nunca traté de continuar de un libro al otro, hay mucho en la realidad que puede ser poetizado, porque las cosas te proyectan algo que en ellas no está visible. La distancia que hay entre *Pan de tribulaciones* y *Lausía* es enorme, eso me gratifica mucho.

A. H.: *Tú eres un maestro también muy reconocido, cuéntame como haces, por ejemplo, un ejercicio con tus alumnos.*

R. R.: A veces hago un experimento que me gusta mucho. Pongo en medio del salón un objeto derruido, y

les digo a los alumnos: "Escriban un poema sobre esta cosa, pero no la mencionen, ni la toquen, que ni siquiera sienta que ha sido humillada por nosotros, dejen que ella se refleje en ustedes y escriban un poema, van a ver." Se sorprenden muchísimo cuando empiezan a escribir, y por allá, dan un golpecito a la cosa.

A. H.: *Ser maestro ha sido algo muy importante en tu vida, ¿sigues dando clases?*

R. R.: Sí, claro, ahora doy clases en el Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia. Además tengo alumnos privados, y formamos talleres. Me pagan bien, porque aprenden mucho conmigo, yo revelo cosas que otros, a veces, no. Mi trabajo es muy minucioso, corrigen mucho conmigo.

A. H.: *Fuera de México, ¿has tenido lectores?*

R. R.: Tengo una lectora mexicana en Colombia, que hizo una tesis sobre *Pan de tribulaciones*, y de ahí otros colombianos se interesaron en mi obra, y vinieron a conocerme, pero fíjate, tesisistas o lectores de otros lados. También en España tengo lectores.

A. H.: *Quizá la incompreensión de la poesía sea mucha, pero sin el poeta, sin su palabra alumbradora, el mundo sería más hostil, más trágico. Saber que la poesía ahí está, es esperanzador, necesario, a pesar de la ingratitud de los lectores. "Por qué lo haría, la muerte del poeta desmoraliza la fe, después de su desaparición sus versos harán llorar a quienes lean, testamento legado para aquellos que igualmente vivieron para el cobijo de la dulce cárcel amorosa que hirió mi pecho por mi mal. Y de esas lágrimas crédmelo rien los espíritus perversos. Os pido que creáis y ahora ya sabéis a quien*

los ángeles oscuros vendrán a recoger para su infierno, escucharéis sus alas, sentiréis su vuelo".³⁶

R. R.: Sí, es una maldición para los incrédulos del valor de la poesía.

A. H.: *¿A qué se debe que haya tantos incrédulos? Yo creo que es la falta de lectura de la poesía, porque para muchos leer la cuesta más trabajo.*

R. R.: Hay algo de eso y de entender cómo es la estructura poética, que no puede ser una unidad consecuente o lógica. Entonces el poema tiene sus valores internos que deben irse interpretando o asimilando para entenderlos.

A. H.: *Porque el asunto es la sensación y ésta es difícil de aprehender, y de nombrar, hay sensaciones que no tienen nombre, y cuando tú las describes a través de una imagen, entonces el lector necesitado de ello, comprende.*

R. R.: Y el poeta sin razón las dice, las expresa, no las nombra, ése es el problema. Y de ahí la imposibilidad de leer directa y literalmente. Fíjate que había un poeta colombiano que no sabes cómo me explicaba mis poemas, increíble, qué bárbaro, me tenía muy sorprendido. Me explicaba cosas que yo no me había propuesto expresar. Yo tenía un recuerdo de muy joven, cuando vine a México, había un grupo muy satírico, muy fuerte que si tú le presentabas a un poeta, decía: "¿Poeta?, ¿con qué verso?" Y el otro respondía: "Aquí está: Qué muerte va a contarnos, con cuál arma fue inventado el destino de este trueno que vino de los mares, innombrable sibila con su voz de doble filo, una registro

de razón y otra dosis de materia para cualquier dolor aunque su molde nos figure una bestia armada con un rayo."

A. H.: *Creo que sin el poeta no podríamos conocer una parte muy importante de nuestra subjetividad. La fama del poeta es la división entre el poeta y el hombre que se es. En Lausía dices: "Admiro tu firme determinación de ser quien eres y de no cambiar, de no cambiar nunca".³⁷ Me sugiere la dignidad humana y la del poeta que no se traiciona, incluso por encima de su fama.*

R. R.: Cuando escribí esas líneas, no me senté a pensarlas, ya estaban escritas en mí. No dije mañana voy a elaborar un poema, no se elabora, se escribe porque es un dictado interior.

A. H.: *"A once notas, desde los ojos, rugen las trompetas/ del héroe que captura en el contrario/ campo, bruñidas armas, y el dictado/ como prenda entregada a los oídos:/ la más caudal de todas las leyendas".³⁸ Estos versos me sugieren que el oficio del poeta es heroico, porque igual que el guerrero se tiene que batir en el campo de batalla, el poeta también tiene que vencer a las palabras. ¿Tú tienes esa lucha con las palabras?*

R. R.: Borges dice que toda poesía es misteriosa. Yo cuando estoy escribiendo y me encuentro con que no puedo resolver algo porque no tengo palabras, las invento inmediatamente, porque no puedo interrumpir el caudal, y a veces me salen cosas muy propias, con un contenido bastante agresivo y revelador, porque la conciencia tiende a revelar cosas que la razón no puede, y ante ello salen

³⁶Ibid., p. 144.

³⁷Ibid., p. 184.

³⁸Ibid., p. 135.

esos textos que son muchas veces irreconocibles.

A. H.: *¿Cuál es la diferencia entre conciencia y razón?*

R. R.: La conciencia es algo que estamos viviendo y somos conscientes de ello, la razón es un ejercicio propio de la voluntad y sobre nuestra conciencia podemos razonar.

A. H.: *¿Quién querría matar al poeta? Me refiero al poema número 6, de Pan de tribulaciones³⁹ en el que un poeta es herido con un ladrillo envuelto en sus poemas de amor, y él sólo se cubre con su cuadernillo de versos.*

R. R.: Al poeta lo quieren destruir, porque es el gran revelador, dice cosas que los demás no sólo no dicen, sino niegan. Y aquí la figura que yo uso es la de François Villon, el poeta francés medieval, que según la leyenda, usa sus poemas para cubrirse la cabeza, al cruzar la calle de una taberna a otra. La poesía es su defensa. Y además dice que esos poemas a veces tienen piedras envueltas, que matan porque se arrojan con puntería; cuando ves lo que no quieres ver y te reflejas, de alguna manera es una muerte, por lo menos de alguna parte de uno porque no nos gusta lo que vemos.

A. H.: *"Toda página abierta soporta la herida hondura de las letras ecce vati".⁴⁰*

R. R.: Esta también es una definición del poeta. Y tiene también que ver con la lectura, cuando preguntan, ¿qué es leer? Lo desalentador es que no averiguan, leen textos de lo más

comunes, los consumen soslayando el espíritu.

A. H.: *La construcción de "herida hondura", me parece que se trata de una estructura diferente, porque son dos sustantivos, uno funciona como tal y el otro como adjetivo. A veces alteras los tiempos verbales, estás hablando en presente y conti-núas en pasado.*

R. R.: Ésas son las soluciones que el poeta le da a su discurso, cuando no hay elementos inmediatos y no se sienta a pensar, escribe y después advertirá su funcionamiento, a través de una revisión racional.

A. H.: *"Sitiado estuvo el aire, cortada el agua en la raíz del verbo", parece una sentencia bíblica, los elementos y el origen de todo en el agua y en la palabra. "A qué esponja se atiene la memoria si esta cambia de ser frente a la espuma".⁴¹ Es un verso muy hermoso donde invalidas la fidelidad de la memoria... ¿Y los sonetos de pocas sílabas?*

R. R.: Aquí se trata de reducir el lenguaje a su mínima representación, lo que está relacionado con la gráfica. Porque la expresión está ahí.

A. H.: *"Reverdece el fruto del valle marino, soplo de ambarino cristal en bruto, vierte en esta red al hombre y su mal, el árbol de sal atrapa su sed, recoge la cuerda del coral al uso marino se acuerda del embozado intruso azul hasta que muerda la naranja que el sol puso." De dónde surgen todas estas imágenes, como la de la naranja.*

R. R.: Son imágenes de mi vida en Mérida, ahí veíamos al sol frente a nosotros, en las tardes, era un espectáculo tremendo, porque como ahí es

³⁹Ibid., p. 132.

⁴⁰Ibid., p. 130.

⁴¹Ibid., p. 129.

superficie plana se ve el sol hasta su último momento.

A. H.: *¿Qué es la religión o lo religioso, para ti?*

R. R.: Es una reflexión muy fuerte para mí, porque yo creo mucho en Cristo, esa es mi religión, voy a Él, me acuerdo de él y le rezo, pero no voy al templo. La religión no me significa nada. En cambio Cristo, sí, tengo un libro sobre esta emoción religiosa, que ya te he mencionado, *Rostros de este reino*, que contiene muchas imágenes poéticas y gráficas.

A. H.: *¿Qué pinturas te gustan? ¿Algunos pintores han influido en tu poesía?*

R. R.: Sí, cómo no, me gustan Chagall, Toledo... tengo un poema, inspirado en Escher, en sus escaleras laberínticas, en realidad son unos caligramas, los versos corren hacia arriba y abajo, de esa manera se leen. Otros pintores preferentes míos que muestran una gran profundidad en obras, son Bacon, Rothko, Pollok. Este es otro rango del arte.

A. H.: *Raúl, tú aprovechas todos los recursos, las palabras, creas tu propia gramática y sintaxis, pero también los recursos gráficos, la tinta, los tipos, la representación gráfica, en fin...*

R. R.: Sí, es parte de mi juego. Sí, me atrevo con todo, las letras, las palabras, las sílabas, el poema. Son mis enseñanzas, no tener miedo, si tenemos miedo, el lenguaje no nos va respetar, hay que hacerlo que surja.

A. H.: *En otros poemas das características humanas a las cosas, por ejemplo en ("de la transfiguración del agua"): "De cuando acá me vienes con que el agua no se duele de ser ni se enamora, sólo mira la*

*lluvia, cantadora su cauda cae como rosa en ascua, por el sol que la excita".*⁴²

R. R.: Sí hay que lograr la imagen, y a veces lo consigues cuando antropomorfizas el objeto.

A. H.: *"Ceñido el mar con árboles de sodio", es una imagen muy original y expresiva, como esos árboles de sal, y después de disfrutar su belleza sonora, si se piensa cobra sentido. Es el final de tu poema "Del odio".*⁴³

R. R.: Por eso, porque normalmente no nos explicamos el mundo por los fenómenos, porque no tienen una razón interna, por eso el poeta los explora a su modo.

A. H.: *¿Cuál es la diferencia entre ciencia y poesía?*

R. R.: La ciencia entra en los fenómenos, porque los quiere explicar, el poeta los revela a su modo, y habría que cotejar ambas cosas para ver la diferencia.

A. H.: *Yo creo que la ciencia busca lo general en el fenómeno, lo que lo emparenta con otros, y de esa manera, atiende a lo general, de ahí surge la ley. Yo creo que el poeta se queda con el fenómeno en sí, por bello o por sus valores y lo encumbra.*

R. R.: Mejor dicho lo denomina, lo expresa con palabras.

A. H.: *El camino de la ciencia es interminable, en cambio cuando el poeta termina, escribe el punto final a sus versos, ahí, acaba: es inmodificable. Sólo sus lectores lo transfigurarán según la fuerza expresiva del poema, y sus capacidades humanas y sensibilidad estética.*

⁴²Ibid., p. 92.

⁴³Ibid., p. 90.

R. R.: Claro, porque cada vez que el lector interpreta el poema, lo recrea, y esto según su circunstancia.

A. H.: *¿Tus primeras páginas escritas, aquellas que firmabas como el gran Garabateador, las destruiste por autocrítica?*

R. R.: Sí, el tiempo también contribuyó a su destrucción. Pero el gran Garabateador tiene un sentido, a mí me gustaba hacer dibujitos, primero las letras, dibujaba la "A" con mucho cuidado y así, todas las letras, me encantaba hacer eso. De niño, por las tardes me sentaban a trabajar en mi mesa a leer y a estudiar las cosas de la primaria, pero yo me dedicaba a dibujar las letras, ahí aprendí esa curiosidad. Acabo de hacer un dibujo, porque siempre se me ocurren formas visuales, por el contorno del objeto, y pienso: "ah, esta figura la voy a hacer", "voy a hacer la figura del ala del ángel. Hice uno que se llama "Las líneas del amor", en donde represento la relación amorosa del hombre y la mujer, en puras líneas, suaves, indicativas nada más, y con el poema. También ilustré mi libro, *El lenguaje yucateco*, con mis dibujos; y otro que apareció en esa colección viejísima de la UNAM, que se llama Material de Lectura, ahí aparecen mis poemas visuales.

A. H.: *Raúl, de ese gusto tuyo por dibujar se desprende que además de la palabra, medio que define a la poesía, empleas muchos recursos gráficos, como los distintos tipos, tintas, viñetas y hasta caligramas, como el que aparece en el prólogo de Como fue el presagio, en donde se cita a Norma Salazar aludiendo a una mantis religiosa.*

R. R.: Sí claro, ésa es mi poesía visual, es un género o una costumbre mía

de trabajar, porque me atrae mucho el dibujo que se hace con los versos, me atrae muchísimo. Por eso insisto a mis alumnos para que lo trabajen, que busquen esa impresión, porque si hacen que esos poemas muestren la imagen del objeto del que hablan, si exactamente se refieren a la cosa que dibujan, se le puede sacar mucho partido. Lo que tienen que entender los jóvenes es que no se trata sólo de hacer la figura, porque para eso basta con ser dibujante, pero para hacer el poema visual se requiere que las palabras contengan a lo que se refieren y formen, a su vez, la figura del objeto. Otro ejemplo que tengo se llama *Muerta de Juárez*.

A. H.: *No lo conozco, porque tu obra es muy difícil de conseguir. Además déjame decirte, que me parece absurdo que a dos años de que aparece el tomo 1 de tu obra completa, no salga todavía el tomo 2. Por fortuna el Fondo de Cultura publica una hermosísima edición de tu antología personal, que ya he mencionado, Como fue el presagio, libro que da más idea de tu obra. Por ejemplo, ahí está un fragmento de tu Gramática fantástica. Por cierto la vaca pinta me agradó porque tiene una pluralidad de significados. Cuéntame de ella, es un texto divertidísimo.*

R. R.: Bueno se me ocurrió, es una ocurrencia como todas las que aparecen en *La gramática fantástica*, que refleja la época y lo que ocurre con los lectores y los escritores. Aquí vemos que el pastor cansado de su jornada, olvida su *Quijote*, y la vaca lo rumió mezclada con el pasto. Lo rumió tanto que lo asimiló y se convirtió en una doctora en letras españolas. Es un juego, es una broma, pero tiene sentido.

A. H.: *Sí, desde luego, a veces uno tiene que rumiar y rumiar, literalmente, para que un poema desvele su hermosura y cobre sentido, o cualquier otro texto para entender un concepto, para asimilarlo.*

R. R.: Sí, eso quiere decir leer a fondo, leer con detenimiento, leer con muchísimo interés, no para cumplir una tarea, sino leer para tener dentro de sí esas obras que son fundamentales para nuestra cultura.

A. H.: *Y también porque todavía expresan un sentido y uno puede aprender vitalmente de esas obras.*

R. R.: Dentro del mismo libro hay un texto que se refiere a cuando Newton invitó a Einstein, a ver caer la manzana, porque para él esto era su religión, un espectáculo que ocurría diariamente a la misma hora; juntos se sentaron, y empezó la manzana a caer, con esa velocidad que demuestra la gravedad. Entonces, al final, Newton, a modo de parlamento le espeta a Einstein su fórmula científica: $w = mg$, quien, a su vez, le contesta con la suya: $E = mc^2$. Se trata de un diálogo y de crear una situación amistosa entre estos dos genios, para ver un fenómeno accidental y que le reveló a Newton la ley de la gravitación universal.

A. H.: *¿Cómo se te ocurrió hacer coincidir a estos dos físicos en el tiempo y el espacio?*

R. R.: En fin, a mí se me ocurrían este tipo de historias y así nació mi *Gramática*.

A. H.: *Oye Raúl, ¿qué autores contemporáneos tuyos crees que sobrevivan a su tiempo?*

R. R.: Octavio Paz, Premio Nobel, desde luego, tiene una obra permanente; otros son Rubén Bonifaz Nuño y Alí

Chumacero, recién fallecidos. Antonio Alatorre, por su especialización en su trabajo histórico de la lengua española. En cuanto a Bonifaz considero que tiene una vigencia bastante seria, por muchas razones, porque realmente, refleja y representa la poesía mexicana propiamente dicha, por su contenido amoroso y la forma de ser de la naturaleza nacional, su poesía narra muchas cosas cercanas al lector. Alí Chumacero es otro poeta que pasará por su obra, aunque breve, en ella se encuentra una gran tendencia amorosa y espiritual, creo que su proyecto nunca fue intelectual. Además tiene poemas cuyos asuntos tocan a todos, por eso gustan; otros son más elaborados y exigen más del lector.

A. H.: *Sí como tu Pan de tribulaciones, que no es de tan fácil lectura. Para seguir con tu obra, cuéntame de ese bello libro que titulaste Los silencios de Homero, me parece muy sugerente porque tú reinventas lo que no ocurría en la guerra entre aqueos y troyanos.*

R. R.: Cuando escribí *Los silencios de Homero* puse mucho empeño para que saliera bien; por cierto, a Rubén Bonifaz le gustó tanto que escribió el prólogo para la primera edición de este libro.

A. H.: *En la introducción a tu Poesía completa, Jorge Pech dice que tú cuentas lo que no aparece en las obras de Homero.*

R. R.: Sí, se llama *Los silencios de Homero*, porque esas partes no las tocó Homero, no le era necesario. Yo de hecho me meto en la vida doméstica de los guerreros, de los sucesos que no son asunto que estructure la *Iliada*, ni que la fortalezca; pero esas curiosidades se me ocurrieron a mí, como lector doméstico, y traté

de extraerlas, verlas por dentro, y hay muchas cosas que no incluí; y que podrían conformar una segunda parte, porque esas facultades de los guerreros llevados a la vida práctica son maravillas, son cosas extraordinarias, que ahora estamos observando, en los cuadriláteros, por ejemplo, peleadores; pero estos hombres fantásticos, estos hombres de la *Ilíada* y la *Odisea*, en una lucha callejera serían campeones.

A. H.: *¿Cuál es la función del poeta?*

R. R.: El poeta escribe de sí para escarmiento de los otros, porque el poeta es ejemplar, pues saca de su interior la materia humana que los demás no pueden, porque no la ven; y el trabajo del poeta es un insulto para ellos. Por tal lo ven como un demonio que no cree en Dios.

A. H.: *Finalmente, Raúl, ¿te gustaría decir algo a los jóvenes poetas, aquellos que empiezan a escribir?*

R. R.: Sí, claro, los jóvenes que optan por este oficio tienen que leer a los poetas clásicos y contemporáneos, para adquirir una visión panorámica del género, y de esa manera mejorar su trabajo personal. La vocación poética se apuntala con disciplina y trabajo. Así, pues, leer, leer, leer...

A. H.: *Raúl, muchísimas gracias.*

Bibliografía

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

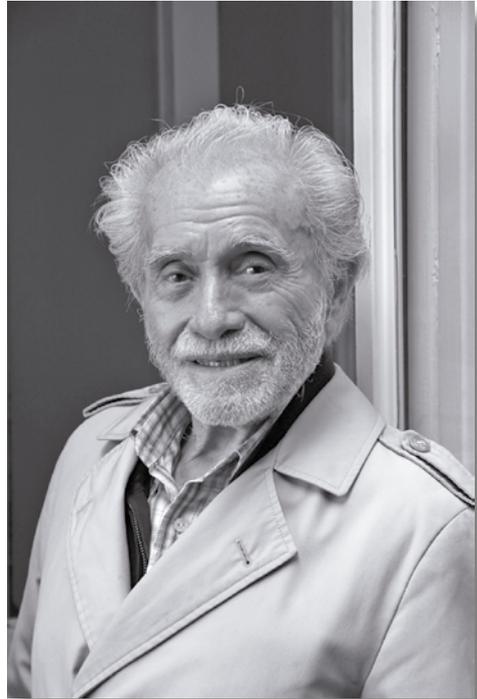
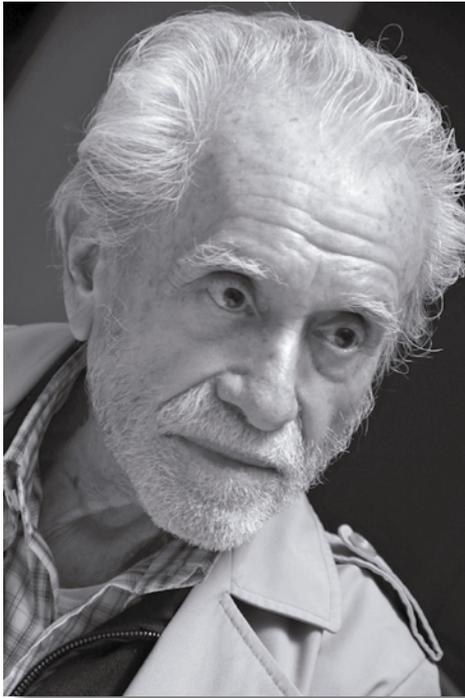
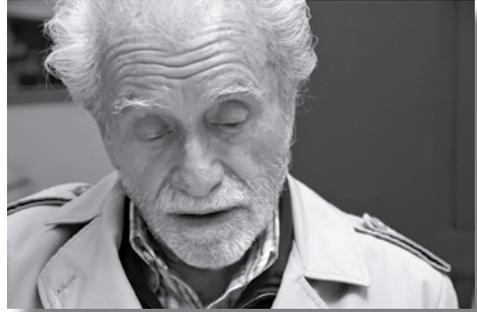
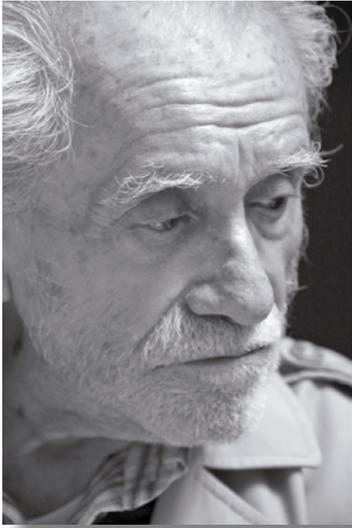
Renán, Raúl. *A/salto de río. Agonía del Salomón*. México, Verso destierro, 2012.

_____. *Como fue el presagio. Antología personal*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

_____. *Poesía completa*. Mérida, Instituto de Cultura de Yucatán/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.



FOTOGRAFÍAS DE NORMA PATIÑO*



* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.



SILVESTRE MANUEL HERNÁNDEZ*

Rousseau: el quehacer literario, otra lectura de la sociedad

**Rousseau: literary work,
another reading of the society**

Resumen

El objetivo de este artículo es realizar una exégesis sobre la literatura en el pensamiento de Jean-Jacques Rousseau. Se presenta la interrelación entre literatura, filosofía, educación y ética; así como la importancia del sentimiento en la obra del filósofo ginebrino. El análisis se sustenta en la hipótesis de que el discurso literario permite otra lectura de la sociedad.

Palabras clave: literatura, ética, sentimiento, educación, sociedad

Abstract

The aim of this article is to perform an exegesis of literature in Jean-Jacques Rousseau's thought. This work will present the relationship between literature, philosophy, education and ethics; as well as the importance of the sentiment in genevan philosopher's works. The analysis is based upon the hypothesis that literary discourse allowed another reading of the society.

Key words: Literature, ethics, sentiment, education, society

Para Leny Andrade Villa,
por la realización de los anhelos

Introducción

Las dos terceras partes del siglo XVIII europeo estuvieron marcadas por los acontecimientos político-sociales y culturales ocurridos en Francia; fenómenos que abrirían la puerta a la Modernidad en sus acepciones fundamentales: la Razón y el progreso. En 1750, *L'illustration*, a través de *L'Encyclopédie* y el *Dictionnaire Philosophique*, traza los referentes intelectuales para interpretar y escribir *el hacer del hombre* y el devenir del mundo. Asimismo, con la aparición de la sociedad, como se configura después del Renacimiento, se pasa de la naturaleza a la cultura, del sentimiento al conocimiento y de la animalidad a la humanidad. Y, al contraponer el estado natural del hombre a la realidad existente e histórica de la vida, ésta se vuelve un problema práctico, abordable a partir de la formalidad del pensamiento o desde el mundo literario.

En este contexto se explaya el pensamiento y la obra de Jean-Jacques Rousseau quien, al igual que Voltaire, Montesquieu, Turgot y Condorcet, buscaba el progreso del ser humano. Pero, la posición teórica de cada uno de ellos dependía de su idea de la sociedad y del "hombre", así como de los supuestos en los cuales se apoyaba su concepción. En el caso del filósofo ginebrino, perviven tres motivos en sus textos: la libertad, el bien de la humanidad y la consigna del *retournons à la nature*. Al respecto, nuestro autor concebía la naturaleza como algo inocente, embelesante, paradisíaco, perfecta, una entidad que los su-

jetos debían reconquistar para ser felices y perfectos. Por esto, la humanidad precisaba volver a la sencillez de la naturaleza, a las sobrias virtudes cívicas, a la dicha del hogar y de la familia.

De acuerdo con lo anterior, el objetivo de este artículo es dilucidar sobre el lugar que ocupa la literatura en el sistema de Rousseau. O, si se quiere precisar, argüir sobre la problemática develada en su literatura gracias a la cual se puede *leer la sociedad* desde un parámetro distinto a los conceptos filosófico-políticos propios del discurso rousseauiano.

Para esto, haré un señalamiento de la importancia del quehacer político y educativo de la Ilustración, en relación con el plano literario, para patentizar la forma en que la literatura re-semantiza el discurso social a través de los personajes que plasman "otra visión" del hombre y de su *ser* y *estar* en la vida. Pondré énfasis en la novela *La nouvelle Héloïse* (1761), en cuanto a la estructura social impregnada de eticidad.

La hipótesis de esta investigación es que Rousseau intenta modificar "el mundo que le tocó vivir" a partir de *dos miradas*: la ética normativa del espacio social y la ética que la literatura aprehende de lo social y vuelve algo verosímil en el mundo literario, portando una axiología específica.

I. La idea ilustrada y el quehacer literario

Je sens mon coeur, et je connais les hommes
Rousseau, *Les Confessions*

La Ilustración supuso que la Razón es la misma en todos los hombres y que es

la guía de la inteligibilidad, aceptabilidad y familiaridad de la especie humana, lo cual constituía el criterio decisivo de las interrelaciones sociales.¹ Pero el *Siglo de las luces*, a pesar de su dedicación para simplificar y homogeneizar el pensamiento y la vida, enfrentó cuestiones relativas al arte y la naturaleza.²

En relación con la esfera social, la política es la ciencia arquitectónica de la filosofía de la Ilustración y, como tal, conlleva un objetivo educador, gracias al cual puede conducir a todos los pueblos de la tierra hacia la perfección del género humano, perfección que es el fruto del estado de las leyes o estado civilizado. De la misma forma, la política, contemplada desde el punto de vista del legislador, juega un papel decisivo como educadora y formadora del hombre civilizado, pues el ámbito donde se desarrolla la vida del hombre civilizado es la sociedad.

¹ Recordemos que algunas de las prioridades de la *Ilustración* fueron: la concepción mecanicista del mundo, la creencia en que hay leyes naturales invariables, la utilización de la ciencia para el progreso y la felicidad, la aceptación de una religión natural (de la razón), la defensa de la igualdad de los hombres, la postura de que hay derechos naturales inalienables para los individuos, y la postulación de que el saber es liberador.

² Para Bernard Sichère, la Ilustración representa un nuevo enigma del mal, acompañado por la decadencia de la dramaturgia cristiana. Aquí, Rousseau aparece como un conjurador del mal en aras de afirmar la inocencia, pues para él, el mal nunca ha venido de otra parte que desde afuera del individuo; al juntarse en sociedad, el mal resplandece. El autor sentencia: "pero la maldad negada en el interior del individuo inevitablemente retorna fuera de este en la forma de un misterio inédito en el que el sujeto no puede reconocer su obra; se trata del *complot* cuya densidad opaca es un enigma metafísico que trasciende toda explicación racional y toda historicidad". *Historias del mal*, p. 165.

Un punto a resaltar es el progresivo aburguesamiento de la sociedad, la estabilidad de las circunstancias políticas y económicas que conoció la mayor parte del siglo XVIII, la normalización y la seguridad de la vida en las clases medias acomodadas, la ausencia concomitante de preocupaciones políticas y profesionales entre la juventud que procedía de aquellas clases. Ambiente que impulsó el desarrollo de las reformas morales y estéticas, evidentes en las obras de Rousseau. Cuando el orden social se rebeló ante los ojos de todos como problemático, cuando empezó a vacilar y se derrumbó, "gran parte de la sensibilidad burguesa se infiltró todavía en la nueva ideología revolucionaria, y se conservó hasta el siglo XIX".³

Al respecto, Jean-Jacques Rousseau se posicionó ante la modernidad que impregnaba las esferas públicas y privadas, y transformaba las estructuras sociales y simbólicas, y lo hizo desde lo político-social, desde la fundación del individuo inocente y autónomo, desde la reivindicación de la singularidad y desde la exaltación de la naturaleza y la inocencia del vivir. Ámbitos para los cuales no fue suficiente el lenguaje y los conceptos filosóficos, sino se requirió del ensayo y la función de la literatura que, en conjunción, darían una nueva mirada ética al hombre y su existir.

En el pensamiento de Rousseau puede hablarse de una dialéctica entre el yo (lo interior) y la sociedad (lo exterior), o una contraposición entre el hombre natural y el hombre civilizado. Sin embargo, también hay una búsqueda del

³ Erich Auerbach, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, p. 377.

conocimiento de sí mismo, que es más ética que epistémica; pero, el hombre se descubre en plenitud y autosuficiencia en el ámbito de la naturaleza.⁴ Lo cual presenta un dilema para Rousseau, ¿cómo compaginar la libertad solitaria del hombre "autosuficiente", con el orden político en el que tiene que vivir el ciudadano? La articulación posible la encuentra en el mundo moral, mediado por la educación. Aspecto hipostasiado en la libertad del individuo.

Sobre el particular, vale la pena aclarar que en Rousseau la libertad no se restringe al plano político-social, sino que también atañe al pensamiento, pues éste es imprescindible para la escritura y, en él, se aísla, se encierra en sí mismo para dar forma a sus ideas. Así, la libertad se obtiene al sumergirse en lo más íntimo de la conciencia, en ese espacio donde el intelecto y la razón no determinan todo el hacer del hombre, donde el asentimiento apela a la sensibilidad.⁵

Con esto, se confirma la superioridad del sentimiento sobre la razón. Nuestro autor indaga en el mundo moral y da un giro a la "concepción enciclopedista del sujeto", dominada por las intelecciones de la ciencia como órganos rectores de lo público y lo privado de los individuos.⁶ Y de aquí parte esa suerte de "pérdida en la naturaleza", de comunión con la interioridad, de arriba a la conciencia de la libertad; ya que ahí se logra el sentimiento íntimo de la vida, la conciencia de la unidad entre ser humano y comunidad.

También, conviene recordar que los enciclopedistas se ocuparon de la naturaleza, pero su mirada fue la del "científico", la que opera a partir de las concepciones decartianas, galileanas y newtonianas sobre el mundo de la física, sobre el *sistema de la naturaleza* (D'Holbach). En ellos, la *naturaleza* es un mecanismo de materia y movimiento, es "lo exterior" lo que se vuelve objeto de investigación. Pero:

Mientras que para los enciclopedistas la unidad se obtiene encuadrando el espíritu en la concepción del mundo exterior, para Rousseau la unidad se afirma

⁴ Desde una postura metodológica, aquí puede observarse lo que Claude Lévi-Strauss llama la "experiencia etnográfica", donde, "el observador se toma a sí mismo como su propio instrumento de observación; con toda evidencia, debe aprender a conocerse, a obtener de un *sí mismo*, que se revela como *otro* al *yo* que lo utiliza, una evaluación que se convertirá en parte integrante de la observación de otros sí mismos. Cada carrera etnográfica tiene origen en algunas "confesiones", sean estas escritas o inconfesadas". "Jean-Jacques Rousseau, fundador de las ciencias del hombre", p. 11.

⁵ Henri Couard señala: "Seguir los dictados del corazón era lo más importante para Rousseau: ¡sentir, sentir! Fue para él un don fatal, a la vez una fuente de goces y un instrumento de tortura. Gozar de todo, pero herirse con todo; fuente de juventud, pero pulpo interior. Una verdadera posesión. El sentimiento de la naturaleza había existido antes de Rousseau, pero Rousseau se entregó a él con una fuerza y una profundidad de éxtasis; hizo de él una pasión en todos los

sentidos del término", Véase su *Breve historia de la literatura francesa*, p. 225.

⁶ La *Enciclopedia* fue dirigida por Diderot y publicada entre 1751 y 1777. Es un diccionario de más de veintidós volúmenes dedicados a las ciencias, la técnica, las artes y la literatura. Tuvo un objetivo filosófico: la emancipación intelectual, el desarrollo del librepensamiento y la fe en el progreso de la humanidad. En el prefacio de 1750 el editor estableció: "reunir todo el conocimiento disperso por la superficie de la tierra para construir así un sistema general de pensamiento, de manera que las obras de épocas pretéritas no sean inútiles y nuestros descendientes, tornándose más instruidos, sean más virtuosos y felices". Véase Stephen F. Mason, *Historia de las ciencias. 3. La ciencia del siglo XVIII*, p. 83.

en cuanto la naturaleza misma palpita dentro de nosotros, con el íntimo sentimiento de nuestra vida.⁷

Así, se puede hablar de un cambio fundamental respecto a la *episteme* de la época, en el pensamiento de Rousseau. Pues, del problema del conocimiento, latente en los enciclopedistas, el ginebrino pasa a la cuestión del valor; de la razón al sentimiento, de la relación con el mundo al abrazo con la naturaleza, y de la observación de los objetos externos a la intimidad de la conciencia. Ya que, para él, las ideas vienen de fuera, mientras que los sentimientos están dentro de uno.

Por lo anterior, al reivindicar la interioridad, exalta la naturaleza y perfila una "filosofía" de la misma, emparentada con el sentimiento y la libertad; en oposición a los enciclopedistas, quienes al remitirse a la naturaleza lo hacen a partir de términos y definiciones científicas. Y, en Rousseau, lo precedente es la:

[...] fuente viva de sus doctrinas psicológicas y pedagógicas, religiosas y morales, sociales y políticas; aquí, la explicación de su inmensa influencia en toda la filosofía posterior y en la conciencia moderna.⁸

Bajo esta vertiente, la diferenciación entre naturaleza y cultura tiene de base la aspiración a la interioridad, a la espontaneidad, a la libertad y al sentimiento inmediato. Además, la "vuelta a la naturaleza" no supone una renuncia de los valores humanos, sino un posicionamiento contra la cultura externa al espíritu,

contra lo artificial y generador de divisiones, egoísmos y bifurcaciones de lo ético, contra la ostentación de la inteligencia y los convencionalismos.⁹ Puede decirse que la teleología de Rousseau es reivindicar la dignidad de la naturaleza humana, pues el "estado de naturaleza" significa la espontaneidad y la libertad interior, que deben ejercerse en la vida social, ya que el "hombre natural" vive en la sociedad.

Y, el "estado de naturaleza" es una hipótesis de investigación filosófico-política;¹⁰ pero, en la doctrina rousseauiana, es una "realidad efectiva" en tanto que alberga el *quid* del sentimiento inmediato. Con esto, el ginebrino trasmuta el centro de la vida moral, cambia la razón por el sentimiento, pues éste es connatural al hombre. Para él, sentimos antes de conocer; los actos de la conciencia no son juicios, sino sentimientos; y, aunque las ideas nos llegan de fuera, los sentimientos que las aprecian están en nosotros.

⁹ No se pase por alto que en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, Rousseau condena lo que a los académicos les gustaba y a lo que servían: las letras, las actividades artísticas, las ciencias; porque todo ello lleva siempre a crear lujo y a corromper al hombre. Y, por otra parte, creía que el hombre era una víctima de la sociedad, que nacía bueno y estaba destinado a ser feliz.

¹⁰ En el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Rousseau exaltó la perfección del estado de naturaleza, en oposición al civil, tomando como base que en esa condición el hombre obedece solamente al instinto, el cual es infalible. Además, el estado de naturaleza contrasta con el valor reconocido al estado civil, fundado en el contrato social. En cada uno se busca un tipo de sociedad determinada; en el primero la instintiva y sensible, en el otro la racional e instituida por normas jurídicas.

⁷ Rodolfo Mondolfo, *Rousseau y la conciencia moderna*, p. 35.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

Ahora bien, Rousseau, en su quehacer literario, continúa la relación entre naturaleza y “verdad” y, gracias a ello, “contribuye a que la literatura tome conciencia de sí misma, desprendiéndose de las convenciones antiguas, y a que se forme, mediante la impugnación y las contradicciones, una nueva rectitud”.¹¹ Asimismo, la escritura lo lleva al mundo de la literatura, a sus juegos y “verdades”, a cierta libertad y virtud distintas de la formalidad social. Pero también a una considerable extrañeza, tanto de los otros como de sí mismo. Esta es la razón por la cual el modelo tradicional de “hacer literatura” se renueva en *Les Confessions* (1782-1790), *Émile ou de l'éducation* (1762) y *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761),¹² casi como si fuera el lugar de una experiencia original. Afirma Blanchot:

Rousseau descubre la legitimidad de un arte sin semejanzas, reconoce que la verdad de la literatura radica en su mismo error, y que su poder no es representar sino actualizar mediante la fuerza de la inspiración creadora. Estoy convencido que uno siempre está muy bien pintado cuando se ha pintado a sí mismo, aunque el retrato no sea parecido”.¹³

¹¹Maurice Blanchot, “Rousseau”, p. 47.

¹²En el *Emilio*, los ideales pedagógicos de Rousseau se orientan a la inocencia edénica de la naturaleza. E insiste en que el educando se desarrolle libremente, sin alguna violencia externa; apegándose a su sentir genuino, comportándose como auténtica naturaleza. Bajo este precepto, la naturaleza aparece como algo opuesto a la cultura y a las instituciones artificiales que regulan el comportamiento de los sujetos. Recuérdese el inicio de la obra: “Todo está bien al salir de las manos del autor de las cosas: todo degenera entre las manos del hombre”, p. 37.

¹³Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 52-53.

Esto se puede afianzar si se tiene en cuenta que Rousseau sabe que en el *decir literario* va implícito un *sentido*, una “verdad” en medio de tantas palabras, un principio de verosimilitud que es social y ético. Ahora bien, ante la literatura impregnada de cristianismo, el filósofo ginebrino responde mediante el invento de una doble dramaturgia: la primera, de corte pedagógico, atiende a la nueva sociedad transparente para sí misma, como puede apreciarse en la *Lettre á d'Alembert sur les spectacles* (1758), y se orienta a la fundación del nuevo individuo inocente y autónomo, expuesto en el *Emilio*; la otra, develada en las *Confesiones*, se enfoca en la virtud, a través de la cual un sujeto particular reivindica su singularidad y convierte a sus contemporáneos en el tribunal de su vida.

II. Los sistemas, a partir del sentimiento

Las principales obras de Rousseau, bien pueden verse como sistemas operantes desde su propia estructura, y como discursos impulsados por el sentimiento y una percepción muy propia de la ética y la virtud; de igual forma, como desgloses de ciertos puntos nodales de una visión socio-paido-literaria del hombre y su hacer. En este sentido, es pertinente presentar las cuestiones primarias de algunos de sus textos, para contemplar el desplace y los sentidos en armonía con la naturaleza y de acuerdo con los referentes rousseauianos.

a. La *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* tiene como origen el desencanto de Voltaire, quien había organizado representaciones en *Les Délices*, Suiza, que

alcanzaron la prohibición de las auto-ridades por la desconfianza en el “arte frívolo del teatro”.¹⁴ Ante esto, el filósofo de pidió a D’Alembert que protestara, y así lo hizo. Por su parte, Rousseau, en oposición del pensador francés, y en contra de la civilización, de la que el teatro es el producto más refinado, replicó a D’Alembert, irguiéndose en enemigo de los espectáculos y en defensor de la virtud.

En su escrito, el ginebrino alega contra la inutilidad del teatro por favorecer las pasiones en lugar de moderarlas, por burlarse de la virtud (como en el *Misántropo* de Molière), por debilitar los corazones (como en *Berenice* de Racine), y por no corregir las costumbres y sí alterarlas. Y, como una forma de compensación, propone las fiestas al aire libre, los concursos gimnásticos, los bailes y la coronación de muchachas virtuosas.

Rousseau condena el teatro como diversión, bajo el supuesto de que un padre, un hijo o un marido, no necesitan más diversión que el cumplimiento de sus deberes. Pues, el público va al teatro sólo para buscar el placer que sus inclinaciones le demandan, ya sea al presenciar una comedia o una tragedia, no para modificar sentimientos o costumbres que acrecienten la virtud. Asimismo, según Jean-Jacques, el teatro propicia el gusto por el lujo y la pereza, consustancial a las grandes ciudades, no de Ginebra, donde no se da la ociosidad. En consecuencia, el arte puede llevar a la corrupción, y los

cambios en las costumbres pueden desembocar en desigualdad y degradación.

b. Las tendencias racionalistas del Iluminismo también incidieron en la ópera, en el sentido de restituírle la “verosimilitud interior”, en su carácter de “drama musical”. Y, con el ascenso de la burguesía a los sectores sociales, se rechaza, al igual que el absolutismo, “su representación musical: la ópera sobre argumentos griegos y romanos”.¹⁵ Esto abre el camino hacia el género bufo, cuyo iniciador, en Italia, fue Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) quien, con *La serva padrona* (estrenada en París, en francés, en 1752) marca rumbos al nuevo estilo operístico.

Al respecto, Rousseau optó por los “bufonistas”, pues veía en esta variante, popular y burguesa, el medio más propicio para oponerse a la música cortesana y estar acorde con el espíritu revolucionario. El ginebrino, además de filósofo y escritor, es conocido como teórico musical y compositor.¹⁶ Recuérdese su *Diccionario de música*, formado por artículos que Diderot le pidiera para la *Enciclopedia*, en 1749; y sus óperas fallidas *Ifis* y *Anaxaretas*, *El descubrimiento del nuevo*

¹⁵Erwin Leuchter, *Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente*, p. 135.

¹⁶Aun en su concepción musical, Rousseau pretende llegar a los acentos e inflexiones de la voz de un lenguaje más natural al de las convenciones verbales. Es por esto que se inclinó más por la música italiana que por la francesa, además de concebir que en la organización instrumental se reproducía el esquema social. “Y en la música francesa se observa una estructuración fuertemente institucionalizada, jerarquizada a nivel orquestal, mientras que la música italiana es más primitiva, más salvaje, más individualizada, más solitaria”. Véase Lydia Vázquez, *Jean-Jacques Rousseau*, p. 22. Rousseau creyó que la música estaba cerca del lenguaje del corazón.

¹⁴En Ginebra se prohibieron los espectáculos desde 1617. Esto funciona, en el discurso rousseauiano, desde la idea de lo idílico, lo natural, en tanto que la entrada de extranjeros transgrede la “sólida felicidad”, lo inmaculado, lo estático, el *modus vivendi* de la ciudad.

mundo y *Las musas galantes*. Sin embargo, la que le da notoriedad es *Le Devin du village* (*El adivino del pueblo*),¹⁷ representada en Fontainebleau ante sus majestades, el 18 y 24 de octubre de 1752; y en París, por la Academia Real de Música, el 1 de marzo de 1753. Después, llegó *Pigmalión*, melodrama que combina la música y la pantomima, cuya premier fue en Lyon, en 1770.

No es posible asumir a Rousseau como un músico en plenitud, sí como un aficionado y un apóstol de una nueva sensibilidad, poseedor de un mundo de sentimientos destinados a transformar la visión del arte. Pues, *Le Devin du village* es una ópera escrita en versos propios y estilo bufo italiano, donde algunos pasajes remiten a la vida pastoral, sencilla e inocente en las campiñas francesas. Composición que conlleva una nueva actitud y se convierte en el prototipo de la "ópera del pueblo", en la expresión musical de una nueva democracia concebida con el espíritu del "retorno a la naturaleza". Por supuesto, de una "naturaleza" contemplada desde un punto de vista rústico y sentimental, idealizada.¹⁸

c. El *Emilio, o de la educación*, es una novela filosófica-educativa donde se parte de la idea de que la naturaleza es buena y que el niño debe aprehender por sí mismo, desarrollar su pensamiento al unísono del crecimiento de la naturaleza y no de las exigencias sociales, pues así será más libre.

La sistematización de Rousseau parte del reconocimiento del valor de la in-

tuición y la educación en la naturaleza. Que va de los 2 a los 12 años, donde se trabaja en la sensibilidad, la moral, lo intelectual y el cuerpo. De los 12 a los 15 años se establece la educación intelectual, la moral y la social, y se asume que los conocimientos que se poseen "son de uno". De los 15 a los 20, el proceso tiende al ser moral, lo religioso y lo estético; este período se entiende como la edad de la razón y las pasiones. La sabiduría y el matrimonio estarán entre los 20 y los 25; aquí, Rousseau aborda la cuestión de la mujer, Sofía, y las semejanzas y diferencias entre los sexos.

d. En las *Confesiones*, Rousseau se analiza a sí mismo con la intención de mostrar a la sociedad lo que era el hombre natural. Obra donde se mezclan el análisis y la defensa; dividida en dos partes: una, desde el nacimiento del protagonista hasta su viaje a París (1712 -1740), contiene recuerdos de su vida errante, escritos con entusiasmo; dos, de la estancia en la capital francesa hasta su salida de la Isla de Saint-Pierre (1741-1765), narra los años de gloria y congoja, es un relato sombrío.

En el libro I declara: "quiero mostrar a un hombre en la verdad de la Naturaleza; y ese hombre, seré yo. ¡Ah, Ser Eterno!, quien se atreva, te diga: he sido mejor que ese hombre".¹⁹ Lo trascendente de esta obra es que inaugura la literatura personal que desembocará en el Romanticismo, donde lo primordial es la exaltación del yo.²⁰

¹⁹Jean-Jacques Rousseau, *Las Confesiones*, p. 9.

²⁰El primer referente de la literatura confesional es las *Confesiones* de San Agustín. Aquí, a lo largo de trece libros, el autor cuenta su vida hasta el año 387, al tiempo de mostrar su formación intelectual y las etapas de su alma hasta llegar a la verdad

¹⁷Véase Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres Complètes*, pp. 1093-1114.

¹⁸Véase Alec Robertson et al, *Historia general de la música*, pp. 42-43.

Dos valores determinantes perviven en las *Confesiones*: uno, el carácter filosófico, en tanto que el contexto es la cuestión de la naturaleza del hombre, pues éste, al ser tal cual con la naturaleza, puede ser presentado por medio de un retrato a través del cual se van perfilando problemas ético-morales; el otro, es el cáliz artístico presente en la prosa, que denota el cuidado del autor en sus descripciones y narración;²¹ amén de los tintes ficticios con que traza su autobiografía.

De acuerdo con las anteriores precisiones descriptivas, se aprecia que cada obra tiene una finalidad específica: la exaltación de la virtud, la educación, lo social, lo idílico, el posicionamiento del yo; pero, a todas las anima un cambio de valores y de sentido respecto a lo existente, donde el sentimiento forja los sistemas particulares a través de los cuales el pensador ginebrino reflexiona y escribe para mostrar “otro sistema social y humano”.

III. La novela y la estructura social

Si c'est la raison qui fait l'homme,
c'est le sentiment qui le conduit.
Rousseau, *Nouvelle Héloïse*

En el Siglo de las Luces, la novela se configura como un género filosófico-literario a través del cual se difunden las ideas de la Ilustración. Es así como se puede ca-

crisiana, gracias a la cual se ilumina su ser y puede verterlo a Dios. Véase San Agustín, *Confesiones*.

²¹Para un seguimiento de los distintos niveles de análisis de las *Confesiones* de Rousseau, véase Ann Hartle, *El sujeto moderno en las Confesiones de Rousseau*.

talogar a *La nueva Eloísa* como una narración de corte moral-sentimental,²² parecida a muchas del siglo XVIII,²³ cargada de una retórica pesada donde el tema y la forma del discurso adolecen de una estilística precisa. En la escritura, parece no haber una distancia respecto del yo interior; sin embargo, gracias a la actitud el autor se puede coadyuvar a despertar un nuevo sentido de lo individual, debido a la revelación de la propia individualidad del escritor. Según Irving Singer, en cuanto al amor, Rousseau combina los papeles de filósofo, novelista y su propia experiencia; especula sobre el amor como filósofo y como moralista:

En cierto momento comprendemos que Rousseau nos está hablando sistemáticamente de él mismo como escritor, y revelando, por lo tanto, su manera de resolver los problemas de la naturaleza humana.²⁴

²²Novela epistolar que alberga las ideas filosóficas de su autor, cuyo antecedente literario son las *Lettres d'Héloïse et d'Abélard*. La obra del ginebrino se considera precursora del *Werther* de Goethe y del Romanticismo, en cuanto a que los “héroes” prerrománticos denotaban un carácter negativo hacia la realidad social de su tiempo; y a Rousseau un profeta de una era de *Sturm und Drang*.

²³En cuanto al manejo de la sensibilidad, se pueden citar la *Pamela* de Richardson; *Manon Lescaut* de Prévost; *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos; *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre; y contemporáneamente, ya sea en cuanto a lo epistolar o al manejo de las ideas, tenemos las *Lettres Persanes* de Montesquieu; *Lettres Philosophiques* de Voltaire; *Jacques le fataliste* de Diderot; *Discours sur le Style* de Buffon o *Le philosophe sans le savoir* de Sedain. Para una exposición del contexto de estas obras y los autores, véase Robert G. Escarpit, *Historia de la literatura francesa*, pp. 59-79.

²⁴Irving Singer, *La naturaleza del amor II. Cortesano y romántico*, p. 340. *La Nouvelle Héloïse*, es el relato literario del amor apasionado de Jean-Jacques Rousseau por Madame d'Houdetot.

Pesimista, sentimental y deísta, Rousseau toma a la naturaleza como la madre de los nuevos valores humanos y estéticos; camino que, junto con la sensibilidad, permitirá llegar a las bases de la vida interior de los individuos.²⁵ Sin embargo, en el trayecto, ha de forjarse la virtud y la moral como un reflejo de la consideración de la existencia de los demás, es decir, como la posibilidad de aceptar la misma postura, de universalizar tales o cuales normas para el ser humano.

De esta manera, literatura y sociedad van de la mano en cuanto a representación de los sujetos en su devenir.²⁶ Ambas, en la obra de Rousseau, abordan el problema de la condición humana, el cual parte de la oposición entre naturaleza y sociedad, o, estado natural y estado social, a los cuales corresponde el *hombre natural* y el *hombre civil*, respectivamente. En el estado social, el hombre está “determinado por su pertenencia social, por su dependencia de los demás, por la comunicación con sus semejantes. Se descubre

la existencia de los demás y se toma conciencia de su mirada”.²⁷ En la literatura, el hombre funge como prototipo de un estado ideal, ya sea sensible o “real”. Además, en el pensamiento de Rousseau parece haber un principio de identificación; con los *otros* (la naturaleza incluida), y la negación a identificarse consigo mismo, primero hay que asumirse como un “él” y después como un “yo”. Y, ya con la sociedad, se afianza el *nosotros* sobre el *él*. En este tenor, *La nueva Eloísa* aparece como el cuadro idóneo de una sociedad regida por lo ético del ser humano.

La novela es la historia de un alma, Eloísa, que se renueva por su propio esfuerzo y se eleva a la virtud.²⁸ A la vez de una narración de cómo se funda la relación de dos seres, unidos por la sociedad donde hay mucha mentira, y donde se manifiesta el menosprecio de las conveniencias sociales pero se pueden establecer vínculos de sinceridad absoluta. Esta obra, no se limita a lo amoroso, plantea interrogantes de la naturaleza, la música, los prejuicios, la ciudad versus el campo, la familia, la ética, la educación, entre los más notables. Y, ya en su estructura, busca la reconciliación entre el deseo y la virtud, a la par del encuentro de los protagonistas en la comunión del amor, después de sortear los obstáculos propios de “su ser”.

²⁵Jean-Jacques Rousseau fue un deísta, pero sintió la necesidad de modificar la argumentación de los moralistas deístas ordinarios, pues le inquieta pedir a los hombres que sean justos y buenos por la esperanza de una recompensa y el temor al castigo, ambos externos a su ser. Así, funda su doctrina sobre razonamientos cuyo valor sería latente aún si Dios no existiera y el alma fuera mortal; ya que, la conciencia es un instinto innato que nos revela intuitivamente el bien y el mal y poseemos el libre arbitrio y, si el individuo se atiene a esto, experimenta la satisfacción moral, de lo contrario, es preso de remordimientos.

²⁶No se pierda de vista que en el siglo XVIII se empieza a propugnar por la lectura de novelas, siempre y cuando tengan un carácter pedagógico y de reforzamiento de la virtud. Pues: “frente a la pericia y la inverosimilitud, frente a la tragedia sobrehumana, se impone el estudio de los corazones, de la pasión amorosa en lo más profundo del alma humana”. Lydia Vázquez, *Jean-Jacques Rousseau*, pp. 41-42.

²⁷Tzvetan Todorov, *Frágil felicidad. Un ensayo sobre Rousseau*, p. 18.

²⁸Esta cualidad de los sujetos, en Rousseau, tal vez no es la “condición suficiente” para la felicidad, pero sí es su “condición necesaria”; ya que los seres humanos dejan de ser felices cuando devienen culpables de algo o sienten el peso de haber actuado mal; por ello, no hay otro motivo que la felicidad para convertir en regla práctica el ejercicio de la virtud.

Pero, desde la mera descripción, el discurso rousseauiano seduce al lector con la evocación de los paseos de amor en el seno de la naturaleza consoladora; lo deslumbra con flechazos del corazón y del alma. Y le ofrece un fresco idílico de la vida en Clareus, a orillas del lago Lemán, al pie de los Alpes, donde el señor y la señora de Wolmar dejan transcurrir los días en la paz de su buena conciencia, de su virtud dichosa, del cariño de sus hijos y en equilibrio con todo aquello que rodea a la familia.

Así, una lectura de *La nueva Eloísa* puede ser a partir de la configuración de la conciencia de los personajes, Julia y Saint-Preux. Ambos parten de una conciencia apasionada donde lo primordial es el deseo, lo cual da paso a la conciencia social cuyas relaciones asemejan un contrato social y político regido por la justicia, y terminan en una conciencia moral donde naturaleza y sociedad están en equilibrio gracias a la amistad.²⁹ Esto, de cierta forma, expone los tipos de hombre que Rousseau presupone: el natural, el social y el moral.

Nuestro autor plantea el ámbito de la subjetividad a través del deseo y la sensibilidad, características que “lo abren al otro”, conflictiva y armónicamente. Lo primero se supera gracias al *contrato*, a la

institución matrimonial; lo que ejemplifica el paso del estado de naturaleza al estado social. Lo segundo, la armonía entre los personajes, Julia y Saint-Preux, manifiesta la amistad y el estado moral idóneo para Rousseau.

En la Carta XVIII,³⁰ Julia recuerda sus relaciones amorosas con Saint-Preux, y le explica su decisión de casarse con M. de Wolmar. Hombre que practica todas las virtudes humanas y hace la felicidad de Julia, pero no cree en Dios; y que, en el transcurso de la novela, se patentiza el choque de su escepticismo con la desesperación, al morir su amada, situación que lo hunde casi en la renuncia a sí mismo. En el texto, cuando Julia habla de la boda de su prima Clara, el matrimonio da la calidad de “mujer virtuosa” a la mujer, y no el de “doncella amante”.

Cuando Julie d’Étange se casa con M. de Wolmar, se establecen relaciones contractuales y ella deviene “mujer virtuosa” dentro de la comunidad de Clareus, representación del cuerpo social y de la finalidad moral a que llevan las relaciones intersubjetivas. Pues, lo que ficcionaliza Rousseau es una sociedad en la que la ética es el objetivo último de los seres humanos, y la razón (amo) y el sentimiento (ama) están en armonía. Tal representación también se puede valorar desde un parámetro religioso en cuanto a las relaciones de hermandad, si se toma en cuenta que “los símbolos que toma para explicar su cosmovisión están sacados fundamentalmente de la filosofía de la religión, y no del derecho ni de

²⁹La atmósfera que impregna los discursos literarios de Rousseau, donde el sentimiento de la naturaleza y el lirismo de la soledad perviven, es un legado de la obra de Petrarca, sostiene Denis de Rougemont. Asimismo, este historiador diferencia *La nouvelle Héloïse* del *Tristan* de Thomas, a partir de que: “Rousseau desemboca en el matrimonio, es decir, en el triunfo del mundo santificado por el cristianismo, mientras que la leyenda glorificaba en la muerte la eterna disolución de los vínculos terrenales”. Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, p. 222.

³⁰“La nouvelle Héloïse”, *Oeuvre Complètes*, pp. 340-365.

la psicología".³¹ Así, la comunidad es el punto más alto de la relación de pertenencia y de la voluntad individual, mientras que la familia se funda en la institución del matrimonio. Por su parte, la educación de Saint-Preux hacia sus hijos representa la condición necesaria para que la comunidad moral continúe.

En este tenor, la tarea del preceptor, más que científica, es ética, pues enseña a actuar bien, a forjar hombres virtuosos que velen por el orden moral. Sin embargo, se debe tener presente que:

[...] la unidad que el hombre no encuentra en la naturaleza debe encontrarla en su propia interioridad y para eso el hombre debe ser educado para descubrir dentro de sí mismo las raíces de la humanidad de la que forma parte.³²

Julia representa el sujeto de la educación quien, a través de la autoconciencia, se va formando como sujeto virtuoso.

Mientras, la función de M. de Wolmar en *Clareus* es la de legislador, él debe dar unidad al cuerpo social. De manera formal, él encarna la razón fría de la Ilustración, da orden y establece las reglas de la comunidad; se podría catalogar como legislador-educador, regente ponderado y bueno.³³

³¹ Cirilo Flórez Miguel, *La filosofía en la Europa de la Ilustración*, p. 81.

³² *Ibid.*, p. 83.

³³ Téngase presente que en el siglo XVIII, la razón no sólo sirve para discutir o desarraigar creencias del pasado, es el instrumento de justificación del hombre, lo que lo dignifica. Pero es una razón no limitada a la inteligencia, sino un vehículo para llegar a la felicidad. Pues "la felicidad que el hombre sensible se da como objeto, es la de la especie racionalmente reconciliada consigo misma y con la verdad de las cosas [...] la razón demuestra

En concreto, el objetivo de la educación es el hombre mismo, el despertar de la conciencia y el asumirse como actor del orden social. Pues:

Rousseau no hace de la vida una tragedia. La vida no es despliegue de ningún deseo de infinitud, es el despliegue de una conciencia que se sabe finita y que busca su sentido buceando en su pasado para construir el relato de la propia existencia, que haga a ésta transparente.³⁴

Educación-amor-ética, parece ser el trinomio temático de la obra en estudio, dentro de la cual perviven tres posibilidades interpretativas:

- I. Como una defensa de la virtud en contra de la pasión humana. Julia personifica la bondad natural, los sentimientos morales; mientras Saint-Preux representa los placeres de la carne, pero reconocerá la virtud del matrimonio feliz en oposición al amor apasionado.³⁵

el orden, fuera del cual no hay una felicidad, y el sentimiento es la impresión viva en nosotros de ese orden que nos gobierna". Paul Benichou, *La coronación del escritor. 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, p. 30.

³⁴ Cirilo Flórez Miguel, *op. cit.*, p. 86.

³⁵ Tales opuestos llevan implícita una crítica a la filosofía racionalista y una exaltación del sentimiento y la moral, pues: "Si Julia y Saint-Preux siguiesen las máximas filosóficas, serían adúlteros. No podrían demostrar con teoremas geométricos que tienen razón para no serlo y para preferir la redención al empecinamiento en la falta, una honestidad heroica al vicio satisfecho. Pero tienen el sentimiento de que lo que da valor a su vida son los principios indemostrables. Como el filósofo que demuestra el movimiento andando, demuestran sus certezas morales con la dignidad y la bondad eficiente de sus vidas". Daniel Mornet, *El pensamiento francés en el siglo XVIII*, p. 112.

- II. A través de las cartas se contrasta el amor sexual con la rectitud marital (dos primeros volúmenes), lo que da paso a una ambigüedad dramática no sólo de la narración, sino del supuesto de la existencia humana que aparece como ideal.
- III: Trata de integrar a la vida apasionada un sistema moral que la haga adecuada a las necesidades de la sociedad. El objetivo era hallar una relación entre hombres y mujeres que satisfaga tanto el amor como la virtud.

Y si estos puntos muestran incompatibilidad entre amor y virtud, ello se debe a la concepción de Rousseau de *cómo debían ser las cosas*, y cómo eran realmente. Puede argüirse que sus juicios no son verdades históricas, sino razonamientos hipotéticos y condicionales, los cuales sirven para “aclarar la naturaleza de las cosas”, no para demostrar el “verdadero origen”. Nuestro autor, no hace una filosofía de la historia, construye su autobiografía para mostrar su interioridad. Y, en este sentido, Julia, en *La nueva Eloísa*, se muestra tal cual gracias a sus cartas, no se justifica, habla desde su conciencia interior, a partir del sentimiento que lleva a “la vida verdadera”.³⁶

³⁶Es interesante transcribir parte de la opinión de Voltaire sobre la obra, pues en ella se aprecia la crítica e ironía del “más racionalista y juicioso” del movimiento ilustrado: “Lea la *Nueva Eloísa*. ¡Qué impropiedades en la expresión! Se ve que es la novela de una princesa *bien educada* para *bien educar*; se observa una *piEDAD dirigida a todos los males del prójimo*; una *ociosidad engendrada por los juegos*; los ojos de quien *se fija en la tierra*; la heroína de una novela *afectada de piEDAD* que *eleva a su amante sus tímidas súplicas*. Es una

Conclusión

El sentimiento es la clave de la filosofía de Rousseau y, en su literatura, se da la escisión interna, la propensión a evadirse de la sociedad, la necesidad de diferenciarse y permanecer solitarios.³⁷ Asimismo, el filósofo ginebrino no es propiamente realista: trata sus temas, y hasta su propia vida, con un interés apologético y moralmente ético. Su enjuiciamiento de los sucesos está determinado por sus principios de derecho natural, pero hipotasiados en una intelección del cuatrino *libertad-sentimiento-bien-naturaleza*, a través del cual proyecta su creación. Y, uno de los legados de nuestro autor, es su politización del concepto idílico de la naturaleza, el cual le sirvió para concebir un modelo de vida para una sociedad en proceso de formación. Esta temática se contrasta con la realidad históricamente devenida, la cual se convirtió en un problema histórico, filosófico y literario.

Ahora bien, los supuestos precedentes permiten ver que en la *Carta sobre los espectáculos*, Ginebra es llamada a defenderse contra la desgracia que la amenaza, la instalación de un teatro que traerá la descomposición social, por

heroína *llena de cuidados*, en lugar de ocuparse de los deberes y atender las necesidades. En todos sentidos, contra la costumbre y la lógica”. Yvon Belaval, “Voltaire ou Rousseau”, pp. 380-381.

³⁷La relación entre sentimiento y fe es fundamental en el pensamiento de Rousseau, basta aludir a *La profesión de foi du vicairé savoyard*, para apreciar la refutación tanto del ateísmo y el materialismo de Diderot, como la metafísica de las pruebas de la existencia de Dios de la tradición escolástica. Para nuestro autor, Dios no es objeto del saber ni del entendimiento, sino del sentimiento y del corazón. Desde esta concepción, lo elemental en la vida no es el saber, sino las convicciones emanadas de la fe.

ello, es menester luchar por la virtud. En el *Emilio*, un método forma al hombre natural desde la primera infancia, le evita lo que le aprisiona y lo instruye empíricamente, aislado de su familia, sin compañeros, sin libros, sin nada del mundo que influya en él. En las *Confesiones*, se pretende mostrar la existencia de la situación real del yo, con respecto a la vida de la época; pero resultó más importante como modelo estilístico para los escritores posteriores. Por su parte, *La nouvelle Héloïse* puede verse como un mosaico de la vida cotidiana donde unas almas se cruzan y buscan un sentido para la vida. Pero también como el perfil de un cuerpo social donde las partes están en armonía, y en el cual, gracias a la educación y a la razón, se llega a un orden natural superior, casi regido por la ética. En estas obras, está presente la tesis de que la naturaleza ha hecho al hombre bueno y feliz, y que no se vuelve malo y desgraciado más que cuando se aparta de ella. Y, por su bien, es preciso mantenerle en su seno o devolverlo al mismo.

Sí, en la obra del ginebrino hay ensañaciones y quimeras, pues son evidentes las desproporciones entre la realidad invocada como ejemplo, y la realidad donde intenta aplicar sus teorías. También se trasluce el deseo de materializar en la sociedad sus carencias y apetencias personales, como el no haber tenido una educación sistemática, el que no se le hayan dado las condiciones de un amor dichoso y el no gozar de la tranquilidad y los "regalos de la vida". Pero, tal vez esto fue el impulso necesario para estructurar sus textos a partir "de lo que sentía", más que en base a una "argumentación científica", muy en boga en su tiempo; y legar a la literatura, a la filosofía, a la

ciencia política, a la cultura, un corpus discursivo analizable desde distintos enfoques, donde el ejercicio literario matiza "la otra mirada a la sociedad".

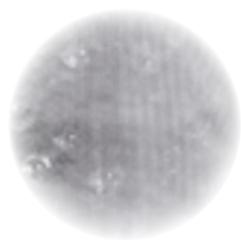
Bibliografía

- Agustín, San. *Confesiones*. Traducción Lorenzo Riber. Madrid, Aguilar, 1952.
- Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción I. Villanueva y E. Imaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Benichou, Paul. *La coronación del escritor. 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Traducción Aurelio Garzón del Camino. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Blanchot, Maurice. "Rousseau". Traducción Pierre de Place. José Szabón (selec.), *Presencia de Rousseau*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, pp. 45-55.
- Clouard, Henri. *Breve historia de la literatura francesa*. Traducción Emilio Gascó Contell. Madrid, Guadarrama, 1969.
- Escarpit, Robert G. *Historia de la literatura francesa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Flórez Miguel, Cirilo. *La filosofía en la Europa de la Ilustración*. Madrid, Síntesis, 1998.
- Hartle, Ann. *El sujeto moderno en las Confesiones de Rousseau. Una respuesta a San Agustín*. Traducción Tomás Segovia. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

- Leuchter, Erwin. *Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1946.
- Lévi-Strauss, Claude. "Jean-Jacques Rousseau, fundador de las ciencias del hombre". Traducción Jorge Pérez. José Sazbón (selec.), *Presencia de Rousseau*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, pp. 7-19.
- Mason, Stephen F. *Historia de las ciencias. 3. La ciencia del siglo XVIII*. Traducción Carlos Solís Santos. México, Alianza Editorial, 1988.
- Mondolfo, Rodolfo. *Rousseau y la conciencia moderna*. Buenos Aires, EUDEBA, 1967.
- Mornet, Daniel. *El pensamiento francés en el siglo XVIII*. Traducción Antonio Gabriel Rosón. Madrid, Encuentro, 1988.
- Robertson, Alec. Denis Stevens et al. *Historia general de la música. Desde el clasicismo hasta el siglo XX*. Tomo III. Traducción Aníbal Froufe. Madrid, ISTMO, 1968.
- Rougemont, Denis de. *El amor y Occidente*. Traducción Antoni Vicens. Barcelona, Kairós, 2006.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Las confesiones*. Traducción Rafael Urbano. Buenos Aires, W.M. Jackson, 1960.
- _____. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Traducción Mauro Armiño. Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- _____. *Emilio, o de la educación*. Traducción Mauro Armiño. Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- _____. *Oeuvres complètes, II. La nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais Littéraires*. Paris, Gallimard, 1990.
- Sichère, Bernard. *Historias del mal*. Traducción Alberto Luis Bixio. Barcelona, Gedisa, 1996.
- Singer, Irving. *La naturaleza del amor. II. Cortesano y romántico*. Traducción Victoria Schussheim. México, Siglo XXI, 1999.
- Todorov, Tzvetan. *Frágil felicidad. Un ensayo sobre Rousseau*. Traducción María Renata Segura. Barcelona, Gedisa, 2008.
- Vázquez, Lydia. *Jean-Jacques Rousseau*. Madrid, Síntesis, 2005.

Hemerografía

- Belaval, Yvon. "Voltaire ou Rousseau". *Revue Internationale de Philosophie*, núm. 124-125. Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1978.



CHRISTINE HÜTTINGER*

Convirtiendo la historia en literatura: el tema del exilio de Trotski en México

Converting History in Literature: The Case of Trotski's Exile in Mexico

Resumen

El interés principal de este trabajo es analizar cómo un hecho o acontecimiento histórico es convertido en literatura y de qué recursos se sirve la literatura para presentarlo en un nuevo tipo de discurso. Examinaré a cuatro autores: Octavio Paz, Leonardo Padura, Guillermo Cabrera Infante y Peter Weiss. Estos escritores tuvieron distintas motivaciones para escribir sobre este tópico.

Palabras clave: León Trotski, exilio, México, Octavio Paz, Leonardo Padura, Guillermo Cabrera Infante, Peter Weiss, discurso histórico, discurso literario

Abstract

The main interest of the present paper is to analyze how an historical fact or event is converted in literature and what resources does literature use to present a fact in a new way of discourse. I am going to touch four different authors, Guillermo Cabrera Infante, Peter Weiss, Octavio Paz and Leonardo Padura. Among these writers are to be found different motivations for writing on this topic.

Key words: Leon Trotsky, exile, Mexico, Octavio Paz, Leonardo Padura, Guillermo Cabrera Infante, Peter Weiss, historical discourse, literary discourse

Tanto la historia como la literatura están hechas de palabras y constituyen dos tipos de discurso diferentes. El intersticio entre la literatura y la historia abre un segmento muy rico para explorar la convergencia y la divergencia de esos discursos. "Discourses influence reality, in a way they create it, or at least take part in their fabrication."¹

El exilio de León Trotski² en México ha dado pie a numerosas obras literarias. Un personaje de la talla del gran líder de la Revolución rusa que cambió el curso de la historia mundial, la persecución que sufrió a manos de Stalin y las circunstancias truculentas de su muerte, han despertado el interés de muchos escritores. Son escritores que sienten empatía con el personaje de Trotski para afianzar el camino de su propia construcción ideológica (Octavio Paz), empatía por su propia situación personal (Leonardo Padura), o bien para desenmascarar con el recurso de la parodia una realidad considerada ficticia (Guillermo Cabrera Infante), o, finalmente, por su compromiso con los excluidos de la historia (Peter Weiss). El interés en el personaje histórico radica también en el hecho de que Trotski fue escritor y crítico literario. En su libro *Literatura y Revolución* (1924) analiza con gran agudeza la producción literaria de su tiempo en la Unión Soviética y formula las tareas para una futura escritura socialista, más allá de las condiciones de clase. El interés por el papel del arte y

de la literatura nunca lo dejó (en su exilio en México redactó con André Breton un manifiesto sobre el papel y la función del arte).

El objetivo de este artículo es investigar cómo un tipo de discurso (el discurso sobre historia) se convierte en otro tipo de discurso (el discurso literario). Trataré en mi ensayo a cuatro autores disímiles en cuanto a tiempo, geografía y concepción ideológica. Los autores analizados son Octavio Paz, Leonardo Padura, Guillermo Cabrera Infante y Peter Weiss; es decir, tres autores latinoamericanos y uno europeo. A pesar de que también otros autores (Meaghan Delahunt, Barbara Kingsolver) han tratado este tema histórico de forma novelada, me pareció interesante el análisis de los autores escogidos por la siguiente razón: realizado desde diferentes ángulos, el manejo del tema histórico revela el peso y la importancia de que los autores otorgan a la historia misma. La concepción de la historia, la visión que podamos tener del pasado, está íntimamente conectada con nuestra postura respecto al presente y nuestras expectativas, anhelos y esperanzas para el futuro. Los cuatro textos escogidos tienen, implícitamente, un fuerte mensaje político y social con relación a la situación actual que se vivía en sus respectivos países cuando fueron escritos. Los textos son dos novelas, un ensayo —que se basa en el análisis de un poema— y una obra dramática; es decir, son diferentes géneros y de formas literarias sobre un tema que privilegian distintos aspectos. Abro el análisis con el texto de Octavio Paz que toma el exilio de Trotski para realizar una reflexión sobre la filosofía de la historia. Sigue el texto de Padura que refiere el exilio de Trotski

¹ Georg Schmid, *In the Presence of the Future. Mapping the Roads to Tomorrow*, p. 40.

² En el presente trabajo se escribirá "Trotski" de esta forma, ya que es una transcripción del alfabeto cirílico, hay muchas maneras de deletrearlo. En las citas textuales se respeta la forma en que el autor ha escrito el apellido.

en un relato histórico cuyo eje principal son la pérdida de ideales y el desencanto, provocados por el devenir de la historia, que se reflejan también en una historia paralela. A continuación se presenta la novela de Cabrera Infante en la que emprende una crítica y una parodia de la sociedad cubana. Por último se hablará sobre el drama de Peter Weiss que es una recreación del camino político e ideológico de Trotski.

Contexto histórico

En 1929, Trotski fue expulsado por Stalin de la Unión Soviética. Después del exilio en Turquía, Francia y Noruega llegó en 1937 a México. Era el México posrevolucionario que, después de la Revolución de 1910 y del proceso de institucionalización en la década de los años veinte, vivía la época del Cardenismo con la expropiación petrolera, la nacionalización de los ferrocarriles y la reforma agraria. El presidente Lázaro Cárdenas ejercía una política de acogida a emigrantes –el caso más eminente es el exilio español– y concedió a Trotski el visado de refugiado político. En las gestiones de la solicitud de la visa intervino Diego Rivera quien, como miembro del Partido Comunista Mexicano, ayudó al exiliado. Trotski, su esposa Natalia Ivanovna y su grupo de colaboradores se instalaron en la Casa Azul de Frida Kahlo en Coyoacán. Era la época de las purgas y de los grandes tribunales en la Unión Soviética en los que también Trotski fue acusado. En un intento de reivindicar su reputación, se instaló la Comisión Dewey, nombrada por el filósofo estadounidense Dewey, en la que se llevó a cabo un proceso paralelo en

México dando así a Trotski la oportunidad de defenderse y de presentar pruebas sobre la falsedad de las acusaciones emitidas en Moscú.

Por un lado, la estancia en México de Trotski transcurrió en un aislamiento muy grande, con muchas medidas de seguridad; por otro lado, recibió muchas visitas internacionales, entre las cuales quiero destacar la de André Breton con el cual redactó un manifiesto sobre el arte que subraya la importancia de la libertad del arte. Posteriormente, adquirió una casa propia en las cercanías de la Casa Azul, hoy día Museo Trotski.

Trabajador incansable, Trotski tenía una producción prolífica y analizó, con gran agudeza, la situación histórica, la guerra y las implicaciones de las alianzas. En agosto de 1940 fue asesinado en su casa por Ramón Mercader, agente de la NKVD.

Octavio Paz, *Las contaminaciones de la contingencia*

El poeta Octavio Paz comentaba, en sus ensayos, sucesos históricos y políticos. Era editor de la revista *Vuelta* que publicaba textos de literatura, crítica literaria y de política. A propósito de un ensayo de Gabriel Zaid sobre la guerrilla en El Salvador y las reacciones encontradas provocadas por este artículo, Paz escribió el ensayo *Las contaminaciones de la contingencia* (el título es una cita del poema *Assassin* del poeta inglés Charles Tomlinson). El tema central es una reflexión sobre la historia en que Paz discute y refuta la noción marxista-trotskista presentada por Adolfo Gilly, y la idea de que el devenir de la historia obedece a leyes comprensibles

que pueden explicar los sucesos históricos. Paz sostiene que aún no se han encontrado las leyes de la historia, si las hay.³

El ensayo está dividido en tres partes, a saber: *Higiene verbal*, *Decálogo de mandamientos* y *El asesino y la eternidad*. Paz parte en esta reflexión de un poema del poeta Tomlinson en que describe el asesinato desde la perspectiva del asesino en el momento de asestar el golpe mortal. Este momento, según Tomlinson, está atado a la eternidad, porque en él se cumple el futuro, unido a un presente, surgido desde un pasado. Paz interpreta el poema de una manera contundente:

[...] ha demostrado la trampa mortal en que cae fatalmente el fanático que cree poseer el secreto de la historia. Ese poema es la mejor refutación que conozco de la falacia que ve en la historia a un sustituto de la conciencia.⁴

Con ello, Paz subraya la importancia de las acciones individualistas y condena la entrega a un ideal de la colectividad. En esta presentación de la historia que culmina en un acto sanguinario, Paz condena la ideología marxista y la relaciona, implícitamente, "por contaminación", con la violencia. En su respuesta a Zaid, Adolfo Gilly cita a Trotski quien sostiene que en las revoluciones se muestra una:

[...] irrupción violenta de las masas en su propio destino al intervenir directamente en la vida pública en lugar de los

'especialistas: monarcas, ministros, parlamentarios, periodistas'.⁵

Paz emprende un recorrido histórico para demostrar que las revoluciones, según él, siempre fueron manipuladas por pequeños grupos en el poder. En su definición de historia sostiene que:

[...] la historia es lucha de clases pero también –es muchas otras cosas no menos decisivas: la técnica y sus cambios, las ideologías, las creencias, los individuos, los grupos– y la casualidad.⁶

Subraya la importancia de la particularidad de cada fenómeno histórico y sostiene que el principio de causalidad, ya visto con reserva en la física y las ciencias naturales, es de difícil aplicación a la historia. Pregunta: "¿Quién puede juzgar y condenar a un semejante en nombre de un futuro que nadie ha visto y que nos parece más y más incierto?"⁷ El momento de la conversión del asesino en herramienta de la historia está hecho de la misma sustancia que la historia al trascender pasado, presente y futuro, y provoca la identificación del asesino con la necesidad histórica, volviéndolo omnisciente.⁸ Paz sostiene que la noción de eternidad es equívoca y la omnisciencia, irrisoria, disipándose en el instante de su aparente realización (peso, sangre, grito...).⁹ Cita el poeta Tomlinson:

⁵ *Ibid.*, p. 496.

⁶ *Ibid.*, p. 499.

⁷ *Ibid.*, p. 504.

⁸ *Ibid.*, p. 505. La novela de Padura presenta también este elemento, es decir, cumple con la misión del pueblo y vence los obstáculos que se interponen.

⁹ *Ibid.*, p. 500.

³ Octavio Paz, *Las contaminaciones de la contingencia*, p. 500.

⁴ *Ibid.*, p. 505.

[...] el mundo se vuelve inestable bajo mis pies:
caigo en el limbo y las contaminaciones de la contingencia: manos, miradas, tiempo[...]

Paz toma el destino de Ramón Mercader para mostrar que el asesinato ideológico significa caer del tiempo ilusorio de la filosofía de la historia al tiempo real. El poema de Tomlinson es un pretexto para Paz para una digresión filosófica sobre qué es la historia, y, de acuerdo con su posición ideológica, denostar la filosofía marxista.

En su artículo "Octavio Paz: El camino hacia la desilusión",¹⁰ Drewes traza el sendero ideológico recorrido por Octavio Paz desde su militancia anarquista y comunista con "vagas ideas revolucionarias" en la huelga estudiantil de 1929 en el Colegio de San Ildefonso hasta la postura liberal de sus últimos años. Analiza tanto las posiciones políticas de Paz, expresadas en sus escritos, como la postura poética del mismo. Por su desilusión política con el marxismo, Paz afirma su estética a través de la expresión simbólica y la crítica al sistema capitalista. En términos de Bourdieu, se establece así una posición pequeñoburguesa, y una disposición de izquierda.¹¹ La estética le sirve a Paz "de elemento compensatorio y de refugio por la decepción con la política del Partido Comunista Mexicano y, luego, con el trotskismo."¹²

Después de una emoción juvenil por el anarquismo, con la irrupción de la

Guerra Civil española, Paz profesa posturas comunistas en los años treinta. En México, el ascenso de Lázaro Cárdenas a la presidencia significó un hito importante porque los comunistas dejaron de ser oposición y se convirtieron en colaboradores, y, junto con los socialdemócratas y los socialistas, hicieron frente común contra los fascistas y los nazis.¹³ Pero ya se percibía la diferencia que Paz establecía entre la política, el compromiso político y sus ideas poéticas y culturales. Condenó la política cultural de LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) y abogó a favor de *Los Contemporáneos*. A pesar de que desde 1939, con el pacto Hitler-Stalin, sufrió un desencanto con la Unión Soviética, permaneció en el campo comunista hasta 1941.¹⁴ Pero pronto empezó a criticar las ideas de Trotski. En un artículo publicado en la revista *Clave* reprobó la "seguridad arrogante" de Trotski y su defensa del expansionismo de la Unión Soviética. Sin embargo, tenía su razón de ser, porque las democracias capitalistas occidentales se negaron a aliarse con la Unión Soviética, por un lado, y por otro, a Estados Unidos les pareció más deseable un avance del fascismo que del socialismo, como afirma Eric Hobsbawm.¹⁵ Después de haber recorrido la amplia gama de las ideologías marxistas y de izquierda, Octavio Paz asumió una posición política liberal y la defensa a ultranza de la democracia; con todo, en sus posturas poéticas se permitió una crítica al capitalismo y al neoliberalismo:

¹⁰Greg Drewes, "Octavio Paz: El camino hacia la desilusión".

¹¹*Ibid.*, p. 233.

¹²*Ibid.*, p. 234.

¹³*Ibid.*, p. 237.

¹⁴*Ibid.*, p. 237.

¹⁵*Ibid.*, p. 238.

Después de la desilusión con el socialismo y la revolución, quedan los neovanguardistas y neorrománticos que ahora, con su "espíritu poético", oponen, según Paz, "al tiempo lineal del progreso y de la historia, el tiempo instantáneo del erotismo, el tiempo cíclico de la analogía o el tiempo hueco de la conciencia irónica." Desplazada la revolución socialista, queda la revolución de la poesía misma, que, afirma Paz, "acabará con la discordia entre historia e idea."¹⁶

A final de cuentas, vemos en Octavio Paz a un poeta que asume una voz pública que contrasta con la audacia de su poesía. "Fruto de la modernidad (capitalista), la poesía es también su negación. Crítica reformista al final de cuentas, esta cosmovisión no se conforma con el estado de cosas, pero tampoco osa alzarse en contra: halla su vía revolucionaria en el lenguaje. Ése es el camino de la desilusión de Paz."¹⁷

Leonardo Padura, *El hombre que amaba a los perros*

La novela de Leonardo Padura empieza y termina con un entierro. Al inicio, es el entierro de Ana, la esposa del narrador-personaje, y al final, su amigo Daniel Fonseca Ledesma describe el entierro de Iván Cárdenas Maturell, el narrador-personaje. A grandes rasgos, la historia es la siguiente: Iván encuentra en las Playas del Este a Jaime López, dueño de dos galgos rusos, de la raza barzoi. Entabla una conversación con él y, posteriormen-

te, López, alias *Ramón Mercader*, le cuenta la historia de su vida. El relato se rige por los motivos de la traición, el engaño, el miedo, el silencio, el exilio y la muerte. ¿Acaso todos ellos no son sinónimos de la aniquilación de la vida? Cortar las raíces, fingir una superficie que no corresponde a una realidad subyacente, para engañar al otro y enredarlo en un juego perverso sin posibilidades de defenderse por no saber cuáles son los verdaderos ejes a los que se refiere el otro.

Padura presenta tres disidencias: La primera se refiere a Iván, con estudios de literatura, premiado por su primer texto, posteriormente excluido de las posibilidades de publicación porque su segundo texto fue considerado contrarrevolucionario, "... donde narra la historia de un luchador revolucionario que siente miedo y, antes de convertirse en un delator, decide suicidarse."¹⁸ Es enviado a Baracoa donde se hunde en la depresión, el alcoholismo y el silencio. Su actitud a lo largo de todo el texto está caracterizada por la resignación y el desencanto por el derrumbe de sus ideales. Trabaja para una revista veterinaria y le encantan los perros. Su vida experimenta un giro en el momento en que se descubre la homosexualidad de su hermano, la subsecuente suspensión de la vida universitaria y su huida como balsero que culminó con su desaparición y probable muerte.

La segunda trama es el relato del exilio de Trotski, a partir de su estancia en Prinkipo en Turquía; los pormenores de su vagar por diferentes países europeos; la historia familiar con la muerte de sus hijos por suicidio o a manos de la policía

¹⁶Ibid., p. 246.

¹⁷Ibid., p. 247.

¹⁸Leonardo Padura, *El hombre que amaba a los perros*, p. 104.

secreta de Stalin; la angustiada situación del exiliado, y los intentos desesperados por hacerse oír y deshacer los argumentos de Stalin esgrimidos contra él como traidor del pueblo, pasando por la Comisión Dewey en 1937 en contra de los procesos de purga en Moscú hasta el entrelazamiento con la historia de Mercader y su final. Trotski, otro disidente que abogaba por una idea del socialismo internacional y estaba en contra de la burocratización de la vida política; cuando fue jefe y reestructuró el ejército rojo, pensaba que la milicia debía tener un papel preponderante para garantizar y conservar los logros de la Revolución. Primero fue exiliado en la Unión Soviética porque todavía era una voz importante, un luchador al lado de Lenin, posteriormente mandado a Turquía, para silenciarlo (a pesar de lo cual seguía escribiendo y publicando sus análisis políticos), y, finalmente, en el exilio en México, asesinado.

La tercera trama concierne a Ramón Mercader, alias *Jacques Mornard*, y también alias *Jaime López*, quien perpetró el asesinato de Trotski, y su biografía, desde sus inicios en España, en la Guerra Civil, donde fue, a instancias de su madre, cooptado por la policía secreta estalinista y mandado a la Unión Soviética para su entrenamiento. Llega a tal grado la dedicación a su misión que es capaz de cambiar su personalidad, hecho importante para cumplir con el cometido del asesinato de Trotski.

Un tema que une a los tres personajes es el de la victimización. Iván, víctima de su tiempo, de las circunstancias adversas del proceso histórico que vivió. Trotski, víctima de Stalin. Pero también se presenta a Mercader como víctima de

su tiempo y de su situación. En los años treinta del siglo xx, las posibilidades de elegir un plan de vida estaban cerradas y oscilaban entre dos opciones: estar con Hitler o con Stalin. Padura sostiene en una entrevista que ningún crimen se justifica por una idea; el asesinato de Trotski ocurrió en un momento donde ya no era un oponente importante para Stalin y la Unión Soviética; entonces, el acto en sí no tenía ninguna justificación, ni ética ni histórica. Mercader solamente obedeció las órdenes de Stalin. En las palabras de Padura: "Stalin was responsible, and in this sense Mercader was in some way a victim of Stalin, like Trotsky and like millions of people in the world."¹⁹

La tríada en la narración, o sea, una novela, escrita en tres niveles narrativos y temáticos que se centra alrededor de la búsqueda de un manuscrito, ya ha sido el procedimiento literario de Padura en su libro *La novela de mi vida*. En esta novela, el personaje de Heredia es el eje central alrededor del cual gira el relato.²⁰ Sobre la obra dice Sonia Behar:

[...] la gran diversidad de voces de cada nivel narrativo es prueba fehaciente de las numerosas interpretaciones que se pueden hacer de una misma historia. Por tanto, el texto constituye un llamado al cuestionamiento, a no aceptar como definitivo ni real lo que ha quedado escrito en los libros. El lector, por su parte, tiene la libertad de crear su propia versión. El mensaje subyacente de la novela es que cada individuo es un historiador,

¹⁹<http://www.marxist.com/interview-with-leonardo-padura.htm>

²⁰Véase Sonia Behar (Florida International University), *Perspectivismo y ficción en La novela de mi vida: la historia como versión de sí misma*.

y que, por lo tanto, eso que llamamos historia no es más que un vasto y a veces confuso conglomerado de reescrituras.²¹

Estas afirmaciones también son válidas para el libro sobre el asesinato de Trotski. Con este procedimiento literario, Padura logra ver reflejada en cada una de sus partes la historia de las otras partes, complementándose, enriqueciéndose, cuestionándose. ¿Dónde está la verdad?

El narrador-personaje, Iván, le cuenta en una noche de huracán a su esposa Ana, que está agonizando, la historia de su encuentro con Mercader. A su pregunta de por qué no había escrito esta historia, le contesta, que por el miedo. Tenemos una tríada de personas que comparten elementos: los perros, el silencio, el miedo, el exilio, la palabra/la literatura. Cuando Iván encuentra a Mercader en la playa, el nexo entre ellos lo constituyen los perros. A Iván le encantan los perros, conoció a Ana cuando acudió a él para que salvara a su perro; otro perro la acompañó hasta su lecho de muerte. Iván espera en la playa a Mercader, como acechándolo, igual que Mercader estaba acechando a Trotski. El tema que da pie a la relación entre los dos hombres (Mercader e Iván) es el alimento de los perros y su cuidado. Trotski también tenía una perra, una barzoi en Prinkipo, que todavía conoció su nieto Sieva.

Otro elemento es el silencio. En Cuba, el marco referente de Iván, durante el periodo especial, no existía ninguna información sobre Trotski; quiere decir, entonces, que el caso de Trotski estaba silenciado. Existe allí un paralelismo con el silenciamiento del narrador como es-

critor, apartado de las posibilidades de publicación y de poder hacerse escuchar. Trotski, a su vez, está luchando por la difusión de sus ideas y quiere encontrar una plataforma desde donde se le escuche, pero le falta la difusión de sus escritos. Esta ausencia la comparte con Iván que se hunde en el silencio por ser excluido de las posibilidades de publicación. A su vez, Mercader/López se está ahogando con su historia, la quiere depositar en alguien, quiere ser escuchado sin que se sepa su identidad verdadera. Recurre al truco narrativo de decir que se trata de la historia que un amigo le había platicado. Iván, a la vez, la narra a Ana, y el resultado es el libro que el lector tiene entre sus manos.

La historia marco, o sea, la cotidianidad en Cuba es una referencia contemporánea, funge como testimonio y otorga legitimidad al relato. La reconstrucción cronológica de la gestión del libro es la siguiente: el encuentro entre Iván y Mercader/López se realiza en 1977. En 1983, Iván recibe un documento de una enfermera misteriosa que contiene datos que le permiten completar y construir el relato. Finalmente, en 1993 recibe un manuscrito donde Luis, el hermano de Ramón, cuenta, con ayuda del periodista Germán Sánchez, la historia de su hermano, lo que le confirmó a Iván la sospecha que había tenido:

Creo que yo había tenido la mayor sospecha de que Jaime López no era Jaime López en el instante en que éste me confirmó que Ramón siempre había oído el grito de Trotski: el tono de su voz y la humedad de su mirada me advertie-

²¹*Ibid.*

ron que hablaba de algo demasiado íntimo y doloroso.²²

El narrador, que es testigo y personaje ficticio a la vez, expresa su asombro por la relación entre cuento y realidad: “¿Cómo podía escapar alguien de la Historia para pasearse con dos perros y un cigarro en la boca por una playa de *mi* realidad?”²³ El éxodo de los balseros fue el último elemento que faltaba para que Iván escribiera el texto. A la muerte de Iván, Daniel Ledesma Fonseca recibe el legajo y decide enterrar la caja con los papeles con el amigo muerto. Es una contradicción patente ya que el lector lo tiene en las manos.

¿Quién era Iván? ¿Cuál era su papel dentro de la historia? “... un hombre bueno contra el que el destino, la vida y la historia se habían confabulado hasta destrozarlo.”²⁴ Leonardo Padura explica en su entrevista²⁵ que el personaje de Iván no es una persona, sino el retrato y la síntesis de toda una generación en que depositó muchas de las ilusiones, desilusiones, pérdidas y miedos de su generación, “... todos aquellos papeles escritos por él y por Ramón Mercader (en realidad por Jaime López) y que eran el mejor retrato de su alma y de su tiempo ...”²⁶

Porque el papel de Iván es el representar a la masa, a la multitud condenada al anonimato, y su personaje funciona también como metáfora de una generación y

como prosaico resultado de una derrota histórica.²⁷ Iván “represents all the problems we have lived through in Cuba in my generation, that generation that grew up in the revolution, studied in the revolution, went to war in the revolution and that in the 90s found they had nothing in their hands.”²⁸

La novela de Padura es un entramado complejo con elementos de novela histórica y de la *Zeitroman*, es decir, el retrato de una época dada, y con elementos de la historia policiaca para transportar el mensaje. Es el retrato de una situación histórica específica en Cuba, descrita con desencanto, que Padura escribió para el público cubano. En Cuba, prácticamente no se sabe nada sobre Trotski,²⁹ pero el escritor lo considera un personaje crucial para la historia del siglo xx y la historia de la Unión Soviética, uno de los procesos más importantes del siglo pasado. Opina que el proceso de una nueva sociedad con altos niveles de igualdad y democracia para los trabajadores, en la que la gente se gobierna a sí misma, fue el gran sueño de la humanidad; al mismo tiempo, se convirtió en una *barbarización* por la introducción del socialismo real por parte de Stalin. Lenin y Trotski solamente pusieron los fundamentos filosóficos del proceso, y Stalin llevó a cabo la parte práctica. En Cuba, se dio en la década de 1970 la transgresión de una revolución tropical a una socialista soviética, que llevó a una institucionalización del país. (Entrevista con Leonardo Padura).

²²Leonardo Padura, *El hombre que amaba a los perros*, p. 530.

²³*Ibid.*, p. 530.

²⁴*Ibid.*, p. 758.

²⁵<http://www.marxist.com/interview-with-leonardo-padura.htm>

²⁶Leonardo Padura, *op. cit.*, p. 759.

²⁷*Ibid.*, p. 760.

²⁸<http://www.marxist.com/interview-with-leonardo-padura.htm>

²⁹*Ibid.*, p. 545.

Padura visitó en 1989 Coyoacán, y tenía la impresión de que la casa de Trotski era una cárcel; después se enteró de que Mercader vivió clandestinamente en Cuba de 1974 hasta su muerte en 1978; y finalmente la apertura de los archivos de Moscú en los años noventa lo empujaron a escribir la novela que sitúa en el siguiente contexto:

My idea was that the assassination of Trotsky had a special meaning, a poetic or metaphoric meaning in the development of the 20th century, because it happened at a moment when Trotsky was less important and yet Stalin decided in any case that he needed to kill Trotsky. Symbolically it meant to me the end of the big utopia of the 20th century and this was the sense in which I tried to write the novel.³⁰

El proceso de la recepción de la novela en Cuba sigue siendo contradictorio, lo que explica Padura de la siguiente forma:

Twenty years ago maybe I wouldn't even have been able to think about writing this book; ten years ago I could write it but it wouldn't have been published in Cuba; now it can be published and even though it is silenced in the media it can win prizes.³¹

Padura conjuga en su novela dos realidades históricas que se reflejan mutuamente como en un espejo, resaltando el paralelismo entre diferentes tiempos.

Guillermo Cabrera Infante, *La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes*

Cabrera Infante, quien era un baluarte de la Revolución cubana, se exilió en 1965 en Inglaterra. La inserción del capítulo sobre Trotski en su novela *Tres tristes tigres* llama la atención, ya que, como afirmó Padura muchos años después, el tema de Trotski había sido manejado en Cuba como en la Unión Soviética, es decir, no se mencionaba su nombre o bien fue tachado de traidor. Cabrera Infante convierte justamente el tema de la traición en *leitmotiv* de las siete invenciones o caprichos literarios.

La novela *Tres tristes tigres* es un recorrido por la noche bohemia de La Habana en la que el autor retrata las diferentes voces y el habla, el registro idiomático de sus protagonistas, que se acerca a la locución cotidiana, incorporando voces típicas del lenguaje cubano, incluso de la fonética y de la pronunciación, por ejemplo, quitar la letra "s" al final de las palabras. En esta novela que, a la vez, es un retrato y una parodia de la ciudad con muchos elementos humorísticos y anécdotas chuscas, Cabrera Infante inserta un capítulo con el título "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes". Ya desde el título se revela la intención satírica del autor al estipular que los escritores cubanos hubieran podido escribir sobre la muerte de Trotski antes de que ésta sucediera. Los autores cubanos que supuestamente escribieron sobre la muerte de Trotski son: José Martí (históricamente imposible ya que murió mucho antes que Trotski), José Lezama

³⁰<http://www.marxist.com/interview-with-leo-noardo-padura.htm>

³¹*Ibid.*

Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. Llama la atención la maestría de Cabrera Infante en recrear las voces y estilos distintivos de estos escritores. Barrionuevo (2010) sostiene, apoyada en los textos biográficos de Cabrera Infante, que el orden en que aparecen los escritores obedece al rango que ocupan en la valoración de Cabrera Infante y, asimismo, a la valoración hecha por los protagonistas a lo largo de *Tres tristes tigres*.

El texto supuestamente escrito por José Martí ("Los hachacitos de Rosa") inscribe a Trotski dentro de un linaje bíblico ("León Hijo-de David Bronstein: el viejo epónimo: profeta de una religión herética: mesías y apóstol y hereje en una sola pieza"³²), y subraya la importancia del personaje de Trotski con este trasfondo histórico. A Jacobo Mornard se describe con "ojeada turbia y los andares inciertos del desafecto, esbozos que no completaron nunca, en la mente dialéctica del saduceo, la impronta histórica de un Casio o de otro Bruto."³³ Se establece una isotopía en el sentido greimasiano con el asesinato de Julio César.³⁴ Otros

elementos que refieren este hecho histórico al contexto del Imperio Romano son: "... porque no faltaban, como en la anterior tragedia romana, el agujero malo",³⁵ "Un grito resuena en el ámbito claustral y allá corren los adláteres."³⁶ La *Biblia*, el Imperio Romano como ejes connotativos del texto adscrito a Martí, pero también el motivo de la traición rigen la composición de este fragmento ("... se anidaba, siniestro, lento, tenaz el feto de la traición más innoble"³⁷). En esta parodia llama la atención el lenguaje alto empleado ("pujavante alevoso" = piolet, "la nevada testa ennoblecida" = cráneo). Cierra el texto una contemplación histórica "ahora le pertenecían la gloria y la eternidad histórica."³⁸ La actitud aquí presente es la de un fundador de patria. La ironía se hace patente también en el título que refiere al poema de Martí *Los zapaticos de Rosa*, equiparando así el relato del asesinato con un poema cursi. Dice Barrionuevo:

Los hachacitos de rosa es una cita reminiscente de otro título, conocido por todo cubano desde la niñez: "Los zapaticos de rosa", cuento en verso incluido en *La Edad de Oro* en el número de septiembre de 1889. La cita presenta un propósito abiertamente negativo porque con ello se resalta la cursilería sentimental del poema al convertir los "zapaticos" de color rosa en "hachacitos", es decir "golpecitos de hacha" del mismo color.³⁹

³² Guillermo Cabrera Infante, *Tres Tristes Tigres*, p. 227.

³³ *Ibid.*, p. 227.

³⁴ A. J. Greimas toma prestado del dominio de la físico-química el término *isotopía* y lo transfiere al análisis semántico dándole una significación específica, en atención a su nuevo campo de aplicación. De carácter operatorio, el concepto de isotopía designó, en un principio, la iteratividad —a lo largo de una cadena sintagmática— de clasemas que aseguran al discursus enunciado su homogeneidad. Según esta acepción, resulta claro que el sintagma al reunir, al menos, dos figuras sémicas puede ser considerado como el contexto mínimo que permite establecer una isotopía (Greimas, A.J., Courtés, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, p. 229s.

³⁵ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 228.

³⁶ *Ibid.*, p. 228.

³⁷ *Ibid.*, p. 227.

³⁸ *Ibid.*, p. 228.

³⁹ Carmen Barrionuevo Ruiz, *op. cit.*

También el inicio del cuento es una reminiscencia desmitificadora de otro cuento de Martí (*Tres héroes*), dicho en palabras de Barrionuevo:

[...] donde se explica a los niños la vida de los tres libertadores de América: Bolívar, Hidalgo y San Martín. El texto de Cabrera Infante resulta irónicamente desmitificador porque rebaja con ostentación la solemnidad del comienzo del artículo martiano: "Cuentan que un viajero llegó un día a Caracas al anochecer, y sin sacudirse el polvo del camino, no preguntó dónde se comía ni se dormía, sino cómo se iba a donde estaba la estatua de Bolívar". Es decir, que los sujetos de la historia, Bolívar y el ilustre viajero, se convierten en Trotski y su asesino Ramón Mercader: Y desde luego la idea noble, aunque en exceso retórica, del comienzo del artículo martiano se reduce a polvo literario.⁴⁰

El texto atribuido a José Lezama Lima "Nuncupatoria de un cruzado" (alusión a otro texto de Lezama Lima, *Nuncupatoria de entrecruzados*) está concebido como una nota periodística, pero con el lenguaje neobarroco típico de este autor. Como dice Barrionuevo, es una breve parodia con el uso casi exclusivo de la reminiscencia, es decir, reproducir el estilo propio del autor. En el estilo de Lezama Lima se aprecia su *horro vacui*. También en este texto se destaca la traición, escondida bajo una retórica rimbombante.

Jacopus Mornardus o Merceder [sic!] o Mollnard sacara con escolástico sigilo de un chaleco pretendidamente discipu-

lario pero en realidad alevoso y traidor, agazapado bajo el capote tautológico, como de Iago secular enderezando contra un Otelo cuya Desdémona es la Santa Madre Rusia.⁴¹

Hay referencias wagnerianas, incluso explícitas "crepúsculo de los dioses", "agonía wagneriana"; otras referencias aluden a Shakespeare (Otelo, Iago, Desdémona), otras, implícitamente, a Borges (*Los teólogos*, Juan de Panonia y Aureliano que discuten entre sí, pero tienen un enemigo en común: los herejes), alusiones a tendencias literarias de la literatura alemana ("Strung-und-Dran" [sic], período breve antes del clasicismo alemán, "Valpurgis Nach" [sic] del *Fausto* de Goethe. Finalmente, alude a la cárcel en que fue encerrado Mercader ("... luego imponiendo su *favori* de recién venido a los misteriosos e innumerables corredores de Lecumberri, cerrado minotaúricamente en su laberinto de silencio y hosco bienmandado."⁴²)

Tarde de los asesinos se titula el texto atribuido a Virgilio Piñera.⁴³ Cabrera Infante ancla el texto en una estructura general sobre que está basada su reflexión. "Creo a pie juntillos que nadie sabe para quién trabaja."⁴⁴ Lo explica de la siguiente forma particular:

Trotsky nunca supo que Mornard trabajaba como un escritor fantasma para Staline. Mornard nunca supo que Trotsky trabajaba como una hormiguita pa-

⁴¹*Ibid.*, p. 229.

⁴²*Ibidem.*

⁴³El título es una referencia a una obra dramática de Triana: *La noche de los asesinos*, Carmen Barrionuevo Ruiz, *op. cit.*

⁴⁴Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 230.

⁴⁰*Ibid.*

ra la literatura. Staline nunca supo que Trotsky y Mornard trabajaban como (perdón) negros para la historia.⁴⁵

Son los elementos clásicos del estilo de Piñera que en una forma fría y distante imprime su interpretación a las cosas. En las palabras de Reynaldo Jiménez, en Piñera vemos una conjugación de lo real y lo fantástico, lo cotidiano, a veces lo absurdo en su afán de explorar diferentes niveles de la enigmática realidad.⁴⁶

Piñera dijo, a propósito de la publicación de sus *Cuentos fríos*, en 1956, en Buenos Aires, que "soy tan realista que no puedo expresar la realidad sino distorsionándola, es decir, haciéndola más real y vívida."⁴⁷

En el fragmento de Piñera, la literatura ocupa explícitamente un papel importante. Se refiere a Trotski escribiendo sus memorias:

[...] con un estilo, en honor a la verdad, que era mucho mejor que el de Staline, Zhdanoff, y los otros. No me extrañaría que lo mandaron a matar por envidia, que crece como verdolaga en el mundo literario.⁴⁸

El texto atribuido a Virgilio Piñera contiene unas partes parodiadas y absurdas que, según Barrionuevo, solamente se comprenden después de la lectura *Vidas para leerlas* de Cabrera Infante, y que

son expresión de la represión literaria practicada por la Revolución. Cabrera Infante expresa su admiración por Piñera a la vez que da testimonio de la persecución política que sufrió por su homosexualidad. En las palabras de Piñera:

No tuve bien la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y agitar los bracitos, me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte.⁴⁹

Esos factores lo convirtieron, según testimonio de varios autores (Arrufat, Berti), en el escritor menos apreciado entre los autores cubanos.

Lo absurdo de la parodia presentada por Cabrera Infante tiene una doble función; por un lado, lo paródico es una representación reminiscente de su estilo, y por otro, denuncia una situación política y social.⁵⁰ En cuanto se refiere a una realidad extratextual, se convierte en sátira.

La cuarta parodia corresponde a Lydia Cabrera, admirada por Cabrera Infante por haber creado la "antropoesía". Cabrera Infante sugiere que la autora mezcla supuestos cánticos africanos con advocaciones y neologismos, invirtiendo palabras para que tengan una asonancia africana, usando las leyendas convertidas en religión que fueron traídas con la esclavitud a Cuba. Hace toda una parafernalia de ritos orishas que antecede el viaje de Mornard a México, consultando a un mago y los oráculos.

⁴⁵*Ibidem*.

⁴⁶Reynaldo Jiménez, *Guillermo Cabrera Infante y Tres Tristes Tigres*, p. 17.

⁴⁷Citado por Pérez León, Roberto, "Con el peso de una isla de jardines invisibles", *Unión*. Revista de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. 1990, p. 42.

⁴⁸Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 231.

⁴⁹Piñera, Virgilio, "La vida tal cual", *Unión*, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁰Carmen Barrionuevo Ruiz, *op. cit.*

El hombre blanco (*Molná mundele*) llegó, vio y mató a León (*Simba*) Trotsky. Le clavó la “guámpara” en el “coco” y lo mandó para su “In-Kamba finda ntoto” (tumba fría). Para asestar el golpe final, los *orishas* siempre fueron consultados de antemano.⁵¹

La parodia de Lino Novás *¡Trinquenme ahí a Mornard!* toma como título otro texto del autor *Trinquenme ahí a ese hombre!* El flujo de conciencia que se presenta en el texto es una reminiscencia del estilo de William Faulkner, ya que Nová era traductor de su obra. Esto se percibe en el uso de la primera persona monologante, utilizado en la obra de Faulkner *Mientras agonizo*.⁵² Llama la atención que tematiza la traición como acto propiamente femenino.

Al asesino. El hombre, porque es un hombre, no una mujer ni un niño ni un transformista, porque va vestido de hombre aunque haya cometido un acto de mujer, una traición y le haya puesto adornos en la cabeza al otro hombre, al viejo, al que leía los manuscritos. Y eso de espaldas.⁵³

En la parodia del texto escrito presuntamente por Alejo Carpentier, *El ocaso*, Cabrera Infante despliega, con gran ironía, el manejo de la cultura universal del “último novelista francés que escribe en español”. El texto inicia con la lectura de un pasaje supuestamente escrito por Trotski: “Tengo un santo horror a los diá-

logos”, y lo traducía mentalmente al francés para ver cómo sonaba.⁵⁴ Sigue una descripción meticolosa del cuarto, de los muebles, la decoración, las flores y la música. Cabrera Infante resalta la pedantería y presunción que se esconde tras la exageración del detalle, un hombre joven y uno viejo: “Por fuerza de relativos uno tenía que ser más joven que el otro”. El texto es el más largo de todas las parodias presentadas y describe en cuatro apartados la escena de golpear, la puerta y la fachada, el patio interior y de Trotski, desde los zapatos hasta la composición biológica. Todos los objetos y todas las personas están desmenuzados en sus componentes resultando en un cuadro sinóptico de cada cosa de este mundo. Cabrera Infante lleva *ad absurdum* la precisión semántica y enumerativa de Carpentier, a tal grado, que dice de los apartados v-LV lo siguiente:

(Después de pasar revista y subsiguientemente inventario a la habitación y todos sus enseres y pertenencias, Jacques Mornard muestra a Lev Davidovitch Trotsky las “octavillas discipularias”, como dice Alejo Carpentier, y con el Maestro entretenido en la lectura, logra extraer la azuela asesina –no sin antes enumerar cada una de las individualidades anatómicas, sartoriales, idiosincráticas, personales y políticas del muerto grande, porque el magnicida (o el autor) padece lo que se conoce en preceptiva francesa como *Syndrome d’Honoré*.)⁵⁵

El último texto supuestamente escrito por Nicolás Guillén se titula *Elegía por*

⁵¹Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 237.

⁵²Véase Carmen Barrionuevo Ruiz, *La parodia de la cultura en Tres Tristes Tigres de Guillermo Cabrera Infante*.

⁵³Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 239.

⁵⁴*Ibid.*, p. 241.

⁵⁵*Ibid.*, p. 251.

Jacques Mornard (en el cielo de Lecumberri) que alude a otras obras del autor ("Velorio de Papá Montero").⁵⁶ Es un drama, una farsa en que Trotski está muerto, pero no lo sabe y canta su propia muerte, seguido por plañideras (Isaac Deutscher, Julián Gorkin y Gambetta). En la obra aparecen Isaac Deutscher, el biógrafo de Trotski, Hamlet (que en realidad es Stalin), Molotov, el ministro de Relaciones Exteriores de la Unión Soviética, como vendedor de periódicos con la noticia de la muerte de Trotski, Lady Macbeth (de Minsk), Lunacharsky (degradado en Lupanarsky), el pedagogo de Lenin, y Radek, amigo de Trotski. Y ya que está escrita en el cielo "los pasillos del Kremlin se pueblan con decenas, miles, millones (unos cien) de fantasmas políticos."⁵⁷ En esta burla ideológica hay un uso extremo de lo fónico.⁵⁸

Cabrera Infante presenta el tópico del asesinato de Trotski en la –supuesta– voz de siete escritores cubanos para enfatizar en el tema de la traición, del manejo del lenguaje, del papel de la literatura. Es una lectura de hechos históricos poco conocidos en Cuba y sirve a Cabrera Infante para echar una mirada crítica sobre lo que él considera la realidad hechiza cubana, donde una superficie fingida predomina sobre una realidad auténtica.

Retomando las consideraciones de Seidel, se puede aventurar la hipótesis que el escritor en su exilio en Londres recrea una realidad alternativa tanto del país como de la narrativa cubana.

[...] narrative not only performs as an experiential rival but as an aesthetic substitute or supplement. Exilic imagining in this sense is both the mirror and the "other" of narrative process; mimesis becomes an alien (or allegorical) phenomenon that establishes fictional sovereignty on fictional ground.⁵⁹

El lenguaje literario le permite a Cabrera Infante manejar y presentar su propia versión de "lo cubano" en el espejo de la parodia y de la burla.

Peter Weiss, *Trotski im Exil*

El drama de Peter Weiss abarca el exilio de Trotski, desde sus destierros a Siberia y Europa a principios del siglo xx, hasta su muerte en México. Recupera, asimismo, discusiones ideológicas que distinguen el pensamiento de Trotski. A través del teatro, tenía la intención de abrir el debate sobre las diferentes modalidades alternas al socialismo real. Una porción importante del drama ocupan las discusiones acerca del papel de arte. Arte y política mantienen una relación problemática en este drama de Peter Weiss, implicado en enfrentamientos y discusiones polémicas.

El drama fue estrenado el 20 de enero de 1970 en el flamante teatro *Düsseldorfer Schauspielhaus*, en el centro de la ciudad más rica de la rica República Federal de Alemania (Reich-Ranicki) cuyo público burgués no tenía inconveniente en saborear las teorías antiburguesas y revolucionarias que se presentaron en el

⁵⁶Véase Carmen Barrionuevo Ruiz, *op. cit.*

⁵⁷Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 256.

⁵⁸Véase Carmen Barrionuevo Ruiz, *op. cit.*

⁵⁹Michael Seidel, *Exile and the Narrative Imagination*, p. 198.

escenario. El ensayo general del día anterior fue interrumpido por un grupo de estudiantes que objetaron las posturas políticas expresadas en la obra. Weiss salió del ensayo. La obra fue rechazada por el teatro *Stuttgarter Schauspielhaus*, igualmente por el *Volkstheater Rostock*, cuyo director había puesto en escena otros dramas de Weiss. En total, solamente fue llevada al escenario dos veces en Alemania. Lew Ginsberg, de la Asociación de Escritores Soviéticos, le acusó de "falsificación de la historia." Una parte de la crítica recriminó al autor que la pieza fuera "mal escrita", no digna de un escritor de la talla de Weiss.

El drama consiste en una rápida secuencia de escenas donde se muestran las diferentes estaciones del exilio de Trotski, no siempre cronológicas. A diferencia de las otras obras aquí analizadas, el drama de Weiss no sólo abarca el exilio de Trotski, a partir de 1928, sino también sus estancias en Zurich y en Londres en 1902, sus encuentros con Lenin, las discusiones entre ambos, la Revolución de Octubre, el intercambio de ideas con Kameniev, Zinoviev y Radek, y el exilio en Alma Ata, posteriormente en Europa y, finalmente, en México. Weiss presenta en su obra, partiendo de los sucesos históricos reales, la génesis y el forjamiento del pensamiento de Trotski.

La obra consta de dos actos. El primer acto presenta una secuencia de escenas que van desde el destierro de 1928 a Siberia a la colonia penitenciaria de Vercholensk, pasando por Londres en octubre de 1902, y un encuentro con Lenin hasta la fundación del Partido en Bruselas en julio de 1903, la participación en la Revolución de 1905 en St. Petersburg, el segundo destierro en Siberia, la estancia de 1915

en Zurich y, finalmente, la Revolución de Octubre, en 1917. El segundo acto abarca el levantamiento de los marineros de Kronstadt, en 1921, debates en torno a la revolución mundial en Francia, y las diferentes etapas del exilio en Turquía, Francia, Noruega y México. En su texto, para la puesta en escena de la obra en Londres, Ernest Mandel escribe:

By fading the present into the past the author endeavours to bring into closest relationship the flow of contemporary events with memories and historical introspection into success and failure. The historical drama of the revolution in our century similarly combines the result of theoretical controversies, often obscure to many contemporaries, with the sudden activity of masses in their millions. At the same time this method allows a particularly plastic presentation of the unity of thought and action so characteristic of the great Russian revolutionaries, even though, or perhaps just because, their personal fates all have such tragic ends.⁶⁰

La concepción artística que subyace al drama se expresa en la siguiente aseveración de Peter Weiss sobre su obra:

[...] a structure made up of recollections, surveys, fragments of conversations, of figures appearing and disappearing, reflections of historical situations, references to decisive events and passionate disputes, it is a fabric easily torn, subjected to sudden vacillations and leaps, more dream than reality.⁶¹

⁶⁰Ernest Mandel, *Trotsky in Exile*.

⁶¹Citado por Robert Cohen, *Understanding Peter Weiss*, p. 127.

Mientras que la revolución burguesa es el tema del drama de Weiss sobre Marat/Sade, el drama de Trotski abarca la revolución socialista.⁶² Weiss subraya la importancia de la *batalla de ideas* en el concepto de la obra y lo expresa en palabras del personaje de Trotski: "Als sei der Kampf der Ideen mir wichtiger als die revolutionäre Handlung. Das Schreiben, die Druckspur der Gedanken wirklicher, als die Aktionen draussen."⁶³ Apunta que el drama parte "from the interior monologue of someone condemned to exile", que es una clara referencia a Trotski, pero también a sí mismo, ya que fue exiliado desde 1934.⁶⁴ Característico de la obra es un procedimiento que Weiss describe como *Tatsachenphantasie*, "fantasía de hechos", es decir, la elaboración literaria se basa en personajes históricos. Los hechos meticulosamente investigados se transformaron en un concepto surrealista, onírico y estético.⁶⁵ El lenguaje utilizado muestra elementos de un estilo telegráfico. Se presentan, por ejemplo, frases abreviadas sin sujeto o sin verbo simbolizando la vorágine de la Revolución rusa que no toleraba retrasos, interrupciones, distracciones.⁶⁶

Una parte esencial del drama de Peter Weiss son las reflexiones en torno al papel del arte, intercaladas en el drama. Una escena describe el encuentro (ficticio) de Trotski con los dadaístas de Zurich en que discuten sobre los alcances

del arte. El encuentro entre los dadaístas y Trotski en Zurich no está documentado, pero a Weiss le sirve para hacer explícitas las diferentes interpretaciones en torno al papel del arte. Los dadaístas ostentan una postura iconoclasta: todo debe ser destruido a favor de la modernidad y del avance tecnológico. Este proceso destructivo liberará lo irracional, lo que no se ha podido expresar. Trotski, en oposición a estas posturas, subraya la importancia del arte para la revolución y el cambio del mundo. Para ilustrar la postura de los dadaístas, Weiss pone las siguientes palabras en boca de Tristan Tzara.

Tristan Tzara: Weg mit dieser ganzen Scheisse auf Sockeln, in Rahmen, in Glasschreinen. Alles Betrug. Alles Täuschung. Die wahre Stimme, die ist zu hören im Geratter der Tanks, im Krachen der Skrapnells, im Dröhnen der Aeroplane.⁶⁷

Una segunda cita que subraya el contraste con la postura de Trotski:

Richard Hülsenbeck: Und dieser Prozess soll zu einer Gewaltkur werden. Das Irrationale, alles, was bisherverschlossen war, was noch nie in Worte, in Zeichen gefasst wurde, soll zur Sprache kommen.

Trotski: Doch ohne Mystik, ohne Ekstase. Die Kunst muss dazu beitragen, die Welt zu verändern. Die Kunst, die sich

⁶²*Ibid.*, p. 127.

⁶³Como si el combate de las ideas fuera más importante para mí que la acción revolucionaria. La escritura, la huella impresa de los pensamientos, más real que las actos externos (Traducción realizada por la autora) Peter Weiss, *Trotski im Exil*, p. 31.

⁶⁴Citado por Robert Cohen, *op. cit.*, p. 127.

⁶⁵*Ibid.*, p. 128.

⁶⁶*Ibid.*, p. 127.

⁶⁷Tristan Tzara: Fuera con toda esta mierda sobre zoclos, en marcos, en vitrinas. Todo engaño. Todo ilusión. La voz auténtica se oye en el traqueteo de los tanques, en el crujido de las balas, en el mugido de los aeroplanos (Traducción realizada por la autora). Peter Weiss, *op. cit.*, p. 41.

losgesagt hat von ihren Händlern, Spekulanten, Profiteuren, die neue Kunst, die allen gehört, sie muss im Dienst der Revolution stehen.⁶⁸

Otra referencia literaria encontramos en la escena titulada *Un enemigo del pueblo* (nombre del drama homónimo de Henrik Ibsen, ubicado en Noruega), relacionada con los grandes procesos de purga en Moscú. El médico compara a Dr. Stockmann con Trotski.

Arzt: Wenn er auch in Einzelheiten recht hat, so wird er doch zum Verlierer. Denn es gelingt ihm nicht, sein Wissen zu verbreiten. Er verachtet die Menge, die Masse, diese verfluchte kompakte Majorität. Er ist der geistige Aristokrat. Eine hilflose, ich möchte sagen, tragische Figur. Wie er uns zum Schluss wimmernd sein Credo gibt, am stärksten in der Welt ist der, der allein steht.⁶⁹

Una última cita explícita relacionada con el papel del arte se refiere a la visita de

⁶⁸Richard Hülsenbeck: Y este proceso debe convertirse en una cura violenta. Lo irracional, todo lo que ha sido enclaustrado hasta ahora, lo que nunca se ha expresado en palabras, en signos, debe expresarse ahora.

Trotski: Pero sin mística, sin éxtasis. El arte debe contribuir a transformar el mundo. El arte que se ha liberado de sus comerciantes, especulantes, usureros, el nuevo arte que pertenece a todos, debe estar al servicio de la revolución (Traducción realizada por la autora). Peter Weiss, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁹Médico: Aun cuando tiene razón en los detalles, sin embargo, se convierte en perdedor. Porque no logra difundir su conocimiento. Desprecia la turba, la masa, esta mayoría condenada y compleja. Él es el aristócrata espiritual. Una figura inerme, quiero decir, una figura trágica. Como la final nos da sollozando su credo, el más fuerte en el mundo es aquel que está solo (Traducción realizada por la autora). Peter Weiss, *op. cit.*, p. 85.

André Breton a México. En la discusión sobre los procesos en Moscú y la confesión forzada de los acusados, Trotski y Breton sostienen la siguiente argumentación:

André Breton: Das ist für mich keine rationale Erklärung, eher ein psychiatrischer Krankenbericht. Ich kann in einer derartigen Selbsterniedrigung keine sinnvolle politische Aktion sehen. Darin bestätigt sich nur der definitive Bruch zwischen einer abstrakten, entpersönlichten Welt und den elementarsten menschlichen Ansprüchen. ...Der Prozess spiegelt sich auch auf der Ebene der Kunst. Völlige Zerschlagung des autonomen Denkens. Vernichtung jeder wirklich revolutionären Handlungsweise.⁷⁰

La respuesta de Trotski ante esta argumentación es la siguiente: "Trotzki: Nie habe ich das Vertrauen an die revolutionäre Kraft der Massen verloren."⁷¹

En su obra, Weiss presenta las diferentes facetas de la personalidad de Trotski, el personaje en la vorágine de la Historia, con sus logros y fracasos.

⁷⁰André Breton: Para mí, eso no es una explicación racional. Más bien un informe médico psiquiátrico. En una tal auto-humillación no puedo ver una acción política que tenga sentido. Sólo se confirma la ruptura definitiva entre un mundo abstracto, despersonalizado y las reclamaciones humanas más elementales. ... El proceso se refleja también en el nivel del arte. Desarticulación total del pensamiento autónomo. Destrucción de cada forma de acción genuinamente revolucionaria (Traducción realizada por la autora). Peter Weiss, *op. cit.*, p. 102.

⁷¹Trotski: Nunca he perdido la fe en la fuerza revolucionaria de las masas (Traducción realizada por la autora). Peter Weiss, *op. cit.*, p. 104.

Conclusiones

Hemos revisado en el presente trabajo la creación literaria y la postura de cuatro autores que tomaron como motivo de sus textos el exilio de Trotski en México. Son autores de diferentes épocas y con una visión del mundo diferente. En la presentación de los hechos históricos se privilegian facetas y aspectos diferentes. El motivo de Trotski se utiliza por muy variadas razones en cuyo fondo, sin embargo, yace una afirmación de la propia visión del mundo. Mientras que Paz se concentra en un momento único para desplegar una argumentación sobre filosofía de historia, Peter Weiss tiene la intención opuesta, o sea, quiere provocar y abrir un debate sobre los alcances del socialismo para trascender posturas que él considera petrificadas. Padura y Cabrera Infante, los dos autores cubanos, toman el personaje de Trotski a manera de espejo en el que se refleja la realidad cotidiana de Cuba. Es patente el desencanto en ambos escritores. Mientras que en Cabrera Infante el desencanto adquiere tintes irónicos, incluso humorísticos, y se presenta en una forma lúdica, la novela de Leonardo Padura sirve como metáfora y símbolo del estancamiento y de la desilusión, de situaciones que se presentan como un callejón sin salida.

ANEXO 1 El lenguaje jurídico

En contraste con el discurso sobre Trotski en la literatura, haré unos comentarios finales sobre otro tipo de discurso, el

ministerial judicial. En las palabras de Georg Schmid:

But while “the historical facts” cannot be impugned, they are open to debate. Their meaning is debatable, and while the facts themselves rest unaffected, there will always remain the shadow of a doubt.⁷²

Las actuaciones ministeriales quieren llegar a la verdad a través de un sistema de clasificación que abarca cada vez más detalles hasta llegar a la comprensión total de un hecho. Presentaré una muestra del lenguaje jurídico de las actuaciones ministeriales en el homicidio de Trotski. Se trata del rechazo de la solicitud del abogado defensor de Sylvia Ageloff, la novia de Ramón Mercader, de “libertad por desvanecimiento de pruebas”, en la que Cabeza de Vaca, agente del Ministerio Público señaló:

[...] no se han desvanecido por prueba plena e indubitable las que sirvieron para la comprobación del cuerpo del delito y que si bien es cierto que no han aparecido datos posteriores de responsabilidad, lo es también que tampoco se han desvanecido en términos de Ley los señalados en el auto de formal prisión para tener a la procesada de referencia como presunta responsable del delito de homicidio.⁷³

La composición sintáctica del fragmento consiste en un periodo largo de una frase principal de la que dependen varias oraciones subordinadas a las que, a

⁷² Georg Schmid, *op. cit.*, p. 51.

⁷³ Citado por Martín Gabriel Barrón Cruz, *Actuaciones ministeriales en el homicidio de León Trotsky*, p. 103.

la vez, se subordinan otras. Es una construcción sintáctica compleja, en la que un referente remite a otro, sin denominar específicamente cuáles eran las pruebas y en qué consiste la responsabilidad. Este lenguaje está hecho para iniciados; el sentido superficial remite a otro cuya comprensión cabal sólo se revela a aquél quien tiene el conocimiento especializado. En el lenguaje cotidiano existen convenios sobre el significado de las palabras para lograr comunicación y referencia inequívoca, pero en el contexto jurídico, el lector debe conocer las nociones específicas.

El procedimiento jurídico, como consta en actas, queda definido de la siguiente manera:

Así, una vez revisados los resultados del caso los jueces emitieron sus consideraciones, las cuales se encontraban en la confesión de Jackson y en la comprobación del cuerpo del delito de homicidio, por lo cual no había excluyentes de responsabilidad, ya que el agente del Ministerio Público había logrado aportar los medios de prueba, la confesión extrajudicial y la ratificación de la misma ante la autoridad ministerial, así como las pruebas documentales, testimoniales, de inspección judicial y las periciales.⁷⁴

Los elementos textuales aparecen en una cadena sintagmática. Es una ironía del destino que el aparato jurídico no llegara a la totalidad de la verdad anhelada, ya que la identidad verdadera de Mercader no fue resuelta sino hasta muchos años después. El caso del asesinato de Trotski

se presenta con la siguiente argumentación jurídica:

[...] la fe judicial del cadáver y su descripción; la identificación de este cadáver y la autopsia del mismo en la que se concluye que hubo una lesión mortal, comprueba legalmente el delito de homicidio. La existencia material del delito de ataque peligroso queda legalmente probado por la confesión del acusado en el sentido de haber empleado fuerza y destreza para [...] la muerte del atacado, esto unido a la fe judicial de la existencia reconocida por el procesado como la que empleó para producir la muerte.⁷⁵

El lenguaje jurídico queda encasillado en pasos y etapas, contruidos y necesarios para abarcar un fenómeno. Pretendiendo la mayor claridad y objetividad posibles, busca ser neutral, pero destrozada, al no reconocer la individualidad, el potencial diferenciador de cada uno. El sujeto vigilado de Foucault queda encerrado en instituciones con un poder contundente sobre su identidad, su espontaneidad y, acaso, su sensualidad, que se sustituyen con expedientes, números, actas que, en pasos pacientes, deben llevar a la última verdad. Ismael Kadaré traza en su novela *El palacio de los sueños* la sustitución de la vida real por el sometimiento y la clasificación de los sueños, esos jirones volátiles y efímeros, interpretados desde la maquinaria del poder como posibles atacantes al orden establecido. Albert Drach usaba en su *estilo protocolario* el lenguaje jurídico para llevar *ad absurdum* las pretensiones de veracidad. La literatura tampoco puede

⁷⁴Martín Gabriel Barrón Cruz, *op. cit.*, p. 107.

⁷⁵*Ibid.*, p. 106.

presentar la verdad última de las cosas (si acaso existe), pero al expresar lo íntimo de cada postura individual, logra vencer el reto y obstáculo de la de comunicabilidad y, desde lo más particular, expresar lo más general.

ANEXO 2 Gran corrido León Trotsky

Murió Trotsky asesinado
de la noche a la mañana
porque habían premeditado
venganza tarde o temprano.
Pensó en México, este suelo
hospitalario y grandioso,
para vivir muy dichoso
bajo el techo de este cielo.
Por fin lo venció el destino
en su propia residencia,
donde el cobarde asesino
le arrancó ahí su existencia.
Un zapapico alpinista
este asesino llevó,
y al estar solo con Trotsky
a mansalva lo atacó.

Fue un día martes por la tarde
esta tragedia fatal,
que ha conmovido al país
y a toda la capital.

Anónimo popular mexicano,
1940, citado por Barrón, 2009, p. 51.

Bibliografía

- Barrón Cruz, Martín Gabriel. *Actuaciones ministeriales en el homicidio de León Trotsky*. México, Instituto Nacional de Ciencias Penales, 2009.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres Tristes Tigres* (primera edición 1967). Barcelona, Editorial Seix Barral, 1973.
- Cohen, Robert. *Understanding Peter Weiss*, University of South Carolina Press, 1993.
- Drewes, Greg (North Carolina State University), "Octavio Paz: El camino hacia la desilusión". Héctor Jaimes. *Octavio Paz: La dimensión estética del ensayo*. México, Siglo XXI, 2004.
- Delahunt, Meaghan. *In the Blue House*. Edinburgh, Bloomsbury, 2001.
- Greimas, A.J., Courtés, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid, Gredos, 1982.
- Jiménez L., Reynaldo. *Guillermo Cabrera Infante y Tres Tristes Tigres*. Miami, Ediciones Universal, 1977.
- Padura, Leonardo. *El hombre que amaba a los perros*. México, Tusquets, 2011.
- Paz, Octavio. *Hombres en su siglo*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- . "Las contaminaciones de la contingencia". Octavio Paz, *El peregrino en su patria. Historia y política de México*. Edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 493-506 (Letras Mexicanas).
- Schmid, Georg. *In the Presence of the Future. Mapping the Roads to Tomorrow*. Frankfurt/Main, Peter Lang, 2012.

Seidel, Michael. *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven, London, Yale University Press, 1986.

Trotsky, Leon. *Literature and Revolution*. Michigan, The University of Michigan Press.

Weiss, Peter. "Trotzki im Exil", Peter Weiss, *Werke in Sechs Bänden*. Sechster Band: Dramen 3, Editorial Suhrkamp en colaboración con Gunilla Palmstierna-Weiss, 1991.

Cibergrafía

Barrionuevo Ruiz, Carmen (Universidad de Salamanca). *La parodia de la cultura en Tres Tristes Tigres de Guillermo Cabrera Infante*. <http://www.biblioteca.org.ar/libro/155443.pdf> (consultado el 16 de octubre de 2012)

Behar, Sonia (Florida International University). *Perspectivismo y ficción en La novela de mi vida: la historia como versión de sí misma*. <http://www.sjuannavarro.com/files/la.novela.de.mi.vida.pdf> (consultado el 3 de noviembre de 2012)

Gutiérrez-Álvarez, Pepe. *Trotsky en México*. Fundación Andreu Nin. <http://www.fundacion.org/gutierrez31.htm> (consultado el 16 de octubre de 2012)

Mandel, Ernest, *Trotsky in Exile (1971)* <http://www.marxists.org/archive/mandel/1971/xx/exile.htm> (consultado el 19 de noviembre de 2012)

<http://www.marxist.com/interview-with-leonardo-padura.htm> (consultado el 16 de octubre de 2012)

<http://www.sjuannavarro.com/files/la.novela.de.mi.vida.pdf> (consultado el 3 de noviembre de 2012)

Reich-Ranicki, Marcel. *Trotzki im Theater-Exil. Das neue Stück von Peter Weiss zerredet die Revolution*. Die Zeit, 30/1/1970, Nr.5. <http://www.zeit.de/1970/05/trotzki-im-theater-exil/> (consultado el 19 de noviembre de 2012)

Rumler, Fritz. *Macht Peter Weiss grosse Löcher? Spiegel-Reporter Fritz Rumler über die Düsseldorfer Theater-Eröffnung*. Der Spiegel, 26/1/1970. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45226368.html> (consultado el 19 de noviembre de 2012)

BLANCA MIRIAM GRANADOS ACOSTA*

La formación social de la Ciudad de México a partir de las formas estético simbólicas. Una lectura hermenéutica

The social composition of Mexico City as portrayed in some
aesthetic symbolic forms of art. A hermeneutics reading

Resumen

La producción estético simbólica de la *Plaza Mayor* registrada durante el siglo xvi y los que siguieron hasta el xix, dio como resultado una gran cantidad de obras realizadas en óleo, litografía, bombo, miscelánea, otro.

La majestuosidad de la arquitectura, el espacio abierto de la plaza y la multitud representada por técnicas pictóricas que destacan con elementos plásticos la relevancia del espacio, proporciona elementos abundantes para un análisis hermenéutico.

Palabras clave: Hermenéutica, Espacio urbano, Ciudad-plaza, Equilibrio y tensión

Abstract

The aesthetic symbolic production of the "Greater Square" registered during the century xvi and those that followed until the xix, gave like result a great amount of works made in oil, lithography, screen, miscellanea, other.

The majesty of the architecture, the opened space of the square and people represented by painting techniques that emphasize with plastic elements the relevance of the space, it provides abundant elements for a hermeneutics analysis.

Key words: Hermeneutics, Urban space, Mexico City, Balance-tension

La ciudad es multitud de mujeres y hombres conviviendo en un espacio, cobijados por un mismo lugar y regidos por las leyes del buen gobierno. La ciudad de México es representada simbólicamente en la plaza. La plaza de la ciudad, la Plaza de Armas, la *Plaza Mayor*, el Zócalo después, ha sido desde su creación motivo de múltiples representaciones estético simbólicas a través de la pintura, literatura, grabado, piezas de teatro, otro. En la pintura queda registrada en óleo, litografía, biombo, miscelánea, otro. La plaza como emblema *representa*, la civilización. El orden y buen gobierno son *representados* con signos y símbolos. La arquitectura simboliza los poderes económico, político y religioso, así Cabildo, Palacio e Iglesia forman el marco para la gran Plaza. Esta como signo, en su categoría de símbolo nacional tiene a bien el de *ser* el espacio público donde se congrega la gente y reúne socialmente para diversos actos.

En el presente ensayo se reúnen criterios hermenéutico semióticos para definir el *espacio* como lugar para la creación e inicio de la ciudad en la América española y su materialización y concreción en la Plaza Mayor. Lugar donde la gente habita, vive y comparte el espacio social, para luego llegar a las imágenes artístico icónicas que la representaron, en su grandiosidad y vitalidad.

Consideradas como obras de arte, dos de los óleos destacados que representan la ciudad de México en el virreinato durante el siglo xvii y xviii, se proponen desde una lectura *hermenéutica semiótica* que dialogue con los mismos para encontrar factores sociales que muestren

el equilibrio y tensión entre los grupos de personas representados.¹

Estas dos grandes obras corresponden a Cristóbal de Villalpando con *Vista de la Plaza Mayor* datada por Francisco de la Maza (1964) hacia 1695 y por María Josefa Martínez del Río (1994) hacia 1702-1704 (Figura 1). La segunda obra, más tardía que la anterior, *Plaza Mayor de la ciudad de México*, de (atribuida) Juan Antonio Prado hacia 1767 (Figura 2); ambas obras muestran de manera original, graciosa y cotidiana al conjunto de la sociedad novohispana. Las muestras de convivencia entre los grupos sociales no siempre son afortunadas, en los cuadros por el contrario dichas muestras son bienaventuradas ¿Qué elementos son las que las hace –en las obras– aparecer armónicas y cuáles son los que develan una profunda tensión social?

La Hermenéutica de su parte proporciona una herramienta de análisis pertinente para las obras pictóricas, comúnmente llamadas costumbristas por su realismo icónico, que centrado en el esquema conceptual autor-texto-lector hace posible penetrar en la serie de convenciones sociales expuestas en las obras, con la intencionalidad original por la que fueron hechas y en el sentido adjudicado culturalmente. También ayuda a mostrar que la lectura inmediata no es la que se quiere comunicar, sino que detrás de ellas y por el contrario, la candidez que representan las piezas seleccionadas, tienen una lectura que manifiesta la fractura y tensión entre los grupos sociales. A

¹ Tensión social se toma en éste documento como conflicto social producto de las relaciones sociales asimétricas. La tendencia se da cuando se acumula poder en algún polo de la relación social.

su vez, se complementa con instrumentos de análisis semióticos, el estudio del signo en su estructura indicativa, icónica y simbólica, asimismo, sus dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas aportan métodos para la interpretación de los signos materializados en formas significantes, que confluyen en interpretantes y en procesos semiosicos *ad infinitum*.

De aquí el análisis hermenéutico semiótico permite la actualización y reformulación de contenidos manifestados en la expresión simbólico estética.

Para iniciar la lectura de las obras partimos primero de la idea de *espacio*, la cual sugiere definiciones y concepciones variadas. El que aquí interesa tiene que ver con el espacio social. El cual significa que no se construye un sitio a partir de su llegada y apropiación de un área, sino que se va tejiendo sobre un territorio, llamado *lugar*. Una especificidad, una particularidad que rige en torno a una realidad social. El territorio así concebido se torna punto de encuentro y memoria para los habitantes de una región y así entonces las relaciones sociales que ahí se den en determinados procesos históricos ¿cómo se estructura y configura el espacio? ¿cuáles son sus características? Cada población va configurando el espacio de acuerdo a necesidades económicas, políticas, culturales, religiosas y otras. Dicha configuración confluye en lo que se denomina *ciudad*. Para entender el concepto de ciudad es necesario remontarse a las definiciones más antiguas dadas en español pues además, en el caso que nos compete, coincide con el origen que tuvo la ciudad en el momento de su creación

Ciudad. Del nombre latino *civitas*... De manera que ciudad es multitud de hom-

bres de ciudadanos, que se han congregado a vivir en un mismo lugar debajo de unas leyes y un gobierno. Ciudad se toma algunas veces por los edificios; y respóndele en latín *urbis*...²

De manera que ciudad está relacionada con urbanismo y esta se distingue de la barbarie, se urbaniza lo que se planifica. El diseño urbanístico partió del centro conquistado. Por ejemplo la antigua Tenochtitlán fue arrasada por los españoles conquistadores, quienes sobre sus restos pasaron a erigir la nueva ciudad llamada Nueva España. Los españoles entendían, siguiendo la tradición griega, que la *polis* creaba *polites*, personas civilizadas. La ciudad y su asentamiento tendrán como propósito en un primer momento la traza para su distribución. El diseño y organización del espacio tendrá como referente dos herencias culturales: una española y otra americana. El resultado de la misma será la configuración espacial en forma de damero, en torno a un punto central.

La traza con plaza y retícula se *aplica* desde comienzos del siglo xvi como consecuencia, entre otras cosas, de la tradición castrense medieval y de su existencia en algunos centros precolombinos; pero sólo se *impone* como principio urbanístico general para toda América española a partir de la Provisión de 1573.³

El avance de los españoles y su posicionamiento dependía de su expansión y apropiación del espacio, o sea del territorio,

² Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Richard Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, p. 32.

³ Miguel A. Rojas-Mix, *La Plaza Mayor*, p. 83.

mismo que necesitaba de su legislación, la cual quedó asentada oficialmente.

[...] le dieron su aspecto legal, [...] las ordenanzas, Reales Cédulas y en forma muy especial las Actas de Cabildo, que al ser emitidas por el organismo que más directamente la gobernaba y la representaba constituyen la relación detallada de su establecimiento. Otra fuente de datos ha sido proporcionada por los planos, dibujos, otras manifestaciones gráficas donde se conserva su imagen.⁴

La característica principal de este modelo urbanístico fue su centro representado en una *Plaza central*. "La plaza se encuentra desde los primeros años de la Conquista como clave de la organización urbana".⁵ El diseño fue una planta-tablero con base en el centro. La solución urbanística se dio en una cuadrícula que dio como resultado un trazado reticular. Con unidad modular centrada en una plaza y las calles a cordel, se aplicó como esquema para todas las ciudades de la Colonia. El diseño dio respuesta no solo a la forma más elemental y obvia del espacio, sino a las necesidades de organización económica, política y social. El uso urbano del centro permitía el control administrativo, el desarrollo de las funciones de manera jerárquica y la observancia en el cumplimiento de las mismas.

Las ciudades fueron, la piedra angular del avance en los nuevos territorios, durante la Conquista y luego durante la

Colonia, de la organización de la vida económica, social y política. Es por ello que asumieron un carácter centralizador y representativo de la vida del país.⁶

Esta centralidad partió a su vez de la plaza a, donde se monopolizó la actividad y ella devino con el tiempo en el emblema que simbolizó metafóricamente a la ciudad. La ciudad entera representada en la plaza, fue no solo alegoría del espacio social, sino metonimia. El signo original: la urbe y, el signo sustituido: la plaza, dieron como resultado un modelo particular. La plaza establece relaciones de contigüidad con la ciudad y termina por dominar e imponerse física y estructuralmente por sobre la misma. La urbe en torno a la plaza fue creada no por un conjunto de edificios y piedras que se planearon sobre ella, sino por sus habitantes quienes fueron tejiendo modos de vida en torno a ella. Ciudades de gobierno para el buen vivir, necesitaban de edificaciones que la contuvieran. Como la plaza estaba al centro de la ciudad, y ahí se concentraba toda acción y relación humana, necesitó primero adquirir un carácter de fortaleza. Coronada por almenas y torrecillas fue pensada, como fortificación, de ahí su primer nombre, que aunque generalmente este concepto se utilizó más en Europa, en América, Plaza de Armas y Plaza Mayor fueron utilizados indistintamente como sinónimos por su posición.

La razón de que el sistema de emparillado aparezca tan temprano en América, incluso mucho antes de que lo impongan las disposiciones legales, es simple; es consecuencia del carácter militar

⁴ Ma. del Carmen León Cázares, *La Plaza Mayor de la ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes*, p. 23.

⁵ Miguel A. Rojas-Mix, *op. cit.*, p. 60.

⁶ *Ibidem*, p. 58.

que tuvieron las primeras fundaciones. Ya el propio nombre “plaza de armas” alude al carácter fortificado de la ciudad de la frontera; y en los primeros años de la Conquista, toda nueva ciudad en América era fronteriza. [...] Esta forma característicamente española de colonización, basada en las ciudades que se constituyen como centros de circunferencias desde donde irradian al contorno, ha sido bautizada por el geógrafo francés Jean Gottman, como “nuclear” [...].⁷

Este modelo nuclear recuperó la noción de las políticas absolutistas de las monarquías europeas, que independientemente de su eficacia en el control político, favoreció su diseño a razones prácticas.

Primero el cuadrado como contorno básico en el diseño reticular que facilita su percepción en su unidad. Luego el rectángulo en el que se hayan orientados los edificios hacia su misma centralidad, y que a su vez limitan a la plaza bordeada por los mismos. Este diseño proporciona la sensación de cerramiento del exterior hacia el interior, pues aunque la misma es un lugar abierto, en realidad es un espacio que se cierra y protege del exterior. Si el común determina que del centro se irradia al exterior, en realidad, es al contrario. En la práctica social, toda actividad externa converge en el punto central. La misma palabra traza significa el lugar reservado para los habitantes de ultramar, el centro como lugar privilegiado y como punto de resguardo.

[...] esta estructura no sólo absorbe y centraliza la vida urbana, sino que se

convierte también en el símbolo, en la fachada, en el rostro de la ciudad.⁸

[...] el plano en damero, es decir la organización ortogonal del espacio y la plaza central de tipo monumental. Si uno y otro forman el sentido de orientación urbano del americano, la plaza se reserva el privilegio de configurar la imaginabilidad de la ciudad. En breve, el cuerpo de la plaza colonial está formado por un rectángulo central en el que se hay la fuente pública y la horca. Este rectángulo está rodeado, en la mayoría de las grandes ciudades, por la Catedral, el Palacio del Arzobispo, el Palacio de Gobierno, el Cabildo, la Cárcel, los Portales, con arcadas y algunas mansiones principales. En la explanada se abre diametralmente el mercado. *Todas las rutas principales terminan en ella.*⁹

Si la oposición radial es centrífuga, del centro a los extremos, parece ser que más bien funciona de modo centrípeta, de los extremos hacia el centro. Para explicar esto nos basaremos en las obras seleccionadas, *Vista de la Plaza Mayor* de Cristóbal de Villalpando y *Plaza Mayor de la ciudad de México*, de (atribuida) Juan Antonio Prado. Los dos óleos realizados sobre tela, muestran una sociedad compleja y variada. Es necesario aclarar que la Plaza se constituye como *espacio público*, se practican en ella relaciones sociales, comerciales, políticas, por lo tanto las pinturas muestran esos vínculos que solo se dan entre los seres que las viven. La razón de ser de toda la plaza se encuentra en la misma gente, quien le da significado,

⁸ *Ibidem*, p. 114.

⁹ *Ibidem*, p. 192. Las cursivas son nuestras.

⁷ *Ibidem*, pp. 81-82.

pues siendo un lugar público, este no cobra sentido si no es en relación con los que la habitan y viven en ella. Aristóteles define a los humanos como seres sociales por naturaleza, seres que solo agrupados pueden sobrevivir y que fuera de la comunidad de sus semejantes no pueden existir. La Plaza Mayor es escenario de la sociedad. En ella se llevan a cabo actos públicos de tipo militar, festivos, religiosos, entradas triunfales y celebraciones luctuosas, escarmiento y penas a infractores, también disturbios y motines, y un sinnúmero de actos sociales que son realizados por grupos sociales. Razón por la cual se presta atención a la multitud organizada es porque aparece registrada simbólicamente en imágenes las cuales representan a la Plaza y a su vez forman el imaginario de la Nación mexicana durante la Colonia.

Las formas humanas de la sociedad colonial figurada en los óleos, muestran una multitud centrada en la actividad económica más importante del momento, el comercio. Actividad que se lleva a cabo en el Parían, mismo que ocupa la posición central en ambas obras y en torno al cual se desarrolla la relación social. Físicamente el mercado, en las obras, es el punto focal. En la pintura de Villalpando enmarcado por un contorno rojo lo potencia sobremanera. En la de Prado, pese a su mayor complejidad visual, de las puertas del edificio del mercado en perspectiva, de cuyo invertido vértice, un *chorro* humano se desprende de manera contenida. "La plaza en toda ciudad española es un centro de animación",¹⁰ decían los viajeros.

La plaza es en realidad, según Rojas, "el punto de referencia de la ciudad colonial". Esta sintetiza y representa para las ciudades españolas la ciudad. Pues bien, la gente en ambos lienzos es la que las hace parecer vivas. Vivir es *ser*. El *ser* en el espacio y el tiempo es el *ser* en la ciudad, lo cual conforma la identidad. La plaza, metáfora de la ciudad, solo es el receptáculo que contiene a la sociedad. En estas dos obras se tiene una vista urbana *comunicentrica*, según concepto desarrollado por Richard Kagan y el cual tomamos para este análisis, "[...] el término 'vista comunicéntrica' [...] alude a la sustitución de los componentes físicos de la ciudad —la *urbs*— por su faceta humana, la *civitas*".¹¹ De donde se desprende el valor que adquiere la gente quien hace posible un proyecto de Nación para nuestra tradición y memoria.

[...] todo el paisaje urbano puede servir como *locus* de la memoria colectiva, como su propio *lieu de mémoire* impregnado de unas ideas y asociaciones compartidas por muchos de sus habitantes. Dicho de otro modo, la ciudad [...], puede ser su propio lugar, siendo su *urbs* la concreción de la *civitas* que en ella reside. O, sencillamente, el *lugar* es un *espacio* que se recuerda.¹²

Que mejor memoria que la que proporciona la imagen icónica figurativa.

En este sentido, [...] (las) vistas parecen ofrecemos la clave de las distintas maneras en que los habitantes de una ciudad

¹⁰*Ibidem*, p. 28.

¹¹Richard Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, p. 40.

¹²*Ibidem*, p. 41.

dad visualizaban –y definían con ello– el lugar donde vivían. En este aspecto puede ayudarnos a entender lo que Kevin Lynch ha descrito como “imagen pública” de una ciudad, término que define como la imagen mental común que un amplio número de habitantes tiene del paisaje urbano de su localidad.¹³

La descripción artística permite recrear las condiciones que dieron origen a la sociedad novohispana, su génesis, que además solo fue posible, cuando una vez superado el momento transcultural, deviene la integración como una nueva forma social.

De esta hibridación, la que se anuncia en las obras, surgen las preguntas ¿para qué son hechas, cuál es su función, qué significado generan? Preceptos que en palabras de Richard Kagan, tienen que plantearse de manera inicial para el estudio del documento histórico visual, diferente del escrito y por ende con necesidad de una metodología particular.

Para poder llegar al objeto de estudio planteado de manera inicial, la tensión y el equilibrio social, requiere plantear la obra como *texto*. En tanto tal, existe un autor con una intención y existe un lector ¿qué es lo que los lectores perciben del contexto social?, ¿cómo se empata un contexto histórico dado, desde otro, con el actual? La respuesta parece un poco sencilla desde el punto de vista del lector empírico, que propone Umberto Eco, que interpreta de manera inmediata lo que lee, en este caso lo que ve. Armonía, cotidianidad, bullicio, variedad, actividad comercial, dadas por un mismo

orden y unidad visual, parece ser la comprensión inmediata.

La pintura de Villalpando es un documento histórico de primer orden al que sólo le faltan los olores y los ruidos [...], los olores picantes de las especias y de los guisos, el almizcle de los perfumes, el vapor grasiento de las fritangas; y junto a ellos el tufo a carne podrida cerca de la horca, las miasmas de orines y excremento que la gente arroja a la calle sin recato o las emanaciones pútridas de perros y plantas que flotan en la acequia.¹⁴

Ciertamente nada de eso se percibe en la obra y por el contrario es justamente lo que no aparece lo que adquiere relevancia para el lector ideal. Quien puede captar la intención del autor y por lo tanto comprender el sentido profundo del mensaje visual. Sí todo es armonía y colaboracionismo para el buen orden y progreso ¿dónde y cómo está el conflicto social, o es qué acaso no lo hay? Las clases sociales parecen estar cada una dentro su propio espacio asignado, pero también y al mismo tiempo en franca convivencia con las otras. Al compartir el espacio físico, las diferencias sociales se diluyen, pasan inadvertidas y *naturalizan* las mismas. El atuendo es otro factor de distancia y diferencia social: frailes, monjas, criollos, mujeres indígenas, niños, alabarderos, mendigos, cuerpos militares, dueñas, golillas, amén de más mujeres que hombres representados, una situación también poco estudiada; el tipo de actividad que desarrollan, compra-venta, plástica informal, jinetes, *tamemes*, aguadores,

¹³ *Ibidem*, p. 42.

¹⁴ Antonio Rubial García, *La Plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII*, p. 39.

indias con puestos, mujeres vendiendo pulque, otros tantos; así como el lugar que ocupan dentro de la monumental plaza, hace de la narración una interesante vista urbana, donde los valores estéticos y plásticos reducen la tensión, haciéndola invisible.

Alrededor del surtidor un círculo de mujeres indígenas, sentadas sobre sus piernas y cubiertas con parasoles, ofrecían guisos y legumbres. Grupos de vendedoras como éstas podían verse hasta debajo del cubo de madera de la horca, toleradas, y a menudo extorsionadas, por los alguaciles guardianes del orden.¹⁵

El disturbio social, por el contrario, se muestra de varias maneras, de forma sutil, casi secundaria. En el cuadro de Villalpando, en la parte superior del mismo, sin coincidencia cronológica entre el evento y la realización del cuadro, las tensiones se reflejan.

Vista desde el poniente, la vida y los edificios de la plaza Mayor fueron captados por Villalpando con gran minucia. Así, destaca al fondo la recreación del palacio de los Virreyes, cuya fachada sur aún muestra los estragos causados por el gran tumulto que aconteció la noche del domingo 8 de junio de 1692 [...].¹⁶

Si las intenciones del autor fueron dadas por encargo del virrey conde de Galve, para llevarse un recuerdo a España de su estancia en las Américas, la obra tenía que

expresar benevolencia. La manera en que el autor logra salvar la barrera de la realidad representada con el encargo, es por medio de un signo que representa el descontento social, la destrucción e incendio del palacio (Figura 3).

Más allá de una forma también ya explicada por de la Maza, existe dentro de la composición una situación que expresa cierta *cerrazón*. Las numerosas figuras representadas en primer plano en el cuadro de Villalpando muestran lo que sigue:

[...] desde el virrey –todo parece indicar que se trata de don Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, conde de Galve–, que desde el extremo inferior izquierdo se dirige al palacio en su carruaje escoltado por alabarderos, hasta indígenas que llevan sobre sus espaldas pesadas cargas.¹⁷

Lo curioso es que en dicha escena, el virrey está del lado de la ventana del carruaje, mira hacia el que está viendo la obra, todos los demás van hacia el palacio dándole la espalda al mundo del que está mirando, el lector. De lado derecho de la obra sucede lo mismo, las figuras de tres cuartos y casi de espaldas, le dan el dorso al espectador. La dirección va en sentido contrario del que mira. En términos generales en casi todas las figuras humanas predominan sus espaldas.

Por otro lado, si delante del virrey va el indio de a pie y con carga inmensa sobre él, este mismo es quien sostiene la estructura social que oprime al pueblo del cual forma parte (Figura 4).

Es muy importante resaltar, que en primer plano y al centro de la composi-

¹⁵*Ibidem*, p. 40.

¹⁶Juana Gutiérrez Haces *et al*, *Cristóbal de Villalpando*, p. 274.

¹⁷*Idem*, p. 274.

ción se encuentra la imagen del artista como anfitrión, presentando al mundo su creación, el gran teatro del mundo: el barroco (Figura 5).

En el caso de Prado, la escena muestra también la variedad de la sociedad mexicana.

No sería posible enumerar siquiera todos los individuos de las diversas clases sociales que se ven pulular por dentro y por fuera del edificio, pues la aglomeración, que parece ser tradicional en los mercados mexicanos, esta fielmente interpretada en esta pintura. Compradores de todas las edades, y no solo de a pie, sino algunos de hasta de a caballo, y vendedores ambulantes y buhoneros llenan por completo todo espacio disponible, pero a pesar de tal gentío, cada tipo se destaca perfectamente, verdadero *tour de force* del anónimo pintor.¹⁸

El lector promedio encuentra elementos que por contraste de color en la composición suele percibirse como un área delimitada. Es en la picota y la fuente donde se encuentra un vacío formal que se destaca.

Enfrente, continúan los interminables puestos, en cuyo medio se, yergue nada menos que la horca, "muy capaz, de cuatro lados, con la picota debajo de ella". Agrega Alamán que "las ejecuciones eran espectáculo frecuente de los vecinos"; pero en tan macabras ocasiones se despejaba la plaza a su alrededor.¹⁹ (Figura 6).

Continuando con la lectura del texto, si la picota tiene un lugar destacado dentro de la composición, justamente porque es al lado de la fuente, en cierta manera, el espacio abierto dentro de lo cerrado de la misma, es aquí donde se puede encontrar algún elemento de interés.

Curiosamente, en la mayoría de los casos los ajusticiados o castigados eran gente pobre y de color, pues los delincuentes blancos y aristócratas, salvo excepciones, no podían exponerse al escarnio público por ser ejemplos y modelos sociales.²⁰

En uno de los vértices de la picota, un hombre se encuentra sentado desollando un ave, la sangre del animal sacrificada es la metáfora del castigo infringido al pobre, que frente al mundo y empequeñecido, las perspectivas no coinciden, muestra su insignificancia.

En paralelo y como contrapeso está la fuente, el agua clara y blanca crea otro punto de atención. Hay que recordar que el líquido era un bien público, y la fuente el lugar donde la población se abastecía, que estaba extremadamente sucia e impura; en la obra aparece limpia y cristalina. Luego, un aguador doblado por el peso de su carga a espaldas, parece dirigirse y rendirse ante el monumento frente a él, pues su postura y posición parece más una actitud reverencial ante lo que tiene enfrente.

Sedano: [...] era una columna alta con su pedestal, con el busto de Su Magestad en el rema e, con manto y corona imperial, hecha de fierro dorado. Se quitó esta pirámide el año de 1790 [...]. La columna

¹⁸Manuel Romero de Terreros, *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII*, p. 7.

¹⁹*Ibidem*, p. 9.

²⁰Antonio Rubial García, *op. cit.*, p. 44.

pretendía ser de orden compuesto, cuyo fuste lucía, a manera de festón, una cinta con inscripción alusiva; el *busto* de Fernando VI no era tal, sino una mala figura entera del pacífico monarca, cuyo pie izquierdo descansaba sobre una esfera, símbolo tal vez del Nuevo Mundo, en señal de dominio.²¹

Luego otro incidente rompe con la armonía del conjunto, un hombre es apresado por hombres y mujeres, la escena que sigue se ubica en el cuadro de Prado, en el ángulo inferior derecho y casi saliendo del cuadro:

Como creía que toda la gente a su alrededor estaría entretenida viendo pasar el cortejo virreinal, un ratero quiso hacer de las suyas, pero fue advertido a tiempo por dos hombres y una mujer, y mientras ésta, probablemente su presunta víctima, lo ase fuertemente del cabello con saña femenil, aquéllos lo amagan ferozmente, ambos con enormes puñales. Al ver todo esto, una dama se muestra horrorizada, a pesar de que su compañero le dice que no se asuste. El descamisado pretende defenderse con su faca inútil empeño, puesto que un oficial va a desenvainar su espada para atacarlo también. Un perrito anima la escena con sus ladridos.

Otro raterillo logra huir con su presa hacia la calle del Arzobispado, llevándole ventaja a su víctima, quien se dispone a perseguirlo espada en mano.²² (Figura 7).

La escena pasaría por inadvertida puesto que en el mismo documento que se consulta y lo describe, era asunto común y

corriente las chapucerías de los malandrines, que obligados por la miseria tenían que hurtar y vender desde el mismo espacio social y comercial habilitado en el mercado. Entonces por lo demás solo un disturbio es mostrado dentro del fenómeno observado. Lo relevante es su posición, casi al margen de la obra, rompe con la armonía de todas las otras relaciones cordiales entre la gente. El lugar que ocupa y la dirección cuentan también en la interpretación. De esta manera, la escena se dirige hacia afuera del cuadro, mientras todo confluye hacia el centro, la anécdota se escapa en sentido contrario a la dirección en su conjunto. Parece como si quisiera no estar ahí, donde se ve.

Las crónicas y descripciones de la plaza muestran que hordas de mendigos y pordioseros se arremolinaban a la salida de la iglesia o de las tiendas para que los ricos se apiadaran de ellos, dándoles limosna. Solo uno de ellos, y también insignificante, aparece en la parte superior del cuadro, el cual por supuesto es rechazado por quienes está perturbando.

En la timidez de las escenas descritas, silenciadas y minimizadas por el barullo adyacente se refleja una realidad de quien produce la obra. Así como en el texto se da una lectura empírica y otra ideal, por parte del pintor, se da un *autor empírico* y otro *ideal*. El primero que deja un texto; el segundo que lo asume con una intención específica; y uno más, el *autor liminal* quien lo plasma de manera inconsciente, perceptible para alguien que lo busca como, en este caso, para este ensayo.

La sintaxis, la semántica y la pragmática ayudan a la interpretación del texto. La sintaxis por su significado textual. La segunda, su significado como referencia,

²¹Sedano, Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 13.

²²*Idem*, p. 13.

es decir en su relación con los objetos representados, y por ello donde se descubre cuál es el mundo del texto, esto es, se ve cuál es su referente, real o imaginario. Y por último en la pragmática (lo más propiamente hermenéutico), en la que se toma en cuenta la intencionalidad del autor del documento, el cual se inserta en la tradición histórico-cultural que la determina y a la cual refleja, que a su vez es confrontada con la lectura del lector.

Las imágenes urbanas son creaciones estético simbólicas, son algo más que las representaciones directas de la ciudad. Las vistas comunicéncricas de la gran plaza no son únicamente un lugar, o un espacio, es un cruce de sentidos que en palabras de Heidegger son “una reunión de significado”. Partir de la imagen significa acercarse a la forma en que su contemporáneos percibieron el mundo y al mismo tiempo confrontarla con el nuestro. El lector puede abordar el fenómeno desde la perspectiva de lo que se ve, al leer en los elementos que configuran la imagen de cierta coyuntura histórica, pero por encima de lo visible subyace la estructura social.

Averiguar el equilibrio tensión o la falta de este último, condición misma del signo que en ausencia presencia, puede mostrar que la aparente armonía social está sustentada en las obras como algo, que por encima de la misma sociedad la estructura y la moldea, el factor económico. Las relaciones sociales no son más que el reflejo de las relaciones económicas.

[...] históricamente la economía novohispana no pudo crear suficientes canales de distribución o comercialización, pues sin los mecanismos tradicionales, como el Baratillo, buena parte de la po-

blación habría quedado desbastecida; ni pudo crear una oferta de trabajo mejor remunerada que la que se presentaba en el comercio.²³

El espectáculo animado y la vigorosa actividad comercial de las personas, muestran en el intercambio simbólico una realidad comprensible que resulta ser dolorosa. Si el júbilo inicial era anecdótico y cotidiano en la interpretación dada por algunos historiadores del pasado, se trata más bien de una puesta en escena que revela, como en el documento escrito, una profunda división social enajenada al mandato de los poderes.

La obra de arte arroja en sí misma una *verdad* que conduce al encuentro con uno mismo, con lo que se tiene o piensa de sí, entonces al revelar la obra las contradicciones sociales tiene que disparar reflexiones en torno no solo al origen de un pueblo, sino a la permanencia de las tensiones sociales, producto de las diferencias.

²³Olvera Ramos, “El baratillo de la Plaza Mayor: la crítica ilustrada al comercio tradicional”, Sonia Lombardo de Ruiz, *El impacto de las reformas borbónicas en la estructura de las ciudades*, p. 392.

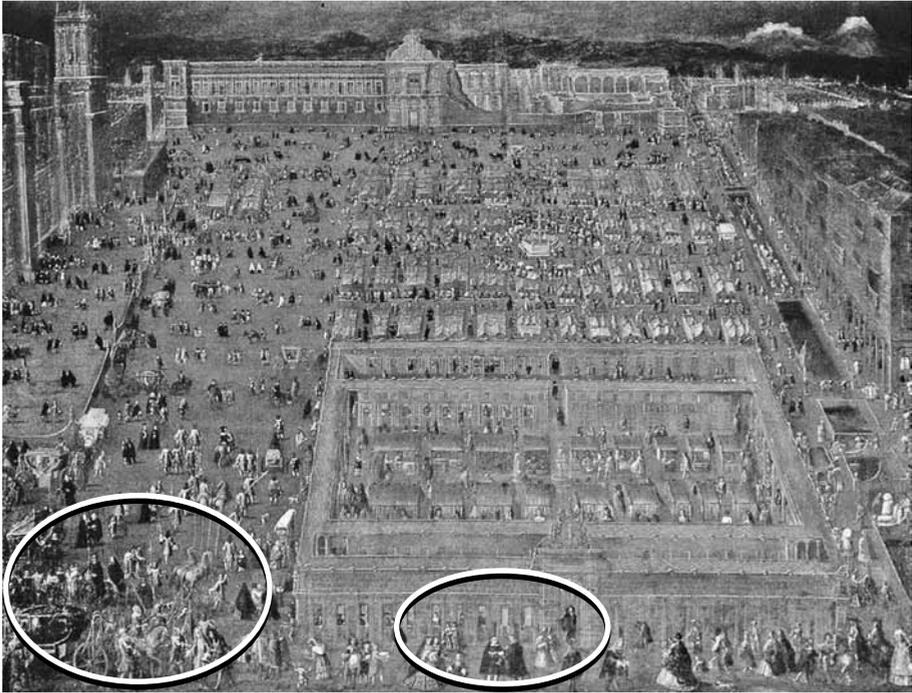


Figura 1. *Imágenes urbanas comunicéntricas*. Cristóbal de Villalpando. Vista de la Plaza Mayor. Óleo sobre tela. 180 x 200 cm. Colección particular, James Methuen Campbell. Corsham Court, Bath. Inglaterra. Francisco de la Maza data esta obra hacia 1695 y María Josefa Martínez del Río en 1702-1704. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

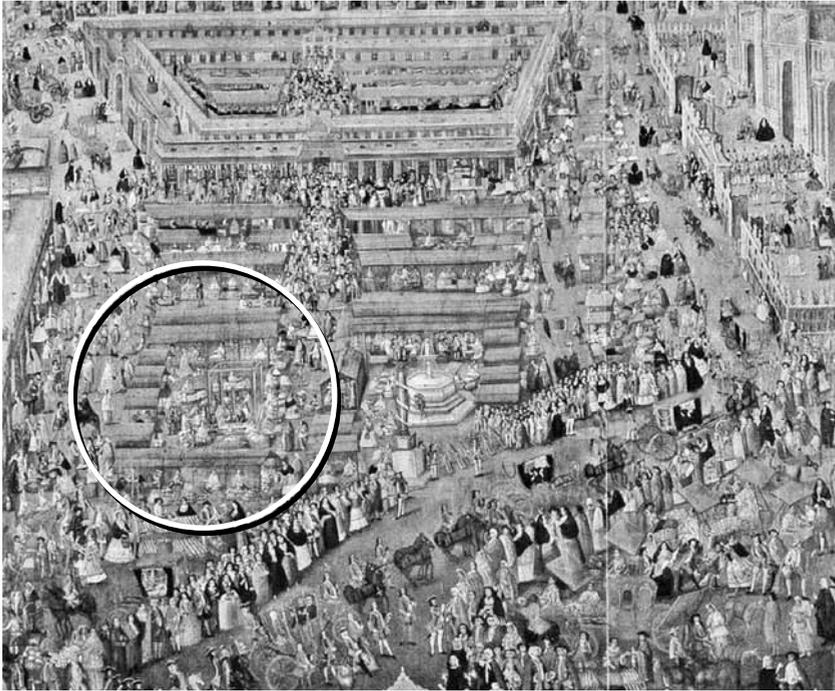


Figura 2. *Imágenes urbanas comunicébricas*. (Atribuido) Juan Antonio Prado 1767. Plaza Mayor de la ciudad de México 1761. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia. México, D.F. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Fotografía: Elisa Vargas Lugo.



Figura 3. Detalle que muestra la recreación del palacio de los virreyes, en cuya fachada sur se ven los actos de destrucción causados por el gran tumulto que sucedió la noche del domingo 8 de junio de 1692. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

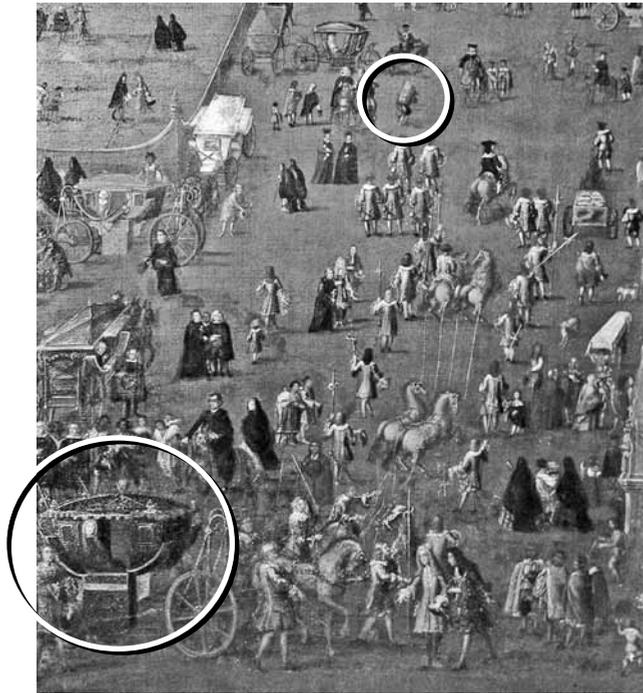


Figura 4. Cristobal de Villalpando. *Vista de la Plaza Mayor*. Detalle que muestra carruaje del virrey con dirección al Palacio escoltado por alabarderos, frente de ellos va el indio con su pesada carga sobre sus espaldas. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.



Figura 5. Cristóbal de Villalpando. *Vista de la Plaza Mayor*. Detalle que muestra al centro en primer plano el autorretrato del artista. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

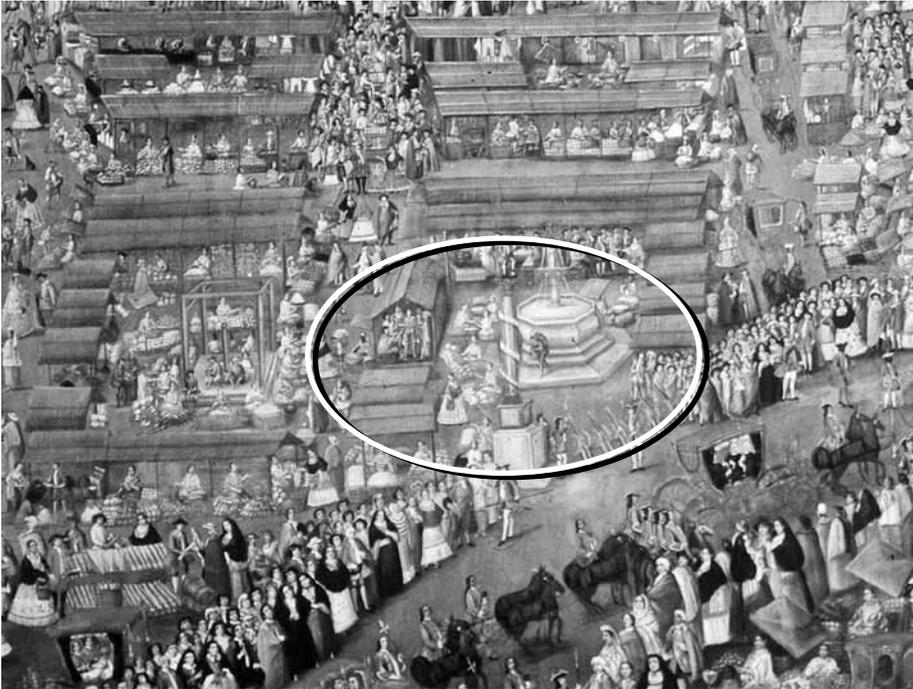


Figura 6. Juan Antonio Prado. *Plaza Mayor de la Ciudad de México 1761*.Detalle que muestra la picota, fuente y monumento a Fernando VI. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

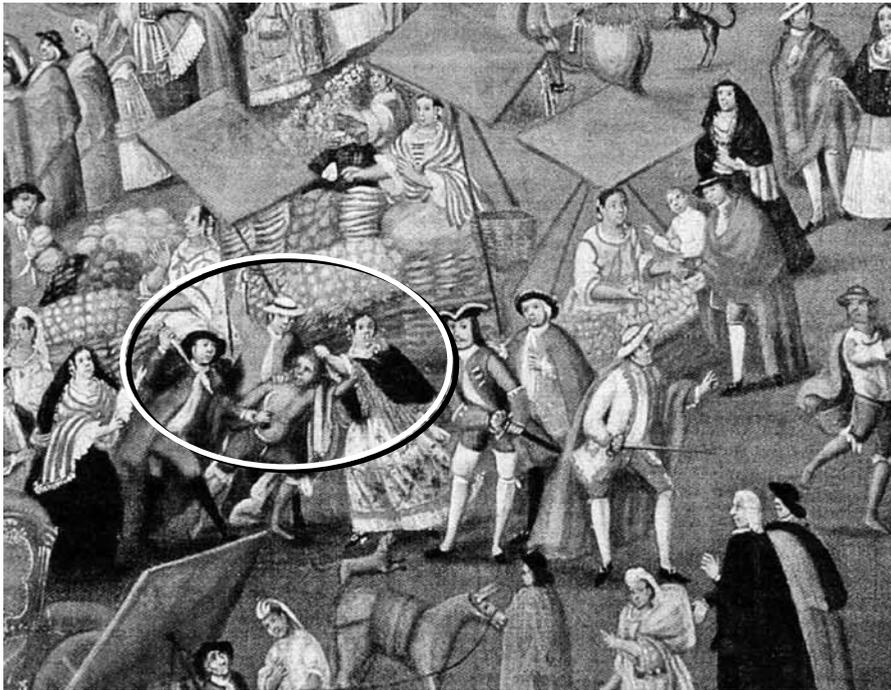
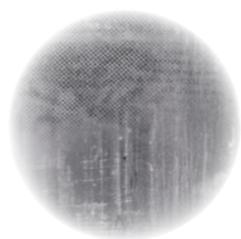


Figura 7. Detalle que muestra el incidente del ratero, la víctima (mujer halándole los cabellos) y su captura. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

Bibliografía

- Beuchot, Mauricio. *Tratado de Hermenéutica Analógica, hacia un nuevo modelo de interpretación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Itaca, 2005.
- Burke, Marcus. *Pintura y Escultura en Nueva España. El barroco*. México, Grupo Azabache, 1992.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y Hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1998.
- Gutiérrez Haces, Juana et al. *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*. México, Fondo Cultural Banamex, A.C., 1997.
- Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*. Traductor José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Kagan, Richard. *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Madrid, El Viso, 1998.
- Legorreta, Jorge. *La ciudad de México a debate*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Ediciones Eón, 2008.
- León Cázares, *La Plaza Mayor de la ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes*. México, Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Lombardo, De Ruiz Sonia. *El impacto de las reformas borbónicas en la estructura de las ciudades un enfoque comparativo*. México, Consejo del Centro histórico de la Ciudad de México, 2000. "Memoria del I Simposio Internacional sobre Historia del centro histórico de la Ciudad de México".
- Martínez del Río, De Redo Marita. *El Zócalo: Reseña histórica y anecdótica de la Plaza Mayor de México de 1521 a 1871*. México, San Ángel, 1996.
- Rojas-Mix, Miguel A. *La Plaza Mayor, el urbanismo instrumento de dominio cultural*. Barcelona, Muchnik Editores, 1978.
- Romero de Terreros, Manuel. *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII*. Prólogo Manuel Toussaint. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.
- Rubial García, Antonio. *La Plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Toussaint, Manuel. *Pintura Colonial en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.



MARIO CÉSAR ISLAS FLORES*

***Postdata* de Octavio Paz: la historia como morfología**

***Postdata* by Octavio Paz:
History as Morphology**

Resumen

En este ensayo se analiza la concepción histórica de Octavio Paz condensada en *Postdata*; texto publicado en 1970, en el que el autor aborda el origen y desarrollo del movimiento estudiantil de 1968, y muy especialmente, la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco. La visión paciana sobre dicho proceso es conceptualizada como una morfología histórica que, en la obra referida, se manifiesta en la articulación de tres distintas temporalidades.

Palabras clave: Octavio Paz, *Postdata*, 1968, morfología histórica

Abstract

This essay analyzes the historical conception of Octavio Paz, condensed in *Postdata*; text published in 1970, in this one the author write about origin and development of student movement in 1968, specially, the massacre of October 2 in Tlatelolco. The pacian vision about that process is conceptualized how historical morphology, in the referenced work manifests in the articulation of three different temporalities.

Key words: Octavio Paz, *Postdata*, 1968, historical morphology

Acerca de una semejanza (sólo aparente)

Immanuel Wallerstein,¹ uno de los más inteligentes lectores de *El mediterráneo* de Fernand Braudel,² lamentó que el historiador francés no diera comienzo a su célebre libro por el final; es decir, resaltando lo acontecimental y colocando hasta el final del mismo la dimensión de *larga duración*. El literato y ensayista Octavio Paz procede de esta forma en *Postdata*, y me ha hecho recordar el anhelo expresado por Wallerstein, ya que en dicha obra, Paz inicia destacando la dimensión acontecimental de 1968; luego sitúa esa realidad en el contexto de la Revolución Mexicana y finalmente, la reinserta en una lógica de *larga duración*: en el tiempo prehispánico, específicamente en el periodo azteca, época de la que el autor de *El laberinto de la soledad* deriva la clave hermenéutica de la *historia del autoritarismo* en México. Sin embargo, en modo alguno existe una afinidad intelectual entre la teoría braudeliana de los ciclos temporales y la morfología histórica paciana. Problematizar teóricamente este último proyecto es el tema del presente texto.

¹ Immanuel Wallerstein, "Un regreso a Braudel", pp. 203-248.

² Fernand Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*.

Los tres tiempos de *Postdata* (o continuación del preámbulo)

Postdata,³ libro publicado en 1970, consigna la versión ampliada de una conferencia dictada por Octavio Paz un año antes, justo en el mes de octubre, en la Universidad de Texas; es decir, en el marco del primer aniversario del movimiento estudiantil de 1968 y en especial, del emblemático 2 de octubre. Como apunté antes, el tema que inaugura el texto es ese presente cercano que marcó a tal grado el destino de Paz, que derivó en su *renuncia*⁴ a la Embajada de México en la India. Pese a ello, pronto advertimos que este acontecimiento, aunque *axial*, no colma enteramente el trabajo.

La revolución que sepultó a la dictadura porfirista y la ulterior *institucionalización* de dicho movimiento bajo la égida

³ Octavio Paz, "Postdata", pp. 91-148. Además de lo apuntado sobre dicho escrito, debe indicarse que la versión con la cual trabajaremos incluye observaciones posteriores (de los años 1985, 1986 y 1993) del propio autor, acerca de algunas ideas vertidas en el texto; así como ligeras modificaciones respecto a la versión original de 1970 (como la supresión de algunas páginas relativas a temáticas económicas en el apartado intitulado "El desarrollo y otros espejismos"). En lo fundamental, no existe una modificación sustantiva en la tesis central que anima la obra; sin embargo, nos decidimos por la presente edición porque incorpora la autorreflexión de Paz sobre la misma.

⁴ Respecto a la renuncia de Paz, Guillermo Sheridan escribe: "Es pasmoso: la ley no considera siquiera la posibilidad de que un embajador quiera renunciar. Su única alternativa consiste en solicitar que se ponga en 'disponibilidad' [...] El servicio exterior es un cuerpo tan jerárquicamente estructurado, de tal forma basado en la lealtad y la obediencia al presidente de la República, que aun para abandonarlo se requiere de su autorización", *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, p. 488.

del grupo sonorenses, son los procesos históricos que a juicio de Octavio Paz configuran la coyuntura en la que se insertó la represión violenta del movimiento estudiantil en 1968, en virtud de que el autor de *Piedra de sol* ve en el ascenso de Plutarco Elías Calles al poder presidencial y su decisiva intervención en la formación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en el año 1929, el momento fundacional del *nuevo* despotismo político que durante la etapa cardenista recibió un fuerte espaldarazo mediante el impulso de una política corporativa de vocación antidemocrática. Este proceso se cristalizó en la reinención del PNR como un instituto político que aglutinó a los diferentes sectores productivos bajo las siglas del Partido de la Revolución Mexicana (PRM), y finalmente, para Paz, esta *cultura autoritaria* devino en una *esclerosis ideológica* condensada en esa ironía política e histórica bautizada como Partido Revolucionario Institucional (PRI), que tenía en la persona de Gustavo Díaz Ordaz a un fiel representante de ese *anquilosamiento* que, el 2 de octubre de 1968, hizo eclosión de forma violenta en Tlatelolco.

Octavio Paz considera que en la época revolucionaria se consolidó el autoritarismo en México, proceso que hunde sus raíces en un pasado muy remoto: el tiempo prehispánico. A su juicio, la autoridad del tlatoani, el gobernante azteca legitimado por su *linaje divino* y por el constante uso de su poderoso ejército contra otros pueblos, fue culturalmente vehiculada por la Corona española durante los tres siglos que se extendió su dominio. De este modo, el autoritarismo se constituyó como tradición política y tuvo continuidad en la figura de Porfirio Díaz, durante la última parte del siglo

xix y la primera década del xx, y en la de los presidentes durante el periodo posrevolucionario, particularmente, durante la era priista. Y justamente este sistema histórico-político configurado por el autoritarismo sería acremente cuestionado por los estudiantes mexicanos, en el crucial año de 1968.

Hacia el final de *Postdata*, Octavio Paz señala: "si la política es una dimensión de la historia, la crítica de la historia es también crítica política y moral";⁵ pues bien, me propongo abordar en esta doble dimensión crítica el importante ensayo del nobel mexicano. Indico desde ya, que mi principal objeción es de índole teórica: no comparto la visión cíclica de la historia que Paz instrumenta metodológicamente como morfología, y que narrativamente articula como literatura.

La genealogía de una crítica (o el primer tiempo de *Postdata*)

¿Cuál es el verdadero tiempo del hombre, en dónde está su reino? Y si su reino es el presente, ¿cómo insertar el *ahora*, por naturaleza explosivo y orgiástico, en el tiempo histórico?

Octavio Paz, *Postdata*

Yvon Granier afirma que "en *El laberinto de la soledad* (1950, 1959) y luego en *Postdata* (1969), Paz nos ofrece quizá la primera crítica del centralismo burocrático y patrimonial (la 'pirámide') del México contemporáneo... Su crítica severa al sistema político mexicano se volvió más

⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 148.

explícita después de su salida del servicio exterior en 1968, del cual era miembro desde 1944".⁶ Discrepo de lo que señala la investigadora francesa, acerca de la radicalización de la crítica paciana, pues tal juicio implicaría que previo a su renuncia como Embajador, Octavio Paz hubiera elaborado una crítica frontal y constante sobre el sistema político que dominaba la vida nacional, y considero que esto no fue así, justamente porque Paz era parte de dicho estado de cosas, y en la última parte de su pertenencia a la burocracia era un funcionario de primer nivel.⁷

Ciertamente, *Postdata* es una crítica al Estado configurado por los regímenes revolucionarios, pero es una crítica a des-tiempo, en la medida en que rememora agravios y consigna crímenes que habían tenido lugar hacía décadas, justo cuando Octavio Paz pertenecía al sistema político mexicano. Al respecto, escribe Enrique Krauze:

⁶ *Ibidem*, prólogo.

⁷ Enrique Krauze nos informa sobre los momentos más trascendentes del itinerario de Octavio Paz en el servicio diplomático: "Paz hizo una carrera discreta y eficaz en el servicio exterior. A partir de 1952 fue segundo secretario de la embajada mexicana en la India, abrió la embajada mexicana en Japón, fue secretario de la legación mexicana en Suiza y encargado de la Delegación Permanente de México ante Organismos Internacionales en Ginebra. Hacia 1954 se estableció por cinco años en México, donde llegó a ser director general de Organismos Internacionales de la cancillería. En esa posición abogó por el asilo a los refugiados húngaros tras la represión rusa a la revuelta de 1956. En 1959 fue transferido a Francia como encargado de Negocios y ministro adscrito a esa embajada, hasta convertirse, en 1962, en embajador de México en la India", *Redentores. Ideas y poder en América Latina*, p. 211.

Su trabajo en el servicio público le impedía externar con plena libertad sus críticas de política interna. También existían limitaciones materiales. Paz, que inventaría en 1978 la fórmula *El ogro filantrópico* para referirse al Estado mexicano, fue, como la mayoría de los intelectuales, testigo y beneficiario de la filantropía estatal.⁸

Sólo una indignación presente abarca *Postdata*: la represión de estudiantes el 2 de octubre de 1968, en Tlatelolco. Sin embargo, aunque el de Paz no haya sido un ejercicio crítico con tintes profilácticos, sino más bien una lamentación tardía por la barbarie, esto no anula sus méritos intelectuales, pero sí nos permite acentuar esa dimensión *moral* que el autor de *La llama doble* considera constitutiva de toda crítica histórica.

Me parece imperativo ahondar en la ausencia de esa crítica puntual y radical a la vida política mexicana por parte de Octavio Paz, mientras se desempeñó en el servicio diplomático mexicano; es decir, en la etapa precedente a la escritura de *Postdata*. Le cedo nuevamente la palabra a Krauze:

A lo largo de los casi cuatro periodos presidenciales en los que sirvió (Miguel Alemán, 1946-1952; Adolfo Ruiz Cortines, 1952-1958; Adolfo López Mateos, 1958-1964, y con Gustavo Díaz Ordaz de 1964 a 1968), Paz pensó que el rumbo general del país (a pesar de la desigualdad social, la servidumbre sindical del Estado, la pobreza en el campo y la

⁸ *Ibidem*, p. 213.

dependencia creciente del capital norteamericano) era muy meritorio.⁹

En *El laberinto de la soledad*, Paz justifica que la Revolución Mexicana no haya cristalizado de forma efectiva sus metas, en virtud de la situación externa, del lugar ocupado por México en el concierto de las naciones civilizadas.¹⁰ Incluso, en *Postdata*, él manifiesta su alta estima por los logros de los gobiernos revolucionarios:

Después de un prolongado y sangriento periodo de violencia, la Revolución Mexicana logró crear instituciones originales y un Estado nuevo. Desde hace cuarenta años, y especialmente en las dos últimas décadas, la economía del país ha hecho tales progresos que los economistas y sociólogos citan el caso de México como un ejemplo para los otros países subdesarrollados [...] Como una suerte de reconocimiento internacional a su transformación en país moderno o semimoderno, México solicitó y obtuvo que su capital fuese la sede de los Juegos Olímpicos en 1968.¹¹

Aunado a lo anterior, Octavio Paz niega tajantemente el carácter revolucionario del movimiento estudiantil de 1968:

A diferencia de los estudiantes franceses en mayo de ese mismo año, los mexicanos no se proponían un cambio violento y revolucionario de la sociedad ni su programa tenía el radicalismo de los de muchos grupos de jóvenes ale-

manes y norteamericanos. Tampoco apareció la tonalidad orgiástica y parareligiosa de los *hippies*. El movimiento fue reformista y democrático, a pesar de que algunos de sus dirigentes pertenecían a la extrema izquierda [...] Ni el temple del pueblo mexicano es revolucionario ni lo son las condiciones históricas del país. Nadie quiere una revolución sino una reforma: acabar con el régimen de excepción iniciado por el Partido Nacional Revolucionario hace cuarenta años.¹²

Paz insiste en el aliento reformista del movimiento al señalar que:

[...] la actitud de los estudiantes le daba al gobierno la posibilidad de enderezar su política sin perder la cara. Hubiera bastado con oír lo que el pueblo decía a través de las peticiones juveniles; nadie esperaba un cambio radical pero sí mayor flexibilidad y una vuelta a la tradición de la Revolución Mexicana, que nunca fue dogmática y sí muy sensible a las muchas danzas del ánimo popular.¹³

El problema de la interpretación paciana no es solamente que le atribuya su propia ideología reformista¹⁴ al movimiento del 68, sino que además, lo considere el atributo político intrínseco del pueblo mexicano. La evidencia histórica va a contracorriente de dicho planteamiento: la lucha de Independencia, la férrea y exitosa defensa contra el imperialismo francés y el movimiento armado de 1910, ilustran en

⁹ *Ibidem*, p. 216.

¹⁰ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, pp. 188-210.

¹¹ *Idem*, *Postdata*, p. 96.

¹² *Ibidem*, p. 97.

¹³ *Ibidem*, p. 98.

¹⁴ Sobre la conversión ideológica de Octavio Paz al reformismo político. Véase Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 240.

todo caso, la ideología revolucionaria del pueblo mexicano. El problema en sí es la cualidad *política endógena* que Paz le confiere a los mexicanos antes, durante y después de 1968. Enseguida, abundaré sobre este punto.

El autor de *El arco y la lira* tiene convergencias y divergencias significativas con la *filosofía de lo mexicano*,³⁵ en un primer momento, existe una marcada afinidad, pues:

[...] entre abril y noviembre de 1943, publicó en el diario *Novedades* una serie de artículos sobre "lo mexicano". No contienen aún la revelación de *El laberinto de la soledad*, pero son anticipaciones de lo que años más tarde escribiría en París. En esos textos –libres, crueles, perspicaces–, el poeta hace un amplio rastreo psicológico del mexicano. Su mi-

³⁵ Corriente de pensamiento que tuvo en la obra de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1985), su piedra angular. Este libro, publicado originalmente en 1934, encontró en el pensador transterrado José Gaos a un extraordinario interlocutor (véase José Gaos, *En torno a la filosofía mexicana*). Sobre este asunto, Enrique Krauze nos dice: "[La filosofía de lo mexicano] Esta corriente de introspección tuvo un impulso mayor en los españoles transterrados. Ya los filósofos, historiadores y escritores de la Generación del 98 –Unamuno, Ortega, Machado, Azorín– habían publicado sus famosas 'meditaciones' sobre el ser español. Ahora sus sucesores importan y transfieren ese género a su nuevo hogar. Quizá el primero es el poeta y pintor José Moreno Villa, que en 1940 publicó un pequeño y precioso volumen *Cornucopia de México* sobre los gestos, ademanes, costumbres, actitudes y palabras idiosincráticas que había ido recogiendo en sus viajes por su nueva patria", *ibidem*, p. 186. Finalmente, un examen crítico tanto de la *filosofía de lo mexicano* como de la propia crítica esgrimida contra ella por Octavio Paz en *El laberinto*, se encuentra en Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*.

rada es sobre todo moral: quiere penetrar en las actitudes típicas del mexicano para liberarlo de ellas. Escudriña en el sentido profundo de palabras populares como el "vacilón" o el "ningueneo". En "El arte de vestir pulgas" explica el genio mexicano por la miniatura como una compensación a la volcánica monumentalidad del paisaje. Hace una cruda fenomenología de los personajes que pululan en la política mexicana ("el agachado", "el mordelón", "el coyote", "el lambiscón") y una profilaxis del vocabulario político y social ("coyotaje", "mordida", "borregada", "enjuague").³⁶

En contraste con esa postura inicial, en *El laberinto de la soledad* Octavio Paz se transforma en el crítico más acérrimo de la supuesta *esencialidad* que configuraba la manera de ser y de estar en el mundo del mexicano. Para él, México ya no era en modo alguno una *esencia*, sino una *historia*, y en congruencia con ello, fundamenta su *Dialéctica de la soledad* en una interpretación global de la historia mexicana.

Por su parte, *Postdata* constituye una *vuelta* hacia las tesis pacianas que antecedieron a la publicación de *El laberinto*. La atribución de una *esencia* política reformista al pueblo de México se inscribe en esta nueva orientación. Esta inversión tuvo como resultado la articulación de una *morfología histórica*. Cuestión que abordaré más adelante.

Como corolario de lo anterior, recuerdo la siguiente expresión de Paz: "1968 mostró la universalidad de la protesta y su final irrealidad: ataraxia y estallido,

³⁶ Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 190.

explosión que disipa, violencia que es una nueva enajenación”.¹⁷ El notorio juicio negativo acerca del movimiento estudiantil mexicano es tan relevante como la forma en que el autor de *Vislumbres de la India* interpreta el significado profundo de este hecho histórico:

Fue una repetición instintiva que asumió la forma de un ritual de expiación; las correspondencias con el pasado mexicano, especialmente con el mundo azteca, son fascinantes, sobrecogedoras y repelentes. La matanza de Tlatelolco nos revela un pasado que creíamos enterrado vivo e irrumpe entre nosotros. Cada vez que aparece en público, se presenta enmascarado y armado; no sabemos quién es, excepto que es destrucción y venganza. Es un pasado que no hemos sabido o no hemos podido reconocer, nombrar, desenmascarar.¹⁸

La repetición de la historia, o más exactamente, el cabal cumplimiento de un ciclo histórico en México, se revela en *Postdata* con una fuerza sorprendente. Pero antes de explorar esta dimensión de *larga duración*, Paz sitúa coyunturalmente el 68 mexicano. Sobre este punto, ahondaré enseguida.

La revolución como contexto (o el segundo tiempo de *Postdata*)

Una constante en *Postdata*, es la caracterización positiva del Estado emanado

de la Revolución Mexicana, como lo ilustra el siguiente pasaje:

La eliminación progresiva y violenta de los caudillos militares facilitó el tránsito hacia un régimen que, si no era democrático, tampoco era suicida ni autodestructivo. La primera medida, negativa, fue la prohibición constitucional de la reelección. Así se evitó la dictadura personal. La segunda medida, positiva, fue la fundación del Partido Nacional Revolucionario (1929). Así se aseguró la dictadura revolucionaria. Mejor dicho: la dictadura del grupo vencedor en la lucha entre las facciones.¹⁹

Al inicio de este escrito, apunté que Paz considera nodal el proceso de refundación del PNR durante la administración cardenista, ahora me parece necesario recuperar puntualmente las palabras del autor:

En 1938 Lázaro Cárdenas cambió el nombre del partido, su composición y su programa. El Partido de la Revolución Mexicana tuvo una base social más ancha que el PNR y lo integraron cuatro grupos: el obrero, el campesino, el popular y el militar. Fue una tentativa por crear una democracia política. Su programa y su acción fueron auténticamente revolucionarios. El PRM se convirtió en un eficaz instrumento de auscultación y consulta del pueblo [...] A pesar de que su lema era “Por una democracia de trabajadores”, el PRM tampoco fue un partido democrático. Si no queda memoria de sus debates

¹⁷ Octavio Paz, *Postdata*, p. 93.

¹⁸ *Ibidem*, p. 100.

¹⁹ *Ibidem*, p. 101.

es porque no los hubo: su política nunca fue el producto de una deliberación pública sino que le fue dictada por el presidente Cárdenas. Incluso el ingreso al partido de las agrupaciones obreras y campesinas, lejos de fortalecerlas, contribuyó a su servidumbre ulterior.²⁰

Nuevamente Paz reitera, que pese a los males que engendró la política revolucionaria sus beneficios eran mucho mayores. ¿De qué manera vincula Paz este proceso con el 68? He indicado que el hilo conductor en la exposición del autor, es establecer un nexo indisoluble entre el *autoritarismo azteca* y el *autoritarismo revolucionario*, y entre el anquilosamiento de este sistema político y su incapacidad de salir airoso del reto lanzado por el movimiento estudiantil en 1968, o más exactamente, de su incapacidad de continuar en la opacidad, pues el 2 de octubre de 1968 reveló el desgaste del régimen priista de forma descarnada y grotesca. En este sentido, conviene recuperar las palabras de Paz que versan sobre la figura presidencial que acuñó la revolución institucionalizada:

Cualquier crítica a su política se convierte en sacrilegio. Aclaro que es una veneración que desaparece al ceder el puesto a su sucesor; en verdad, la devoción se rinde más a sus atributos cívicos que a su persona real: esos atributos lo recubren con la máscara que ocultaba el rostro de las divinidades de los antiguos mexicanos y lo transmutan, literalmente, en una imagen. El respeto fanático a la persona del caudillo

es un sentimiento de origen árabe que se encuentra en todo el mundo hispánico; la religiosa reverencia que inspiran los atributos impersonales del presidente a los mexicanos es un sentimiento de raíz azteca.²¹

¿Cómo fundamenta Octavio Paz esta visión cíclica de la historia, que se expresa en la recurrencia de tipos y formas políticas que configuran la realidad mexicana? Apelando a la *esencialidad histórica*, es decir, obviando su antigua querrela contra la filosofía de lo mexicano:

Dumézil ha mostrado que la estructura tripartita de la ideología indoeuropea ha pervivido durante milenios, a pesar de que esas sociedades experimentaron cambios que no fueron sino más profundos que los que han sufrido las naciones modernas. El tránsito de la sociedad a las grandes civilizaciones urbanas durante el segundo milenio antes de Cristo, no fue menos radical que el salto del feudalismo a la Edad Moderna; no obstante, *el substrato ideológico*, como lo llama Dumézil, persistió y persiste. El ejemplo del psicoanálisis me

²⁰ *Ibidem*, p. 102.

²¹ *Ibidem*, p. 105. Cuando Octavio Paz resalta cómo la facultad *metaconstitucional* por excelencia del presidente mexicano en turno –la de designar a su sucesor, o en otras palabras, la de decidir quién sería el candidato presidencial– tiene un único límite, el autor nuevamente invoca a una de las prácticas configuradas durante la era prehispánica: “El derecho de veto corresponde particularmente a los antiguos presidentes: son la voz de la tradición y representan la continuidad revolucionaria, algo así como el Consejo de los Ancianos”, *ibidem*, p. 104. En una nota incorporada en 1986, Paz indica: “La práctica de la consulta ha desaparecido y así se ha fortalecido la autocracia”, *loc. cit.*

ahorra demorarme en una demostración fastidiosa: la persistencia de traumas y estructuras psíquicas infantiles en la vida adulta es el equivalente de la permanencia de ciertas estructuras históricas en las sociedades. Tales estructuras son el origen de esos haces de rasgos distintivos que son las civilizaciones. Civilizaciones: estilos de vivir y de morir.²²

Otro ejemplo de este *substrato ideológico*, de esta estructura psíquica, lo constituye a juicio de Paz:

[...] la Silla Presidencial [aquí las mayúsculas son de rigor] es un indicio más de la permanencia de lo azteca y lo hispanoárabe en nuestra sensibilidad; el culto que profesamos al poder está hecho de adoración y terror: los sentimientos ambiguos del cordero frente al cuchillo.²³

La metáfora con que Octavio Paz describe al partido que condensa al sistema político mexicano por entero, también se deriva del tiempo prehispánico: "Hecho a la imagen de la realidad política y social de México, el PRI es una burocracia jerárquica, una verdadera pirámide".²⁴ Y la crítica a esa pirámide constituye la parte final de la obra, o como he señalado, el tercer tiempo de *Postdata*.

La historia como morfología (o el tercer tiempo de *Postdata*)

El apartado más polémico de *Postdata*, el que contiene la *esencia teórica* de la morfología histórica formulada por Octavio Paz, es el que cierra la obra y que lleva por título: "Crítica de la pirámide". En esas páginas, el autor desarrolla *in extenso* lo que estaba en condición embrionaria en los dos primeros incisos: el *componente estructural* que recorre de palmo a palmo la historia mexicana, el *substrato ideológico* que configura el pasado, presente y futuro de México:

Es posible que la expresión *el otro México* carezca de precisión, pero la verdad es que no he encontrado ninguna otra más a propósito. Con ella pretendo designar esa realidad gaseosa que forman las creencias, fragmentos de creencias, imágenes y conceptos que la historia deposita en el subsuelo de la psiquis social, esa cueva o sótano en continua somnolencia, y asimismo, en perpetua fermentación [...] La existencia en cada civilización de ciertos complejos, presuposiciones y estructuras mentales generalmente inconscientes y que resisten con terquedad a la erosión de la historia y a sus cambios [...] En suma, para mí la expresión *el otro México* evoca una realidad compuesta de diferentes estratos y que alternativamente se pliega y se despliega, se oculta y se revela.²⁵

El tiempo del *México invisible*, a diferencia del tiempo del *México visible*, está regido por otra dinámica, por una más

²² *Ibidem*, p. 109. Las cursivas son nuestras.

²³ *Ibidem*, p. 119.

²⁴ *Ibidem*, p. 122.

²⁵ *Ibidem*, p. 127.

lenta, pero de más largo aliento; al respecto, Paz nos dice:

Ni adentro ni afuera, ni antes ni después: el pasado reaparece porque es un presente oculto. Hablo del verdadero pasado, que no es lo mismo que "lo que pasó": las fechas, los personajes y todo eso que llamamos historia. Aquello que pasó efectivamente pasó, pero hay algo que no pasa, algo que pasa sin pasar del todo, perpetuo presente en rotación. La historia de cada pueblo contiene ciertos elementos invariantes o cuyas variaciones, de tan lentas, resultan imperceptibles. ¿Qué sabemos de esos invariantes y de las formas en que se asocian o separan? [...] Aparecen siempre en relación unos con otros y no se definen como elementos sino como partes de una combinatoria. De ahí que no sea lícito confundir estos complejos sistemas con los llamados factores históricos, sean estos económicos o culturales. Aunque esos factores son, diría, el motor de la historia, lo que me parece decisivo, desde esta perspectiva, es determinar cómo se combinan: *su forma de producción de historia*. Tal vez en todos los pueblos y en todas las civilizaciones opera el mismo sistema combinatorio —de otra manera se romperían tanto la unidad de la especie humana como la universalidad de la historia—, sólo que en cada cultura el modo de asociación es distinto.²⁶

La historia mexicana, más aún, la historia humana desde la óptica paciana está constituida por un número finito de ele-

mentos históricos que se articulan de manera compleja y diversa. La combinación de dichos factores está siempre presente, sólo que no la captamos porque corre paralela y de forma subterránea a los factores históricos visibles. Este componente configurador, en el caso de la matanza de estudiantes en Tlatelolco, es la realidad azteca:

Lo que ocurrió el 2 de octubre de 1968 fue, simultáneamente, la negación de aquello que hemos querido ser desde la Revolución y la afirmación de aquello que somos desde la Conquista y aun antes. Puede decirse que fue la aparición del *otro* México o, más exactamente, de uno de sus aspectos [...] Doble realidad del 2 de octubre de 1968: ser un hecho histórico y ser una representación simbólica de nuestra historia subterránea o invisible. Y hago mal en hablar de representación pues lo que se desplegó ante nuestros ojos fue un acto ritual: un sacrificio. Vivir la historia como un rito es nuestra manera de asumirla; si para los españoles la Conquista fue una *hazaña*, para los indios fue un *rito*, la representación humana de una catástrofe cósmica. Entre estos dos extremos, la hazaña y el rito, han oscilado siempre la sensibilidad y la imaginación de los mexicanos.²⁷

Apunté anteriormente, que para Octavio Paz esa lógica estructural se manifiesta no sólo en la historia mexicana, sino en la del mundo entero, y en este sentido, el autor también resalta la forma como se

²⁶ *Ibidem*, p. 128.

²⁷ *Ibidem*, pp. 128-129.

articula en términos geográficos; es decir, como *arquitectura simbólica*:

Cada tierra es una sociedad: un mundo y una visión del mundo y del transmundo. Cada historia es una geografía y cada geografía una geometría de símbolos: India es un cono invertido, un árbol cuyas raíces se hunden en el cielo; China es un inmenso disco –vientre, ombligo y sexo del cosmos–; México se levanta entre dos mares como una enorme pirámide trunca: sus cuatro costados son los cuatro puntos cardinales, sus escaleras son los climas de todas las zonas, su alta meseta es la casa del sol y de las constelaciones [...] La geografía de México tiende a la forma piramidal como si existiese una relación simbólica y entre ésta y lo que he llamado nuestra historia invisible. Arquetipo arcaico del mundo, metáfora geométrica del cosmos, la pirámide mesoamericana culmina en un espacio magnético: la plataforma santuario.²⁸

De lo anterior, Paz concluye que el basamento de la pirámide que es México, es la ciudad heredera de la antigua metrópoli azteca, de la señorial México-Tenochtitlan: la capital mexicana.²⁹ A partir de esa realidad política, simbólica, geográfica y arquitectural, el autor establece una analogía histórica entre ese pasado remoto y el más reciente presente:

Herederos de México-Tenochtitlan, los españoles se encargaron de transmitir el arquetipo azteca del poder político: el tlatoani y la pirámide. Transmisión involuntaria y, por eso mismo, incontrovertible: transmisión inconsciente, al abrigo de toda crítica y examen racional. En el curso de nuestra historia, el arquetipo azteca a veces se opone y separa, y otras se funde y confunde con el arquetipo hispano-árabe: el caudillo [...] El tlatoani es impersonal, sacerdotal e institucional; de ahí que la figura abstracta del señor presidente corresponda a una corporación burocrática y jerárquica como el PRI. El caudillo es personalista, épico y excepcional; de ahí también que aparezca en momentos de interrupción del orden. El tlatoani representa la continuidad impersonal de la dominación; una casta de sacerdotes y jefes ejerce el poder a través de una de sus momentáneas encarnaciones: el señor presidente es el PRI durante seis años pero al cabo de ese término surge otro presidente que es una encarnación distinta del PRI.³⁰

En la lógica paciana, el movimiento estudiantil de 1968, y particularmente lo acaecido el 2 de octubre en el espacio que la *historia visible* nombra como Plaza de las Tres Culturas, y la *historia invisible* como Tlatelolco, se inscribió en ese tiempo mítico, cósmico y prehispánico; lo que tuvo lugar fue el cabal cumplimiento de un ciclo histórico que volvió *visible*, de forma dramática y omnipresente, la existencia del México *invisible*. Y esa convergencia, esa inusual sincronía temporal, ilustró en todo su esplendor el

²⁸ *Ibidem*, p. 130.

²⁹ Escribe Octavio Paz: "El valle de Anáhuac es la plataforma de esa pirámide. En el centro del valle está la ciudad de México, la antigua México-Tenochtitlan, sede del poder azteca y hoy capital de la república de México", *ibidem*, p. 132.

³⁰ *Ibidem*, p. 143.

anquilosamiento de ese sistema autoritario que era descendiente directo de la cos-movisión azteca.

Coda (o del otro espejo)

Al final de *Postdata*, Octavio Paz afirma que el Museo Nacional de Antropología es en realidad un espejo en el:

[...] que contemplamos, agigantado, el mito de México-Tenochtitlan con su Huitzilopochtli y su madre Coatlicue, su tlatoani y su Culebra Hembra, sus prisioneros de guerra y sus corazones-frutos-de-nopal. En ese espejo no nos abismamos en nuestra imagen sino que adoramos a la Imagen que nos aplasta.³¹

Si esa imagen oficial de nuestra historia *visible* cincelada por el descendiente directo de la civilización azteca, por el Estado revolucionario, nos produce fascinación y sujeción, cabe preguntarnos: ¿qué efecto produce esa imagen de nuestra historia *subterránea* intitulada *Postdata*? Irónicamente, la imagen que Paz forjó en *Postdata* converge con su propia crítica al talante autoritario de la versión oficial de la historia mexicana. Al menos en su caso, la historia efectivamente se cierra como un ciclo: de su inicial afinidad intelectual con la *filosofía de lo mexicano*, y su posterior desencuentro con ella en *El laberinto de la soledad*, hasta su convergencia por la vía de la articulación de la historia como una *morfología* en la que el componente estructural azteca configura el pensar y el sentir del mexicano, y en la cual la *forma* recurrente de expres-

sión es el *autoritarismo* encarnado en el Tlatoani-Presidente que el 2 de octubre de 1968, ordenó a sus guerreros-soldados la matanza-sacrificio de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas-Tlatelolco.

Bibliografía

- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México, Conaculta/ Ediciones Sin Nombre, 2002.
- Braudel, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Gaos, José. *En torno a la filosofía mexicana*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1980.
- Krauze, Enrique. *Redentores. Ideas y poder en América Latina*. México, Debate, 2011.
- Leibinz, G. W. *Monadología, discurso de metafísica, profesión de filósofo*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1983.
- Paz, Octavio. "Postdata". *Sueño en libertad. Escritos políticos*. Selec. y pról. de Yvon Grenier. México, Seix Barral, 2001, pp. 91-148.
- . *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Espasa-Calpe, 1985.
- Sheridan, Guillermo. *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México, Era, 2004.
- Wallerstein, Immanuel. "Un regreso a Braudel". *Impensar las Ciencias Sociales: límites de los paradigmas decimonónicos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Siglo XXI Editores, 1999.

³¹ *Ibidem*, p. 146.

Desarrollo de la competencia escrita con el apoyo de las TIC en contexto universitario

Development of written competence with ICT support in university context

Resumen

En el marco del proyecto de investigación "Desarrollar las competencias de escritura en FLE y FL2 en contexto universitario a través de las TIC", se presentan reflexiones en torno a la importancia de la tecnología en dicho proceso. Se enfoca la atención en el desarrollo de competencias de escritura en francés como lengua extranjera y el uso de las TIC en sus diversas modalidades.

Palabras clave: competencias, escritura, TIC, FLE, FLS

Abstract

Within the research project "Developing skills in writing and FL2 and FLE in university context through ICT", reflections on the importance of technology in this process are presented. It focuses in particular the development of writing skills in French as a foreign language and the use of ICT in its various forms.

Key words: skills, writing, ICT, FFL, FLS

Introducción

Las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) en el sistema educativo actual tienen un gran impacto en todas las actividades del individuo, se trate del mundo laboral, del investigativo o de los ámbitos personal, social o económico. Cada día, los portales de contenido educativo se multiplican en internet y tienen más relevancia en nuestro bagaje cultural, fomentando así el aprendizaje con entornos virtuales.

Es fundamental dejar claro que esta realidad implica el conocimiento y el uso de herramientas que permitan incursionar de forma práctica para preparar a la gente para este cambio. Para ello es preciso implementar, de manera sólida, una nueva forma de concebir el aprendizaje basado en el uso de herramientas tecnológicas y procedimientos de enseñanza que relacionen los distintos aspectos de la Informática.

El tema que nos ocupa, lleva a considerar el desarrollo de *La competencia escrita con el apoyo de las TIC en contexto universitario*, aspecto estrechamente vinculado con todas las áreas de estudio y el cual requiere un tratamiento tecnológico particular en colaboración con las competencias lingüísticas, comunicativas y culturales dentro del proceso enseñanza-aprendizaje de las lenguas (L2 y LE).

A lo largo de los diferentes enfoques metodológicos, observamos que la expresión escrita ha adquirido importancia académica y profesional en la formación del estudiante universitario, confirmando también su utilidad en la vida personal y cotidiana.

Cabe señalar que en el contexto universitario, la escritura impone objetivos

en relación con la producción pertinente de escritos académicos. En este sentido se concibe que escribir, escribir en la universidad y escribir en lengua extranjera en la universidad, constituyan un triple desafío que requiere una metodología específica que favorezca habilidades de escritura tanto en lengua materna como extranjera. El resultado esperado es el logro de una competencia escrita, entendiéndose ésta como el dominio para comunicar en forma fluida, correcta y convincente mediante conocimientos y estrategias que deben ser aprendidos.

Si se considera la *producción escrita* una capacidad cognitiva compleja¹, es preciso delimitarla desde una perspectiva socio-cognitiva y cultural que comprenda tanto los aspectos de competencia lingüística (conocimientos gramático, discursivo, lexical, funcional, morfológico, sintáctico y sociolingüístico, aunados a la cohesión y coherencia y al uso de la lengua con propósitos comunicativos e interculturales), así como competencia estratégica que comprenda la toma de decisiones (uso del conocimiento lingüístico y temático para cumplir con las tareas de escritura propuestas).

Antecedentes

Entre 2007 y 2011, con el propósito de buscar y proponer metodologías idóneas para desarrollar la expresión escrita en FLE en la UAM-Azcapotzalco, participé en la coordinación del proyecto de investigación internacional *Los factores de compromiso de los estudiantes universitarios*

¹ Bachman y Palmer, *Language Testing in Practice*, p. 3.

en la escritura en L2 y LE, y compartí experiencias didácticas con colegas de otras instituciones, tanto a nivel nacional como del extranjero. Este proyecto bianual y bilateral México-Quebec, integró profesores-investigadores de la Universidad de Sherbrooke, en Quebec, de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco y de la Universidad Nacional Autónoma de México, y fue auspiciado por el Ministerio de Relaciones Internacionales de Quebec para el periodo 2007-2009. Los resultados se plasmaron en la publicación del volumen colectivo *Défis d'écriture. Développer la compétence scripturale en français langue seconde ou étrangère à l'université* coeditado por la UAM-A, CONACYT y la Universidad de Sherbrooke, en noviembre de 2010. Este libro constituyó un apreciable logro en el ámbito de la investigación para la didáctica del francés lengua extranjera y la formación de profesores. Estructurado en dos partes –teórica y práctica–, sustenta valiosas colaboraciones de profesores investigadores interesados en el desarrollo de la competencia escrita en contexto universitario. Se dan a conocer propuestas pedagógicas que permiten apoyar la habilidad escrita en la formación académica de los estudiantes universitarios, tanto en el desempeño de L2 como en LE.

Con el interés de dar continuidad, surgió un segundo proyecto de investigación que se denomina *Desarrollar las competencias de escritura en francés lengua extranjera y segunda en contexto universitario, a través de las TIC*, trabajo que fue reconocido por la Agencia Universitaria de la Francofonía (AUF-Montreal) y permitió ampliar la constitución de una red de investigadores en el área de la didáctica del francés. Esta nueva fase del

proyecto, prevista para 2011-2014, implica, fundamentalmente, la participación de dos instituciones más, la Universidad de Lieja de Bélgica y la Universidad Antonina de Beirut, establecimientos que unen sus esfuerzos para continuar la tarea iniciada por la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de Sherbrooke. La propuesta viene trabajando actividades didácticas destinadas a estudiantes de FL2 y FLE, tanto nacionales como extranjeros, los cuales continúan sus estudios universitarios de licenciatura o posgrado y requieren desarrollar la competencia escrita del francés en su formación académica. Con este propósito, el camino a explorar pretende apoyar la escritura con Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) en el marco de los diversos currículos universitarios implicados, con niveles múltiples de integración de las TIC en el procedimiento pedagógico.

Cabe señalar que se han concretado diversas iniciativas vinculadas con el uso de las TIC en las instituciones involucradas en el proyecto, en particular en lo que se refiere al desarrollo de actividades en línea; propiciando acciones auténticas con interlocutores francófonos vía los foros de discusión o los intercambios de correo electrónico. Se ha organizado la participación de alumnos, docentes y tutores en plataformas educativas y tutorías en línea, es el caso del proyecto *Dédales*² con UAM-A y la Universidad

² El proyecto *Dédales* (2007-2013), coordinado por la maestra Lucia Tomasini, trata sobre los usos y dispositivos de aprendizaje de las lenguas extranjeras, integrando las TIC en dos tipos de público: aprendientes mexicanos de FLE de la UAM-A

Blaise Pascal y el taller de escritura con UAM-A y la Universidad de Montreal.³ Asimismo, los talleres de escritura propuestos en el Centro de Lenguas de la Universidad de Sherbrooke en Quebec. Se ha fomentado también el uso de programas de autocorrección en tareas precisas de escritura (textos diversos, ensayos y artículos especializados) con estudiantes que elaboran tesis de posgrado. En el contexto actual, los estudiantes de FLE y FL2 de las universidades implicadas en el proyecto de investigación se interesan cada vez más en desarrollar sus competencias lingüísticas y comunicativas en una segunda –y hasta tercera– lengua y para realizar, cuando ello es posible, una parte de su formación en un país extranjero.

Objetivo del proyecto de investigación

El interés del proyecto de investigación contempla un marco teórico que sustente como objetivos documentar, evaluar y compartir iniciativas encaminadas a verificar el grado de impacto que tienen las TIC en la implicación de los estudiantes en tareas de escritura en lengua extranjera y en lengua segunda y en el mejoramiento de su nivel de competencia. Dicha búsqueda ha permitido, entre otras cosas, construir una base de datos bibliográfica relativa a la didáctica de la escritura y la motivación en contexto de aprendizaje

para las lenguas extranjeras⁴. Asimismo, se pretende conocer mejor las particularidades de las poblaciones estudiantiles que aprenden el francés en diversos contextos culturales e identificar algunos aspectos relevantes de su relación con la escritura (necesidades, estereotipos, prácticas, vicios). La intención fundamental de la investigación es enfocar la atención en la relación que hay entre el desarrollo de competencias de escritura en LE y L2 y el uso de las TIC en sus diversas modalidades.

Diseño metodológico del proyecto: cuestionario y análisis

En el caso particular del contexto UAM-A, la finalidad es comprender mejor el uso que los estudiantes universitarios tienen de las TIC para apoyar el desarrollo de competencias en el francés escrito y así alcanzar altos niveles de competitividad. En cuanto al marco teórico y conceptual, el proyecto considera los últimos avances en el campo de la investigación y la didáctica de las lenguas, no sólo para ahondar en el conocimiento relacionado con el desarrollo de las competencias de escritura en una lengua extranjera, sino también en las condiciones para el éxito del uso de las TIC dentro de una perspectiva pedagógica. Los recientes trabajos científicos relacionados con la didáctica de las lenguas conducen a examinar bajo un nuevo ángulo los factores que favorecen el desarrollo de competencias en lengua extranjera (hábitos, necesidades

y estudiantes de Máster 1 de la Universidad Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, Francia.

³ Experiencia iniciada en 2011 por la maestra Lucia Tomasini con alumnos de FLE de la UAM-Azcapotzalco y de la Universidad de Montreal, en Quebec.

⁴ Olivier Dezutter e Yvonne Cansigno, "Un cadre théorique...", pp. 52-57.

y posibilidades) y el papel que en ellos juega el uso de las TIC.

En un contexto de multiplicación de los modos de comunicación, la escritura ha recuperado un lugar importante tanto en la lengua materna como en la lengua extranjera, pero bajo formas y normas nuevas. El desarrollo de diversas herramientas de ayuda como son los programas de corrección, conduce de igual manera a replantear las situaciones de enseñanza-aprendizaje de lo escrito con actividades prácticas con la utilización de software/ lógicos de traducción instantánea (Google, translation, Lexilogos, Word Reference)⁵.

En este sentido, para favorecer la integración de las TIC en el desarrollo de la escritura en cursos presenciales en UAM-Azacapotzalco, se considera esencial introducir una nueva cultura: facilitar una apertura para el uso de las TIC a través de la alfabetización digital, aprender a utilizar instrumentos de creación y correctores para mejorar la competencia

escrita, acceder a dispositivos multimedia provistos de actividades escriturales que se apoyan con las TIC.

Para la recopilación de datos, se diseñó un cuestionario en línea elaborado con el programa *Survey Monkey* (2011-2012), mismo al que respondieron 100 de 160 alumnos de los cursos y niveles de FLE de la Coordinación de Lenguas Extranjeras. Se consideraron 27 preguntas de las cuales 19 retoman el contexto justo de las TIC, refiriéndose a variables que consideran prácticas cotidianas, estereotipos frecuentes y necesidades prioritarias de los estudiantes con respecto al uso personal y académico de la escritura en el aprendizaje de una lengua extranjera. Los datos fueron compilados y analizados cualitativamente y, posteriormente, contrastados con el fin de destacar las convergencias y divergencias más significativas de las variables y categorías arriba mencionadas.

A continuación se presentan las preguntas del cuestionario aplicado en línea y vinculadas con el uso de las TIC:

Questionnaire (Partie correspondante aux TIC)	
1.	Dans le cadre de mes études universitaires, j'utilise les TIC pour...
2.	Ce que je trouve utile dans le fait de pouvoir écrire sur un ordinateur...
3.	Pour rédiger mes travaux universitaires en français, j'utilise...
4.	Écrire en français avec les TIC (courriel, forum, blogue, réseaux sociaux, messagerie instantanée, textos, etc.)
5.	Dans ma spécialité universitaire, je suis/serai amené(e) à écrire des travaux longs (une page et plus) en français tels que...
6.	Quand je vais chercher des références sur Internet, je consulte...

⁵ Cordier-Gauthier/Dion, "Correction et révision...", pp. 29-43.

7.	J'indique ci-dessous le nom des aides EN LIGNE pour écrire en français que j'utilise le plus souvent (ex. dictionnaire unilingue, dictionnaire bilingue, logiciel de correction de la langue, correcteur orthographique, outil de traduction, dictionnaire des expressions en français, etc.
8.	J'indique ci-dessous le nom des aides à l'écriture en français que j'utilise EN VERSION PAPIER pour écrire en français que j'utilise le plus souvent (ex. dictionnaire unilingue, dictionnaire bilingue, manuel de grammaire ou de conjugaison, dictionnaire des expressions, dictionnaire des collocations, etc.
9.	J'utilise un outil de traduction EN LIGNE (dictionnaire bilingue, traducteur instantané, Google translation, Babel Fish, www.freetranslation.com
10.	À propos des commentaires, rétroactions ou feedback que je reçois ou que j'aimerais recevoir pour mes travaux en français....
11.	Le professeur a-t-il un rôle différent dans un cours qui intègre les TIC?
12.	Si vous avez répondu «Oui» à la question précédente («le professeur a-t-il un rôle différent dans un cours qui intègre les TIC?», pourriez-vous préciser quels sont ces nouveaux rôles (du plus important au moins important)?
13.	Le rôle du professeur dans une classe intégrant les TIC...
14.	D'après moi, utiliser les TIC dans le cadre d'un travail d'équipe présente les avantages suivants...
15.	D'après moi, utiliser les TIC dans le cadre d'un travail d'équipe présente les inconvénients suivants:
16.	Lorsque je dois écrire un travail universitaire en français...
17.	Je coche les propositions avec lesquelles je suis d'accord...
18.	Quand j'utilise les TIC...

Resultados preliminares

Las respuestas obtenidas dieron a conocer todos aquellos recursos utilizados por los alumnos encuestados: el acceso inmediato a nuevas fuentes de información y recursos (en el caso de internet y de los diversos buscadores en la web), a canales de comunicación (correo electrónico, chat, foros, blogs) que permiten intercambiar trabajos, ideas, información diversa, procesadores de texto, y a editores de imágenes, presentaciones multimedia, utilización de aplicaciones interactivas para el aprendizaje, recursos en páginas web, correctores, traductores y visitas virtua-

les. Asimismo, al uso de diversos equipos a nivel individual (teléfonos móviles, IPOD, IPAD, laptop... etc.) en el contexto cotidiano y escolar. Se buscó estar al tanto de las herramientas que proporcionan las TIC (procesadores de textos, editores gráficos... etc.) como recursos que facilitan el desarrollo de habilidades de expresión escrita, gráfica y audiovisual.

Con base en los cuestionarios en línea aplicados a los alumnos de FLE, el análisis de datos nos llevó a destacar tres grandes grupos cuyos porcentajes dan idea de la utilización real de las TIC en contexto universitario. (Cuadro 1)

Cuadro 1

Perfil de estudiantes UAM-A	Lengua materna	Lengua extranjera
<i>Technofiles:</i> mayor acceso a la utilización de TIC	45%	25% (FLE)
<i>Mi-TI@gés:</i> menor acceso a la utilización de TIC	35%	15% (FLE)
<i>RéTICents:</i> dificultad tecnológica y financiera para adquisición de equipo	20%	60% (FLE)

Es evidente que existe un mayor uso de las TIC en lengua materna que en francés lengua extranjera. El nivel del manejo de la lengua influye para utilizarlas fundamentalmente en la competencia escrita y es clara la dificultad lingüística de apoyarse en las TIC para escribir en lengua extranjera.

En lo que se refiere a las actividades cotidianamente utilizadas en lengua materna y FLE, se confirma el uso de todas las redes sociales, la mensajería por celular, el correo electrónico, la participación en foros, blogs y plataformas, todas con el siguiente orden de prioridad (Cuadro 2).

Al explorar los resultados de los cuestionarios, se distinguen también dos diferencias observables: sexo y edad. La variable sexo indica que las mujeres utilizan más las redes sociales con respecto a los varones y se confirma el uso prioritario de Skype en lengua materna. Del mismo modo, la edad es otro aspecto relevante en el manejo de las TIC en lengua materna, sobre todo cuando se observa que disminuye su uso en jóvenes mayores de 27 años.

Respecto a las prácticas más frecuentes de alumnos de FLE de niveles intermedios y avanzados, se observa cierta

Cuadro 2

En lengua materna (español)	En lengua extranjera (francés)
1. Escribir correos electrónicos.	1. Diseñar un blog.
2. Utilizar las redes sociales (facebook, twitter, etcétera).	2. Utilizar las redes sociales (facebook, twitter, etcétera).
3. Comunicar por mensajes de textos (celular) mensajería instantánea (chatear).	3. Escribir en foros de discusión o participar en plataformas.
4. Escribir en foros de discusión o participar en plataformas.	

Cuadro 3

Prácticas más frecuentes para redactar mis trabajos universitarios
<p>Búsqueda en internet (acceso a informaciones y contenidos). Utilización de softwares/ logiciels de tratamiento de texto (Microsoft, Word... Utilización de softwares/ logiciels de traducción: http://translate.google.com/ Utilización de softwares/ logiciels de traducción instantánea (Google, translation, Lexilogos, Word Reference...).</p> <p>Utilización de textos modelos para redactar los propios (internet).</p>

Beneficios obtenidos en clase de FLE	Con el apoyo de dispositivos multimedia y el acceso a sitios en internet he logrado...
Recibir comentarios escritos de tareas por vía electrónica: correo electrónico, facebook, twitter...	Elaborar resumen o síntesis de textos.
Retroacción docente-aprendiente para evaluar las producciones escritas (correcciones e intercambios más frecuentes).	Responder a fichas de lectura.
Elaboración de blogs (experiencia a nivel del grupo).	Leer textos especializados con temas que me interesan.
	Leer el periódico y revistas de interés.
	Realizar descripciones, reportes y ensayos.
	Utilizar diccionario en línea.
	Utilizar correctores y traductores en línea.

dedicación y constancia para redactar trabajos académicos a través de la búsqueda de información en internet para elaborar reportes, ensayos, comentarios con materias vinculadas a sus licenciaturas o posgrados, así como la utilización de software y correctores, y el interés de

recibir retroalimentación para evaluar sus logros en su proceso de aprendizaje escritural (Cuadro 3).

En función de los elementos reunidos para la constitución de un marco teórico así como de los resultados más notables obtenidos durante la aplicación

del cuestionario, se ha iniciado un trabajo puntual para diseñar e integrar actividades en línea que permitan desarrollar la escritura en lengua extranjera y que estén vinculadas con los programas de francés de la UAM-Azcapotzalco. Lo anterior está relacionado con el uso de internet, correo electrónico, chat, foros y blogs y se propicia la posibilidad de utilizar IPOD, IPAD, tabletas y teléfonos celulares.

TIC, escritura e interculturalidad

Recuperar el concepto de interculturalidad⁶ en este apartado apunta a describir la interacción entre dos o más culturas de un modo horizontal y sinérgico en el aprendizaje de lenguas extranjeras. El proyecto concibe implementar actividades prácticas de escritura con propósitos interculturales de manera interactiva y en línea en un contexto *autodirigido*, explotando las posibilidades comunicativas de los portales y las redes como sistemas de acceso a recursos de aprendizaje. Es necesario señalar la articulación estrecha que debe existir entre las TIC, la competencia intercultural y la competencia escrita. En este proceso son tres elementos claves que subrayan la importancia de este triple enlace:

1. El acceso a internet para descubrir y comparar variadas fuentes de información.
2. La empatía y autorreflexión al propiciarse intercambios directos y es-

pontáneos que involucran vivencias de los alumnos (sentimientos, emociones, necesidades...).

3. La capacidad de crítica y creatividad que logran los alumnos cibernautas en la confrontación con otras culturas extranjeras y la interacción que se da con la cultura propia. Esta labor es fundamental realizarla con la guía y apoyo del docente o del tutor, en la recreación de espacios de reflexión en clase presencial y en la participación de foros y blogs establecidos para ello.

El objetivo de una formación intercultural vinculada con las TIC es enseñar en un ámbito en el que se encuentre una diversidad de culturas y promover un diálogo abierto y equitativo entre ellas para que el alumno sea no sólo productor de información, sino también productor de conocimiento.

Si se parte del hecho de que las nuevas tecnologías crean nuevos lenguajes y formas de representación⁷ también permiten nuevos escenarios de aprendizaje y facilitan el desarrollo de habilidades de expresión escrita, gráfica y audiovisual.

Es importante reconocer que no obstante que hay disposición para vincular y desarrollar la competencia escrita con el uso de las TIC, se observan obstáculos lingüísticos claves que marcan dificultades traducidas por nuevas "normas" o "códigos", que no son los correctamente adecuados, y donde se mezcla el oral y el escrito. Este fenómeno llamado

⁶ <http://www.bing.com/search?q=interculturalidad+y+tecnologias&x=171&y=20&form=MSNH74&mk=es-mx&rf=o&pc=WLEM>

⁷ Pere Marquès Graells, *Impacto de las tic en educación...*

"*parlécrit*",⁸ es un vivo ejemplo de expresión y creatividad donde los lenguajes escrito y oral se fusionan mostrando faltas de ortografía y a la formalidad de la norma escrita. Esta tendencia se refleja en los *textos enviados por mensajería*, incluyendo foros, weblog, wikis, plataformas...), donde se redactan mensajes breves con palabras seccionadas, donde no se da un uso correcto a la norma ortográfica (ni puntuación, ni mayúsculas, falta de coherencia y cohesión en frases, etc.) y donde se permite que el escrito comunique y se dé en automático con un sinnúmero de abreviaciones y signos fonéticos.

En efecto, el alumno universitario escribe, se recrea de manera peculiar y desarrolla cierta "creatividad tecnológica" con el uso cotidiano de sus equipos (celulares, tabletas, IPHONE, IPOD, IPAD...). Se inicia en la búsqueda e investigación, realiza muy diversos tipos de tratamiento a una información más amplia y variada en sus tareas de redacción. Por otra parte, el acceso al hipertexto que encuentra en internet le permite fortalecer mucho más esta práctica habitual e integrarla en reportes, presentaciones, redacción de documentos o ensayos académicos.

El vínculo entre TIC, interculturalidad y escritura tiene especial relevancia en el desarrollo de la competencia escritural. Supone la utilización de instrumentos tecnológicos atractivos y frecuentemente con componentes lúdicos. Los alumnos y docentes tienen a su alcance todo tipo de información y múltiples materiales

didácticos digitales, dispositivos multimedia, en CD/DVD e internet, que enriquecen el bagaje intercultural en su proceso de aprendizaje. Este hecho se ha evidenciado en las opiniones que emite en sus diversos trabajos de redacción y la interacción en clase de lengua extranjera. El acceso a la cultura a través de las TIC, "constituye un oasis a la carta" y es abordada de manera transversal, facilita el acceso a los aspectos festivo, histórico, culinario, artístico, lingüístico, histórico, científico, relativo a códigos relacionales y estereotipos, etc. La selección de documentos e información por internet es incalculable, permite ilustrar y apoyar su aprendizaje de la LE y mejorar sus actividades didácticas en clase presencial y en otros entornos. Suscita, a su vez intercambios en dimensión comparativa y aprendizajes diversos no sólo de vocabulario, expresiones y gramática, sino también aplicaciones tecnológicas en contextos cotidianos y sociales. El acceso a múltiples recursos educativos con el apoyo de las TIC facilita la individualización de la enseñanza y el aprendizaje, de modo que cada alumno puede utilizar los materiales más acordes con su estilo de aprendizaje y sus circunstancias personales. Los beneficios son sorprendentes, a través del correo electrónico, el chateo, el acceso a foros, blogs y plataformas, los alumnos están más en contacto entre ellos y pueden compartir un mayor número de actividades para la realización de sus trabajos de manera colectiva. Cabe ejemplificar el uso de habilidades en "*le portfolio de compétences*"⁹ como

⁸ Mémoire de DNSEP "Parlécrire" referencia con la palabra "parlécrit" creada en 1999 por el lingüista Jacques Anis para designar el escrito conversacional de los mensajes enviados por el chat y los mensajes instantáneos: <http://janeseecret.net/memoire-dnsep>

⁹ Geneviève Pinard-Prévoist, "Le portfolio de compétences...", pp. 265-297.

recurso didáctico para desarrollar de manera cotidiana la competencia escrita.

Rol del docente y del alumno en el proceso de la competencia escrita

Actualmente, el profesor como formador tradicional de generaciones, enfrenta el reto de abrir las puertas del siglo XXI asumiendo cambios en su formación, en su organización docente, en su quehacer y logros de labor cotidiana. Si bien es cierto que su rol se ha transformado, puede resultar una excelente guía que propicie nuevas prácticas, formas y modalidades discursivas y escriturales en el proceso de la competencia escrita. Su participación es esencial en el proceso didáctico: corrección de errores en los trabajos de redacción de sus alumnos, consejo oportuno en el uso de correctores y traductores en internet, así como orientación frente a vicios y ciertas adicciones frente al proceso escritural. Sin duda, el docente es un elemento clave para rescatar la hibridación que se ha dado entre el oral/escrito con el uso de las TIC. Sus comentarios y apreciaciones en cuanto a la producción escrita de la población estudiantil permiten personalizar más el proceso de enseñanza y de aprendizaje y por ende el desarrollo de la competencia escrita.

En este escenario y con la integración de las TIC, el alumno se sitúa en un entorno interactivo de aprendizaje que lo hará desarrollar iniciativas propias en su proceso por aprender a escribir. Habrá que permitirle romper estructuras y paradigmas para adaptarse a nuevas formas de concebir y facilitar su aprendizaje,

afrontando el desafío de utilizar las tecnologías de la información y la comunicación y experimentando nuevos procesos cognitivos. Así, el alumno aprenderá a aprender de tal modo que logrará que el conocimiento adquirido sea significativo y podrá utilizarlo de forma efectiva en la práctica cotidiana y escolarizada de la escritura con el apoyo de recursos tecnológicos (la computadora, sitios de internet, CD-ROM, programas de computación, etcétera.)

Propuestas

Las TIC no constituyen solamente *Técnicas* al servicio de la *Información* y la *Comunicación*. También son *Expresiones* (inter)personales, de *Intercambio* y *Experiencias* (inter)culturales a disposición de proyectos didácticos.

Estudiar francés, como lengua extranjera, es atractivo para los alumnos, ya que les genera sentimientos positivos en su proceso de aprendizaje, no obstante que es complejo aprender a escribirlo correctamente.

En el análisis de datos obtenidos por los cuestionarios, se mencionan algunas sugerencias relevantes y propuestas mencionadas por los mismos encuestados:

1. La motivación de los estudiantes podría ser más grande si ellos tuvieran la elección de los temas de escritura, autonomía en la recuperación de información de manera libre y multiplicación de contactos a través de las redes sociales.
2. Los alumnos afirman que podrían mejorar su escritura si escriben más frecuentemente y si se propicia mayor

retroalimentación y sistematización con el profesor, el tutor y con el apoyo de las TIC.

3. La visión de los estudiantes nos lleva a verdaderos desafíos pedagógicos si se consideran las condiciones de enseñanza-aprendizaje propios a la mayoría de los cursos de francés en contexto universitario: grupos numerosos, programación institucional, objetivos múltiples, heterogeneidad en el público atendido y falta de equipo tecnológico en la institución con respecto a la demanda estudiantil.

Conclusiones

Actualmente, con el afán de desarrollar la competencia de la escritura en lengua extranjera, se afronta el desafío de utilizar las TIC para facilitar el proceso de enseñanza-aprendizaje experimentando la innovación y el uso compartido de información y de prácticas habituales. El objetivo pretende justificar y compartir iniciativas encaminadas a verificar el grado de impacto que tienen las TIC en el aprendizaje de los estudiantes en tareas de escritura. Se observa que éstas se han convertido en un instrumento indispensable en los centros educativos y en la vida cotidiana, ya que propician una actitud activa por parte de alumnos y docentes, así como una búsqueda y replanteamiento constante de retroalimentación, sin pretender intimidar la evaluación.

Las TIC favorecen, en el contexto universitario, dinámicas para mejorar el proceso de aprender a escribir de una manera cotidiana y académica, personal y profesional; donde los contenidos, los

procedimientos, las iniciativas y la creatividad constituyen estrategias compartidas que impulsan el trabajo individual, así como el colaborativo y el grupal. Este hecho se da frecuentemente en los talleres de escritura que apoyan el aprendizaje de la LE y la L2.

Mi participación en el proyecto de investigación *Desarrollar las competencias de escritura en francés lengua extranjera y segunda en contexto universitario, a través de las TIC*, me ha permitido reflexionar sobre los cambios, planteamientos y perspectivas en el ámbito de la enseñanza y el aprendizaje de la escritura en general, en lengua materna y en lengua extranjera. Me permitiré numerar algunas reflexiones relevantes como resultado de mi labor investigativa tomando el contexto de las TIC.

Es preciso señalar que en la continuación de esta investigación, buscaremos de manera colegiada proponer actividades y prácticas de escritura que permitan considerar necesidades, habilidades, representaciones de los alumnos/aprendientes y una sistematización en módulos pertinentes de escritura con el apoyo de las TIC. Se propone dar seguimiento a las tutorías en línea, al uso de plataformas que incluyan actividades didácticas y dispositivos multimedia, así como a la orientación sobre los diferentes correctores y mecanismos de traducción automática, involucrando estudiantes alófonos y francófonos. Será necesario pensar en las modalidades de retroalimentación acordadas por los docentes con los alumnos y con otros lectores que faciliten la evaluación de los productos de escritura elaborados en el proceso mismo de enseñanza y aprendizaje con el apoyo de las TIC.

Bibliografía

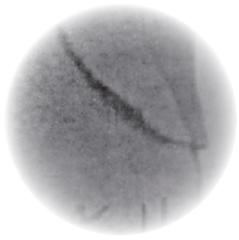
- Bachman, L. F., Palmer, A. S. *Language Testing in Practice*. Oxford, OUP, 1996.
- Cansigno, Yvonne, Olivier Dezutter, Haydée Silva, Françoise Bleys. *Défis d'écriture. Développer la compétence scripturale en français langue seconde ou étrangère à l'université*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/CONACYT/Universidad de Sherbrooke, 2010.
- Duquette, L. et M. Laurier. *Apprendre une langue dans un environnement multimédia*. Montréal, Les éditions logiques, 2000.
- New, E., "Computer -Aided Rating in French as a Foreign Language: A Qualitative and Quantitative Look at the Process of Revision", *Modern Language Journal*, 83(1), 1999.
- Pinard-Prévost, Geneviève, "Le portfolio de compétences en langues: connaître, accompagner, responsabiliser l'étudiant", *Défis d'écriture. Développer la compétence scripturale en français langue seconde ou étrangère à l'université*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco-Azcapotzalco/CONACYT/Universidad de Sherbrooke, 2010.

Hemerografía

- Dezutter, Olivier, Yvonne Cansigno. "Un cadre théorique pour penser l'accompagnement de la production d'écrits en français langue étrangère en contexte universitaire", *Chemins Actuels*, núm. 57. México, AMIFRAM A.C., 2008.

Cibergrafía

- Anis, Jacques, "L'art du 'parlécrit'". *Internet, communication et langue française*. Paris, Hermès Science, 2000. <http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie/theocom/oral/parlecrit.htm> (consultado el 4 de abril de 2013.)
- Cordier-Gauthier, C., y C. Dion. "Correction et révision de l'écrit en français langue seconde: médiation humaine, médiation informatique [Correction and Written Revision in French as a Second Language: Human Mediation and Computer Mediation]". *ALSI*, 6, 2003. http://alsic.u-strasbg.fr/Num10/cordier/alsic_n10-rec5.htm (consultado el 1 de abril de 2009)
- La correspondencia electrónica y la vida privada*, 2007. <http://www.domaine.info/actualites/article/la-correspondencia-electronica-y?lang=es> (consultado el 3 de abril de 2013)
- Marquès Graells, Pere. *Impacto de las TIC en educación: funciones y limitaciones*, Departamento de Pedagogía Aplicada, Facultad de Educación, UAB, 2000. www.peremarques.net (consultado el 4 de abril de 2013)
- Portfolio de compétences*, Université de Liège. Belgique, 2011. <http://www.hec.ulg.ac.be/hec-ulg/formations/portfolio-competences> (consultado el 3 de abril de 2013)



GRACIELA SÁNCHEZ GUEVARA*

Representación visual de la Conquista de Mesoamérica

Visual Representation of the Conquest of Mesoamerica

Resumen

En este artículo, analizamos cinco imágenes visuales que han sido utilizadas para ilustrar la conquista de Mesoamérica en los libros de texto gratuito de historia de México. De este análisis también resultaron dos grandes categorías, aporte de este artículo, la de sujeto semiótico-visual y la de texto verbo-visual como *unidad mínima de sentido de segundo grado*.

Palabras clave: Representación visual, sujeto semiótico-visual, texto verbo-visual, semiosfera, semiótica de la cultura

Abstract

In this papepr we analyze five visual images that had been used to illustrate the Mesoamerican conquest in the free text books of the mexican history. This analysis also were two broad categories, contribution of this article, the subject of semiotic-visual and the text verbo-visual as a minimum unit of meaning of second degree.

Key words: Visual representation, semiotic-visual subject, verbal-visual text, semiosphere, cultural semiotics.

Introducción

En este artículo analizamos, desde la perspectiva de la semiótica de la cultura, cómo se ha representado visualmente el tema de la conquista de Mesoamérica. El estudio se hace fundamentalmente del tipo de vestuario y de los objetos de guerra que utilizaron los pueblos mesoamericanos y los españoles. Para ello, se han seleccionado cinco imágenes de los libros de texto gratuito: *Ciencias Sociales* y *Mi libro de historia de México*¹ que narran la historia mexicana:² cuatro se refieren a “escenas de guerra” entre ellas tres códigos: *Durán*, *Telleriano Remensis* y *Florentino*,³ otra imagen que representa la ruta de Cortés,⁴ y la última es la pintura de Miguel Covarrubias, sobre la diversidad étnica y cultural de Mesoamérica.⁵

Esta investigación se desarrolla en tres partes: en la primera analizamos la imagen del *Código Florentino* denominada “Ataque de mar a tierra”, con base en los aportes teórico-metodológicos de la semiósfera, categoría analítica compleja del texto verbo-visual como *unidad mínima de sentido de segundo grado*, por un lado, y por el otro, la categoría de sujeto semiótico-visual; en la segunda parte analizamos comparativamente dos imágenes visuales: una corresponde al *Código Telleriano Remensis*, titulada “Guerra del Mixtión y muerte de Diego de Alvarado”, y la otra, titulada en el libro de texto: “Principales puntos del recorrido de Hernán Cortés”; también, se incluye del *Código Durán*: cap. LXXVIII: “De cómo el marqués del Valle don Hernando Cortés...”.⁶ En dichas imágenes observamos dos tipos de cultura: la cultura-naturalsu encuentro con la cultura-hierro,⁷ por lo cual en las imágenes seleccionadas se analizan los componentes visuales que hacen la diferencia diametral entre ambas culturas; para concluir, en el último apartado, con la cultura mestiza. La importancia de este análisis radica en que son imágenes que han sido miradas, a lo largo de más de 50 años de existencia del libro gratuito, por millones de lectores: niños y niñas escolares, profesores y profesoras, padres y madres de familia, por lo tanto no son imágenes visuales que puedan pasar desapercibidas; además, deben concebirse como

¹ Los libros de texto gratuito en estudio son: *Ciencias Sociales*, de 4º y 5º grados de primaria, los cuales se elaboraron a partir de la segunda Reforma Educativa en el periodo gubernamental de Luis Echeverría Álvarez, y vieron la luz en 1986. *Mi libro de historia de México*, de 4º, 5º y 6º grados fueron el resultado de la tercera Reforma Educativa durante el periodo gubernamental de Carlos Salinas de Gortari y se distribuyeron en 1992. Todas las imágenes, por estar insertas en este tipo de libros, son del dominio público.

² Este artículo es el resultado de una vasta investigación de largo aliento, ya que se ha tenido que invertir tiempo en la búsqueda de la ubicación y autoría de las imágenes que ilustran los libros de texto gratuito de Historia de México en, fundamentalmente, dos coyunturas históricas: la de los libros de Ciencias Sociales, que se elaboraron en el periodo gubernamental de Luis Echeverría Álvarez, y los de *Mi libro de historia de México*, en la época de Carlos Salinas de Gortari.

³ Las imágenes en análisis en este artículo se hallan en los *Códices Florentino*, *Durán* y *Telleriano Remensis* y se encuentran en la biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

⁴ De esta imagen no se tiene referencia de ubicación ni de autor.

⁵ No se encontró la ubicación de la pintura de Miguel Covarrubias.

⁶ Véase nota 20, *infra*.

⁷ Las categorías *cultura-natura* y *cultura-hierro* fueron creadas *exprofeso* para identificar dos tipos de culturas: la primera, la mesoamericana que usa una vestimenta e instrumentos de guerra elaborados con materiales naturales; la segunda, corresponde a la cultura europea cuya vestimenta y armas son forjadas en hierro.

fuentes de información histórica, social, cultural, ideológica y de poder.

La representación de la conquista de Mesoamérica como texto verbo-visual

Para analizar la representación de la conquista de Mesoamérica en las imágenes en mención, desde la perspectiva de la semiótica de la cultura, es importante señalar que ésta también converge con la antropología cultural a través de los estudios realizados en los comportamientos sociales, mitos, ritos y creencias, los cuales son considerados elementos de un vasto sistema de significación, que permite la comunicación social.⁸ Lotman, con base en diversos estudios sobre la cultura, aporta el concepto de *semiosfera* en analogía con el término *biosfera*, acuñado por Vernadsky. La semiosfera es considerada como un espacio semiótico en el que interaccionan tanto el signo como el sujeto, elementos sustanciales en toda semiótica, sin ellos no puede producirse la semiosis o el sentido; en consecuencia, el signo está situado siempre en el seno de una colectividad donde se intercambia información.⁹ Por lo tanto, la semiosfera es “[...] el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”.¹⁰

La teoría lotmaniana es fundamentalmente dialéctica y compleja, al asumir una de las premisas de la complejidad; esto es, los opuestos coexisten en la misma semiosfera. Una condición *sine qua*

non de toda cultura es el juego de oposiciones, pues en:

[...] su carácter incompletamente construido, (su) incompleta ordenación como un sistema semiótico único, no es un defecto de ella, sino una condición de su funcionamiento normal.¹¹

En este sentido, Lotman y Morin¹² coinciden teóricamente. Para el segundo autor, la cultura no existe sino a través de las culturas; la cultura mantiene la identidad humana en su especificidad, y las culturas mantienen las identidades sociales en su especificidad. Las culturas, señala Morin, son *cerradas* para salvaguardar su identidad singular, y *abiertas* porque integran saberes, técnicas, costumbres, y a individuos provenientes de otras partes.

Lotman, en su texto “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *Semiosfera III*, recoge y replantea algunas categorías analíticas de su pensamiento, de una manera más clara y precisa, y establece el juego dialéctico de oposiciones. Así, condición *sine qua non*, frente a una cultura debe existir una no-cultura [Edgar Morin, desde el pensamiento complejo, dice que una cultura existe a través y en las “otras” culturas]. Una cultura, por ejemplo la mexicana, se caracteriza por sus propios códigos, ritos, costumbres, leyes, reglamentos, etcétera, nuestra cultura será diferente a la Guatemalteca, por ejemplo, la cual tiene, a su vez, sus propios códigos, ritos, costumbres, leyes, reglamentos, etcétera; en este sentido ambas culturas son diferentes aunque los sujetos hablen la misma lengua, el

⁸ Iuri Lotman, *Semiótica de la cultura*, p. 23.

⁹ Iuri Lotman, *op. cit.* p. 16.

¹⁰ *Ibid.* p. 24.

¹¹ Iuri Lotman, *La semiosfera III*, p. 185.

¹² Edgar Morin, *Los siete saberes*, p. 54.

castellano, de ahí que si los sujetos no comparten de la misma cosmovisión, la otra cultura representa la “no-cultura”.

Así, las diversas culturas mesoamericanas para los europeos representaron la no-cultura y viceversa, pues ninguna de las dos: mesoamericanos y europeos comparten las mismas reglas, códigos y modelos culturales. La categoría analítica de más alto grado de complejidad de la cultura que propone Lotman es la *semiosfera*, la cual se caracteriza por: 1. Ser de carácter delimitado; 2. tener irregularidad semiótica; 3. es un dispositivo estandarizante cultural; 4. la cultura como “memoria colectiva”; 5. el carácter dinámico de la cultura; 6. la cultura como fenómeno social, y 7. toda cultura tiene principio-fin. Algunas de estas características se desarrollarán y se aplicarán más adelante.

En las imágenes seleccionadas, observamos cómo el artista plástico –tlaucuilos, pintores y fotógrafos– representa los acontecimientos. Cabe destacar que en relación con la imagen visual consideramos junto con Haidar¹³ que lo visual implica la división entre lo visual estático, referente a todo lo que se relaciona con las artes plásticas, y lo visual dinámico, a las producciones semiótico-discursivas como el cine, el video, el teatro, el internet, etcétera.

Las imágenes que estudiamos forman parte del libro de texto gratuito de historia de México, por lo tanto tienen: a) Textos verbales que son los pies de foto que sirven para indicar a l@s niñ@s lectores el sentido de la imagen, y b) los textos visuales, que pueden ser: códigos,

pinturas, grabados, dibujos, fotografías, líneas del tiempo y mapas que ilustran dichos libros. Además, consideramos que cualquier imagen visual en sí misma es fuente de información.

Ahora bien, para el análisis de las imágenes primero definimos texto verbal –signo lingüístico– como *unidad mínima de sentido verbal*, y el texto visual –*iconema*¹⁴– como *unidad mínima del sentido visual*; la unión de estos dos textos da como resultado el texto verbo-visual, al que denominamos *unidad mínima de sentido de segundo grado*, de la dimensión semiótico-discursiva. También definimos *texto*, junto con Lotman, como el tejido de varios códigos: la forma, el color, el volumen, la tonalidad, el relato visual, el código lingüístico.

En este sentido, las imágenes visuales estáticas que ilustran el discurso de la historia oficial pedagógica, son textos visuales que contienen *iconemas* identitarios de los sujetos representados, a los que llamamos sujetos semiótico-visuales. Por ejemplo, la coa es un objeto-*iconema* que identifica al agricultor de las “grandes culturas mesoamericanas”, y en el *hic et nunc*, al campesino que aún la usa; el estandarte de la Virgen de Guadalupe, identifica a Miguel Hidalgo y Costilla; el maíz, a las culturas mesoamericanas y especialmente a la mexicana; los cañones, a los soldados europeos; las lanzas, a los guerreros mesoamericanos; los *macahuitl* o mazo de los guerreros mexicas, son objetos/*iconemas* identitarios de los sujetos de la imagen visual. En otras palabras, son *iconemas*

¹³Julieta Haidar, *El campo de la semiótica visual*, pp. 195-209.

¹⁴La categoría *iconema*, la retomamos de la teoría de la iconicidad. Véase Erwin Panofsky, *Estudios sobre la iconología*.

porque, además de ser *unidades mínimas de sentido visuales*, en su relación objeto-sujeto representan al sujeto semiótico-visual. En la siguiente imagen visual, referente al *Códice Florentino*,¹⁵ el cañón sería el objeto-iconema que da identidad a los españoles.

Tipología de las culturas. *Cultura-Natura y Cultura-Hierro*¹⁶

Con base en las imágenes visuales seleccionadas, analizamos y explicamos cómo a partir del encuentro de dos culturas antagónicas –semiosferas– se conforma dia-

lécticamente, en el amplio sentido del término, la tercera cultura mestiza –tercera semiosfera–. Recordemos que la semiosfera es aquel espacio semiótico fuera del cual es imposible la semiosis,¹⁷ y que la cultura existe en y a través de las culturas.¹⁸ Esto significa que para que una cultura exista, es necesario que co-exista una no-cultura [otras culturas], y que en cada una de las dos (por separado), los sujetos compartan las mismas leyes, reglas, códigos, costumbres y creencias que constituyen un modelo a seguir por los integrantes de cada una de las esferas culturales, siempre y cuando esté presente la oposición dialéctica.

Figura 1. Iconemas identitarios
Iconemas identitarios del Sujeto Semiótico-Visual

CAÑÓN	
	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Texto verbal</i>: pie de foto: "Los españoles atacaron por tierra y agua." Título del apartado: "La toma de Tenochtitlan", y tres párrafos explicativos. 2. <i>Texto visual</i>: líneas, volumen, color, objetos-<i>iconemas</i>: cañón, caballos, espadas, barcos. Diseño: línea roja: signo pedagógico. 3. <i>ssv</i>:¹⁹ españoles y mexicas.
Códice Florentino	

¹⁵*Códice Florentino* Vol. III, Libro duodécimo de la conquista mexicana, foja 56; título "Ataque de mar a tierra", pie de foto en el libro de texto gratuito: "Los españoles atacaron por mar y tierra." *Mi libro de historia de México*, 4º grado, p. 25.

¹⁶Véase nota 7 *supra*. Para aclarar las categorías de análisis.

¹⁷Iuri Lotman, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸Edgar Morin, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹*Sujeto Semiótico-Visual: ssv*.

En la Figura 2 (véase más adelante) observamos comparativamente dos imágenes visuales, una de ellas del *Códice Telleriano* (Figura 2.1) y otra anónima (Figura 2.2), la representación pictográfica del acontecimiento histórico de la Conquista [objeto semiótico-discursivo]. En la Figura 2.1, el espacio-escenario donde se desarrolla la batalla, es específicamente la gran Tenochtitlan. Esto se infiere por dos aspectos: uno, por las competencias visuales y cognitivas de los sujetos –sólo quien conoce la historia de México puede inferir con pocos elementos visuales de qué lugar se trata–; y otro, por los *iconemas*: el nopal, la indumentaria totalmente distinta usada por los mexicas y los españoles, y las características físicas de los sujetos semiótico-visuales. En la Figura 2.2, el espacio-escenario representado en la pintura, abarca todo el recorrido de Hernán Cortés, de Veracruz a la gran Tenochtitlan. Sabemos que se trata de dicho Estado, tanto por el texto verbal (subtítulo) que lo acompaña (“Ruta de Cortés, de Veracruz a Tenochtitlan”), como por el pie de foto: “Principales puntos del recorrido de Hernán Cortés”, también debido a los señalamientos y por la estructura geográfica. A lo largo de la ruta, se muestra el espacio por donde pasan Hernán Cortés y sus soldados, hallamos escritos los nombres de las ciudades y de algunos volcanes y cerros y cuáles fueron los lugares que componen la Ruta de Cortés.²⁰ Por nuestra competencia

visual y por el conocimiento de nuestro mundo, identificamos los dos volcanes, símbolos icónicos y mudos testigos de la derrota de la gran Tenochtitlan: el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, los cuales no están señalados verbalmente. La ciudad de Tenochtitlan está representada por el ícono del centro ceremonial en medio del lago. Ahí se dibuja el encuentro entre Hernán Cortés y Moctezuma. Los identificamos por los iconemas de la indumentaria y su lenguaje corporal: a la derecha, Hernán Cortés vestido con pantalón, camisa y fajilla, calza botas y porta un abrigo de piel, lleva un sombrero; y a su lado, Moctezuma porta unos *cactli* (especie de sandalias), una manta y un penacho sin plumas. Sabemos que son ellos por los iconemas: vestido, lenguaje paraverbal y porque están ubicados en el espacio del lago de Tenochtitlan.

En ambas imágenes visuales, observamos la representación de la guerra entre los mexicas y los españoles, desde dos puntos de vista y dos tiempos: en el caso de la Figura 2.1, al parecer se trata de un *tlacuilo*, quien narra el acontecimiento mediante un códice; en el segundo caso, la imagen visual, que aparentemente es una pintura, denota actualidad y las competencias académicas de un pintor. El espacio, se infiere: es Tenochtitlan.

En ambas narraciones visuales, podemos observar, por los *iconemas*, las características de cada una de las semiosferas; y en el espacio invadido por la cultura que llega, se produce el choque de ambas culturas, una de ellas siempre será la no-cultura y la otra la cultura, desde el punto de vista de la semiosfera, de manera que la cultura puede estar representada por la establecida, los mexicas, y la no-cultura por la que llega, los

²⁰En la imagen se detallan los lugares por las que se denomina la Ruta de Cortés: Veracruz, Quiahutzlan, Xalapa, Cofre de Perote, Zautla o Xocotlan, Iztacmaxtitlan, Tsompantzingo, Tlaxcala, Cholula, Mixquic, Tepoztlán, Cuernavaca, Ayotzinco, Chalco, Texcoco, Otumba, Tenochtitlan.

Figura 2. Las semiosferas: modelos culturales antagónicos

<i>Ciencias Sociales</i>		<i>Mi libro de historia de México</i>	
Objeto semiótico-discursivo: La conquista española			
			
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> Espacio geosimbólico Escenario mexicana Tiempo conquista (T1+E1= tiempo-espacio histórico) (tn+en= tiempo-espacio libro escolar) </div>			
Figura 2.1 <i>Códice Telleriano Remensis</i> ²¹		Figura 2.2 Imagen visual Anónima ²²	
1) <i>Texto verbal</i> : pie de foto: "Indígenas y conquistadores". 2) <i>Texto visual</i> : fotografía del códice.		1) <i>Texto verbal</i> : pie de foto: "Principales puntos del recorrido de Hernán Cortés". 2) <i>Texto visual</i> : fotografía de la imagen visual anónima.	
SSV: Indígenas guerreros <i>Iconemas</i> : vestido: taparrabo; arco, flecha, piedra "copil", nopal floreado y lago.	SSV: Españoles soldados <i>Iconemas</i> : vestimenta: mallas, zapatos, faldellín, casco y barba, porta espada, hay un evangelizador ataviado con túnica blanca y una faja, y bautiza al bebé indígena.	SSV: Indígenas <i>Iconemas</i> : taparrabo de manta (maxtlatl), <i>chimalli</i> o escudo, <i>macahuítl</i> o mazo púas de obsidiana.	SSV: Españoles <i>Iconemas</i> : armadura; casco; almete, escudo, espadas de hierro. Un soldado va montado sobre un caballo y lleva un banderín con una cruz.

²¹*Códice Telleriano Remensis*; título: Guerra del Mixtión y muerte de Diego de Alvarado. En el libro de texto gratuito de Ciencias Sociales, pie de foto: Indígenas y conquistadores, 4º, 1986, p. 43.

²² Imagen visual anónima, en el libro de texto gratuito *Mi libro de historia de México*, 5º. grado, capítulo

9, La Conquista, subcapítulo: Ruta de Cortés, de Veracruz a Tenochtitlan, pie de foto: Principales puntos del recorrido de Hernán Cortés, p. 37. *Mi libro de historia de México* 4º grado, capítulo 6, La Conquista de México, encabezado de foto: Ruta de Cortés, de Veracruz a Tenochtitlan, 1992, p. 24.

españoles, o viceversa, desde la perspectiva de cada una de ellas. No obstante, la cultura que domina siempre será La Cultura, la hegemónica, la que dicta las leyes, los códigos y los modelos culturales a seguir, aunque esté establecida en el espacio territorial del "otro"; y la dominada, la no-cultura, pese a estar en su espacio territorial, es la que desde el momento de la Conquista se confinó a la periferia.

El análisis semiótico del vestido, como propone Roland Barthes,²³ es importante, pues, de esta forma, podemos identificar la manera de concebir el mundo de las diversas culturas. Los objetos, entre ellos el vestido, las herramientas, el tipo de armas, etcétera, son *iconemas* que permiten identificar no sólo el tipo de cultura, sino su pensamiento ideológico, religioso, político, económico, e incluso, artístico. En el *Códice Durán* (Figura 3) se muestra pictográficamente la batalla entre españoles e indígenas, se observan dos culturas antagónicas por su forma de vestir diametralmente opuestas. En el caso de los indígenas se incluyen hombres y mujeres. Las mujeres visten: *huipillis* y *cueitl* o enaguas; las prendas fueron elaboradas con fibras naturales. Los hombres usan *ocelots* o trajes de jaguar, que portan para la guerra; en la cabeza llevan, como protección, una cabeza de jaguar; este animal para la cultura indígena tiene un alto valor simbólico, no cualquier guerrero podía portar esa vestimenta; el escudo o *chimalli* está confeccionado con pieles de animal; para el ataque, los indígenas llevan en la mano el mazo o *ma-*

cahuatl y una lanza o *tecuz*. De acuerdo con estos elementos de guerra y con la vestimenta, que configuran la identidad de los indígenas y en general de las culturas mesoamericanas, cuya cosmovisión está apegada a la naturaleza, hemos denominado la *cultura-natura*.

Por otro lado, se ha denominado *cultura-hierro* a la de los españoles, cuya vestimenta e instrumentos de guerra también representan la cosmovisión de la época en la que ellos llegaron a América. Así, los hombres guerreros europeos cubren sus cuerpos con armaduras, cascos, escudos y espadas de hierro forjado, y se caracterizan por el uso del caballo como medio de transporte. Este animal para los mexicas era muy imponente. Tanto las vestimentas como los instrumentos de guerra y los espacios son representativos de las culturas. En la Figura 3, correspondiente al *Códice Durán* se observa la guerra de dos culturas.

Todos los *iconemas* señalados en la figura 3, muestran visualmente el concepto que los indígenas y los españoles tenían acerca de la guerra. Para unos, quizá era una cuestión de defensa más apegada a lo sagrado; mientras que para los otros, el sentido era la dominación. El violento encuentro muestra, desde diversos puntos de vista, la confrontación de dos semiosferas antagónicas. Los *iconemas* de la indumentaria, de los instrumentos de guerra de cada una de las dos culturas y del lenguaje corporal nos permiten analizar las diferencias de pensamiento de cada una de ellas. Los *iconemas* referentes a la vestimenta y a los instrumentos de guerra de los indígenas, están relacionados con el mundo natural. Son "cuerpos natura" que pertenecen a lo que denominamos la *cultura-natura*,

²³Roland Barthes, *El sistema de la moda*, p. 21.

Figura 3. Cultura-Natura vs. Cultura-Hierro
Códice Durán²⁴

Semiosfera
Cultura-Natura

Semiosfera
Cultura-Hierro

Batalla entre indios y españoles (Códice Durán)
(CSD-II-HM-4°-p.36)

Iconemas: Vestimenta, objetos, animales		
Mujeres	Hombres-natura	Hombres-hierro
1 huipilli 2 cueitl-enagua	3 Ocelots (traje de jaguar) 4 cabeza de jaguar 5 macahuitl-mazo y tecuz-lanza 6 chimalli-escudo natural 7 jaguar	8 armadura-hierro 9 casco 10 espada 11 escudo hierro 12 caballo

pues el vestido está elaborado con fibras naturales con las cuales se producen las mantas; los escudos están hechos de pieles de animales y de plumas de aves preciosas; los trajes de guerreros son pieles de ocelots o jaguares, de venados, de águilas, etcétera. Se trata de culturas ambientalmente sustentables. Hay equilibrio entre lo cultural y lo natural.

Los *iconemas* que representan la vestimenta y los instrumentos de guerra de los españoles (diametralmente opuestos a los de los indígenas) muestran el ti-

po de cultura relacionada con los avances tecnológicos a partir del descubrimiento del hierro. Son "cuerpos hierro" a los cuales hemos nombrado *cultura-hierro*, pues están cubiertos, de pies a cabeza, por armaduras fabricadas con dicho metal.

²⁴Códice Durán: capítulo LXXVIII, "De cómo el marqués del Valle don Hernando Cortés después de haber conquistado a México, dejando recado en la ciudad de México, salió a conquistar las demás provincias, enviando a gente a más partes y otras, y de la muerte de Cuauhtémoc". *Mi libro de historia de México*, 5º grado, pie de foto: "Batalla entre indios y españoles", 1992, p. 36.

Así, se desprenden los siguientes opuestos entre las dos culturas: indígena-española (mesoamericana, precolombina, prehispánica-europea); natural-artificial, abierto-cerrado, vulnerable-invulnerable, suavidad-dureza.

Cabe mencionar que, a diferencia de los pioneros de la semiótica, Peirce²⁵ y Morris,²⁶ quienes identifican el "signo como elemento primario de todo sistema semiótico", y de Saussure,²⁷ quien establece que "la lengua y el habla pertenecen a un modelo de todo acto de comunicación", Lotman considera que cualquier sistema sígnico y de comunicación no puede funcionar en forma aislada y unívocamente. Por lo tanto, a partir de sus vastas investigaciones relacionadas con el comportamiento de las producciones culturales del hombre, concluye que estos sistemas sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, consistente en que todas las subestructuras de la semiosfera están vinculadas en una interacción y funcionan siempre y cuando unas se apoyen en las otras".²⁸ Así, el sistema sígnico de una cultura funciona en relación con las subestructuras de la no-cultura, como lo hemos visto en la Figura 3.

En el momento del encuentro de las dos culturas, se produce una *tensión*, ya que las leyes, códigos, costumbres, creencias, formas de vida, lengua, alimentación, objetos, espacios y modelos cultu-

rales son diferentes. Con el encuentro entre unos y otros sujetos, se establece una nueva relación cultural dinámica. Los mesoamericanos, a pesar de que eran heterogéneos entre ellos, dadas las circunstancias geográficas y climatológicas en las que se ubicaban, además de que tenían sus propias reglas, costumbres, mitos, ritos, rituales y creencias, etcétera, dos acontecimientos históricos los miraron como si fueran homogéneas; es decir, en el momento de la Conquista, para los españoles todos los indígenas eran iguales.

Después de la guerra de Independencia, con la Constitución, todos los habitantes de México fueron considerados mexicanos, independientemente de si eran criollos, mestizos, indígenas de cualquier etnia con su propia lengua y creencias. Es a partir de entonces cuando comienzan a producirse otros tipos de tensiones en las dimensiones lingüística, cultural, religiosa e incluso en la biológica; mediante los mecanismos de *inclusión* y *exclusión*, otros elementos de la semiosfera. Esto significa que en las tensiones simbólicas se incluyen en la nueva cultura, la mestiza; nuevos ritos, mitos, costumbres, el código lingüístico o el idioma, para conformar en la inclusión algunos elementos, y se excluyen otros voluntaria o involuntariamente.

Lo anterior explica el carácter y el movimiento dialéctico presente en estas semiosferas: estático-dinámico, continuo-discontinuo, homogéneo-heterogéneo, simétrico-asimétrico, centro-periferia; sin embargo, es importante destacar dos categorías fundamentales en todo proceso de conformación de la semiosfera: el diálogo y la frontera, con lo cual se logra establecer finalmente una homeostasis o

²⁵Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, *passim*.

²⁶Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, *passim*.

²⁷Ferdinand de Saussure, *Curso general de lingüística*, p. 25.

²⁸Iuri Lotman, *La semiosfera I*, p. 21-42.

Figura 4. Espacio de intersección y formación de la tercera esfera cultural

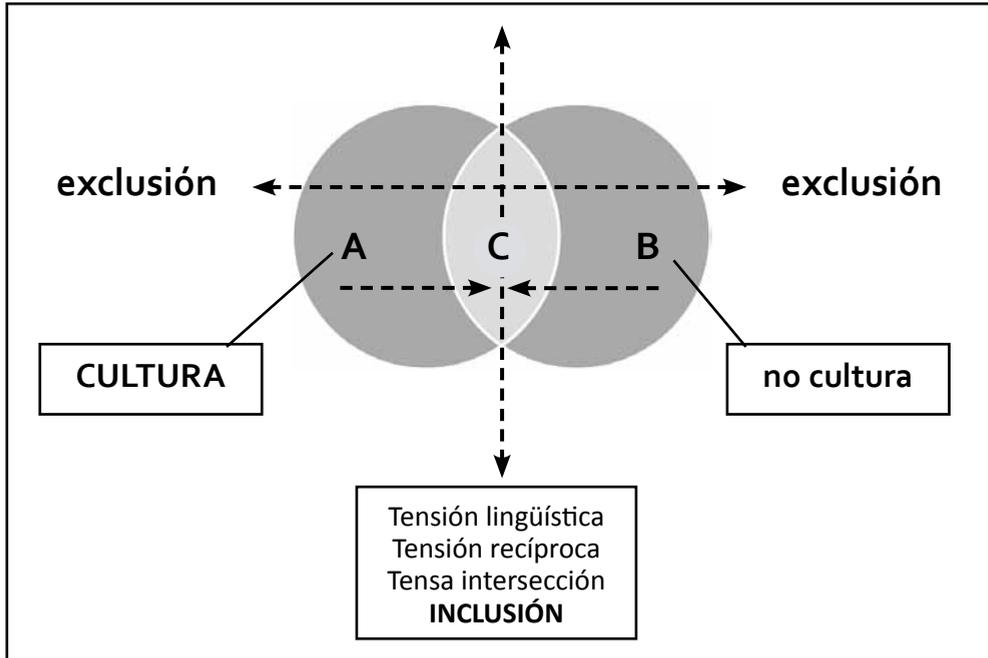


Figura elaborada por Graciela Sánchez Guevara

equilibrio en los sujetos que están establecidos en un territorio y los que llegan.

El diálogo implica el intercambio de información entre una y otra esfera cultural, en consecuencia se produce la generación de un nuevo sentido; la frontera filtra la información externa para introducirla a la nueva esfera, la elabora adaptándola, mediante el mecanismo de traducción y de inclusión. Con ello, se configura una tercera esfera, que se produce por una *tensa intersección* entre las esferas culturales que dialogan, como lo podemos ver en la Figura 4.

En el cuadro anterior vemos las esferas A y B. Cada una de ellas representa una semiosfera, las cuales están, mediante el filtro de la frontera, en un con-

tinuo diálogo o intercambio de información, lo que produce tensión lingüística, tensa intersección y tensión recíproca que permiten la inclusión y la exclusión de la información.

Por ejemplo, la esfera A pudiera corresponder a la cultura europea, y la B, a la indígena. Sabemos que son culturas heterogéneas, con estructuras nucleares antagónicas, que corresponden a dos espacios alosemióticos,²⁹ el uno para

²⁹El carácter delimitado. La cultura es cerrada, homogénea y estática, es concebida sobre el fondo de las "no-culturas" y respecto del espacio extrasemiótico o alosemiótico. Ésta puede presentarse como aquella cultura que no participa de creencias, saberes, religión, cierto tipo de vida y de conducta de la otra cultura. Por ejemplo,

el otro; sin embargo, al interior de cada uno de ellos son semióticos, en otras palabras, como son modelos de culturas lo que se produce dentro de la estructura por parte de los sujetos, tiene sentido. El encuentro entre las dos culturas permite que la *frontera* se active en el momento de la conquista española. Entonces el diálogo, que es forzado, se produce por imposición a través de dos vías: la armada y la evangelización. En esa tensa intersección de elementos semióticos, para unos, y alosemióticos, para otros; en esa heterogeneidad cultural, se configura la tercera esfera la cual estará constituida por los criollos, los indígenas y los mestizos. Esta tercera esfera, una vez configurada, cierra su frontera.³⁰ A pesar de la diversidad cultural y étnica mesoamericanas que aún permanecen, los otros (los conquistadores, los independentistas) las establecen homogéneas porque habitan en el mismo territorio nacional y, como ya se ha mencionado, constitucionalmente están incluidos como mexicanos, hecho que pudiera excluirlos de la pertenencia étnica, aunque los diversos sujetos se reconozcan étnicamente, los otros, los mestizos, los ven como indígenas mexicanos.

Lo anterior significa que las estructuras nucleares, las dominantes, van a gobernar a las diversas semiosferas que continúan constituyéndose por el natural dinamismo.³¹ La teoría de Lotman es esencialmente dialéctica, lo homogéneo implica heterogeneidad, hay un *continuum* en tensión entre los opuestos. La homogeneidad se fragua y se consolida con el establecimiento de la Independencia y de los subsecuentes procesos históricos que permitieron, en territorio nacional, establecer la nueva semiosfera socio-cultural, política, económica, e histórica. Para lograrlo, los independentistas necesitaban construir una nueva identidad que los diferenciara de la cultura europea. Por ende, se encargaron de la configuración de una identidad nacional.

En este orden de ideas, consideramos la identidad nacional como el espacio semiótico metafórico que halla su materialidad en el territorio,³² en la lengua, en la historia, en los símbolos laicos y religiosos, en la comida, en el vestido, en las herramientas de trabajo, en las producciones artísticas: música, pintura, danza; en el mobiliario, y en los medios de transporte. Es en el sujeto donde la identidad nacional encuentra su funcio-

los europeos no participaron ni de reglas, ni de códigos, como las costumbres, la lengua y las creencias de los pueblos mesoamericanos; incluso, las rechazaron, por creerlas prácticas de la barbarie. Iuri Lotman, *La semiosfera* III, p. 187.

³⁰En este caso, la frontera general representa el filtro entre dos culturas antagónicas, pero que no son particulares, como es el caso de la española y la indígena. Cuando nos referimos al diálogo entre culturas periféricas en el mismo espacio de una cultura homogénea, entonces estamos hablando de fronteras internas. La frontera general de la semiosfera se intersecta con las fronteras de los espacios culturales particulares. Iuri Lotman, *op. cit.*, pp. 26-27.

³¹*El carácter dinámico de la cultura* es debido a que se halla vinculada a la movilidad de la sociedad humana. Lotman define con mayor precisión el dinamismo como una "constante necesidad de auto-renovación [...] propiedad interna de la cultura [y] acción [...] de las condiciones materiales de existencia del hombre sobre el sistema de sus presentaciones ideales". Iuri Lotman, *op. cit.*, p. 187.

³²"[...] la región socio-cultural se concibe como un espacio geosimbólico cargado de afectividad y de significados. En su expresión más fuerte se convierte en territorio-santuario, es decir, en 'un espacio de comunión con un conjunto de signos y valores'". Bonnemaison, p. 257, citado por Gilberto Giménez, "Territorio, cultura e identidades".

namiento, pues por él atraviesan todas las manifestaciones identitarias. La identidad nacional constituye la estructura nuclear de la semiosfera mexicana, lo que no impide que estén activas otras culturas (las subculturas, no en sentido peyorativo, sino como el reconocimiento de las culturas indígenas aún existentes). En palabras de Lotman, son las periféricas, que, a su vez, desarrollan diversos sistemas semióticos.

Las culturas periféricas son aquellas que, aunque se desarrollen en el mismo territorio de la cultura central y participen de las mismas estructuras, se diferencian de ésta a partir del momento en el que su lengua vernácula no es la lengua nacional –el español–, la cual homogeneiza la semiosfera mexicana. Por lo tanto, hay una:

[...] irregularidad estructural de la organización interna de la semiosfera determinada [...] por el hecho de que, siendo heterogénea por naturaleza, ella se desarrolla con diferente velocidad en sus diferentes sectores.³³

³³Irregularidad semiótica. La posición del observador depende de dónde pasa la frontera de una cultura dada. En este sentido, el espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares con una organización manifiesta y de un mundo más amorfo, que tiende hacia la periferia. En el "centro" del sistema de la cultura, están el lenguaje o lenguajes que, dentro del dominio cerrado, funcionan como fuente poderosa de estructuralidad. En el sistema de oposiciones, "centro" implica "periferia", siendo esta última un mundo amorfo, donde se sitúan formaciones cuya estructuralidad no es evidente o no está demostrada, pero que al ser incluidas en situaciones signico-comunicativas generales, funcionan como estructuras. Iuri Lotman, *op. cit.*, p. 31.

Todas las culturas étnicas, por ejemplo, tienen sus propios sistemas semióticos, como su lengua, sus costumbres, sus creencias, su comida y su cosmovisión, están también en continuo diálogo con la cultura central, y por eso, las diversas semiosferas son atravesadas muchas veces por fronteras internas que filtran y determinan la generación de sentido y, en consecuencia, el surgimiento de la nueva información. En otras palabras, la cultura emisora: la europea, proporciona información a la cultura receptora, la indígena y en ese encuentro ambas culturas necesariamente dialogan y son a la vez emisoras y receptoras, pese a ser opuestas diametralmente; las fronteras simbólicas se abren a través de filtros traductores también simbólicos; en principio se produce una explosión cultural, para después estabilizar el intercambio y generar nuevas informaciones culturales.

Otro mecanismo generador de sentido es el *isomorfismo*, éste se produce en el intercambio de información entre los participantes, no sólo en una relación de semejanza, sino también en determinada diferencia.³⁴ Respecto a los textos verbo-visuales estudiados, los lenguajes verbal e icónico:

[...] no son isomorfos uno respecto del otro. Pero cada uno de ellos, desde diversos puntos de vista, es isomorfo respecto al mundo extrasemiótico de la realidad, del cual son un reflejo en cierto lenguaje.³⁵

En este sentido, la relación simetría-asisimetría juega un importante papel pues,

³⁴*Ibid.* p. 32.

³⁵*Ibid.* p. 36.

en primer lugar, permite identificar las semejanzas y diferencias entre las culturas y las identidades; en segundo, es un generador de sentido como mecanismo especular y se produce en el momento en el cual el sujeto-receptor se reconoce en aquellos sujetos semejantes, por ejemplo, cuando el niño escolar se reconoce especularmente en el texto visual del campesino. Se puede observar el juego de la simetría-asimetría en la cultura mexicana en los siguientes aspectos: el primero, en relación con la simetría; por ejemplo, la espiral³⁶ puede ser una representación de la ciclicidad de los procesos histórico-culturales, esto es el Imperio Mexica –Azteca– en relación con las demás culturas asentadas a su alrededor, ésta fungía como la cultura central, pues imponía tributos sobre los demás pueblos para el sostenimiento del imperio. No obstante, respetaba la organización, las creencias y las costumbres de las demás culturas periféricas con las cuales siempre tuvo una constante tensión dialógica e intercambio de información. En este caso, estamos hablando de una continua construcción de semiosferas que abren y cierran sus fronteras simbólicas de manera continua diacrónica y sincrónicamente, en todo proceso histórico; esto caracteriza el dinamismo cultural de la semiosfera.

El segundo aspecto en esta relación simetría-asimetría, lo observamos en la organización de las sociedades y en sus jerarquías por oposición: poderosos-no poderosos, ricos-pobres, es-

³⁶En esta investigación concebimos espiral en relación con los procesos históricos, como el fenómeno temporal que da la ilusión de que la historia se repite, pero en otras circunstancias y con otros sujetos históricos.

pañoles-indígenas, criollos-mestizos-indígenas, buenos-malos, héroes-villanos, intelectuales-ignorantes, artistas-no artistas, patrones-trabajadores, riqueza-pobreza, blancos-morenos-negros, civilización-barbarie, semiótico-alosemiótico, dominador-dominado, etcétera. Esta relación binaria asimétrica integradora de la semiosfera, es patente no sólo en las imágenes sino también en los libros de texto gratuito en análisis, pues, si bien es cierto que ponen de manifiesto la pobreza y todos los problemas por los cuales atraviesa el país, y al término del relato historiográfico, responsabilizan a los niños y niñas a fin de resolver dichos problemas, la pobreza se eufemiza, representando a los sujetos que la padecen, sonriendo, y a parentando ser felices en el desempeño de sus actividades. En esta relación de oposición dialéctica, la identidad del sujeto cobra mayor importancia, se pueden observar las diferencias de él con los otros y viceversa, por lo tanto se define el sujeto de la cultura como el:

[...] grupo humano socialmente organizado en cualquier nivel sociológico, y que se comporta como heredero, transmisor, autor y actor, reproductor de una cultura geográfica e históricamente condicionada.³⁷

En este caso por el discurso de los libros escolares. El sujeto se analiza desde su entorno demográfico, social, y procedencia o pertenencia étnica, dentro de los niveles colectivo, social, cultural-étnico, y local, regional, estatal y nacional. En esta propuesta de sujeto de la cultura, existe

³⁷Maritza García Alonso, *Modelo teórico para la identidad cultural*, p. 21.

el “otro significativo”, definido por García Alonso como:

[...] un grupo humano socialmente organizado y culturalmente definido que entra en comunicación con el sujeto de la cultura en determinado momento histórico del proceso de formación o transformación de este último.³⁸

En esta comunicación entre el otro significativo y el sujeto de la cultura, hay un intercambio de información y de mensajes diversos que son decodificados, codificados, transformados y adaptados a la cultura de cada uno de los sujetos. Entendemos el “otro significativo” como el sujeto colectivo constituido por el aparato escolar, el cual está conformado por quienes diseñan y deciden los contenidos históricos, así como las imágenes visuales que ilustran dichos contenidos, incluidos en los libros de texto gratuito de Historia de México, los cuales serán apropiados por el sujeto colectivo de la cultura, es decir los niños escolares.

Constitución de la tercera cultura

La tercera semiosfera la conforma el mestizaje, que se traducirá en la identidad nacional de la cultura mexicana, y el aparato hegemónico la considerará como un modelo cultural con sus propios sistemas semióticos. La semiosfera se asemeja a una célula, la cual es uniforme y heterogénea a la vez. En su estructura se halla el núcleo, dentro del cual todo es estable, pero no estático. En él hay leyes que establecen la vida biológica, legal, cultu-

ral, etcétera. En la periferia se encuentran las subestructuras y en ellas hay una fuerte actividad y densidad semiótica, pues se hallan en constante y necesaria relación dialéctica –centro y periferia– con lo cual se logra la homeostasis, y por ende se produce el intercambio de información.

Hemos seleccionado el siguiente texto verbo-visual para ejemplificar la composición de la tercera semiosfera. Se trata de una pintura de Miguel Covarrubias³⁹ en la cual se muestra pictóricamente la diversidad étnica y el mestizaje fundamentalmente cultural. El cuadro tiene tres textos: dos verbales, uno es el pie de foto y el otro funciona como encabezado. Ambos se refieren a la diversidad cultural étnica en un mismo territorio, que todos los mexicanos conocen como nacional, ello es un conocimiento previo de todo niño escolar. El tercer texto es el visual, en él observamos, en primer lugar, la representación icónica de la República Mexicana. El lector, previo conocimiento de la división política del mapa mexicano, puede reconocer la producción cultural, la cual caracteriza a cada uno de los estados. En este texto visual, observamos la intertextualidad⁴⁰ de varios elementos europeos, intersectados con los mexicanos, relacionados con la comida, las artesanías, las plantas y el vestido típico mexicano.

Los iconemas españoles se identifican en los diferentes trajes de las regiones de Yucatán,⁴¹ Chiapas, Oaxaca,

³⁹Para la ubicación de esta imagen, véase la nota 41.

⁴⁰Marc Angenot, “La intertextualidad”, p. 36.

⁴¹El *huipil* ha combinado perfectamente los orígenes y la evolución de la cultura maya, así como sus contactos con otras civilizaciones, conformando un atuendo que incluye tanto la adaptación

³⁸*Ibid.*

Veracruz,⁴² San Luis Potosí, Nayarit, Chihuahua y Sonora, ya que tienen influencias españolas, como las peinetas, las pañoletas, las castañuelas, las zapatillas, etcétera. Otros elementos españoles, entre animales y frutos son: las reses, la uva, el trigo y la palmera.⁴³ Los iconemas representativos de la naturaleza de tierras mexicanas son las plantas, los diferentes tipos de cactus: el nopal, los órganos, el maguey, el henequén y la yuca; además, el maíz, el jaguar, la serpiente y los productos del mar. Con esta representación iconográfica, todos los elementos constituyen la semiosfera mexicana. También observamos la existencia de un cruce de

de la moda europea a través del tiempo, como las características de la región y la conservación del diseño y los motivos precolombinos. El *terno yucateco* es una variación del huipil que denota elegancia, pudiéndose decir que es el traje de fiesta y el atuendo que más se asemeja a las representaciones antiguas. En él, la sociedad deposita el orgullo de su identidad y la pertenencia a un origen común, con una historia particular, la cual se concentra en el traje regional como elemento tradicional. Está formado por un conjunto de tres piezas: jubón, huipil y fustán. Cada pieza está bordada en punto de cruz y lleva encajes. Se complementa con zapatillas blancas o bordadas, tocado de lazos y flores para el cabello, sin que falten las joyas, el rosario de filigrana y el rebozo de Santa María. El bordado de huipiles, ternos y –en los últimos 15 años– cientos de “minihuipiles” (modalidad que asemeja a un minivestido), es una tradición que se han transmitido las mujeres mayas de generación en generación, siendo un complemento importante de la economía familiar. <http://thetmatrix.sureste.com/cityview/merida1/articulos/hipil1.htm>

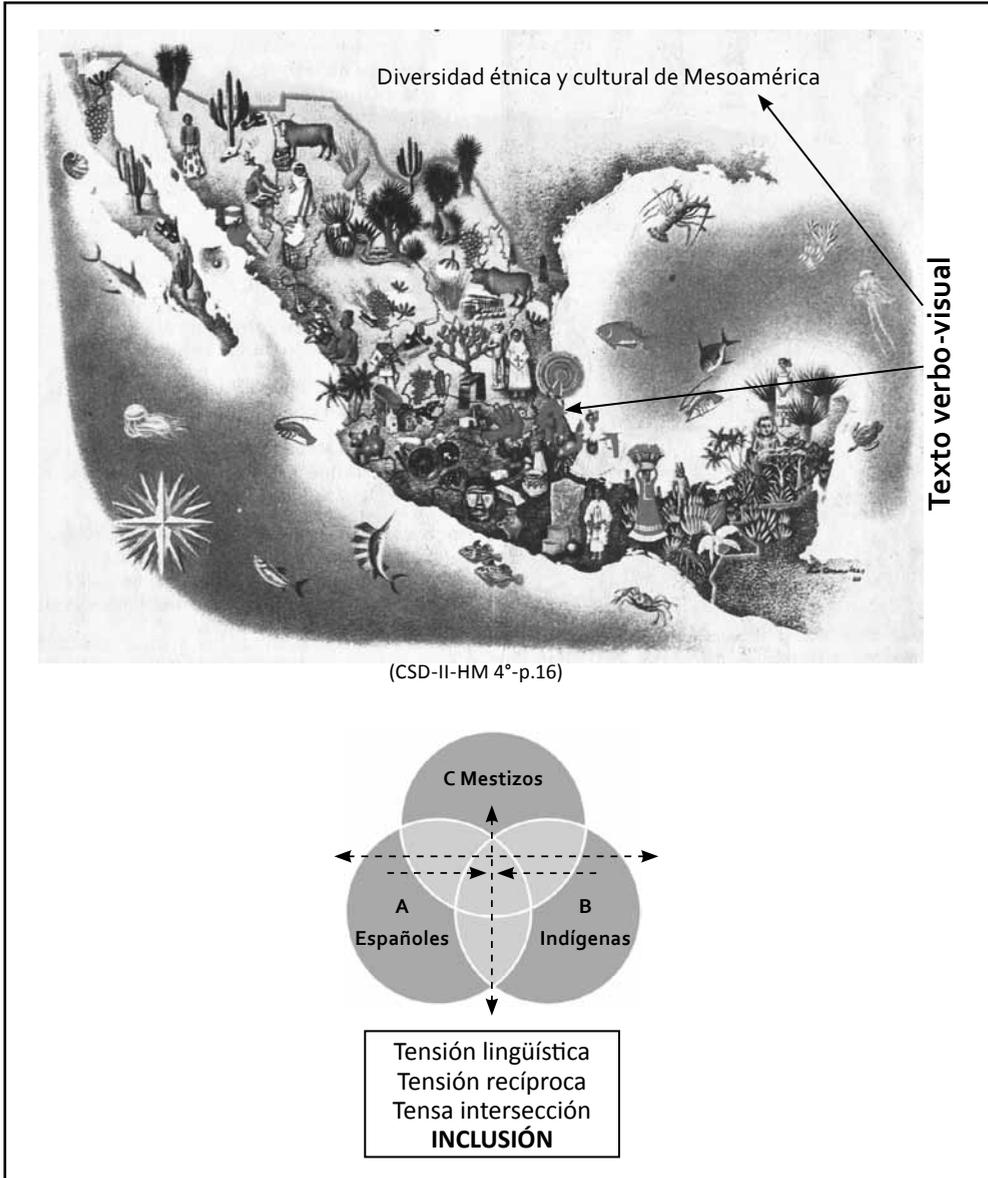
⁴²El vestido de la mujer es una verdadera joya de encajes, tiene cierta influencia del vestido español y ha adoptado características de esta costa, hace reminiscencia, con los holanes que lo adornan, al vaivén de las olas marinas. Este vestido se adorna con delantal, pañoleta, moños, peineta y tocado de flores. <http://members.fortune-city.com>

⁴³La palmera es nativa de África tropical. <http://www.arbolesornamentales.com/index.htm>

diversos lenguajes; por ejemplo, en el vestido y en las artesanías, en el tipo de colorido y en las figuras que hablan de su propia historia. Este mapa es un claro ejemplo de diálogo entre diversas culturas a la vez heterogéneas en sus vestidos, productos artesanales, insumos alimenticios, flora y fauna, así como en el tipo de suelo que proporciona en forma natural la diferencia, pero se homogeneizan en su contexto geográfico-político; esto es, la Constitución delimita geográficamente la pertenencia a la República Mexicana, y en lo político, todos los nacidos en este territorio somos mexicanos; y transformándose en estáticos, continuos y discontinuos, en simétricos y asimétricos por el proceso del *homeomorfismo*. Esto significa que los habitantes del territorio mexicano, independientemente de la situación geográfica que de suyo proporciona un geosimbolismo, todos a la vez somos “iguales” porque tenemos la nacionalidad mexicana, hablamos español, estamos cobijados bajo los mismos símbolos patrios laicos y religiosos: la bandera, el himno y el escudo nacionales, la Virgen de Guadalupe. Todos estos elementos identitarios son dispositivos textopoyéticos; es decir, representan el origen de la cultura de identidad nacional, por ello el:

[...] dispositivo textopoyético central [que] cumple una importantísima función: construye el cuadro del mundo, establece la unidad entre sus esferas alejadas, realizando en esencia una serie

Figura 5. Semiosfera cultura mestiza⁴⁴



⁴⁴Diversidad étnica y cultural de Mesoamérica. *Mi libro de historia de México*, 4º grado, pie de foto: "Pintura de Miguel Covarrubias que muestra las

diversas regiones culturales de Mésoamérica", 1992, p. 36.

de funciones de la ciencia en las formaciones culturales.⁴⁵

Por último, esta tercera esfera corresponde a la formación definitiva del mestizaje como una cultura homogénea, y reconoce su natural heterogeneidad al mostrar las diferencias étnicas, aunque sólo sea en las artes plásticas, en el vestido, en las artesanías, y dentro del libro escolar, con ello se demuestra que las etnias son incluidas para ciertos propósitos, pero excluidas para otros.

Con esto quiero decir que las etnias han sido excluidas e invisibilizadas constantemente en todas las prácticas discursivas, sociales y económicas, entre otras. Hasta hace poco no había escuelas bilingües, no se respetan los saberes de los campesinos que miran la Naturaleza de manera diferente al pensamiento occidental. Al indígena que vende sus artesanías, no se le mira deambulando por un museo, ni en un restaurante, ni siquiera en una escuela, al indígena se le aplica la justicia del occidental, sin considerar que tiene otra forma de pensar, de sentir, de mirar su realidad diametralmente opuesta a la que ha construido el occidental.

La importancia del análisis visual desde la perspectiva de la semiótica de la cultura radica en su complejidad, pues implica mirar la realidad de manera integral, en otras palabras la relación binaria proporciona la posibilidad no sólo de mirar, sino de comprender que el mundo está lleno de culturas diferentes y no por eso significa que una cultura no sea tan efectiva en sus producciones como otras. En este sentido, la semiótica de la cultura es una herramienta teórico-me-

todológica que permite al investigador descubrir nuevas maneras de análisis de la realidad visual y de las prácticas semiótico-discursivas.

Bibliografía

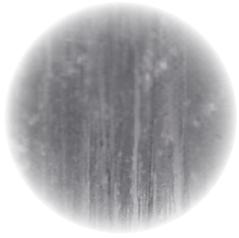
- Angenot, Marc. "La intertextualidad". *Intertextualité*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. Cuba, Criterios, UNEAC, 1997.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda*. México, Paidós, 2008.
- García Alonso, Maritza et al. *Modelo teórico para la identidad cultural*. Cuba, Juan Marinello, editor, 1996.
- Haidar, Julieta. "El campo de la semiótica visual". Gimarte-Welsh y López Rodríguez. *Semiótica*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1996.
- Lotman, Iuri y Boris Uspenski. "Mito, nombre, cultura". *Semiótica de la Cultura*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1979.
- _____. "Un modelo dinámico del sistema semiótico". *Semiótica de la Cultura*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1979.
- _____. *La semioesfera I* (edición de Desiderio Navarro). Madrid, Cátedra/ Frónesis, 1996.
- _____. *La semioesfera II* (edición de Desiderio Navarro). Madrid, Cátedra/ Frónesis, 1998.
- _____. *La semioesfera III* (edición de Desiderio Navarro). Madrid, Cátedra/ Frónesis, 2000.
- Morin, Edgar. *Los siete saberes*. México, UNESCO, 1999.
- Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, Paidós, 1985.

⁴⁵Iuri Lotman (c), *La semioesfera II*, p. 18.

- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre la iconología*. Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Vision, 1974.

Cibergrafía

- Giménez, Gilberto. *Territorio, cultura e identidades*. <http://www.mexicanosdisenando.org.mx/WebMaster/Articulos/GG.Territorio.pdf> (consultado el 25 de marzo de 2013)
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. http://old.liccom.edu.uy/beliadeliacursos/semiotica/textos/saussure_linguistica.pdf (consultado el 9 de marzo de 2012)



VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA*

Entre los dos flancos¹

1. “Vuelvo a nuestro Platón y soy fiel a un ideal estético y ético a la vez, hecho de bien y de belleza”, respondió Alfonso Reyes a un reportero del periódico *El Universal* en 1924, cuando sumaba 24 años de edad y visitaba México después de 11 años de ausencia, transcurridos en Francia y, principalmente, España. Estas palabras fueron publicadas entonces y poco después las recogió en su libro *Simpatías y diferencias* (1926) con el título de “Respuestas”. Durante muchos años, Alfonso Rangel Guerra revisó una y otra vez esas palabras hasta que, para la celebración del quincuagésimo aniversario del fallecimiento de don Alfonso, las tomó como centro de su discurso con el cual agradeció el otorgamiento del Premio Internacional Alfonso Reyes. Como queda dicho, en “Respuestas” Reyes describió dos de los tres flancos que articulaba dentro de su creación literaria y de sus acciones públicas; esas respuestas eran la sincera expresión de sus creencias y prácticas.

En su discurso *Alfonso Reyes y el ideal estético y ético en la creación literaria* (2009), Rangel Guerra desplegó con generosidad sus habilidades analíticas, su sensibilidad estética y ética y su ponderada comprensión del hombre y la obra a los que había dedicado tantos años como los transcurridos desde 1955, cuando en sus juveniles 27 de edad dictó su conferencia *Alfonso Reyes y su idea de la historia*, en el marco del jubileo de don Alfonso. Ahora, para estas consideraciones, esos dos discursos de Rangel Guerra los tomo como ilustrativos de los dos flancos dentro de los cuales él ha realizado sus análisis de diversos temas de la obra de Reyes. Comprensiblemente, según la necesidad y propósitos de sus ensayos (unos como artículos académicos y otros como conferencias o ponencias),

Rangel Guerra,
Alfonso.
*Palabras para
Alfonso Reyes.*
México, El Colegio
de México, 2013.
548 pp.

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

¹ Comentario al libro *Palabras para Alfonso Reyes*, expuesto en el auditorio Alfonso Reyes, de El Colegio de México, el 3 de septiembre de 2013. Las obras mencionadas en la presente reseña están compiladas en las *Obras completas* del autor, publicadas por el Fondo de Cultura Económica.

Rangel Guerra realizó sus análisis dentro de dos perspectivas: sea a partir de temas específicos, expandió su estudio hacia segmentos amplios de la obra; o sea, a partir de obras particulares desplegó sus consideraciones exegéticas para hacer explicaciones, independientemente de su extensión y complejidad. El repertorio es amplio, pues en el volumen que nos ocupa se recogen veintinueve textos.

Las estrategias empleadas en los análisis muestran el empleo de recursos hermenéuticos y, también, exhibe propósitos didácticos, ambos comunes en la técnica del comentario de textos. Esto se explica porque, a lo largo de su vida, Rangel Guerra se ha desempeñado como profesor e investigador en instituciones de educación superior y, asimismo, como funcionario con cargos de dirección en los ámbitos de la educación pública y del servicio exterior. Consecuentemente, esos recursos hermenéuticos y propósitos didácticos aparecen en sus estrategias técnicas para analizar la obra de Reyes y en su comedido tono expositivo de sus ensayos –tuvo la fineza de no fatigar al lector con el aparato erudito común en los artículos académicos– y en su cortesía, acentuada en su trato personal. Sin temor a equivocarme, esto se debe a Alfonso Reyes, porque quien se ha ocupado tan intensa y extensamente en su biografía y obra no puede proseguir su propia vida indiferente a tal influencia, y Alfonso Rangel Guerra es una elocuente y viva representación de ese generoso ascendiente.

Como don Alfonso, también nuestro crítico se ha empeñado en “asediar a una misma plaza fuerte” –son palabras de Reyes, quien añadió– y “no acaba de rendirse”, según cita en alguno de sus ensayos. Pero a diferencia de don Alfonso, quien libérrimamente desplegó sus apetitos intelectuales y culturales dentro de su creación literaria –que alcanzó dimensiones enciclopédicas–, Rangel Guerra estableció campos de acción y estrategias definidas para el ataque analítico, como queda dicho: o induce aquí (exégesis explicativa) o deduce allá (síntesis parafrástica comentada). En otras palabras, la operación lógica de sus análisis críticos está ceñida a propósitos exegéticos basados sobre un amplio conocimiento de la vida y obra en sus particularidades, y sobre una ponderada comprensión del lugar de Reyes en la historia cultural; con herramientas hermenéuticas, desarticula sus tratamientos, ideas y no menos importante sus intensiones y ofrece discretas vías de interpretación de las ideas de Reyes, desde una perspectiva de depurada valoración filosófica y filológica.

2. Ahora, me ocuparé de uno de los flancos que tanto ocupó a don Alfonso durante los últimos 25 años de su vida y, también,

a Rangel Guerra: la noción de literatura, la que implícitamente considera los aspectos estéticos y éticos que la distinguen. A partir de su compilación *La experiencia literaria* (1942, recoge ensayos de pocos años atrás), Reyes se afanó decidida y sistemáticamente en el tema, que desarrollará en *La crítica de la edad ateniense* (1941) y *El deslinde* (1943) y otros cuatro o cinco libros más dedicados a desentrañar el *ser* de la literatura. Lo sabemos, fatigó las fuentes del saber clásico occidental y agotó su universal saber literario para, con tan caudalosos torrentes, integrar la caracterización del *ser* literario, en sus múltiples manifestaciones y funciones. Dentro de esas manifestaciones, destacaré una de las muchas preguntas que él formulaba, según nos explica Rangel Guerra: ¿cómo opera el espíritu (razón) y cómo el alma (emociones) dentro de la creación literaria? Para decirlo rápido: en su muy extenso y detallado estudio que busca dar respuesta a muchas preguntas equivalentes a la referida, don Alfonso estaba formulando una teoría literaria como base para una propuesta hermenéutica según los principios epistemológicos de la fenomenología de Edmund Husserl (que también sirvió de base a las propuestas de Hans-George Gadamer y Paul Ricoeur, que publicarían sus reflexiones dos y más décadas después).

Con una perspectiva conjunta de la obra de Reyes y con herramientas conceptuales contemporáneas, Rangel Guerra se ocupó de esa teoría, como muestra su amplio y detallado estudio *Las ideas literarias de Alfonso Reyes* (1989). Erudito y sabio, este libro es una propuesta de sistematización de las concepciones de Reyes y en ella evidenció la complejidad de esas ideas, en lo cual no me detendré aquí. Pero sí he de decir que pasados los años y en más de una ocasión, Rangel Guerra volvió sobre esa teoría como muestran cinco de los ensayos recogidos en *Palabras para Alfonso Reyes*, basados sobre sus anteriores estudios y ahora en torno a ciertas particularidades antes no consideradas. Una sobresaliente la identifiqué en su atención a la manera como (las propuestas de análisis del *ser* de la literatura) don Alfonso reconoce la operación simultánea de la conciencia histórica, la conciencia estética y la conciencia ética dentro de la literatura.

La articulación de esta triple conciencia dentro de las obras literarias, Rangel Guerra la analizó de manera tangencial en sus ensayos, los cuales fueron escritos durante los últimos veinte años, salvo los dos primeros. Me detengo en el detalle, porque con él puedo exaltar la ponderada madurez de sus análisis, invariablemente desarrollados sobre principios deductivos o inductivos, como ya indiqué. Si en sus dos tempranos ensayos (escritos cuando contaba 27 y 28 años de edad) Rangel Guerra ya mostraba una amplia y

consistente visión de conjunto de la obra de Reyes, los 27 ensayos restantes que elaborará a partir de sus 50 años de edad ya revelan nítida su percepción de esa triple conciencia, siempre presente y siempre activa, aunque nunca explícita en su caracterización. Por ejemplo, sus ensayos de explicación parafrástica de seis epistolarios de don Alfonso (Menéndez Pelayo, Urbina, Foulche-Delbosc, Henríquez Ureña y Estrada), Rangel Guerra tácitamente se ocupó de la *discreción*, esa cualidad humana que distinguía a Reyes, pues tanto con sus maestros como con sus amigos procuraba mostrar gestos de comprensión y apoyo recíprocos, así sea en la más confianzuda de las intimidades, como ilustra su conversación epistolar con su “querido gordo” Genaro, con quien estableció un vínculo de camaradería amistosa y entendimiento profesional francamente gozoso, sin por ello perder ni altura profesional ni dignidad humana.

Si bien es cierto que el joven Rangel Guerra trató personalmente a don Alfonso durante los últimos cinco años de su vida, cuando bajo su supervisión y con su apoyo preparó la desde entonces invaluable compilación en dos gruesos volúmenes de *Páginas sobre Alfonso Reyes* (1955 y 1957), también lo es que su cercanía y confianza estaban lejos de la que Reyes mostraba con sus cercanos –que para entonces los más estrechos ya habían fallecido. Es verdad, conoció y disfrutó directamente de su cortesía, confianza y bonhomía, pero la conversación epistolar entre aquellos otros amigos –y ahora son muchos los epistolarios accesibles que servirían como ejemplo– revelan cómo don Alfonso articulaba su experiencia vital con su experiencia literaria o, en otros términos, cómo en sus gestos de cortesía (conciencia ética) interpersonal se expresaba su visión de mundo (conciencia histórica) y su lenguaje (conciencia estética). Por la coincidencia recíproca en esta triple conciencia, por ejemplo, se dibujan netos los flancos éticos y estéticos en la extensa conversación entre Luis G. Urbina y Alfonso Reyes, que tan comedidamente reconstruyó Rangel Guerra y que tan vibrante empatía revela todavía hoy

3. En horizontes ciertamente amplios y públicos, en los que no abandonó su sutil rasgo conversacional que distingue a buena parte de su prosa ensayística y narrativa, Alfonso Reyes prosiguió en la conjunción de esa triple cualidad que lo identifica. Rangel Guerra mostró otros varios ejemplos, todos elocuentes. Me detendré ahora en dos ejemplos emblemáticos de la conciencia histórica, que ubica en el tiempo y espacio a los flancos éticos y estéticos: la creación y uso de su correo *Monterrey* a partir de 1930 y la acusación

que en 1932 se le hizo a Reyes por no ocuparse de cosas de México en su "correo literario", lo cual motivó su significativa respuesta "A vuelta de correo" (1932). Como lo mostró Rangel Guerra, si *Monterrey* era la invitación a establecer y proseguir una tan pública como colectiva conversación inteligente y constructiva, la respuesta a la impugnación resultó "el establecimiento –cito sus palabras– de las ideas fundamentales para entender la tarea intelectual y el papel del escritor en la literatura nacional". En otras palabras, el tema que analizó Rangel Guerra a partir de ambos ejemplos era central en la vida de Alfonso Reyes: su concepto del "hombre de letras" y las funciones que le correspondía desempeñar, más en su muy acusada convicción humanística.

Para ponderar esta idea más allá de lo estrictamente conceptual, como lo hace Rangel Guerra, debo hacer una digresión hacia eso que da sentido y significado a la abstracta conciencia histórica. Es conveniente invocar la circunstancia coyuntural de los primeros años de la década de 1930 referidos, cuando el quiebre de la economía internacional de 1929, en Estados Unidos, repercutió en todo el mundo como un violento catalizador social y político y, simultáneamente, cuando en México los sucesivos cambios de gobiernos se precipitaron a partir del asesinato de Álvaro Obregón, en 1928; también cuando ocurren las intensas experiencias que Reyes estuvo viviendo en Argentina y Brasil, al punto de que ellas actuaron como un *reactivo* –término que entonces él empleaba en sus ensayos, correspondencia e informes diplomáticos– cuyo inesperado efecto fue el profundo cambio en su vida ocurrido en el lapso de pocas semanas. Los episodios y trascendencia sobre Reyes fueron así: entonces dejó el Buenos Aires de la placidez de una representación diplomática protocolar —por la que adquirió una deuda crediticia— y llegó a un Río de Janeiro en donde irrumpiría el golpe de estado encabezado por Getulio Vargas y con ello la estrategia diplomática indispensable para comprender y explicar los acontecimientos a la Superioridad, y entre el tumulto de hechos subrayaré uno no menos importante y siempre pasado por alto: para su vida cotidiana en Río de Janeiro dejó la lengua española y se habilitó en la portuguesa, y con ella descubrió la belleza natural y humana de Brasil. Cuando en 1939 se embarcó rumbo a México, estaba dejando atrás y concluyendo dos décadas ininterrumpidas al servicio de Relaciones Exteriores.

En otras palabras, el tránsito entre los 40 y los 50 años de edad Alfonso Reyes lo vivió como un profundo proceso de transformación que lo confrontó con su propia conciencia, en el referido triple horizonte ético, estético e histórico. Así consta en "Discurso por

Virgilio" (1931) y "Atenea política" (1932), o en *Yerbas del tarahumara* (1934) y *Cantata en la tumba de Federico García Lorca* (1937), o en "La idea política en Goethe" (1937) y "Mallarmé entre nosotros" (1938), para sólo referir un mínimo y elocuente segmento de su obra literaria escrita en esos años; también consta en su desempeño como embajador, porque ahí se reveló el agudo y ponderado observador político rara vez considerado en las valoraciones de don Alfonso. Aunque Rangel Guerra conoce al detalle estas características de la vida y obra de Reyes, entre sus lectores y escuchas da por conocidos estos múltiples entornos para concentrar sus análisis en el cuerpo de las ideas consignadas en los textos, los cuales glosa y explica con ponderada atingencia, pero sin referir los variados entornos vitales.

Esta digresión contextual me permite comentar de otra manera los aciertos de Rangel Guerra en su muy pertinente y amplia consideración sobre la idea del "hombre de letras" que Alfonso Reyes estructuraba y desplegaba dentro de propósitos humanísticos, como muy bien describe analíticamente nuestro crítico en algunos de sus ensayos. Aunque nuevamente debo disgregar para evocar otra marca referencial en la vida de don Alfonso: invocaré ahora cómo aquellos muchachos del Ateneo de la Juventud se enfrentaron no sólo contra el positivismo en tanto doctrina pedagógica y paradigma científico y cultural, sino también cómo se rebelaron contra la amodorrada, pacata e hipócrita comunidad letrada, en la cual el uso de la imaginación e inteligencia se sujetaba a conveniencias interesadas –para decirlo eufemísticamente. Este aletargado esquema de pensamiento y conducta vigente en el cambio de siglo mexicano coincide con el muy enérgico reclamo moral *Je accuse* hecho por Émile Zola. Es en ese entorno cuando el muy joven Alfonso estaba comenzando la simbólica e íntima construcción de su idea de *intelectual* –naciente versión moderna del "hombre de letras"–; es en su adolescencia y primera juventud, repito, cuando él está identificando para sí las características de su vocación literaria, que muy paulatinamente, y quizás sin darse cuenta, fue decantando y articulando sobre el triple cimiento de su conciencia, el ético, el estético y el histórico, como ilustra su invocación de Platón citada al inicio de estas páginas.

4. Esta extensa digresión me permite dibujar neto el sentido social del otro de los dos flancos analizados por Rangel Guerra. En poco más de media docena de los ensayos y discursos reunidos en *Palabras para Alfonso Reyes*, puso particular énfasis en examinar los aspectos de la conciencia ética, y en por lo menos otros tres se

ocupó de la dimensión humanística de su conducta, sin omitir, en ambas perspectivas, ni la conciencia estética ni la histórica –aunque ésta la redujo a lo concerniente a las ideas. Quizás las circunstancias que animaron los ensayos de Rangel Guerra motivaron el énfasis en la conciencia ética, lo cual siempre es conveniente –más cuando se cumplen funciones pedagógicas y de servicio público, como las que compartimos en nuestras vidas profesionales. En su glosa explicativa de “A vuelta de correo”, Rangel Guerra aborda con incisiva elegancia y aguda penetración cómo fue el cambio de Reyes al asumir el lugar protagónico que se le reclamaba para la vida pública en aquel México de 1932. En términos contemporáneos, Reyes estaba trazando las líneas inaugurales de un deber ser de la política intelectual para México, tanto en la responsabilidad con la vocación propia y el conocimiento universal, como en el compromiso con la comunidad social y las normas que nos rigen. Sin duda, Reyes asumía para sí mismo lo que escribió entonces: “Lo mejor en materia de educación es dar un buen ejemplo” –y ¡cuánta falta nos hace algo tan elemental!

Finalmente, sin temor a equivocarme, Alfonso Rangel Guerra ha vertido en sus actividades como investigador, profesor y servidor público una buena parte de la benéfica influencia derivada de su intenso y extenso trato con la obra de don Alfonso. Con él aprendió los métodos de la filología y hermenéutica que luego enriqueció con perspectivas contemporáneas, con él reconoció el valor de las perspectivas históricas para la mejor comprensión de las ideas estéticas y estilos literarios –y esto naturalmente lo condujo a los clásicos–, y de él tomó los gestos de una conducta pública que ha proseguido en sus tareas como servidor y docente. Por mi parte, como lector de *Palabras para Alfonso Reyes* y otros de los libros de Rangel Guerra, también me he beneficiado, porque orientó mis curiosidades, porque despejó mis sospechas, porque me estimuló nuevas vías de acceso a la enciclopedia alfonsina, porque me ayudó a desbrozar y reordenar mis conocimientos previos, y porque me confrontó con una realidad literaria y humana permanentemente renovadas, todo esto no obstante haber estado transitando junto con él por los mismos caminos.



ISMAEL SANTIAGO ROJAS*

La ciudad en *Los demonios y los días* de Rubén Bonifaz Nuño

Introducción

Rubén Bonifaz Nuño (1923) forma parte de la generación del 50 junto con Jaime García Terrés, Alí Chumacero, entre otros. Entre sus libros más conocidos encontramos *Fuego de pobres* (1961), *El manto y la corona* (1958) y *Los demonios y los días* (1956). Este último libro, el mismo Bonifaz lo reconoce como su libro más importante.¹ En el presente ensayo abordaré el tema de la ciudad en *Los demonios y los días*, identificaré los elementos más importantes de la urbe como la calle, la ventana, el cine, y el transporte público.

La ciudad en este poemario significa protección. La ciudad es la casa de los menesterosos tanto económica como emocionalmente. El yo lírico de *Los demonios y los días* aparece como si fuese un guerrero ciudadano, cuyo combate es la sobrevivencia y la búsqueda del amor.

Por otra parte, cuando leí por primera vez *Los demonios y los días* un pesimismo me embargó el alma, empero, después de varias lecturas al poemario hallé un optimismo en el yo lírico, quien canta: “para los que pisan sus fracasos y siguen”. Si bien es cierto que el hombre es presentado en su desdicha, éste desea salir de ese estado, terminar su condición de miserable. Y la poesía es el medio o arma que sirve para menguar la soledad. Y, lo que más llamó mi atención de *Los demonios y los días* –y por lo cual me identifiqué con el yo lírico– fue que Bonifaz Nuño se dirige a un público ciudadano. El mismo poeta confiesa lo siguiente:

Soy hombre de ciudad desde que tengo memoria. Me gusta y la amo totalmente con su mugre y sus riquezas: las fondas y las cantinas, las

Rubén Bonifaz
Nuño.
*Los demonios
y los días.* 1956

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

¹ Rubén Bonifaz Nuño, “*En Los demonios y los días* [...] Pude describir, creo que con acierto, la mediocridad del hombre normal de México”.

encrucijadas y el olor de las pescaderías, las oficinas, el ruido de los coches y la asfixia constante. Creo que en casi todo lo que he escrito se siente, a partir de este libro, la presencia de la ciudad. Yo no entiendo de otras cosas.²

Del mismo modo, yo no podría concebir mi vida fuera de la Ciudad de México, pues he aprendido a caminar por sus calles, a ver su gente, y sobre todo, a sobrevivir en ella; no obstante, sería erróneo si dijera que la conozco totalmente, ya que cada día ésta crece, o se puede descubrir un nuevo rincón. En *Los demonios y los días* encontré una ciudad en la cual puedo sentirme protegido porque en ella hay hombres –al igual que yo– que creen en la amistad.

Rubén Bonifaz Nuño en *Los demonios y los días* configura una ciudad desconsolada y pesarosa, en la cual el yo lírico, a pesar de vivir en sociedad, está condenado a vagar por ella e en busca de amor y amistad. El yo lírico es un solitario, condición que desea finiquitar, pues sabe que en las calles, quizá detrás de una ventana se halle la mujer deseada. La calle, la ventana, el transporte público, y la casa son los elementos principales con que Rubén Bonifaz Nuño remite a la urbe, que muy posiblemente sea el Distrito Federal. Para Bonifaz la ciudad es el espacio sagrado en el sentido de que representa la unificación de todo un pueblo: “El fundador es aquel que adquiere la conciencia de que la ciudad existe.”³ Todo habitante sabe y reconoce el suelo que pisa, pues ésta es su casa. Según Chevalier la ciudad significa límite y protección, es decir, la ciudad es madre ya que cuida a sus habitantes.⁴ Entonces la ciudad, en *Los demonios y los días* es sinónimo de hogar.

El yo lírico de *Los demonios y los días* es un individuo solitario, que padece su soledad en su habitación, y ahí ni siquiera se reconoce a sí mismo, no sabe siquiera de quien son las sábanas que lo han protegido, ni la ubicación de su domicilio. Sólo sabe que lo rodean cuatro paredes:

Desconozco.
No sé de quién son estas sábanas
ni a qué calle miran estas paredes.⁵

² Citado por Alfredo Rosas Martínez, *El éter en el corazón*, p. 69.

³ Rubén Bonifaz Nuño, *Ensayos*, p. 72.

⁴ Véase Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*.

⁵ Rubén Bonifaz Nuño, *Los demonios y los días*, p. 1. En las siguientes citas indicaré la página entre paréntesis.

En los versos anteriores encontramos la función de la casa: la protección en el sentido físico, es decir, al menos en la habitación no padece las inclemencias del afuera. No obstante, emocionalmente, sufre el miedo de saberse solo en mitad de la noche, pues son estas horas en las cuales más se acentúa la soledad, en que los silencios pesan más, pues es cuando se puede escuchar a aquellos perros noctámbulos:

Mitad de la noche. Terror. Distancia
La cama, y el perro que ahora late
no sé dónde. Adentro de mí seguro. Seguro. (1)

Del mismo modo que las calles están solitarias en la noche, así se encuentra el corazón del yo lírico: solo. El terror que padece lo obliga a huir de su refugio para encarar la vida:

Caminos, esquinas, encrucijadas
Silencio de gente que se ha dormido;
que se ha protegido con paredes
y puertas y carne, que se oculta
de su corazón que sabe. (2)

Pero, ¿dónde puede hallar el yo lírico remedio a su soledad? La respuesta es sencilla mas no la solución. Buscar la compañía de un amigo o una amiga en la ciudad, elegir un camino de los tantos que nos ponen las encrucijadas. En otras palabras, la voluntad de no querer seguir siendo un hombre solo es la única manera para abandonar tal condición. En este sentido, para Rubén Bonifaz Nuño la libertad es el primer valor humano, el hombre mismo crea su destino. Así, el yo lírico decide dejar la inmovilidad de su habitación para convertirse en un caminante o un mendigo, que busca en medio de calles maltrechas alguna compañía; sin embargo, no logra su cometido: "y se queda fuera, saltando solo / junto a alguna puerta, en el asfalto / de una carcomida calle cualquiera". No obstante, en su búsqueda el yo lírico no puede acercarse al amigo o a la amada porque éstos se alejan de él:

Amargo es perder un amigo,
o desde una esquina en la noche
mirar alejarse a la mujer que nos deja. (10)

Es la timidez y el miedo lo que impide al yo lírico acercarse a una mujer: "y encuentran parejas impenetrables / muchachas solas

que dan miedo / pues uno no sabe bailar y es triste". Pero también la timidez de ellas y de las personas impide la comunicación entre los habitantes de la ciudad. Entonces, el yo lírico observa que no sólo él padece de soledad, sino que todos los habitantes la sufren, a pesar de vivir en sociedad. Y así comprende que –"con gentes sentadas en entorno; circos / repleto de gentes; calles vacías / por las que pasaban gentes iguales"– vale más sufrir que ser vencido. El yo lírico, en su afán de compañía, desearía recurrir al alcohol y a la puta para menguar un poco su soledad, sin embargo, reconoce que tales placeres son efímeros, de ahí que exprese lo anterior como un mero deseo a través del condicional: *Quisiera*, el cual rige a los infinitivos siguientes del poema:

[...] Quisiera
 quedarme dormido mucho tiempo.
 O buscar alguna compañía necia
 emborracharme hasta que nada
 me importe, alquilar por media hora
 una desdichada que me abrace,
 que no me conozca, que me aborrezca
 porque yo no soy lo que ella quiere. (12)

Sin embargo, el yo lírico no acude a tales placeres y decide continuar su búsqueda. Él se convierte en un viajero ya no en el sentido de los héroes épicos, quienes recorrían largos caminos en pro de su destino; él no es un Odiseo o Eneas, cuyo destino era, para uno, Ítaca, y para el otro, Roma, respectivamente. El yo lírico de *Los demonios y los días* es un héroe moderno, un individuo que trabaja y lleva sus asuntos a buen puerto a pesar de que no marchen bien. Es un individuo entre muchos otros. Así, los habitantes, al recorrer las calles, los cines, fundan la ciudad pues la reconocen pues, ésta existe gracias a quién la habita. De tal modo, Rubén Bonifaz Nuño nos dice que el yo lírico de *Los demonios y los días* pudiera ser cualquier ciudadano –incluso nosotros mismos. El yo lírico recorre y aprecia los lugares que pudieran parecer triviales; por ejemplo: el transporte público y el cine. En estos lugares depositamos nuestras vivencias, ahí esbozamos, quizá, una sonrisa con nuestro acompañante o disfrutamos de un filme, respectivamente. Si la habitación es el espacio íntimo por antonomasia, el transporte y el cine son los lugares en los que nos ofrecemos a otras personas, damos nuestra compañía a desconocidos a través del intercambio de miradas y sonrisas:

¿Cuál es la mujer que recordamos
 Al mirar los pechos de la vecina
 de camión; a quién espera el hueco
 lugar que está al lado nuestro, en el cine? (38)

Incluso, el hombre cree reconocer en la mujer vecina el amor que tanto desea. El amor al que se refiere Rubén Bonifaz Nuño es ideal; sí, a manera de la poesía provenzal o neoplatónica:⁶ “Lo que se hace realidad ya no es amor”.⁷ El yo lírico busca, no una mujer en el plano físico, sino en un plano espiritual; por ello, él no acudió al placer de la meretriz, pues sabe que es más satisfactorio tener una mujer en quien pensar antes que poseer sexualmente a una desconocida. Cuando acude al cine y observa el asiento desocupado de al lado, sabe que ahí debería estar el nombre de una mujer, mas no el cuerpo de ésta. El yo lírico, entonces, descubre que el amor es una búsqueda, es decir, la esperanza de que algún día llegará esa mujer.

Decíamos que la ciudad es sinónimo de hogar porque protege a sus habitantes. Por ejemplo, Gaston Bachelard asocia a la ciudad con fortaleza: “El refugio se ha contraído. Y siendo más protector se ha hecho más fuerte. De refugio se ha convertido en fortaleza”.⁸ El yo lírico de *Los demonios y los días* sueña con la casa a la que se refiere Bachelard, de ahí que éste se sienta desamparado al recorrer las calles, tal como si fuese un mendigo, que busca un mendrugo. El yo lírico desea una casa para guarecerse del frío y la soledad. Quiere una fortaleza.

De noche con pasos lentos,
 caminando, viendo las ventanas opacas,
 por las despobladas calles de alguna
 ciudad, en la hora más honda y ciega;
 cuando ya ninguno vela, y el aire
 pesa con el sueño de las gentes.

Por otra parte, la atmósfera que recrea Bonifaz Nuño es la de una ciudad onírica; en primer lugar porque él y él o lírico camina insomne –siempre de noche– imaginando una casa futura, la cual ha sido ya construida y en la que mora el amor –o la amada. Y en segundo

⁶ Piénsese en la poesía petrarquista, donde Laura es vehículo entre el poeta y la divinidad para alcanzar la fama. El hecho de que no se posea a la dama físicamente hace de este amor algo divino.

⁷ Citado por Denis de Rougemont, *Amor y occidente*, p. 35.

⁸ Gaston Bachelard, *Poética del espacio*, p. 78.

lugar, porque sueña que no sólo él es el buscador de amor, sino que también él es buscado por una mujer. Y sueña con ser encontrado:

Tras una ventana de éstas podrías
estar, indefensa, durmiendo,
tú, para quien fue demasiado simple
la caja de vidrio que te encerraba,

Acaso esta misma noche en que pienso,
en este momento, mientras camino
por estos lugares próximos,
estás escuchando en alguna parte
las cosas que no te dije, el silencio
que no comprendiste: me has encontrado. (18)

Después de recorrer las calles infructuosamente, el yo lírico regresa a su habitación, y ahí, con la esperanza intacta menciona:

Me asomé otra vez a la ventana
a ver si tocabas en mi puerta.
No era nadie. Todos los vecinos
saben que te estoy esperando. (29)

Cual Sísifo que tiene que cargar días tras día una piedra, los habitantes de la ciudad de *Los demonios y los días* trabajan, en primer lugar, para ganarse el pan de cada día, y en segundo lugar, para encontrar una compañía. Los habitantes de la ciudad, sobre todo, los menesterosos, tanto económica como emocionalmente, cada mañana deben emprender el viaje a sus respectivos trabajos una y otra vez porque ni el bienestar económico ni el amor se consiguen:

Y lentos camiones donde los indios
juntan el sudor y la miseria
de todos los días, se apretujan,
y llegan a barrios que se deshacen
de viejos, y tiemblan y trabajan. (13)

En *Los demonios y los días*, a pesar de que se describe una ciudad pesadora y triste, existe una esperanza, la cual alberga en cada persona, y ésta reside en el sueño, ese remanso a la cotidianidad, ese reposo en el cual dejamos a un lado nuestra condena de Sísifos. Y soñamos con el amor.

Quizá el poema más conocido de Rubén Bonifaz Nuño sea: "Para los que llegan a las fiestas" pues, sin duda alguna, podría resumir el sufrimiento que provoca la soledad, y ese ímpetu por amar. En este poema, Rubén Bonifaz Nuño apela directamente al menesteroso, que desea un hogar sólido: una familia.

[...]

para los que miran desde afuera,
de noche, las casas iluminadas,
y a veces quisieran estar adentro:
compartir con alguien mesa y cobijas
o vivir con hijos dichosos;
y luego comprenden que es necesario
hacer otras cosas, y que vale
mucho más sufrir que ser vencido; (24)

También en este mismo poema, Rubén Bonifaz Nuño reconoce al hombre como guerrero, cuya arma principal es precisamente el sueño. Y para estos hombres, que caminan insomnes es a quien canta:

Para los que pisan sus fracasos;
para los que sufren a conciencia
porque no serán consolados,
los que no tendrán, los que pueden escucharme;
para los que están armados, escribo.

Los habitantes a los que se refiere Rubén Bonifaz Nuños, en *Los demonios y los días*, son aquellos que sueñan, los que albergan un mínimo de esperanza. Estos son los que dan vida a la ciudad. La ciudad está creada de sueños, donde lo importante no es que se realicen éstos, sino que existan. La ciudad que se configura en *Los demonios y los días* es ilusoria, de ahí que sus personajes parezcan inasibles, sobre todo, la mujer. Y a pesar de la tristeza y la incomunicación del hombre, este poemario expresa la esperanza de que algún día las cosas serán distintas. Lo importante, según Bonifaz Nuños, es tener los sueños incólumes. Saber que una ventana se abrirá y desde allí una mujer nos encontrará.

Por otra parte, podemos observar un esquema narrativo bien definido. Una *situación inicial*: un hombre solo en su habitación; un *suceso desencadenante*, que nos es más que la consecuencia de sufrir la soledad, entonces, el individuo decide salir a la calle a buscar un amigo o una amiga; y una *situación final*, en la que, si bien es

cierto no hay una transformación en el personaje (el yo lírico) pues no consiguió al amigo o la amada, sí comprende el sentido de la poesía:

Desde la tristeza que se desploma,
desde mi dolor que me cansa,
desde mi oficina, desde mi cuarto revuelto,
desde mis cobijas de hombre solo,
desde este papel, tiendo la mano. (42)

Por otro lado, la poesía es salvación, tal como expresara Octavio Paz, pues el yo lírico de *Los demonios* y *los días* encuentra, a través del canto, un remanso a sus demonios: la soledad y la rutina. Sin embargo, éstos se hacen menos pesados si se expresan en un papel, aunque nadie nos escuche, existe la esperanza de que alguien nos comprenda:

Escribí al principio: tiendo la mano.
Espero que alguno lo comprenda. (42)

Conclusión

En *Los demonios* y *los días* Rubén Bonifaz Nuño configura una ciudad que significa hogar, en el cual el hombre, a pesar de sufrir el desamor, la soledad, se siente protegido por la urbe, pues, sabe que no está solo, que al igual que él, hay muchas personas que padecen soledad, de tal manera, pudiera ser que antes que él encuentre a la mujer amada, él sea encontrado por ésta.

La ciudad, entonces, es la casa, en que sus habitantes son hermanos del yo lírico. De ahí la hermandad que se respira en toda la poesía de Rubén Bonifaz Nuño. El amor al que se refiere Bonifaz Nuño es un tanto el que vive Don Quijote; sí, soñar que tenemos a quien amar, aunque ésta no aparezca para consolarnos en la horas más aciagas, empero, al tener en quien pensar y honrar, podría ayudarnos a salir de nuestra mediocridad. De ahí que hayamos mencionado que el yo lírico de *Los demonios* y *los días* es un guerrero, cuya arma es el sueño. En otras palabras, el guerrero ve la realidad de otra manera. Si la realidad es atroz, la única manera de hacer la más llevadera es soñar que nuestra vida tiene un propósito: el amor.

Bibliografía

Bachelard, Gaston. *Poética del espacio*. Traducción Ernestina de Champourcín. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Bonifaz Nuño, Rubén. *Ensayos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2009.

_____. *De otro modo lo mismo*. México. Fondo de Cultura Económica. 1979.

Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1995.

Rosas Martínez, Alfredo. *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1999.

Rougemont, Denis. *Amor y Occidente*. México. Traducción Ramón Xirau. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993.

Hemerografía

“Rubén Bonifaz Nuño”. *Alforja*. Arte y literatura, núm. 37. Verano 2.

Cibergrafía

<http://www.youtube.com/watch?v=xQsR2YTezew>



Colaboradores

Luz del Carmen Beltrán Cabrera

Licenciada en Ciencias de la Información Documental y maestra en Humanidades con especialidad en Estudios Históricos por la Universidad Autónoma del Estado de México. Profesora de Tiempo Completo de la Licenciatura en Ciencias de la Información Documental, en la misma casa de estudios, donde imparte las asignaturas de Patrimonio Documental, Teoría de la Documentación, Análisis Documental, Fuentes de Información y Documentación, así como Desarrollo de Habilidades Informativas. Es responsable del proyecto "Catálogo del Archivo Personal 'Luis Mario Schneider'", en el Departamento de Filología de la Universidad Autónoma del Estado de México.

becl7311@hotmail.com

Lilia Granillo Vázquez

Humanista; experta en gramática comunicativa, estudios culturales, historia literaria y de género, oralidad y desarrollo; impulsora de la responsabilidad social. Profesora de Tiempo Completo en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Investigadora Nacional Nivel I. Responsable del Cuerpo Académico UAM-A-105 "Estudios Culturales: Género, Lenguajes y Sustentabilidad".

<https://uam-mx.academia.edu/LiliaGranillo>

liliagranillo@gmail.com

Leticia Romero Chumacero

Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Cuauhtepc. Es doctora en Humanidades, su línea de trabajo es la Teoría Literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, magistra en Estudios de la Diferencia Sexual (Universidad de Barcelona) y especialista en Literatura Mexicana del

siglo xx en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.
romero.chumacero@gmail.com

Patricia Montoya Rivero

Profesora de historiografía en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestría de Historiografía de México por la Universidad Autónoma Metropolitana. Sus últimos artículos: "Mariano Torrente: La otra mirada de la Independencia de México y sus relaciones con Iturbide" en *Revista 20/10, Memoria de las revoluciones en México*, Primavera, No. 7, 2010, y "Reflexiones en torno a la biografía y a la autobiografía" en *Introducción al análisis Historiográfico. Problemas generales de teoría y filosofía de la historia y estudios de caso*, publicado en 2010 por la Universidad Nacional Autónoma de México.
pa_mon_ri@yahoo.com

Ana Lau Jaiven

Doctora en Historia. Profesora investigadora de tiempo completo en el Departamento de Política y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco donde fue Jefa del Área "Mujer, Identidad y Poder". Investigadora Nacional Nivel I y Profesora con Perfil deseable PROMEP. Docente en la Maestría en Estudios de la Mujer y en la línea "Mujer y Relaciones de Género" del Doctorado en Ciencias Sociales en la misma Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
aljaiven@correo.xoc.uam.mx

Zulema Berenice Castillo Baltazar

Licenciada en Historia, así como en Lengua y Literaturas Hispánicas. Actualmente es maestrante en Artes Escénicas, en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.
zule_castillo@hotmail.com

Eduardo Ari Guzmán Zárate

Maestro en Letras (mexicanas) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Especialista en Literatura Mexicana del siglo xx por la Universidad

Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Profesor en la Escuela de Periodismo "Carlos Septién García". En la actualidad cursa el Doctorado en Humanidades (Teoría Literaria) en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

darsilioletras@gmail.com

Cecilia Colón

Licenciada en Literatura Latinoamericana, por la Universidad Iberoamericana; maestra en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México, tiene la especialidad en Literatura Mexicana del Siglo xx y el doctorado en Historiografía por la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Sus libros publicados son: *Citlali y otros relatos* (2000); *La bailarina del Astoria y otras leyendas* (2002), en el año 2005 éste ganó el concurso de Bibliotecas de Aulas convocado por la SEP; *Desayunos literarios* (entrevistas) (2009); *Caminando por esas calles de Luis González Obregón* (2009); *Cala-Véritas* (2010), *Dos siglos, una novela: Monja y casada, virgen y mártir* (2012) y *De libros y otras obsesiones* (2013). Actualmente es profesora-investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Sus líneas de investigación comprenden la narrativa del siglo xix mexicano, historia de la Ciudad de México y leyendas de sus calles e historia del género en México.

cecicolon@prodigy.net.mx

Josefina Hernández Téllez

Profesora investigadora de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, con orientación en Comunicación (UNAM), Especialista en Estudios de la Mujer (COLMEX) y profesora investigadora de tiempo completo de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Miembro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC) y del Consejo Editorial de Comunicación e Información de la Mujer (CIMAC). SNI nivel I. Línea de investigación: periodismo, comunicación y género.

josefinatellez@hotmail.com

Alejandra Herrera

Profesora e investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, adscrita al Departamento de Humanidades. Estudio la Licenciatura en Filosofía y la Maestría en Letras Mexicanas,

en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado ensayos sobre la obra del escritor zacatecano Severino Salazar, el escritor español exiliado en México, Max Aub, y diversos artículos en revistas especializadas.

ahg@correo.azc.uam.mx

Silvestre Manuel Hernández

Investigador de Ciencias Sociales y Humanidades. Ha sido profesor en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y en el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Ponente y conferencista a nivel nacional e internacional sobre temas de filosofía y teoría literaria. Tiene publicaciones en las áreas de filosofía, literatura, sociología, teoría literaria y teoría política, en revistas especializadas de investigación, nacionales e internacionales. Su creación literaria ha aparecido en *Casa del Tiempo*, *Tema y Variaciones de Literatura* y en *Tlanestli. Amanecer*, Veracruz. Ha realizado entrevistas de investigación en el área de CSH para *Tlanestli. Amanecer*. Artículos recientes: "Historia, tiempo y lenguaje en *Piedra de Sol*", en *Fuentes Humanísticas*, "El concepto de comprensión en Max Weber", en *Horizontes filosóficos*, Universidad Nacional del Comahue, Argentina.

silmanhermor@hotmail.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 como Profesora-investigadora de Tiempo Completo en el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Numerosas publicaciones de crítica y traducción literarias.

chuettinger@gmx.at

Blanca Miriam Granados Acosta

Diseñadora de la Comunicación Gráfica. Postulante a maestra por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México en el programa: *Pensamiento y cultura en América Latina*. Académica del departamento de Diseño y Comunicación Visual y de Ciencias de la Administración. Miembro permanente en el Seminario de Investigación: Estudios Novohispanos. Cuenta con un posgrado

en Historia y Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

granados.miriam@gmail.com

Mario César Islas Flores

Licenciado y maestro en Historia por la Facultad de Historia de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Estudiante del Doctorado en Historiografía de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

islas_flores@hotmail.com

Graciela Sánchez Guevara

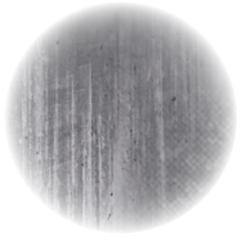
Licenciada en Letras Clásicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra en Lingüística y Doctora en Antropología con especialidad en análisis del discurso por la ENAH. Fue profesora de educación media superior por 15 años en el Colegio de Bachilleres. A nivel superior ha dado clases en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, en la Universidad del Valle de México y en la ENEP-Acatlán. Fue Jefa del Departamento de Desarrollo Académico de la Rectoría General de la Universidad Autónoma Metropolitana por un periodo de cinco años. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas. Actualmente se desempeña como profesora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Miembro del SNI (I).

graciela_sg@yahoo.com

Yvonne Cansigno

Profesora-investigadora de francés lengua extranjera en la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Doctora en Letras Francesas por la Universidad de Limoges, Francia. Sus líneas de investigación, publicaciones y proyectos de suscriben en las áreas de la Lingüística Aplicada y la Literatura Comparada. Es autora de varios libros y de una compilación sobre poesía.

ycg@correo.azc.uam.mx



¿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).

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 dos décadas de resultados de investigación y vinculación entre especialistas de las humanidades; a la fecha se han publicado 45 números, de los cuales tres han sido dobles (15/16, 21/22, 25/26).

A lo largo de su historia *Fuentes Humanísticas* ha tenido tres cambios fundamentales, que han dado lugar a tres periodos:

	Periodo	Del número	Coordinadores
1°	1990-1994	1 al 9	Marcela Suárez Sandro Cohen Silvia Pappé Alejandra Herrera
2°	1994-2004	10 al 29	Antonio Marquet
3°	2004-2010	30 al 34 35 al 41	José Ronzón Margarita Alegría
4°	2010	A partir del 42	Teresita Quiroz Ávila

- 1° En un principio, la revista *Fuentes Humanísticas* se formó como una miscelánea, sin secciones definidas, en la que predominaban artículos de tema literario. Tenía un formato carta (21x28 cm) e incluía ilustraciones.
- 2° A partir de 1994, en el número 17, la revista agrega a la miscelánea un dossier temático dedicado a Quebec. En este periodo se incrementa también la presencia de artículos sobre historia e historiografía, cambio que se hace evidente en el número 20.
- 3° Para 2004, 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.
- 4ª Época 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. Los géneros se especifican en el siguiente apartado.
- 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 dos predictámenes, mismos que llevarán a cabo el Editor responsable y 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 dictamen externo. 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 dictamen externo.
- Luego de que los autores hayan realizado las correcciones sugeridas en los predictámenes (tarea para la que se les dará aproximadamente una semana), los textos se enviarán a dictamen externo con algún especialista en la materia que traten. Si hay sugerencia de correcciones, se procederá igual que en el caso de los predictámenes.

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.

Aparato crítico

- Las notas deberán aparecer a pie de página, enumeradas progresivamente en arábigos, respetando el siguiente modelo:
Juan Domingo Argüelles, ¿Qué leen los que no leen?, p. 27.
- Se deberá usar las abreviaturas que aparecen en la página electrónica de la revista.

Bibliografía, hemerografía y cibergrafía

- Las fichas deberán respetar los siguientes modelos con sangría francesa:
Almendros, Néstor. *Cinemanía: ensayo sobre cine*, 2ª edición. Barcelona, Seix Barral, 1992.
- *Si hay dos autores:*
Hernández Monroy, Rosaura y María Emilia González Díaz. *Prácticas de la lectura en el ámbito universitario*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2009.
- *Si hay más de dos autores:*
Borges, Jorge Luis et al. *Antología de la literatura fantástica*. 2ª edición. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965 (Piragua).
- *Si se trata de un autor corporativo:*
Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo de Arte Moderno. *Toscani al muro. 10 años de imágenes para United Colors of Benetton*. México, 1995.
- En caso de haber prologuista, compilador, coordinador, editor, anotador y/o traductor, el nombre y apellidos van después del título, precedidos de las siguientes abreviaturas: Introd., Coord., Edit., Comp. y Trad.
Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González. México, Tusquets Editores. 2009 (Fábula)
- *Para consignar un solo volumen o tomo:*
García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. Vol. 1894-1969. Guadalajara, México, Era/Universidad de Guadalajara, 1987.
- *Ficha hemerográfica de revista:*
Granados Chapa, Miguel Ángel. "El esfuerzo improductivo de la nación". *Proceso*, núm. 286. México, 27 de julio de 1982, pp. 14, 15.
Juliano, Dolores. "Cultura popular". *Cuadernos de Antropología*, núm. 16. Barcelona, 1985.

- Ficha hemerográfica de periódico:
García Soler, León. "A mitad del foro. Convocatoria y llamados a misa".
La Jornada. México, 18 de enero de 2009. Secc. Política, p. 16, 1ª,
2ª y 3ª cols.
- Cibergrafía (material electrónico)
Millán, José Antonio. "La lectura y la sociedad del conocimiento". [http://
jamillan.com/lacsoco.htm](http://jamillan.com/lacsoco.htm). (consulta 9 de marzo de 2008)
- Modelos de fichas para casos especiales.
Cualquier aspecto no previsto en estos lineamientos será resuelto en
el seno del Comité Editorial.

Convocatoria 2015

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

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

Los textos se someterán a un proceso de dictaminación; deberán ser inéditos, estar escritos en español, y llevar anexo, tanto en español como en inglés: título, resumen (5 líneas) y palabras clave; además de síntesis curricular (5 líneas), así como correo electrónico, teléfono (particular, institucional y celular). No se aceptan contribuciones que estén consideradas en otras publicaciones. Los autores de los trabajos elegidos que colaborarán en distintas secciones de la revista 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:

<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx> y en la revista impresa.

También convocamos a los especialistas interesados que manden sus textos para los dosieres:



“Literatura rusa”

Coordinador Vladimiro Rivas

Recepción de trabajos del 28 de abril al 2 de junio de 2014



“Sexualidad, enfermedad, muerte y poder”

Coordinadora Carmen Valdés

Recepción de trabajos del 1 de julio al 29 de septiembre de 2014



EN LA HISTORIA, LA LITERATURA Y EL ARTE

24, 25 Y 26 DE SEPTIEMBRE 1^{ER} COLOQUIO

MUSEO DE ARTE DE LA SHCP
ANTIGUO PALACIO DEL ARZOBISPADO
Moneda 4, Col. Centro Histórico, Delegación Cuauhtémoc.



EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA

Más allá del magüey:

Artes y oficios que se extinguen.

Tepelmeme Oaxaca

Autor: Edgar Mendoza García

Curador: Diego Felipe Aparicio

Inauguración: 4 de abril de 2014, 18.00 hrs.

Mezcal de honor: "Mezcal Espíritu Lauro", "Mezcal Don Sabino"

Duración: del 4 de abril al 4 de julio de 2014



Museo del Tequila y el Mezcal (MUTEM)

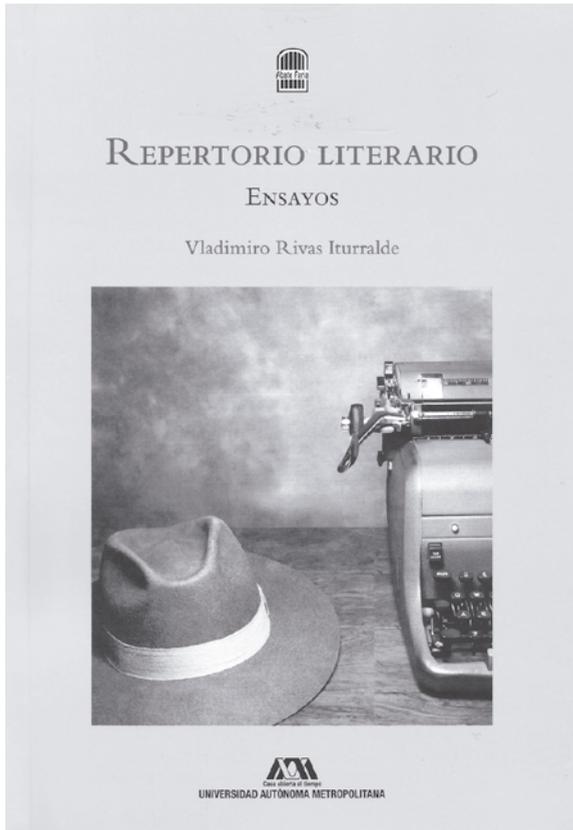
Plaza Garibaldi s/n Col. Centro, 06010 México DF. 13.00 a 22.00 hrs.



Calendario de las Señoritas Mexicanas. 1838, 1839, 1840, 1841 y 1843

Edición facsimilar. Margarita Alegría de la Colina (presentación)
Universidad Autónoma Metropolitana

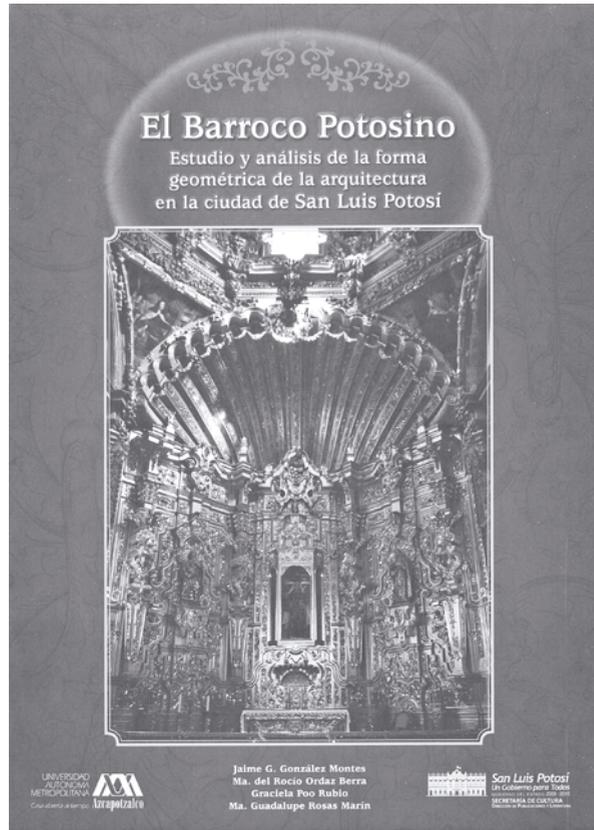
En los *Calendarios de las Señoritas Mexicanas* quedó testimonio de la memoria de una época y de sus acontecimientos, desde la percepción –en este caso– de los escritores del siglo XIX que en ellos publicaron, y desde la de su editor, Ignacio Rodríguez Galván, quien seleccionaba los textos de otras literaturas, seguramente por él considerados como contribuciones convenientes para que las lectoras fueran construyendo un imaginario nacional identitario en el que la función de género que debían desempeñar las mujeres era un elemento fundamental.



Repertorio literario

Vladimiro Rivas Iturralde
Universidad Autónoma Metropolitana

Repertorio literario es el testimonio de un viajero memorioso. Rivas construye una bitácora de lecturas donde tiempo y fronteras se diluyen. Cada ensayo forma parte de una senda de apariencia azarosa, donde la fascinación por cada autor desemboca en un mundo de experiencias, frases, juicios, reflexiones y trampas, que al multiplicarse crean una selva y un castillo, un cielo propio y un orbe celeste. Cada uno, como lector de estas reflexiones, se convierte en el testigo ideal para acompañarlo en este recorrido privilegiado por la heredad que ha construido para sí, para todos.



El Barroco Potosino. Estudio y análisis de la forma geométrica de la arquitectura en la ciudad de San Luis Potosí

Jaime G. González Montes / Ma. del Rocío Ordaz Berra / Graciela Poo Rubio / Ma. Guadalupe Rosas Marín

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco / Universidad Autónoma Metropolitana / Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí / Editorial Ponciano Arriaga / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

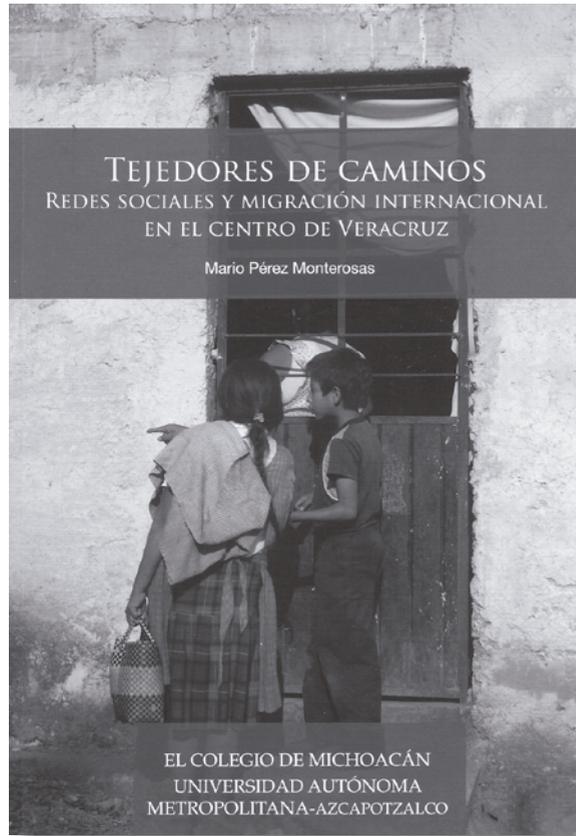
El interés de esta publicación es el reflejar por medio de un estudio de la forma la influencia que tiene la geometría en la expresión de los elementos arquitectónicos en el tiempo del Virreinato y su pensamiento novohispánico, cubriendo una etapa de lo más importante como lo fue el Barroco entre los siglos XVII, XVIII y albores del XIX y en dar característica propia a la emoción cultural, sentimientos que encienden una mirada firme desde la perspectiva de un curso vivo de arte, en este caso en San Luis Potosí.



Obra arquitectónica de los profesores de la UAM: una muestra

Luis Carlos Herrera de Velasco / Luis Arias Ibarrodo
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

Este documento presenta el trabajo profesional de algunos profesores investigadores arquitectos de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la Unidad Azcapotzalco, que muestra la calidad profesional de nuestros docentes, tan necesaria para la enseñanza-aprendizaje de disciplinas como la arquitectura y el diseño.

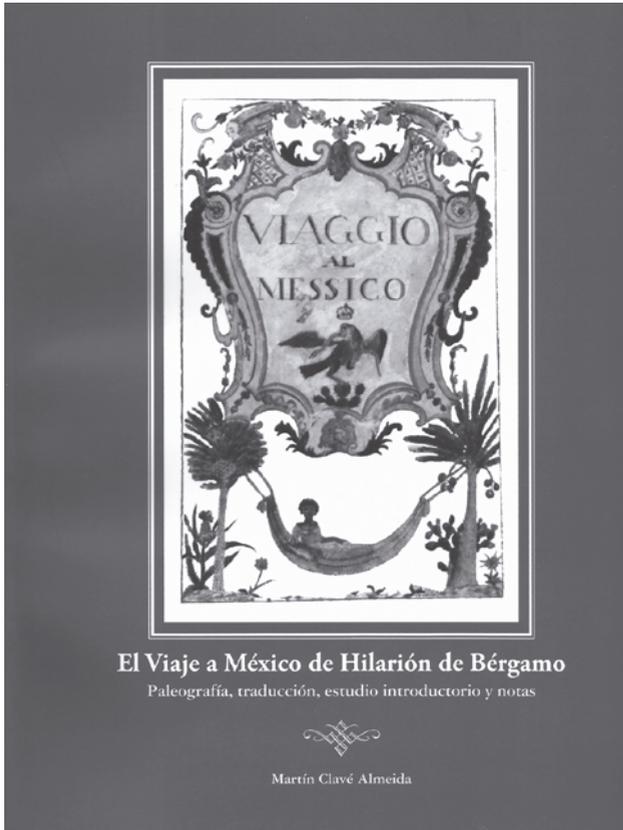


Tejedores de caminos

Mario Pérez Monterosas

El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

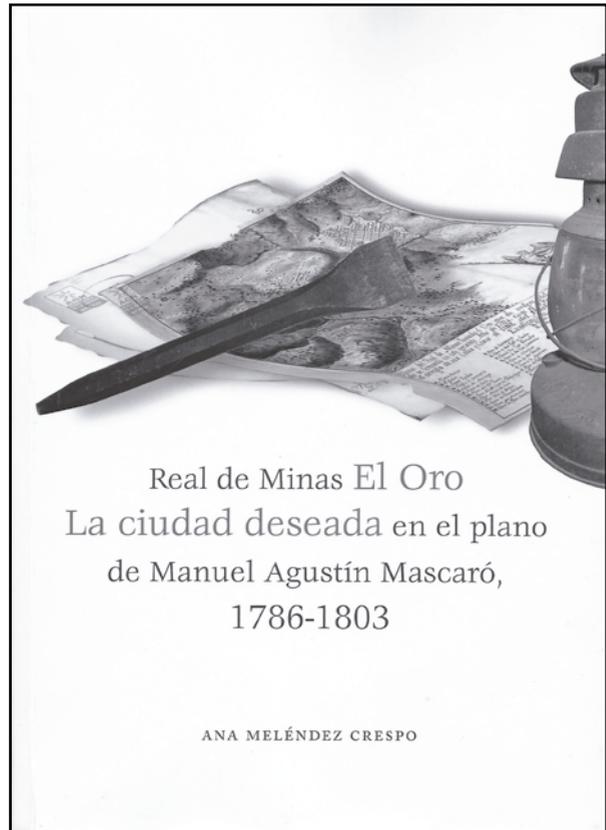
Tejedores de caminos contiene la historia de la movilidad geográfica interna e internacional, las dinámicas y coyunturas sociales, económicas y políticas en que están inmersos los habitantes del ejido La Isla. Se fundamenta en una investigación etnográfico-histórica y sociocultural de una comunidad rural del centro de Veracruz. El objetivo es mostrar desde el ámbito microsocioal cómo se gestan y toman forma las redes sociales que sustentan la migración internacional, emergente y acelerada desde principios de la década de los años 1990 y hasta entrado el siglo XXI. La aportación del doctor Mario Pérez es el análisis de las interacciones sociales complejas, la extensión de los vínculos familiares y comunitarios que sostienen el desarrollo de los procesos migratorios y la circulación de recursos tangibles e intangibles, a través de mecanismos de solidaridad y negociación, no privados de exclusión y selectividad.



El viaje a México de Hilarión de Bérghamo

Martín Clavé Almeida (paleografía, traducción, estudio introductorio y notas)
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco / Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C.

El propósito de esta publicación es dar a conocer al público hispanohablante la narración del viaje que hizo a México de 1761 a 1768, un fraile lego capuchino italiano, Fray Hilarión de Bérghamo, quien vino con el objeto de recabar fondos, a través de limosnas de los mexicanos, para la misión de los capuchinos en el Tíbet. La narración del viaje está plasmada en un manuscrito del fraile, que se conserva en la Biblioteca Cívica Angelo Mai, de la ciudad de Bérghamo, escrito en el italiano de esa región, al norte de Italia.



Real de Minas El Oro. La ciudad deseada en el plano de Manuel Agustín Mascaró 1786-1803

Ana Meléndez Crespo
Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México

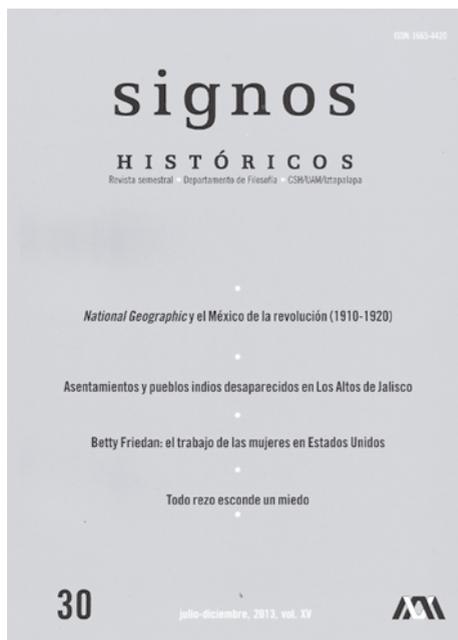
El Real del Oro surgió con el descubrimiento del metal amarillo en el límite de las intendencias de México y Valladolid, en las postrimerías del siglo XVIII. Su primera bonanza trajo consigo un desordenado crecimiento, por ello el virrey de Revillagigedo comisionó a Manuel Agustín Mascaró el levantamiento del plano en 1794. Una vez concluido, el ingeniero rindió un informe y propuso una nueva traza; el trayecto, sin embargo, se archivó en 1803. Para Mascaró este estudio fue un trabajo menor; para la cartografía novohispana, el *Plano del Real de Minas llamado El Oro* es una joya por su singular estética. Analizar su complejidad iconográfica y su contexto es el propósito de este libro, que abarca desde los años de formación de Mascaró en la Academia de Matemáticas de Barcelona, hasta las reales ordenanzas y la política urbana de Carlos III. Recuperar las ideas detrás del plano es el logro de Ana Meléndez Crespo, quien arroja luz sobre la historia de esta colorida utopía.



Revista *Alegatos*

Revista del Departamento de Derecho, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

“La revista tiene como objetivo publicar los avances de investigación y aportaciones al conocimiento científico humanístico, relacionados con problemas jurídicos y políticos nacionales e internacionales”.



Revista *Signos Literarios*

Revista del Departamento de Filosofía, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

“La revista *Signos Literarios* del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa recibe contribuciones inéditas y originales, en español, sobre literatura hispanoamericana y española”.

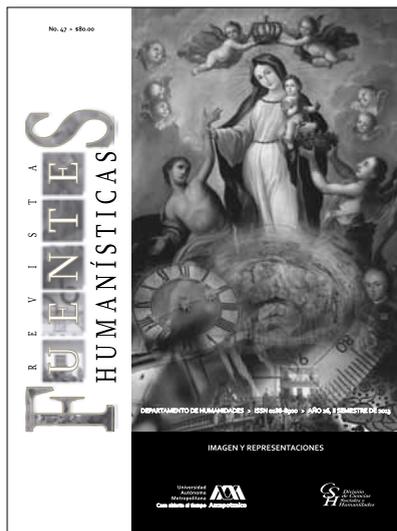
Revista *Signos Históricas*

Revista del Departamento de Filosofía, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

“La revista *Signos Históricas* del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa recibe contribuciones inéditas y originales, en español, sobre temas de Historia y Filosofía.

REVISTA FUENTES HUMANÍSTICAS

Complete su colección, al suscribirse solicite hasta 4 diferentes ejemplares de la Revista semestral **Fuentes Humanísticas**



Precio de suscripción (2 ejemplares)

- \$ 180.00 En el Distrito Federal
- \$ 200.00 En el interior de la República
- \$ 25.00 USD En América Latina
- \$ 30.00 USD En el extranjero

Forma de pago

- Efectivo
- Cheque certificado a nombre de:
Universidad Autónoma Metropolitana
- Depósito en cuenta bancaria
(Comunicarse para proporcionar número)

Información y ventas: 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