

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 2, número 4, agosto-diciembre 2019

Reserva 04-2018-112019020000-203

ISSN: en trámite



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

4

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortíz
Rector

René Valdiviezo Sandoval
Secretario General

Ana María Dolores Huerta Jaramillo
Directora de Fomento Editorial

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ángel Xolocotzi Yáñez
Director

Francisco Javier Romero Luna
Secretario Académico

María del Carmen García Aguilar
Secretaria de Investigación y Estudios de Posgrado

Mónica Fernández Álvarez
Secretaria Administrativa

Arturo Aguirre Moreno
Coordinador de Publicaciones

DIRECTORIO

DIRECTOR

Alejandro Lámbarry

CONSEJO EDITORIAL

Alicia V. Ramírez Olivares

Alejandro Palma Castro

Francisco Ramírez Santacruz

Alí Calderón

Víctor Toledo Contreras

Mario Calderón.

EDITOR

Alejandro Lámbarry

EDITOR ASOCIADO

Juan Rogelio Rosado Marrero

COMITÉ CIENTÍFICO

Milagros Ezquerro

(UNIVERSITÉ DE PARIS IV, SORBONNE)

Jorge Ruffinelli

(STANFORD UNIVERSITY)

Jean Franco

(COLUMBIA UNIVERSITY)

Aníbal Biglieri

(UNIVERSITY OF KENTUCKY)

Will Corral

(UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS)

An Van Hecke

(KU LEUVEN)

Adela Pineda Franco

(BOSTON UNIVERSITY)

Kevin Perromat

(UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES

VERNE)

Marcos Eymar

(UNIVERSITÉ D'ORLÉANS)

Cécile Quintana

(UNIVERSITÉ DE POITIERS)

CINTILLO LEGAL

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA, año 2, número 4, agosto-diciembre 2019, es una difusión periódica semestral editada en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, teléfono (222) 2295500, ext. 5492, <http://amox.buap.mx> Editor responsable: Alejandro Palma Castro, amox.ffyl@rd.buap.mx. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2018-112019020000-203, ISSN: (En trámite). Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número, Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, publicaciones.ffyl@correo.buap.mx. Fecha de última modificación, agosto de 2019.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Revista arbitrada por pares académicos y el editor

Diseño de Portada: Donovan Bravo Fonseca.

Diseño de Caja: Donovan Bravo Fonseca.

Compuesto en InDesign CS6.

ARTÍCULOS

- 9 DEL DESPRENDIMIENTO AL DESPEDAZAMIENTO FAMILIAR
EN *EL LENGUAJE DEL JUEGO DE DANIEL SADA* (2012)
Cécile Quintana
- 27 DELMIRA AGUSTINI: CANON Y SUBVERSIÓN
Mirta Fernández
- 47 EL ESPACIO DEL CUERPO A TRAVÉS DE UNA OBRA DE MARGO GLANTZ
Alicia Ramírez Olivares, Ksenija Radovic
- 59 PLAGIO Y AUTOPLAGIO: EL PROCESO ESCRITURAL DE FABIO MORÁBITO
Juan Rogelio Rosado Marrero

TRADUCCIONES Y ENTREVISTAS

- 77 LA MUCHACHA DE NOMBRE OLGA
Alessandro Canzian
Traducción del italiano por Gabriela Bravo Ortela
- 85 ENTREVISTA A DIEGO JOSÉ
Alfonso Macedo

RESEÑAS

99 DE LAS NUPCIAS DEL CIELO Y DE LA TIERRA

María Isabel Saavedra

107 HACIA UNA LECTURA RENOVADORA EN *OBRA REUNIDA 2*

DE MARIO BELLATIN

Beatriz Abigail Rosado Marrero

113 RECEPCIÓN DE ARTÍCULOS, TRADUCCIONES Y RESEÑAS

ARTÍCULOS

**DEL DESPRENDIMIENTO AL DESPEDAZAMIENTO FAMILIAR
EN *EL LENGUAJE DEL JUEGO* (2012), DE DANIEL SADA**

**FROM DETACHMENT TO FAMILY DISPLACEMENT
IN *EL LENGUAJE DEL JUEGO* (2012), OF DANIEL SADA**

CÉCILE QUINTANA
UNIVERSITÉ DE POITIERS

Resumen

La novela de Daniel Sada *El lenguaje del juego* aborda el tema familiar con la intención de mostrar la situación catastrófica que se vive en la frontera: el abandono, la prostitución, la necrosobreranía, el narcotráfico, el parricidio. Utilizando una narración de tipo testimonial, Sada “resemantiza” el espacio fronterizo al trastocar el concepto tradicional de “familia”. En *El lenguaje del juego*, Sada constituye una nueva relación familiar, la cual ya no depende tanto de la unificación (el casamiento) o la separación (el divorcio) de sus miembros, sino más bien de una violencia que se va institucionalizando gradualmente: un “desmadre familiar”, que deja entrever el cuerpo social corrosivo que se vive diariamente en la frontera norte de México.

PALABRAS CLAVES: Daniel Sada, *El lenguaje del juego*, institución familiar, frontera, violencia.

Abstract

Daniel Sada’s novel *El lenguaje del juego* uses the family topic as a testimony to narrate the catastrophic situation through

the Mexican border: abandonment, prostitution, empowerment through assassination, drug trafficking and parricide. At turning up side down the traditional conception of family, Sada gives new meaning to the border space where family relations rely not more on marriage (unity) or divorce (separation) but through institutionalized violence that evidences the corrosiveness of the social body.

KEYWORDS: Daniel Sada, *El lenguaje del juego*, family as institution, border, violence.

Daniel Sada (Mexicali, 1953-2011) ubica su última novela en el violento y mortífero contexto de estos últimos años en México, donde se cuentan entre 60 000 y 80 000 muertos en lo que va del siglo veintiuno. La crítica lo considera, tanto el feroz Christopher Domínguez Michael en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1991), como el menos ofensivo Vicente Francisco Torres en su ensayo *Esta narrativa mexicana* (1991, 2007), como un escritor que participa, desde el norte, en la renovación de la narrativa rural, junto con los escritores Jesús Gardea (Chihuahua, 1939) y Ricardo Elizondo Elizondo (Monterrey, 1950). Aunque son contemporáneos de la llamada Generación de la Frontera, donde viven, estos escritores no forman parte de aquella exitosa Generación del Norte conformada más bien por gente nacida en los 60 y cuya literatura se vuelca casi exclusivamente al ámbito urbano. Por eso los clasifica Torres como “narradores del desierto” que prolongan, admirativos, la tradición rulfiana.

El tema de la familia, que vamos a privilegiar para el análisis, hilvana varias novelas de Sada. En *Una de dos* (1994), se cuenta la vida de gemelas intercambiables; *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999) relata la tragedia de una familia disgregada, que empieza con la imagen impactante de un escupitajo en la cara del padre por sus dos hijos de veinte años, quienes sig-

nifican así su salida definitiva de la casa familiar. En *El lenguaje del juego* se empieza con una presentación de la familia Montaña como si se tratara del comentario de una foto polvorienta sacada de un álbum de familia, antes de contar su progresiva ruina, a imagen del sangriento caos nacional, acelerado desde el 2006. Sada reactualiza así los arquetipos de la literatura de la familia canonizados desde el mismo origen de la literatura con la tragedia griega:

La tragédie grecque, avec ses lignées familiales indissociables de la notion de destin, ses causes originelles, ses théories de conséquences sur la descendance entière, ses oppositions, déterminismes, jeux de rappel ou de reviviscence qui insèrent les événements individuels dans une destinée familiale ou clanique dont ils reçoivent détermination et intelligibilité, semble s'imposer comme l'archétype de la littérature de la famille (Smadja, 319).

Sueños y realidades

Antes de ahondar en el tema de la novela, quisiéramos enfocarlo desde la perspectiva del llamativo título de la sección "Literatura" de la revista francesa *Transfuge*, del mes de enero de 2013: *Les écrivains, en guerre contre la famille?* Así resaltaba la pregunta en la portada, junto con el ambicioso anuncio de clasificar a las quince mejores novelas de una *rentrée* explosiva. Esta opción editorial muestra que el tema de la familia sigue teniendo sentido en su relación estrecha con la noción de conflicto y/o caos. Al leer el artículo ya más detalladamente, se observa que si bien el tema de la novela familiar no ha muerto, lo que sí ha muerto, tal vez, sea el mismo concepto de familia, al menos así como lo manejaba la novela francesa del siglo diecinueve y principios del veinte:

Commençons par un avis de décès : la famille est morte. Ou ce que l'on entendait par famille dans les romans du XIX et du début du XX : progéniture rassemblée autour d'un couple de géniteurs, d'une loi paternelle, juste ou inique, et d'un héritage à venir. Adieu les Thibault, Rougon-Macquart¹, Buddenbrook... Cet ordre familial n'est plus. Qu'il soit réellement mort, comme dans le roman de Wolkenstein dont le deuxième chapitre s'ouvre par cette phrase: «Mon père est mort l'an dernier», ou qu'il cède la place à l'anarchie comme le résume Bayamack-Tam: "C'est le bordel, comme chez tout le monde"(Jeancourt, 43).

La noción de *borde* podría traducirse con el mexicanismo "desmadre", evidenciado por la ausencia de ley paterna como lo conciben algunas novelas "familiares" mexicanas contemporáneas: *Señales que precederán el fin del mundo* de Yuri Herrera (2009), hace obvia la desaparición de las figuras tutelares de los padres. La exitosa novela de Julián Herbert, *Canción de tumba* (2012), exhibe el sentido literal del *borde* como "prostíbulo", pues ahí educa a su hijo una madre prostituta. Para ahondar más en las causas de esta implosión familiar, en el contexto mexicano, habría que ir más allá de los elementos sociológicos apuntados en la cita francesa para ver cómo el "desmadre familiar", más que reflejar las consecuencias del divorcio o de las nuevas filiaciones, se enmarca en la realidad de una violencia institucionalizada que golpea a todo el cuerpo social con mayor fuerza desde 2006. En este infierno cotidiano que se ha vuelto la vida en México, así como nos lo podría hacer interpretar la cita de E. M. Cioran a modo de epígrafe de la novela de Sada: "La vida puede ser un infierno,

¹ *La Fortuna de los Rougon-Macquart* de Emile Zola es el primer volumen (1870), de veinte, que cuenta la historia de una familia bajo el segundo Imperio tratando de estudiar científicamente las enfermedades hereditarias de cinco generaciones.

pero cada instante es un milagro”, se nos presenta la progresiva disgregación de la familia Montaña que contradice radicalmente los prometedores signos de felicidad duradera de la primera estampa descriptiva:

Primero la parsimonia. Sentado en un sofá anchuroso y sabiéndose dueño de su casa, Valente Montaña miraba a través de un ventanal las dispersiones del campo. Minutos más tarde invitó a su esposa Yolanda y a sus hijos Martina y Candelario a que le hicieran compañía. La señora se sentó a su lado mientras que sus hijos se mantuvieron de pie durante un buen rato. Así el cuadro familiar estuvo mirando pensativo como si los recuerdos bulleran a lo lejos: sí: como si algo empezara a redondearse (Sada, 11).

Esta imagen de reunión –y aparente unión– de los cuatro miembros de la familia Montaña va a irse desgastando hasta desaparecer totalmente, según un proceso destructor que inician los mismos hijos al desprenderse del núcleo familiar. Podemos subrayar que la estática imagen inicial sirve de “patrón” para asentar una representación de la familia considerada como universal y natural² (los padres junto a los hijos), cuando, he ahí la

² En Francia, el sociólogo Frédéric Le Play realizó encuestas para Napoleón III y teorizó tres modelos: la familia patriarcal (todos viven en comunidad incluso cuando se casan), la familia “cepa” (sólo permanece el mayor en casa de los padres) y por fin la familia inestable (todos se van después de contraer matrimonio: modelo conocido como el de la familia moderna). El norteamericano Talcott Parsons retoma por su cuenta el último modelo de Le Play en los años cincuenta y sesenta del siglo veinte, para asentar su teoría sociológica globalmente aplicable a todas las sociedades occidentales, en términos de funciones, estructura y asignación de papeles genéricos. Parsons considera que la familia la constituyen el padre y la madre con los hijos menores, hasta que éstos alcanzan su autonomía financiera. Este patrón es el que se ve ilustrado en la novela y el que corresponde a la norma integrada como tal por la mayoría de las sociedades occidentales.

paradoja subrayada por la especialista Martine Segalen, el hecho familiar puede expresarse con rasgos culturales específicos a un área cultural determinada:

Le fait familial, si profondément inscrit en chacun de nous, nous porte à penser qu'il est à la fois naturel et universel. Or si tout homme, toute femme, est confronté aux mêmes données biologiques de base, chaque groupe humain auquel il appartient lui apporte une réponse culturelle et sociale particulière (59).

Si bien el “desprendimiento” de los hijos podría interpretarse primero como una saludable emancipación, natural para cualquier hijo que llega a la edad adulta y se va de casa de sus padres, veremos cómo se convierte en un irreductible despedazamiento. En efecto, la familia termina hecha pedazos, simbólica y físicamente, a imagen y semejanza de los cuerpos colgando que figuran lo desmembrado del cuerpo social desprotegido por el Estado y la ley:

[...] varios cuerpos colgados de árboles no muy altos: personas flacas jóvenes: no todos campaneando; otros cuerpos dispersos sin cabeza ¡los pobres!; a algunos, inclusive, les macharon las piernas y quedaron de plano a la deriva como adornos grotescos campiranos [...] cuerpos colgados de alguna rama de nogal o mezquite o sauce, amén de uno que otro decapitado adornando un suelo terregoso o pastoso [...] (Sada, 149 y 181).

En este país llamado Mágico empiezan, con todo, los sueños de Valente Montaña, cerca del territorio fronterizo de Gringolandia, donde ha estado trabajando lo suficiente como migrante ilegal –en total ha cruzado la frontera dieciocho veces– para juntar

el dinero necesario y montar un negocio familiar. En esta nueva proyección de vida nos ubicamos al iniciar la lectura de la primera página donde se va definiendo el papel de cada uno de los miembros en el futuro negocio. Así, el hijo Candelario conseguirá las verduras en las huertas mientras que la hija Martina se hará cargo de la limpieza. Mediante este reparto y asignación de tareas, la familia va definiéndose como una unidad de producción así como podía serlo en el siglo pasado. Tras años de sacrificio, estos sueños de riqueza y prosperidad suenan a recompensa para beneficio de todos y coinciden con una etapa de recomposición de la familia que se había visto precisamente disgregada por la necesidad económica para el padre Valente de irse a trabajar de ilegal a Gringolandia. Así que después de tantos esfuerzos, algo mágico entra en resonancia con el nombre del país, haciendo real esta promesa de felicidad merecida con los suyos. A esta familia de pobres migrantes, le corresponde, en el otro extremo de la jerarquía social, la de los Zorrilla, cuyas fructuosas actividades económicas se ven asociadas al poder local: “[...] a toda mi familia el gobierno le hace los mandados” (34), asume el hijo Mónico Zorrilla. Por eso Candelario le tiene envidia, pues sabe que su familia de pobres diablos nunca conseguirá las alturas económicas y políticas de los Zorrilla en el pueblo de San Gregorio. Así se inmiscuye en la mente del joven el mal destructor del dinero que en un primer tiempo simbolizará, a través del padre, el esfuerzo y la honesta posibilidad de salir adelante. La legitimidad del sueño de los Montaña de mejorar materialmente mutará en una lógica económica letal, bajo los rasgos del narcotráfico, una apuesta por la supremacía de la ganancia por encima de la vida, y que puede interpretarse, desde este punto de vista, como una de las caras más feroces del capitalismo global. Los Zorrilla tienen negocios que prosperan gracias al narcotráfico. Así que nada mágico resulta ser este país, sino todo lo contrario: “Pobre Mágico, pobre país sumergido en un inexorable hoyo negro” (85). Al cambiar

la vocal y hacer ya imposible la pronunciación de México, hecho Mágico, se recalca también la enajenación de un país que no puede conservar su nombre original por haberse convertido en otro que ya no es él: “Mágico dejó de ser una antigualla romántica. Ahora hasta en el punto geográfico más lejano hay, por lo menos, un capo y algunas armas” (86). Este mundo de las armas, la droga y el dinero crea nuevos códigos sociales y culturales identificados como la narcocultura que pueden seducir, como pasa con Candelario, a una categoría de la población, generalmente joven y de baja condición. La narcocultura ha hecho florecer toda una industria con fines valorativos de la cual la novela da detallada cuenta: casinos, discotecas, hoteles, restaurantes, salas de cine, tiendas de ropa, mueblerías, bares, sin olvidar los armatostes BMW que infunden miedo cuando van orillándose a paso lento a los semáforos:

En los últimos meses circulan por el pueblo camionetas de lujo. Más: ¿por qué?: día tras día. Lo cierto es que se ignora si los dueños son gente que vive en San Gregorio. Son BMW, así es la marca que hasta suena a clave, más que oculta, perversa. Son vehículos caros que sólo usan personajes muy ricos y despilfarradores. Se les ve desde lejos, se les ve por las noches casi siempre. Oyen su música a todo volumen y no hay quien diga pío aun cuando de por sí medio mundo aturden, o sea ¿quiénes son y por qué gozan de ese privilegio? (30)

Estos privilegios no los puede conseguir Candelario sólo con la fuerza de su trabajo, según el modelo encarnado por el padre luchador. Candelario es un ejemplo de cómo ha calado fuerte en la mentalidad de muchos la narcocultura, al grado de que hay una aspiración a pertenecer a los cárteles por el hecho de tener fácilmente a su alcance un auto de lujo, armas, dinero y droga. Los jóvenes son contratados para cuidar residencias, llevar pequeños

cargamentos hacia Estados Unidos o, en el peor de los casos, como sicarios, para ejecutar a los enemigos de sus patrones. Así le pasará a Candelario. En su ensayo *Sinaloa, una sociedad demediada* (2007), Ronaldo González Valdés muestra cómo hay una híbrida y perversa construcción simbólica de la realidad que termina por consagrar a los narcotraficantes como héroes y líderes. Deja claro que esto resulta de “un cambio en la percepción de una iconografía familiar, cultural, histórica y cívica que ha dejado a dos o tres generaciones [...] en la orfandad cívica y moral” (89). Candelario idealiza a Mónico Zorrilla, quien lo inicia fraterna y ceremonialmente al consumo de la marihuana y lo conecta con los negocios de su padre. Sólo así se volverán asequibles y cobrarán aún más vuelo sus sueños de independencia respecto al “complejo seno familiar” (42) al que se siente injustamente atado por una serie de obligaciones rayanas en frustraciones:

Es que desde muy joven él deseaba con creces su pronta independencia. Romper, no conociendo nada relativo a lo ya concebido como un complejo seno familiar, que no era más que un largo reglamento tan incierto como sobrentendido, signado por un mustio “debe ser” más que nada enredoso y luego degradante (42).

La brutalidad de la desaparición voluntaria de Candelario, consciente en que se aleja de lo que le proporciona protección y seguridad (“el cobijo familiar” (39), “lo seguro” (46)), anuncia la irreversibilidad de su decisión. Se escabulle para nunca volver en un acto que suena a impulsión más que a emancipación. El desprendimiento de la hermana, Martina, imantada al fin por los mismos modelos de lujo y supuesta independencia liberadora, se hace de manera más previsible y progresiva. Se anuncia con un cambio de la vestimenta y mayor cuidado en los atuendos femeninos que le prohíbe, cruel aunque inútilmente, su madre, por ser

a sus ojos los de una prostituta. Para engatusar a un hombre que la pueda llevar lejos de su familia, Martina reproduce los moldes que cultiva el ámbito del narcotráfico en términos de representación y sexualidad femenina al servicio de los capos. Así, el cuerpo de la mujer tiene que cumplir con ciertos requisitos, que el título de una novela colombiana nos recuerda ferozmente: *Sin tetas no hay paraíso* de Gustavo Bolívar Moreno (2006). En esta novela, una niña de los barrios pobres sueña con operarse las tetas para tenerlas lo más grande posible y así entrever la posibilidad de integrar el círculo de las prostitutas que divierten a los narcos. Este aspecto truculento tiene con todo un valor documental, pues dentro de la narcoindustria que mencionábamos antes, al lado de los restaurantes, casinos, etcétera, están las clínicas de belleza. Martina no se opera pero sí asume un cambio físico en su manera de vestirse, de caminar y hablar, para convertirse en una potencial narcoseductora. Si bien para Candelario la primera bocanada de marihuana simboliza ese desprendimiento familiar irreversible, camino del narcotráfico, para Martina también se establece un vínculo con esa mercancía prohibida para significar su ruptura definitiva con sus padres, pero en una versión feminizada: en efecto, su galán la enternece con un paseo romántico ante la visión bucólica de unos campos de marihuana. Ahí Martina se prepara a perder “la virginidad en un santiamén” (91), dejando de ser así “la hija de” para volverse “la mujer de”:

-Mira, Martina, todo eso que ves es Marihuana, ¿a poco no se ve bien bonito el campo allá abajo?

-Sí, qué verde, qué amplio.

-Bueno. Martina, lo que te quiero decir es que tú me gustas mucho. (90)

Con estas palabras se hace el hombre propietario del cuerpo de Martina al que terminará asesinando y tirando al fondo de un

barranco. La ida ahí sí es irreversible. Así que la familia Montaña, tras las fugaces promesas de mejoría, se disgrega por un repentino y supuestamente emancipador desprendimiento de los hijos, que los lleva a desaparecer y/o morir.

El oficio de matar

Candelario deja a su familia biológica para integrar una nueva gracias al apadrinamiento de su amigo Mónico, quien trabaja al servicio de su padre Virgilio, el rico hombre de negocios de San Gregorio. Antes de asumir su primera misión, Candelario recibe una formación al necesario oficio de matar para alcanzar los lujosos privilegios con los que sueña. Matar es el reverso de las suntuosas perspectivas de cambio e ilustra también el principio capitalista que recordábamos, a saber, la supremacía de la ganancia sobre la vida misma. Candelario se inicia en las armas desde un punto de vista técnico que tiene que ver con el manejo del material, y psicológico, pues debe asumir su nueva conciencia e identidad de asesino. Esto significa aprender a reírse de la muerte cara a cara, a matar por matar, sin motivo ninguno. Lo llevan sus correligionarios por un camino de tierra y le piden que mate a un pastor rodeado por su rebaño de cabras: “Demuéstranos a todos que eres como nosotros” (80). Después de balbucear un tímido “pero...”, Candelario cumple sin rechistar la primera orden. La segunda viene acto seguido cual relámpago: “-Ahora viene lo bueno –con altanería dijo aquel experto en armas–: te tienes que reír de lo que hiciste. ¡Eres un asesino!” (80).

La constitución de una familia y su progresiva extensión genealógica se basa general y biológicamente en el principio de vida, que encarna el nacimiento del primer hijo, fundador del núcleo familiar. Esta cruel escena de matanza gratuita, como necesaria etapa de integración para ser aceptado como un miembro

más de la gran familia de los narcos, muestra la inversión total entre principio de vida y muerte. Aquí la muerte es el principio de vida que crea a un nuevo hijo del narco, es el fundamento del poder: es el lenguaje del juego. Desde este punto de vista, muy simbólica resulta la imposibilidad en un principio para Martina e Iñigo de fundar una familia: en sus entrañas no logra dar la vida. “No habría hijo” comenta el narrador después de la primera unión carnal de la pareja, y Martina expresa su deseo de tener un hijo a raíz de una golpiza salvaje de Iñigo que la deja hecha pedazos por los suelos. La idea del hijo nace entonces como una tabla de salvación: un sinsentido más para tratar de unir a esta pareja tan absurda como inconcebible: “Traer al mundo a alguien que uniera en un pispás los derroteros turbios de dos almas perdidas” (149). En otro personaje de la novela se plasma esta sustitución entre principio de vida y muerte. Se ve a un hombre caminando, seguido por sus enemigos a paso lento pisándole las huellas, en una escenificación rulfiana del acoso muy sutilmente lograda. Se leen en negrillas las palabras que proceden de la conciencia de la víctima perseguida por sus matones: “Mi muerte construyéndose” (99), como si lo único que se construyera en este mundo fuera la muerte, y no la vida.

El desmoronamiento de la familia Montaña cobra siniestro sentido en el marco de la necropolítica, según el concepto de Achille Mbembe, basado en el concepto de biopoder de Michel Foucault. La soberanía se define como el derecho a matar:

Cet essai fait l'hypothèse que l'expression ultime de la souveraineté réside largement dans le pouvoir et la capacité de dire qui pourra vivre et qui doit mourir. Faire mourir ou laisser vivre constitue donc les limites de la souveraineté, ses principaux attributs. Être souverain c'est exercer son contrôle sur la mortalité et définir la vie comme le déploiement et la manifestation du pouvoir (Mbembe, 229).

Este necropoder lo asume un Rey, para retomar la terminología usada por Yuri Herrera en su novela *Los trabajos del reino* (2004), donde el mundo del narcotráfico se ve escenificado como una corte de palacio. Sada describe esta realidad con un campo lexical parecido: “El señor feudal y su feudo: paraíso y sonrisas. Vidas muelles y ufanas. El respeto como tapamiento de muchísimas quisicosas. No rebasar. No atreverse a ninguna transgresión” (Sada, 116).

El Señor es al que se le pide permiso para todo, o sea, es el que encarna esa necrosoberanía (119). Las estrategias para apoderarse de nuevos territorios se fundan en repetidas “fiestas de las balas” para retomar el título de un capítulo de la novela inmortal de la Revolución mexicana, *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán de 1928, que recuerda Sada a modo de guiño. Estos soberanos narcoterritorios son dominados por las familias de los distintos cárteles, como los de Tijuana, Sinaloa, Ciudad Juárez dentro de los cuales se subdividen territorios locales como el de San Gregorio de la novela. De paso podemos mentar a la terrible Familia michoacana, el brazo armado de los Zetas. En su novela *Canción de tumba*, Julián Herbert la describe en estos términos: “La única Familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cerceñar cabezas” (27). El nombre no es anodino. Fuera de traducir la realidad mafiosa, tenemos un ejemplo de cómo la retórica de la familia sirve de estrategia mediática para cultivar la respetabilidad de los hombres que al fin se asumen como ricos empresarios y hombres poderosos como cualquier industrial, aunque el lenguaje del juego sea el crimen. Cuando se instaló en la región, la Familia hizo un anuncio en la prensa y mandó a sus representantes para que se entrevistaran con los periodistas como si de cualquier negocio se tratara. Otro hecho confirma esta insoportable

realidad. El 4 de abril de 2010 se publicó en el semanario *Proceso* n 1744, una famosa entrevista hecha por el periodista mexicano Julio Scherer García al “Mayo” Zambada. En ella se retrata al narco como a un respetable padre de familia preocupado por la suerte de su mujer y sus hijos. La escritora Cristina Rivera Garza analizó en un artículo titulado “La guerra que perdimos” de la sección “Bajo el cielo del narco” de su libro *Dolerse*, esta entrevista en la que “El Mayo” hace declaraciones sobre su vida personal y entrega su visión personal del narcotráfico en México; después de evocar la muerte de su hijo Vicentillo añade: “Tengo a mi esposa, cinco mujeres, quince nietos y un bisnieto. Ellas, las seis, están aquí, en los ranchos; son hijas del monte, como yo. El monte es mi casa, mi familia, mi protección, mi tierra, el agua que bebo. La tierra siempre es buena [...]” (Scherer García, 2010).

No sólo cultiva el narco su imagen de padre de familia responsable sino que se identifica con las clases desposeídas del país, aquellas a quienes encarna la familia Montaña de la novela, y que en realidad se ven totalmente indefensas frente a la gran industria del narcotráfico. Su estatus de víctimas es significado por el mismo lenguaje despectivo que se usa con ellas. Veamos un ejemplo. Unos matones llegan a la pizzería de Valente pretendiendo comer gratis; cuando el dueño les pide que paguen lo consumido, se escucha esta contestación: “A poco nos vas a cobrar, hijo de tu puta madre” (Sada, 55). El narrador se detiene para comentar la carga letal de este “hijo de tu puta madre”: “[...] *el hijo de tu puta madre*, ¿por qué tanto? O es que ése era el lenguaje del poder, así se hablaba desde arriba para amedrentar a los de abajo, que era un lodazal membranoso al que todavía había que ensuciar con palabrerío zanguango y luego con balas y muerte. Un enorme escupitajo, al fin” (55).

Este escupitajo provoca por parte de los oyentes un sentimiento de horror que los deja, cuales estatuas petrificadas, desposeídos de su lenguaje y sin capacidad de articular nada:

Valente se quedó mudo-atónito. Notoria inmovilidad de estatua. Estatuas también Yolanda y Martina. Estatuas los empleados. Estatuas los clientes. Mundo perplejo, sin aliento. Mundo: escoria. Ningún chasquido indiscreto. Parálisis mantenida hasta el momento mismo en que los sombrerudos abordaron su camioneta y arrancaron locamente (55).

Este horror arrebatador del lenguaje es también lo que describe la escritora Cristina Rivera Garza en su ensayo *Dolerse*: “[...] los mexicanos nos hemos vistos forzados a ser testigos de los hechos. Boquiabiertos con los pelos erizados sobre la piel de gallina, fríos como estatuas, paralizados de hecho, muchos no hemos hecho más que lo que se hace frente al horror: abrir la boca y morder el aire” (5). De ahí una reflexión de la misma autora sobre las posibilidades para el escritor de buscar las palabras capaces de colmar este vacío creado por el horror “El cuerpo dolorido habla, pero habla a su manera. Habla entrecortadamente. Titubea, tropieza. Pausa. Hay que encontrar una manera de escribir (una manera de representar) que emule y encarne esa manera de hablar” (19).

También Sada, a imagen del espectáculo de la violencia ofrecido por los cuerpos despedazados, trata en ocasiones de reproducir las marcas corporales de las mutilaciones; fragmentadas y titubeantes resultan las frases: “La gran asesoría. Ir por... regresar con... Y de nuevo el contacto con el piloto aviador y el otro cuidador...” (93). El orden discursivo se ve atropellado por intrusiones repetidas del narrador en primera persona, a modo de interpelación directa al lector: “De hecho, ya centremos la acción de retirada como un andar de hombre pensativo” (37). También se ve reflejada la falta de cohesión y armonía en la misma familia Montaña, truncada a raíz de la partida de los hijos: el uno se volverá un asesino, la otra una víctima. El desprendimiento se ha

hecho despedazamiento a imagen de los cuerpos fragmentados que surgen en la novela. A pesar del sueño de Candelario, jamás se volverán a juntar estos miembros sueltos: “Quiero traer a toda mi familia a este hermoso lugar” (180). Según Nicolas Jonas (2007), el parentesco determina, ahora sí en forma prioritaria y universal, el tipo de relaciones que tienen entre sí los miembros del grupo llamado familia, al menos en nuestra área cultural; aquí, este fundamento se ha roto de manera definitiva.

Una familia, todas las familias

Esta familia podría ser cualquier familia mexicana, de ahí cierta ejemplarización que nos permite ampliar la perspectiva política de la novela. Los Montaño reproducen los disfuncionamientos de la sociedad mexicana. En su ensayo *Du Contrat Social* (1762), Jean-Jacques Rousseau apunta que la más antigua de todas las sociedades y la única natural es la de la familia. Ella se impone como el primer modelo de las sociedades políticas, con el padre como jefe y los hijos identificados con el pueblo. En México, el personaje de presidente de la República de uno de los cuentos de Fuentes sacado de *Todas las familias felices*, declara: “Los mexicanos somos como una gran familia extendida...” (244). Observamos que se toma aquí un concepto apropiado de la sociología, el de la familia extendida, generalmente usado en su oposición al de la familia nuclear. Así, con los Montaño quedan representados los mismos mexicanos que sin embargo han dejado de ser “esa gran familia extendida” para matarse a tiros y terminar hechos pedazos. Julián Herbert también comenta el hecho: “La gran familia mexicana se desmoronó como si fuera un montón de piedras” (27). El México de los 2000 ha dejado de ser esa gran familia: la pérdida de la identidad colectiva en el sentido de Rousseau se traduce por la misma pérdida del nombre. En efecto, el país está

enajenado al grado de que ya no se llama México sino Mágico (así todos los topónimos: Zacatecas, Acapulco, Mazapán). Se trata, pues, de un México travestido por el horror, al fin, de su propio cuerpo, despedazado, irreconocible, impronunciado. Y ya no hablemos de la tragedia del 26 de septiembre de 2014 en Ayotzínapa, en que se vio sacrificada por el mismo Estado la juventud del país. En San Gregorio los responsables políticos han dejado de representar al Estado y por lo tanto de velar por los intereses de la colectividad. Esta puede verse como una comunidad de cuerpos a los que precisamente la autoridad estatal tiene que proteger y defender. El alcalde que pretende luchar contra los narcos es matado y sustituido por uno que apoyará la marcha de los negocios ilícitos. Así San Gregorio deja de ser un pueblo con alcalde para imponerse como una plaza con capo, quien reparte los puestos de todas las entidades administrativas. El mismo Estado, que a lo largo del siglo diecinueve había ido poco a poco sustituyéndose a la figura protectora del padre, como nos lo explica el historiador Jean Stoezel, es ahora una entidad vacía: “[...] à la famille protectrice se substitue de plus en plus le groupe social, où l’État est protecteur, non seulement dans les faits, mais dans les attitudes. Là où, dans la société traditionnelle, l’individu se serait tourné vers la famille, il se tourne, légitimement, lui paraît-il, vers l’État” (350).

Retomando la imagen de los cuerpos sin entrañas, hechos pedazos, podríamos de nuevo seguir a Cristina Rivera Garza en su artículo titulado un “Estado sin entrañas”. El Estado sin entrañas es aquel irresponsable que en un contexto de capitalismo descarnado, del cual forma parte el narcotráfico visto como una fructuosa actividad económica igual a las demás, ha dejado de preocuparse por el cuerpo de sus conciudadanos; este descuido es el que deja entrar a la violencia: “Es el olvido del cuerpo, tanto en términos políticos como personales, lo que abre la puerta a la violencia” aclara con lucidez Cristina Rivera Garza (37). Sin

ser explícitamente denunciadoras, las imágenes recurrentes de los cuerpos colgando en la novela de Sada nos invitan también a esta reflexión. Son crueles metonimias de un país despedazado, que han ido definiendo los signos de este nuevo lenguaje del crimen hecho juego. *El lenguaje del juego* es el último testimonio ficcional de Sada, antes de morir, sobre el horror de su país, enfocándolo sobre todo desde la perspectiva de los jóvenes. De nuevo el terror vivido por la juventud de Ayotzinapa, y más allá por el dolido pueblo mexicano, muestra que la realidad rebasa lo que la ficción no se atrevería a imaginar. ¿Será esta terrible masacre de septiembre de 2014 en Ayotzinapa, un eco a la barbarie denunciada por Sada, la oportunidad para el pueblo de volver a sentir esa unidad y solidaridad que une a los miembros de una misma familia, ante un enemigo común claramente identificado?

Referencias

- Fuentes, Carlos. *Todas las familias felices*. México. Tusquets, 2006.
- González Valdés, Ronaldo. *Sinaloa, una sociedad demediada*. México. Ed. Casa Juan Pablo, 2007.
- Herbert, Julián. *Canción de tumba*, México. Ed. Mondadori, 2012.
- Jeancourt, Oriane. "La famille on l'aime ou on la quitte" in *Les écrivains en guerre contre la famille*. Revue *Transfuge*. Janvier 2013, n 64, p. 43, 2013.
- Jonas, Nicolas. *La famille*. Paris. Bréal, 2007.
- Le Play, Frédéric. *L'organisation de la famille selon le vrai modèle signalé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps*. Téqui. Bibliothécaire de l'œuvre Saint-Michel, 1871.
- Mbembe, Achille. "Néropolitique". *Raisons politiques*. Paris. Presses de Sciences Politiques, n 21, 2006.
- Rivera Garza, Cristina. *Dolerse*. México. Ed. Sur, 2011.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Du contrat social*. Flammarion. GF, 2001.
- Sada, Daniel. *El lenguaje del juego*. Barcelona. Ed. Anagrama, 2012.
- Scherer García, Julio. Entrevista al narco "Mayo" Zambada, *Proceso*, 4 abril de 2010, n 1744.
- Segalen, Martine. *Sociologie de la famille*. Paris. Armand Colin, 1981.
- Smadja, Robert. *Famille et littérature*. Paris. Ed. Honoré Champion, 2005.
- Stoezel, Jean. "Révolution industrielle et changements dans la famille", in *Renouveau des idées sur la famille*, sous la direction de Robert Prigent. Paris. Cahiers de l'INED, n 18, PUF, p. 343-369, 1954.

DELMIRA AGUSTINI: CANON Y SUBVERSIÓN

DELMIRA AGUSTINI: CANON AND SUBVERSION

MIRTA FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE OPORTO

Resumen

En la obra poética de Delmira Agustini se aprecia la desgarradora tensión entre el discurso patriarcal y la posición marginal de la mujer que escribe. Agustini experimentó en sí misma la dualidad entre las convenciones y los modelos literarios planteados desde una perspectiva tradicionalmente masculina y su propia subjetividad lírica, ya que las imágenes femeninas habían constituido siempre la materia estética (lo otro) y no el sujeto (yo) del texto poético. Para minimizar los estragos de la «ansiedad de la influencia», intensificados por la «ansiedad de autoridad», Agustini se esconde tras una serie de máscaras femeninas que van cambiando a lo largo de su trayectoria artística y vital.

PALABRAS CLAVES: Delmira Agustini, Uruguay, ansiedad de la influencia, erotismo, feminismo.

Abstract

In the poetic work of Delmira Agustini, it can be seen the heart-breaking stress between the patriarchal and the marginal position to the women that writes. Agustini felt the dualism among the conventions and the literary models suggested from a pers-

pective traditionally masculine and her lyric subjectivity, considering that the feminine images had always constitute the aesthetic subject (the other) and no the subject (I) of the poetic text. Agustini hides herself behind a series of feminine masks that they change throughout the artistic and vital trajectory, in order to minimize the ravaged of «the anxiety of the influence» that they are intensified by «the anxiety of the authority».

KEYWORD: Delmira Agustini, Uruguay, anxiety of influence, eroticism, feminine.

El crepúsculo del siglo XIX en Latinoamérica coincide culturalmente con el nacimiento del Modernismo, una “revolución de alcance esteticista” (Alvar, 9), abanderada por Rubén Darío, a la que todos los integrantes de la Generación del 900, antes o después, en mayor o en menor medida rinden su tributo.

Tina Escaja define así el Modernismo hispanoamericano:

(...) el primer gran movimiento de emancipación y renovación estética que emerge en Latinoamérica, movimiento que se desarrolla hacia finales del siglo XIX y continúa vigente hasta las primeras décadas del nuevo siglo” y que “sintonizó con la crisis de valores que inaugura la modernidad en Occidente (1).

El nuevo movimiento literario revolucionó las letras hispanas e inició un brillante periodo para la literatura hispanoamericana. Esta nueva forma de entender la creación artística se caracteriza por un afán de renovación formal y por el realce del lenguaje como reacción frente al realismo y al naturalismo precedentes.

Alberto Zum Felde (1921) defiende que “el modernismo no es propiamente una escuela, sino un conjunto de escuelas, vinculadas por un fondo común, representando tendencias afines, por

oposición a todos los conceptos y las formas que hasta entonces habían encauzado la poesía universal” (*Crítica...*, 74).

Parnasianos, decadentes y simbolistas, diferentes en su manera de entender el arte, constituyen el embrión del nuevo movimiento, pues comparten el mismo “estado de conciencia”.

Son varios los aspectos que definen esta nueva corriente artística, pero entre ellos destacan “el arraigo de un sentimiento espiritualista, idealista y también político de reacción contra el realismo y la mediocridad burguesa; el gusto por la otredad en sus variantes de erotismo, exotismo, extranjerismo; cierta meditación existencial vinculada a la pérdida de la fe tanto religiosa como científica” (Escaja, 1-2).

En este contexto literario, a pesar de ser muchas las voces femeninas que surgieron, la aportación de la mujer al programa libertario y modernista se difuminó hasta casi llegar a desaparecer tanto de los anales históricos como literarios.

Para algunos críticos, como Fernando Alegría, este silenciamiento se debió a razones de puro machismo, mientras que otros insisten en la carencia de verdaderas escritoras en el periodo o incluso llegan a insinuar su falta de creatividad. Así, Sidonia Carmen Rosenbaum comenta a propósito de esta cuestión: “during Modernismo (...) there was not a single woman among the many great poets who then appeared” (41).

A este proceso de negación consensuada sobre el papel de las mujeres escritoras en el Modernismo contribuyó sin duda la actitud misógina de Rubén Darío, líder indiscutible del movimiento, quien, en un ensayo titulado “¡Estas mujeres!” ironiza sobre las reivindicaciones de las sufragistas inglesas y sostiene: “Las pintoras de la legión y las novelistas y las poetisas ya no pueden contarse. Se dedican a estos *sports* como a cualquier otro y hay musas muy recomendables” (34).

Y entre estas “musas”, Darío destaca especialmente a Delmira Agustini, a la que escribió una semblanza durante su visita a

Montevideo en julio de 1912, texto que posteriormente la poetisa recogió como “Pórtico” de su tercera obra, *Los Cálices Vacíos*, publicada en 1913. En este texto Darío no duda en reconocer: “De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini, por su alma sin velos y su corazón de flor. (...) Si esta niña bella continúa en la lírica revelación de su espíritu como hasta ahora, va a asombrar a nuestro mundo de lengua española. (...) Cambiando la frase de Shakespeare, podría decirse *that is awoman*, pues por ser muy mujer, dice cosas exquisitas que nunca se han dicho” (1).

A pesar de contar con el beneplácito del “padre del Modernismo”, la producción literaria de Delmira Agustini ha estado silenciada durante muchos años y se la ha relegado a un segundo plano. Lamentablemente, la leyenda que se creó en torno a su corta vida y a su mediática y polémica muerte ha hecho correr más ríos de tinta que un análisis minucioso de su obra.

Tanto ella como las demás voces de mujer “admitidas” por la crítica modernista (M^a Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarborou, Gabriela Mistral) fueron estratégicamente clasificadas como grupo aparte, como un apéndice del movimiento modernista, generalmente ubicadas en la sección posmodernista y a menudo en un subgrupo denominado “escritura femenina”.

Por lo tanto, este grupo de mujeres escritoras no sólo tuvo que enfrentarse a la edípica “ansiedad de la influencia”, descrita por Harold Bloom como el “enorme peso de la tradición anterior” (5-6) que sufre el nuevo poeta, tradición desde la cual escribe, ya sea para imitarla, transformarla o destruirla, sino también a la “ansiedad de autoridad”, entendida como las dificultades de encontrar una voz poética propia dentro de un mundo, el de la literatura, reservado tradicionalmente al sexo masculino.

En palabras de Sandra Gilbert y Susan Gubar, “la escritora experimenta su sexo como un obstáculo doloroso o una debilidad (...) pues no se siente adecuada ni preparada para cumplir a

cabalidad el oficio de escribir, ejercicio intelectual y por lo tanto, según la mentalidad patriarcal, masculino” (64).

Esta ansiedad las lleva a buscar una autodefinición que legitime su quehacer literario. Muchas veces no logran liberarse de las amarras de su propio género, condición que provoca en ellas un sentimiento de frustración y desesperanza, que, en opinión de muchos críticos, las condujo al abismo de la autodestrucción. Así se explicaría el destino trágico de muchas de ellas: Delmira Agustini fue asesinada por su ex marido, M^a Eugenia Vaz Ferreira murió demente sin haber publicado un único libro y Alfonsina Storni se suicidó ahogándose en Mar de la Plata en 1938.

La explicación, según Sylvia Molloy, es simple: “Women cannot be, at the same time, inert textual objects and active authors. Within the ideological boundaries of turn-of-the century literature, woman cannot write woman” (“Introduction...”, 109). Todas estas consideraciones previas son fundamentales para entender la creación literaria de Delmira Agustini, ya que en su discurso poético se deja entrever, a menudo, la tensión latente entre el discurso patriarcal dominante y su condición de mujer escritora.

Para lograr escapar a la mencionada “ansiedad de autoridad”, Agustini descentraliza los postulados literarios de su tiempo reelaborando imágenes para expresar su peculiar subjetividad. A medida que pasa el tiempo, el choque con la realidad circundante provoca que su discurso se vaya volviendo más hermético, más confuso. La misma sociedad montevideana que la encumbró al principio de su andadura literaria, la rehuyó en su última etapa creadora por ser “demasiado avanzada, demasiado sacrílega y demasiado transgresora” (Cáceres, 14).

Delmira Agustini nació en 1886 en Uruguay en el seno de una familia de clase media alta que desde muy pronto descubrió y mimó su vocación literaria. Su nacimiento fue considerado por sus padres, don Santiago Agustini y doña María Murtfeld, un “milagro que se renovaba cada día” y, a través de esta afirmación,

proferida por su progenitora, ya podemos inferir que siempre estuvo sobreprotegida por sus padres, especialmente por su madre que la educó en casa hasta los 12 años.

Muchas personas que la conocieron comentan que Delmira en esta época no tenía amigos y que vivía en una especie de redoma de vidrio aislada de la realidad y sometida a su madre. La única excepción que podemos apuntar es su amistad con el aristócrata francés André Giot de Badet, al que conoció en el estudio de pintura del profesor Laporte. Gracias a él descubre y lee la poesía simbolista francesa y entra en contacto con la estética modernista.

Publica su primera composición titulada "Poesía" en 1902, a los 16 años, en la revista *Rojo y Blanco*, dirigida por Samuel Blixen, si bien su primera poesía, "Ojos-Nido", dedicada a su madre, la escribió cuando tenía solo 10 años. A lo largo de su vida publicó tres libros: *El libro blanco* (1907), *Los cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). Todos ellos fueron editados por O. M. Bertani en Montevideo.

El libro blanco está formado por 52 poemas en los cuales es evidente su tributo a la estética modernista. Dominan los temas, los símbolos y los motivos característicos del movimiento: cisnes, princesas, castillos encantados, piedras preciosas, referencias a Oriente o a la Edad media desfilan por sus versos. El libro se cierra con el epígrafe *Orla Rosa*, integrado por siete poesías donde empieza a despuntar el tema erótico.

En los 22 poemas originales de *Los cantos de la mañana* el lenguaje de la poetisa empieza a cambiar, a medida que se va alejando del ideario modernista. Su lenguaje se hace algo menos comprensible y más erótico. Utiliza nuevas imágenes desde una perspectiva muy personal: vampiros, serpientes, cabezas muertas y estatuas configuran ahora su imaginario.

Los cálices vacíos es, para muchos críticos, su mejor obra. En esta colección la poetisa reunió 21 poemas originales, la totalidad

de los poemas de *Los cantos de la mañana* de 1910 y 30 poemas de *El libro Blanco*. El libro se abre con el "Pórtico" de Rubén Darío al que ya hemos hecho alusión y se cierra con una nota al lector en la cual Delmira anuncia que está preparando una nueva obra titulada *Los astros del abismo*, poemario que, según sus propias palabras, debería ser "la cúpula de su obra".

En *Los cálices vacíos* el lenguaje ya es descaradamente carnal, oscuro y sacrílego. Delmira se siente cada vez más próxima de los poetas malditos o raros que unían lo sagrado con lo profano, el placer con el dolor, el cielo con el infierno. En esta época ella estaba doblemente aislada: no estaba socialmente bien vista y por su condición de mujer no podía reunirse con otros poetas hombres en lugares públicos. A este respecto Manuel Ugarte, amigo personal de la poetisa¹, comenta: "La espontaneidad salvaje y el fuego sensual de sus producciones estableció enseguida en torno a ella una especie de cordón sanitario. Las almas apocadas y prudentes se alejaron como de un foco de perdición" (Rosenbaum, 72).

El día 14 de agosto de 1913 Delmira se casa con Enrique Job Reyes, su novio desde hacía algunos años. Manuel Ugarte fue uno de los testigos de este enlace matrimonial. Job Reyes no era un intelectual sino un rematador de ganado que amaba a la Delmira mujer pero no comprendía a la Delmira lírica.

El choque con la realidad del matrimonio fue demasiado duro y poco después de un mes y medio ella abandona a su marido y regresa al hogar paterno, huyendo "de tanta vulgaridad". Inme-

¹ Se ha especulado mucho sobre el papel de Manuel Ugarte en la vida de Delmira Agustini. Muchos defienden que ella se enamoró de él en 1912 cuando lo conoció en Montevideo gracias a la visita de Rubén Darío. Si nos atenemos a la correspondencia íntima de la poetisa, esta suposición se confirma, pues en una carta que ella le escribió podemos leer: "(...) yo debí decirle que Vd. hizo el tormento de mi noche de bodas y de mi absurda luna de miel. (...) Vd. sin saberlo sacudió mi vida. (...) yo no podía esperar nada que no fuera amargo de ese sentimiento, y la voluptuosidad más fuerte de mi vida ha sido hundirme en él." (Larre Borges, 56-57).

diatamente después inicia los trámites de divorcio aunque sigue encontrándose con su ex marido a escondidas en la habitación de una pensión que él tenía alquilada. Mientras, seguía su encendida correspondencia con Manuel Ugarte y con otros pretendientes.

El día 6 de julio de 1914 en la habitación del hotel que servía de escenario a sus encuentros secretos, Enrique mata a Delmira descerrajándole dos tiros en la cabeza y a continuación se suicida. Se llegó a hablar de la posibilidad de un pacto de suicidio, ya que no se explica el comportamiento de Delmira al acudir a estas citas, teniendo en cuenta que su ex marido ya la había amenazado de muerte en una carta escrita tras el divorcio: “Hasta mis oídos ha llegado la noticia de que tú quieres manchar mi nombre, que hoy es el tuyo, pues también lo llevas, con una calumnia. Si tal cosa hicieras, que no lo creeré jamás, yo sabría lavar la mancha arrojada sobre mi honor, con la sangre inocente de nuestras vidas” (Larre Borges, 44).

La atracción que la poetisa sentía por el riesgo la abocó a un destino trágico que vinculó la muerte de la mujer al nacimiento del mito.

Pretendemos, por medio de este artículo, dar a conocer el enorme lastre que la tradición literaria y la sociedad patriarcal hispanoamericana ejercieron sobre el discurso poético de Delmira Agustini y también analizar sucintamente los principales mecanismos de defensa de los que se sirvió la autora para contrarrestar los efectos de la tradición que la subyugaba: los velos o máscaras tras los cuales camuflaba su femineidad.

Así, en sus primeros poemas de adolescencia, Agustini se encuentra con un limitado espectro de imágenes patriarcales establecidas para el ser femenino: el ángel del hogar y la mujer diabólica. Jane Montefiore comenta al respecto:

(...) it is conventional (...) for women to be defined through their sexuality according to the stereotyped opposition of the virtuous virgin to sexy whore. This convention distorts the reality of female desire, but because is so widespread, it is virtually impossible for women to define their own sexuality without reference to it (14).

Ante este panorama, es evidente que en esta primera época de producción artística, Agustini se inclina más hacia las representaciones femeninas como ángel del hogar. En sus poemas de adolescencia aparecen las imágenes femeninas favoritas de los poetas y escritores modernistas: hadas, musas, diosas, princesas y reinas. Estas imágenes son la prueba de que al principio de su trayectoria literaria la poetisa repite el canon establecido por sus predecesores, puesto que su voz poética carece aún de originalidad lírica. De esta forma, Delmira se apropia de estas imágenes femeninas tan vinculadas al Modernismo y las utiliza como temas, motivos o símbolos para expresar conceptos, ideas, emociones o actitudes.

Hay que señalar, además, que en esta primera etapa y en las siguientes la influencia de Rubén Darío es tremendamente significativa en el imaginario de la poetisa. Sobre las imágenes femeninas presentes en las producciones tempranas de Agustini, Jacqueline Girón Alvarado afirma:

En esta primera etapa de su desarrollo artístico literario, Agustini asume una voz neutra separada de las imágenes femeninas y del Yo (creador). No compromete su identidad sexual femenina pues ésta no se ajusta al patrón aprendido a través de sus lecturas. Tampoco asume una voz masculina porque todavía se siente muy insegura de su talento y capacidad para compararse con “el poeta” (7).

Sin embargo, esta timidez o sumisión pronto la abandona, y hacia 1907, año de la publicación de su primer poemario, *El libro blanco*, se nota que la poetisa empieza a corregir y a transformar su discurso hacia uno más particular, como fruto de la maestría y experiencia que ha ido adquiriendo.

Para empezar, observamos que en los poemas que integran *El libro blanco* Delmira se adjudica, sin ningún tipo de prejuicio ya, el apelativo de “poeta”, que antes no se atrevía a exhibir. Así, en esta nueva etapa la voz poética asume posiciones y actitudes características del poeta-hombre tradicional, llegando incluso a referirse a sí misma con adjetivos masculinos, y a utilizar las imágenes femeninas propias del discurso patriarcal. Podemos entonces afirmar que el primer antifaz oficial tras el que Delmira Agustini esconde su voz poética no es femenino, sino masculino. No obstante, el suyo sigue siendo un discurso lírico por imitación, dado que parece considerar que su poesía sólo podrá ser tenida en cuenta si escribe como un hombre. Se ubica, por lo tanto, en la posición tradicional del sujeto-poeta-dios-hombre rodeado de objetos bellos y placenteros. Entre estos objetos aparecen de nuevo las figuras femeninas fantásticas (hadas, diosas, magas) o cortesanas (princesas, reinas, damas), imágenes que simbólicamente hacen referencia a otras realidades (ilusión, imaginación, inspiración, etc.).

Así que la voz poética aún no se identifica con la figura femenina porque el esquema literario tradicional no lo permite: Delmira pretende alcanzar el reconocimiento del que gozan los escritores varones de su generación, como Julio Herrera y Reissig o Roberto de las Carreras.

Veamos cómo se refleja esta auto-percepción de “poeta-hombre” y el tratamiento que Agustini da a la imagen femenina en uno de los poemas de *El libro blanco*, cuyo título es “El poeta y la ilusión”:

La princesita hipsipilo, la vibrátil filigrana,
- Princesita ojos turquesas esculpida en porcelana -
Llamó una noche á mi puerta con sus manitas de lis.
Vibró el cristal de su voz como una flauta galana.

-Yo sé que tu vida es gris.
Yo tengo el alma de rosa, frescuras de flor temprana,
Vengo de un bello país
A ser tu musa y tu hermana!-
Un abrazo de alabastro... luego en el clavel sonoro
De su boca miel suavísima; nube de perfume y oro
La pomposa cabellera me inundó como un diluvio.
O miel, frescuras, perfumes!... Súbito el sueño, la sombra
Que embriaga... y, cuando despierto, el sol que alumbra en mi
alfombra
Un falso rubí muy rojo y un falso rizo muy rubio ! (55)²

No obstante, podemos hacer referencia a una figura femenina, perteneciente a esta etapa creadora, que nunca llega a fusionarse con la voz poética, pero que destaca por su originalidad y por la especial relación que entabla con el sujeto poético. Se trata de la figura de la musa, que Jacqueline Girón Alvarado define así:

La musa es el primer intento de Agustini para destacar su rareza y originalidad como mujer poeta. En la elaboración de la musa se destacan cualidades específicas en las cuales se quiere hacer hincapié: femineidad, falta de voz, precocidad, inteligencia, aristocracia, genialidad, agresividad y rareza. Se presenta como una criatura especial no genérica. Es una figura femenina diferente (8).

² Nota: todos los poemas se han transcrito exactamente como figuran en la edición príncipe de las obras, es decir, no hemos realizado ninguna corrección o actualización ortográfica en los mismos.

En el último epígrafe de *El libro blanco*, titulado “Orla Rosa”, se da una importante transformación en el discurso poético de Agustini: la voz poética adquiere identidad femenina; por consiguiente empieza a utilizar adjetivos e imágenes identificables con lo femenino no solo en términos temáticos, sino también en lo que atañe al tono y a la actitud misma de su poesía. En este epígrafe, que recoge siete poemas cuyo tema central es el amor, en su componente de entrega física, el tono es optimista y la actitud vital es de gozo, esperanza y satisfacción. En estas composiciones las imágenes femeninas dejan de constituir la alteridad (lo otro) y pasan a convertirse en la subjetividad (yo).

La voz poética, que ya escribe en primera persona, se pone la máscara de sacerdotisa u oficiante del amor y vincula su discurso al de la poesía mística, describiéndose a sí misma como devota amante (Psiqué) de un dios maravilloso (Eros) que la arranca de la oscuridad hacia el placer:

Amor, la noche estaba trágica y sollozante
Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
Luego, la puerta abierta sobre la sombra helante,
Tu forma fue una mancha de luz y de blancura.

.
... Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante;
Bebieron en mi copa tus labios de frescura,
Y descansó en mi almohada tu cabeza fragante;
Me encantó tu descaro y adoré tu locura.

.
... Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;
Y si tú duermes duermo como un perro á tus plantas!
Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;
Y tiemblo si tu mano toca la cerradura,
Y bendigo la noche sollozante y oscura
Que floreció en mi vida tu boca tempranera! (El libro..., 67)

En definitiva, para superar la ansiedad de la influencia, Delmira Agustini recurre a una voz femenina que desborda erotismo por doquier; así, acaba por personificar una de las convenciones misóginas más extendidas de la época: la vinculación de la genialidad femenina al incremento de sus deseos sexuales o, dicho de otro modo, el establecimiento de una relación directa entre el intelecto femenino y la concepción de la mujer como ser diabólico, percepción diametralmente opuesta a la de ángel del hogar.

A este respecto, Fernando Alegría comenta lo siguiente: “A la luz del contexto de esos años puede comprobarse que, a través de la poesía, esas mujeres se liberaron socialmente y que tal liberación se produjo por medio de un lenguaje particular” (30).

Sin embargo, en su segundo libro, *Cantos de la mañana*, se produce un cambio inesperado en la voz poética: el tono alegre y gozoso patente en los poemas de “Orla Rosa” desaparece y la concepción del amor como fuente de alegría y vida va contaminándose con la idea de destrucción, caída y muerte. La voz poética va adquiriendo matices de dolor, amargura, reproche y rencor.

Jacqueline Girón Alvarado considera que hacia 1910 “las tensiones y las contradicciones de la ideología patriarcal deforman y confunden este nuevo discurso femenino en el que al principio la voz poética de Agustini parecía sentirse tan cómoda y feliz” (13).

De hecho, prácticamente todos los críticos coinciden en señalar que el tono alegre y optimista de los poemas de “Orla Rosa” no vuelve a manifestarse ni antes ni después en la producción poética de Delmira Agustini.

Así, en *Cantos de la mañana* sigue liderando una voz poética femenina que se expresa en primera persona, pero la mística sacerdotisa se va transformando poco a poco en una bruja que busca víctimas para el sacrificio. Discurren por los poemas de *Cantos de la mañana* clásicas imágenes femeninas vinculadas a la violencia, al sadismo y a la destrucción, como por ejemplo, Ele-

na, Judith, Salomé, la vampiresa o la Esfinge. Estos personajes representan una importante dualidad: si bien proyectan, por un lado, el sentir misógino del patriarcado hacia los movimientos feministas, también son los únicos modelos femeninos que simbolizan la independencia y la libertad, lo que las torna atractivas para las escritoras de la época.

El mito de Salomé le es especialmente grato a Agustini en este periodo de producción artística:

Engastada en mis manos fulguraba
como oscura presea, tu cabeza;
yo la ideaba estuches, y preciaba
luz á luz, sombra á sombra subelleza.

En tus ojos talvez se concentraba
la vida, como un filtro de tristeza
en dos vasos profundos... Yo soñaba
que era una flor del mármol tu cabeza;

Cuando en tu frente nacarada á luna,
como un monstruo en la paz de una laguna
surgió un enorme ensueño taciturno...

Ah ! tu cabeza me asustó... Fluía
de ella una ignota vida... Parecía
no sé que mundo anónimo y nocturno... (Cantos..., 33)

Sandra Gilbert y Susan Gubar señalan que este cambio de actitud, es decir, la metamorfosis del ángel del hogar y su posterior conversión en la mujer diabólica, es frecuente asimismo en las autoras de habla inglesa durante el siglo XIX:

Detached from herself, silenced, subdued, this woman artist
tried in the beginning...to write like an angel in the house
of fiction...but as time passed and her cave-prision became

more constricted, more claustrophobic, she `fell´ into the gothic/satanic mode and...she planned mad or monstrous escapes (107).

Asimismo, tanto en las composiciones de *Los cálices vacíos*, obra publicada en 1913, como en los poemas publicados póstumamente en 1924 por el editor Maximimo García con el beneplácito de la familia de la poetisa, textos que integran dos volúmenes, *El rosario de Eros* y *Los astros del abismo*, observamos que las imágenes femeninas vinculadas a la fatalidad persisten en el discurso poético de Delmira Agustini, si bien es perceptible también que la voz femenina se siente cada vez más acosada por la duda de su propia identidad: asume casi en simultáneo los papeles de sacerdotisa, amada y mujer perversa:

Porque haces tu can de la leona
Más fuerte de la Vida, y la aprisiona
La cadena de rosas de tu brazo.

Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo
Esencial de los troncos discordantes
Del placer y el dolor, plantas gigantes.

Porque emerge en tu mano bella y fuerte,
Como en broche de místicos diamantes
El más embriagador lis de la Muerte.

Porque sobre el Espacio te diviso,
Puente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso.

-Como alma fúlgida y carne sombría... (*Los cálices...*, 7).

Según Alvarado, “los patrones femeninos polarizados (mujer buena o mala) provocan sentimientos de angustia, desasosiego y frustración en el discurso poético de Agustini” (17).

La tensión existente entre estos dos modelos opuestos de mujer, que se repelen y se cancelan entre sí, hace que en la última etapa de su producción artística las composiciones de Delmira Agustini se vuelvan más oscuras, más crípticas, hasta el punto de que muchos estudiosos de su obra han querido ver en esta etapa un prelude del indescifrable movimiento surrealista.

Sin embargo, como apuntábamos en una publicación previa, “Delmira, en su obra, no expone abiertamente el conflicto entre el discurso androcéntrico y la voz poética femenina, sino que es ella misma la que sufre dicho conflicto en su interior [...], lo que, inevitablemente, se refleja de forma progresiva en sus versos” (Dos Santos Fernández, 239):

Yo, la estatua de mármol con cabeza de fuego,
Apagando mis sienes en frío y blanco ruego...

Engarzado en un gesto de palmera o de astro
Vuestro cuerpo, esa hipnótica alhaja de alabastro
Tallada a besos puros y bruñida en la edad;
Serenos, tal habiendo la luna por coraza;
Blanco, más que si fuerais la espuma de la Raza,
Y desde el tabernáculo de vuestra castidad,
Elevad a mí los lises hondos de vuestra alma;
Mi sombra besaré vuestro manto de calma,
Que creciendo, creciendo me envolverá con Vos;
Luego será mi carne en la vuestra perdida...
Luego será mi alma en la vuestra diluída...
Luego será la gloria... y seremos un dios!

- Amor de blanco y frío,
Amor de estatuas, lirios, astros, dioses...
¡Tú me lo des, Dios mío! (*El rosario...*, 21)

Si bien, por un lado, el discurso poético de Delmira Agustini incorpora las nuevas ideas feministas que estaban en boga en Europa y en Estados Unidos en aquella época, por otro lado, al estar recluida en el ambiente provinciano de Montevideo, ciudad en la que el liberalismo político chocaba de frente con el lento progreso de las mentalidades, la voz poética se sentía atrapada en un remolino, el de la indefinición genérica, motivo por el que oscilaba constantemente entre lo masculino y lo femenino y luchaba incesantemente por ocupar un espacio, un universo poético de fama y reconocimiento al que no pudo acceder completamente en vida. Este desasosiego poético, paralelo a su desasosiego vital, experimentado sobre todo en los últimos años de su existencia, tergiversó la lectura inmediatamente posterior de su producción poética, recientemente rescatada del olvido y celebrada como la obra de una mujer dueña de una imaginaria extraña, absolutamente personal, cuya poesía impone una inversión de los roles sociales vigentes en el 900 uruguayo.

Referencias

- Agustini, Delmira. *El libro blanco*. Montevideo: Ediciones O. M. Bertani, 1907.
- _____. *Cantos de la mañana*. Montevideo: Ediciones O. M. Bertani, 1910.
- _____. *Los cálices vacíos*. Montevideo: Ediciones O. M. Bertani, 1913.
- _____. *Los astros del abismo*. Montevideo: Maximino García, 1924.
- Alegría, Fernando. "Aporte de la mujer al nuevo lenguaje poético de Latinoamérica", *Revista-Review Interamericana*, 12, 1982. 27-35.
- Alvar, Manuel. *La poesía de Delmira Agustini*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1954.
- Bloom, Harold. *The anxiety of influence: a theory of Poetry*. New York: Oxford Univ. Press, 1973.
- Cáceres, Alejandro. *Poesías completas de Delmira Agustini*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2007.
- Darío, Rubén. "¡Estas mujeres!", en *Todo al vuelo*. Madrid: Renacimiento, 1912.
- _____. *Cantos de vida y esperanza*. Barcelona: Editorial Maucci, 1917.
- Dos Santos Fernández, Mirta. "La lectura feminista en la literatura: el caso de Delmira Agustini", *Revista Castilla- Estudios de Literatura*, 2, pp. 233-251. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2011.
- Escaja, Tina. *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*. Amsterdam-New York: Ediciones Rodopi, 2001.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. *The madwoman in the attic*. New Haven: Yale Univ. Press, 1979.
- Girón Alvarado, Jacqueline. *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 1995.
- Larre Borges, Ana Inés. *Cartas de amor y otra correspondencia íntima de Delmira Agustini*. Montevideo: Editorial Cal y Canto, 2006.
- Montefiore, Jane. *Feminism and Poetry*. Nueva York: Pandora, 1987.
- Molloy, Sylvia. "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", en *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. República Dominicana: Huracán, 1984. 57-69.
- _____. "Introduction. Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration", en *Women Writing in Latin America. An Anthology*. Boulder: Westview Press, 1991. 105-124.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Sexo y poesía en el 900*. Montevideo: Editorial Alfa, 1969.
- Rojas, Margarita. *et ál, Las poetas del buen amor*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

DELMIRA AGUSTINI: CANON Y SUBVERSIÓN

Rosenbaum, Sidonia Carmen. *Modern women poets of Spanish America*. Nueva York: Hispanic Institute, 1946.

Zum Felde, Alberto. *Crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo: Maximino García, 1921.

_____. *Proceso intelectual del Uruguay*, tomo II. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930.

EL ESPACIO DEL CUERPO A TRAVÉS DE UNA OBRA DE MARGO GLANTZ

THE SPACE OF THE BODY THROUGH A WORK OF MARGO GLANTZ

ALICIA RAMÍREZ OLIVARES

KSENIJA RADOVIC

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Resumen

La obra *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005) de la escritora Margo Glantz presenta formas de creación donde la escritura se vuelve un espacio fragmentario de construcción y deconstrucción de identidades. De esta forma podemos entender que la mujer de Glantz, representada por el personaje de Nora García, escribe a través de un cuerpo que se autodescubre como “libro”. Es decir, el libro es para Glantz una representación simbólica de la corporeidad femenina y, por ello, la escritura de esta corresponde a las heridas mismas accionadas a los cuerpos femeninos. Con su novela, Glantz no sólo deconstruye al sujeto femenino, sino que también lo reterritorializa dentro del propio espacio posmoderno mexicano con la finalidad de romper con la violencia simbólica impuesta a la mujer.

PALABRAS CLAVES: Margo Glantz, sujeto femenino, corporeidad, violencia de género, Hélène Cixous.

Abstract

Margo Glantz's novel *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005) presents a fragmented space for construction and deconstruction of female identities. By the characterisation of Nora García as a body that discovers herself as a book to be written, Glantz symbolizes female corporeality as been injured by écriture. In such a way the author not only deconstructs female subjectivity but reterritorializes it inside Mexican postmodern space in an attempt to break through symbolic violence to women.

KEYWORDS: Margo Glantz, Female Subjectivity, corporeality, gender violence, Hélène Cixous.

La obra *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005) de la escritora judío-mexicana Margo Glantz presenta formas de creación donde la escritura se vuelve un espacio en el que la autora misma permea. De esta forma podemos entender que la mujer de Glantz escribe a través del cuerpo que se identifica con el libro, es decir, que el libro es una representación simbólica del cuerpo femenino y la escritura corresponde a las heridas sobre el cuerpo femenino mismo.

Por consiguiente, en este trabajo proponemos la obra nombrada de Glantz para mostrar que, a través del personaje Nora García, la autora expone una escritura del cuerpo basada principalmente en los pechos y los pies como forma de deconstrucción del sujeto femenino inserto en un mundo posmoderno mexicano. Para ello, emplearemos los preceptos que Hélène Cixous expone en *La risa de la medusa* (1970) con la finalidad de entender que la escritura se vuelve parte de la autora y viceversa. Glantz, como Cixous, deconstruye al sujeto femenino porque las dos no saben cuál es su lugar en el mundo; y por esto Cixous, a través de la figura de la medusa, y Glantz, con Nora García, necesitan inser-

tarse dentro de un espacio textual, pero para hacerlo tienen que conocer su cuerpo femenino, en una palabra, territorializarlo.

Pocas son las aproximaciones que se han hecho a esta obra de *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* de la autora. Gran parte de la crítica se centra en *Las genealogías* (1981), *el Síndrome de los naufragios* (1984) y *El rastro* (2002). Los críticos coinciden en que la autobiografía y la escritura del cuerpo son elementos cruciales de la escritura de Margo Glantz. Entre estas opiniones podemos nombrar a Ana García Bergua con su aportación titulada “Escribir con zapatos”, Adriana Kanzevolsky con su artículo “Escribir con la lengua. *Las genealogías* de Margo Glantz”, Carmen Perilli y su trabajo “Margo Glantz y el arte de poner el cuerpo”, Valeria Añón en su investigación “El laberinto (neo)barroco. Erotismo y parodia en *Apariciones*, de Margo Glantz”, o Nora Pasternac con su publicación titulada “El caso Margo Glantz. *Apariciones*”. De esta forma, este artículo dialoga con los trabajos anteriormente citados con la diferencia de que nosotras proponemos que, además de la importancia de la autobiografía y la escritura del cuerpo, el espacio es un elemento crucial para entender el trabajo de Glantz; y quizás esto se deba a esa condición de exiliada de la escritora donde el territorio, el espacio en sí, se tuvo que resignificar para la apropiación de la autora. Por lo tanto, en este trabajo consideramos que Margo Glantz en *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* se apropia del espacio físico y de su cuerpo a través del uso de los zapatos, los cuales se re-significan a partir de esa apropiación.

Nora, la protagonista, es una mujer dormida que necesita tomar conciencia del espacio que le rodea. Al respecto, Cixous plantea: “La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber despertado sin haber sido dormidas” (17). Despertando la mujer se da cuenta que existe, pero para tomar un papel activo y apoderarse del espacio que le rodea tiene primero que tomar conciencia a través del conocimiento de su cuerpo, el cual

representa el territorio o espacio “per se” de lo femenino consciente. Para lograrlo debe comenzar por escribir, porque la escritura es la representación simbólica del cuerpo femenino. Con ello, la mujer habita su cuerpo y lo explora a través de la escritura, porque la idea de sí misma que le ha inculcado el patriarcado es totalmente errónea.

En la obra de Margo Glantz se desentraña el discurso masculino que ha regido la estilización de la figura femenina, por ello Nora García afirma: “La formación de juanetes, la deformación de la bóveda del pie o la dislocación de la columna vertebral [...] también son –y es la verdadera paradoja- instrumentos que realizan las cualidades femeninas” (14). Con esto afirma que la percepción por fuera es lo que se ha impuesto a la estética y valor de la mujer, sin embargo, las deformidades del cuerpo que producen en este caso el uso de los tacones, representan esas cualidades femeninas que al no ser percibidas por los demás, son la esencia femenina y para la voz de la mujer representa esa construcción de su feminidad interior. Es decir, se conoce a la mujer de una manera superflua, pero sólo a través de ella misma y, en este caso, a través de la escritura, en una especie de autobiografía, Margo Glantz presenta lo femenino a través de un cuerpo que puede ser visto como deformado.

Se habla de la palabra “deforme” porque representa ese lenguaje que distorciona la apreciación de la mirada masculina o patriarcal que se percibe de lejos. Pero es a través de la escritura que se explora el cuerpo femenino en la obra de Glantz. De acuerdo con Cixous, la mujer se equipara a África, ya que ésta ha sido inexplorada por su peligrosidad. Por eso, la autora afirma: “En cuanto empieza a hablar se le puede enseñar, al mismo tiempo que su nombre, que su región es negra: Eres África y por tanto eres negra. Tu continente es peligroso. En el negro no ves nada, tienes miedo” (20-21). La mujer, al igual que África, es vista como algo desconocido y por lo tanto peligroso; pero esto no es una fa-

lacia, porque es una mera construcción de la sociedad patriarcal que le ha hecho creer que es así. En cambio, Nora, al explorarse desde su propia oscuridad, puede conocer su propio cuerpo y deconstruir la visión impuesta por la sociedad patriarcal.

Al hacer lo anterior, la mujer se vuelve dueña de su persona y puede salir a la calle y recorrer las ciudades como lo hace Nora García con sus zapatos de diseñador. Zapatos que se vuelven un instrumento para definir el espacio que la rodea y territorializarlo. Nora al caminar, se apodera del espacio público y lo hace suyo. Y este “hacerlo suyo” al mismo tiempo le permite explorar la relación entre el cuerpo femenino y el entorno. Los zapatos representan esa apropiación del entorno y, al mismo tiempo, de su cuerpo y sujeto femenino. Por eso, al comprar los zapatos la protagonista piensa en el largo recorrer que tiene de la vida y, gracias a ello, asegura que es “un largo camino por andar, camino intransitable si no va calzada con zapatos especiales, uno de los pares más maravillosos y suaves, más estéticos que existen en todo el Universo” (28). La comodidad de los zapatos representa la territorialización de su cuerpo y del entorno, debido a que esa elección es personal, es un deseo de la protagonista y, por tanto, representan la decisión individual que se refleja en la comodidad. Por ello, los zapatos son la analogía de la conquista de sus pasos, de su cuerpo y de su espacio.

Nora es parte de este espacio pero es también un sujeto independiente que puede explorar su cuerpo, empezando por los pies y terminando por los pechos. Los zapatos que visten a los pies se vuelven un instrumento que ayuda a Nora a escribir: la mujer se construye a sí misma a través de la escritura como sujeto independiente. Por ello, los zapatos representan el andar de Nora y también representan la escritura que deconstruirá su sujeto femenino. Por esta razón, estos zapatos deben ser usados “solamente cuando se siente a escribir, como lo hace ahora, con los zapatos puestos” (46). El uso de los zapatos de diseñador en

el mundo falocéntrico representaría la frivolidad y vacío de la mujer, además de representar un elemento sensual que incita a ver el cuerpo femenino como objeto de deseo. Sin embargo, en esta obra de Glantz, los zapatos se usan para la escritura, lo que rompe el fin tradicional de estos zapatos y, por tanto, también rompe la idea del cuerpo femenino como objeto de deseo: ahora se puede decir que éste es el cuerpo femenino de un sujeto que escribe su propia historia.

En ese sentido, con la adquisición de los zapatos de diseñador no sólo se muestra la ruptura de una barrera económica, sino que también la protagonista deja de ser un sujeto marginado, como había sido a lo largo de la historia. Los zapatos de diseñador que en el discurso hegemónico masculino representarían una vanalidad, para Nora García representan el inicio de una deconstrucción de su sujeto femenino, dándole una significación distinta a este accesorio que es totalmente diferente a lo que se ha impuesto por la ideología patriarcal.

La escritura de Glantz, igual que la planteada por Cixous, es una escritura que fragmenta el cuerpo y que busca fisuras para liberarse de las ataduras de la sociedad patriarcal. La mujer quiere salirse del espacio falocéntrico impuesto por la sociedad patriarcal, porque esto le causa conflicto y para resolverlo hay que salir de él, creando así una emancipación a través de la escritura que permite recuperar el cuerpo. La escritura logra reterritorializar el cuerpo femenino: contar su propia historia implica tomar conciencia de sí misma para la mujer, como sujeto que escribe y desde luego que existe. Ella ya no es el "otro", sino que ahora es un sujeto que se conoce y se hace conocer. Su lugar ya no es adentro de la casa, sino en las grandes calles de las capitales europeas que recorre en plena libertad. Ya no es una marginada, sino que se vuelve la protagonista de su propia historia. Una historia que se escribe alejada de la mirada masculina. Ella se vuelve prota-

gonista de su propio discurso en función de sí misma: ya no hay ni sumisión, ni marginación.

Al respecto, Nelly Richard en su estudio “¿Tiene sexo la escritura?” (1994) afirma que: “Cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina/hegemónica compartiría el ‘devenir-minoritario’ (Deleuze-Guattari) de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial” (133). Así, la obra de Margo Glantz logra descontrolar un discurso hegemónico a través de los zapatos de diseñador que relaciona con el cuerpo femenino y sus “deformidades”, como el juanete.

De esta manera, a medida que avanza la novela resulta interesante ver que la repulsión que Nora García tenía al principio de la historia por su juanete y por sus pechos supuestamente cancerosos se va desvaneciendo, porque ahora puede ver su cuerpo como algo propio, algo que le pertenece y no como mero instrumento para seducir. Al hablar sobre el tabú de su cuerpo imperfecto, Nora García lo hace real y al hacerlo real, permite que ocupe un lugar protagónico: el habla crea el espacio y lo define. Al contar las cosas, ella las hace suyas. De tal forma que al principio, el espacio de Nora García es una zona de marginación por el simple hecho de ser mujer, judía y latina:

Mis padres eran ya de por sí inferiores (judíos-rusos) [¿no lo determinó Hitler y exterminó a los judíos?] mis padres ni siquiera llegaron a América la verdadera, sino a México, al sur del río Bravo, donde los habitantes somos despreciables. Si yo hubiera nacido en Nueva York, habría estudiado en Cambridge y mi inglés sería impecable, como el de Carlos Fuentes. Insisto he nacido aquí en el sur del río Bravo e insisto en contar la tragedia de una mujer que ama demasiado y alguna vez usó tacones ¿Habrà mayor necesidad? (16)

Pero después, a través de la narración de su propia historia, el espacio se vuelve un territorio donde ella es la protagonista. Es decir, la mujer, que al principio siente que su vida gira en torno a una tragedia menor y periférica (el juanete), se va convirtiendo en el centro, debido a que su patología puesta al servicio de su arte y escritura también será marginal como el propio sujeto femenino. Por consiguiente, la periferia resulta ser un espacio del que se va apropiando y que la va definiendo.

Luz Aurora Pimentel en su obra *El espacio en la ficción* (2001) comenta que:

un espacio construido -sea en el mundo real o en el mundo de ficción- nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significativo y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente, sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente (31).

Por lo tanto, en la obra de Margo Glantz el cuerpo femenino, que al inicio está sujeto a una carga cultural-ideológica desde la visión masculina, poco a poco va cambiando a lo largo de la historia, debido a que la autora lo va cargando de significados que construye con la resignificación del uso de zapatos de diseñador y el cuerpo defectuoso femenino, del que se apropia Nora García gracias a la escritura que logra con la adquisición de esos zapatos de diseñador.

Así, el juanete toma el lugar central en la historia y es lo que permite que la historia pueda ser escrita. Pero para hacerlo, primero Nora tiene que tomar distancia de su cuerpo y escribirlo de manera que lo pueda definir de forma objetiva. Una vez que logra hacer esto, empieza la exploración de sí misma a través de la escritura. Por esta razón escribe también la percepción de su pecho, el cual no es perfecto y es estilizado por un artefacto que

es el sostén, lo que, al igual que los pies, muestra la apropiación de ese cuerpo desde la perspectiva femenina de la protagonista y devela cómo el sostén es un instrumento que no muestra su figura femenina de manera real, sino que se amolda a ciertas formas impuestas: “mi pecho gracias a unas varillas que dibujan perfectamente su contorno y disimulan la diferencia de tamaño entre los pechos derecho e izquierdo (más grande y decaído el segundo)” (165). La asimetría de los pechos representa también la ruptura de la figura femenina impuesta por una mirada hegemónica masculina. Pero la aceptación de ello representa la apropiación de su cuerpo desde una perspectiva femenina. Por un lado, el sostén como artefacto de perfección es simplemente una visión óptica irreal, mientras que el conocer sus pechos y reconocer la asimetría o imperfección real, representa la imagen desde el interior de una visión femenina.

Además, una vez aceptadas estas imperfecciones del cuerpo, se permite entonces escribir. Definirse y existir de forma concreta le permite también una presencia dentro del espacio textual. Esta voz que cobra Nora García dentro del texto tiene una importancia fundamental, porque su voz es la de todas las mujeres que la Historia oficial ha callado y borrado. Nora es todas estas mujeres, porque es a través de su voz que las demás mujeres pueden sentirse identificadas y aceptar su propio cuerpo “imperfecto” y fuera de la estética masculina impuesta, sin tabúes. En la desterritorialización que hace de los pies, los pechos y la boca, también hay desterritorialización del cuerpo femenino, que ya no se ve como un objeto de deseo, sino que existe en función propia como sujeto activo dentro del relato.

Las partes fragmentadas del cuerpo de Nora se vuelven algo que forma parte de un sujeto único que es ella misma. Una vez creada esta unión, la protagonista puede trasladarse del espacio marginal de la provincia hacia las grandes ciudades que ella dibuja con cada paso que cumple: “Tengo que empezar a contar la

historia en el momento que la mujer (es decir yo, Nora García) va caminando por una calle de zapateros, quizá esta calle de Lisboa donde se vendían zapatos de mala calidad, detrás de la una plaza parecida a la de mi infancia, donde se vendía calzado de pueblo” (22). En esta cita podemos ver cómo Nora se apodera del espacio y con un juego de memoria se traslada a su infancia, hacia un lugar conocido y un espacio lleno de significados que le atribuye de acuerdo a sus vivencias pasadas. Los zapatos y la escritura le permiten un retorno a su infancia para resignificar a ese sujeto femenino activo a través de un espacio concreto.

Este espacio no solamente es geográfico sino también literario, porque Nora García habla de varios autores en sus relatos (y no solo escritores sino también pintores). La mujer se mueve de un género a otro según sus necesidades. El espacio se relaciona profundamente con los zapatos que sirven también para trazar una historia familiar:

Mi tío Aliosha llegó a México, mandado por mis abuelos para proteger a mi madre de mi padre y del exilio, se dedicó también a vender materia prima para calzados; él vendía sólo la suela, la carnaza, y los dos tíos juntos y nosotros, que luego vendimos zapatos elegantes, modelos metropolitanos a precio de pueblo o de barrio bajo, nunca hubiéramos podido equipararnos con el gran Ferragamo, que hizo la confección de zapatos un arte tan grande como el que ahora alcanzan con sus diseños Yves Saint Laurent o Armani, Coco Chanel, o el gran músico, Juan Sebastián Bach con el arte de la fuga. (18)

El zapato aquí además de trazar la historia familiar coloca a Nora en un espacio de marginación, porque los zapatos vendidos por ella y su familia son siempre de calidad inferior a los del centro. Pero, paradójicamente, esta marginación es también algo que le permite tomar conciencia de sí misma como “Otra”, y al

asumir esta marginación se resignifica a sí misma y al espacio como un papel central. El espacio de marginación en el que vive la hace pensar a sí misma como el “Otro” (o la “Otra”). Y en este proceso, ella se cuestiona, lo que le permite buscar su lugar en el mundo. La marginación le permite a Nora tomar una distancia objetiva de las cosas: desde el centro nunca podría cuestionarse a sí misma y luchar para encontrar su espacio; en cambio, desde la marginación se permite tener una visión más objetiva de sí y de su relación con el mundo y lo femenino.

Las patologías de Nora García (el juanete, los pechos, la boca que babea) le hacen crear un espacio textual donde ella puede expresarse y asumir un rol protagónico. Este sufrimiento aunque menor, según ella, se aniquila a través de la parodia y le hace conquistar un espacio dentro la sociedad. El lloriqueo de Nora se escucha: nadie la calla, al contrario, ella se expresa y no teme hacerlo. Ya no esconde su juanete debajo de la arena en la playa como lo hacía al principio de la historia, sino que lo pone al servicio de su arte. Su patología y su sufrimiento se vuelven centrales, porque es ella la protagonista de su propia historia.

En conclusión, podemos ver cómo la mujer en la obra *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* al principio es un sujeto marginal que no conoce su cuerpo y que conforme va pasando la historia, después de la adquisición de los zapatos, logra escribir una historia donde se describe a sí misma, Nora García, y se apodera de su cuerpo y del espacio, tomando un lugar central dentro del relato y de la historia oficial. Nora ya no es una mujer marginada con un juanete deforme o los pechos cancerosos, sino que es una mujer que sabe utilizar estos defectos para dibujar su espacio con cada paso que cumple. La mujer ya es dueña de su cuerpo porque ha aprendido a conocerlo a través de la resignificación de los zapatos, dándoles un significado totalmente distinto a una estética del cuerpo femenino desde la mirada masculino o como objeto de deseo. Es decir, los zapatos se

cargan de una gran significación ideológica a partir del juanete o la boca que babea, esto con el fin obtener una escritura femenina. Esa escritura será la de un relato en el que ella es la protagonista absoluta y, por tanto, se describe a sí misma dentro de un espacio que no sólo domina, sino que también se transforma con cada paso que da con los zapatos puestos. Un espacio que la remite al pasado a través de la memoria. Y a su vez, esta memoria le permite desterritorializar, mediante su cuerpo enfermo, el presente inmediato, que no es otra cosa que la representación de esa mujer que lo habita; de esa entidad femenina que se va apropiando del espacio con su constante caminar.

Referencias

- Añón, Valeria. "El laberinto (neo)barroco. Erotismo y parodia en *Apariciones*, de Margo Glantz. *Iberoamericana. Nueva época* 6.24 (Diciembre, 2006): 63-77.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- García Bergua, Ana. "Escribir con zapatos". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (2006). Alicante. En línea <<[Las genealogías de Margo Glantz". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* \(2006\). Alicante. En línea <<\[Apariciones". *Debate feminista* 17 \\(Abril, 1998\\): 280-88.\]\(http://www.letrasdehonduras.com/obra-visor-din/escribir-con-la-lengua-las-genealogas-de-margo-glantz-0/html/d60d4944-70df-4d91-bd18-6adddc6716ff_6.html#l_0_>> Consultado el 28 de octubre 2014.</p><p>Pasternac, Nora. \)](http://www.letrasdehonduras.com/obra-visor-din/escribir-con-zapatos/html/5ed7db30-2f10-420d-aca7-9f7718302901_2.html#l_0_>> Consultado el 28 de octubre de 2014.</p><p>Glantz, Margo. <i>Las genealogías</i>. México, Martín Casillas, 1981.</p><p>_____. <i>Síndrome de Naufragios</i>. México, Joaquín Mortiz, 1984.</p><p>_____. <i>Apariciones</i>. México: Alfaguara, 1996.</p><p>_____. <i>El rastro</i>. Barcelona, Anagrama, 2002.</p><p>_____. <i>Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador</i>. Barcelona: Anagrama, 2005.</p><p>Kanzepolsky, Adriana.)
- Perilli, Carmen. "Margo Glantz y el arte de poner el cuerpo". *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris IX* (2004): 105-15.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México, DF: Siglo XXI/UNAM, 2001.
- Richard, Nelly. "¿Tiene sexo la escritura?". *Debate feminista* 5.9 (Marzo, 1994): 127-39.

PLAGIO Y AUTOPLAGIO: EL PROCESO ESCRITURAL DE FABIO MORÁBITO

PLAGIARISM AND AUTOPLAGGIO: THE SCRIPTURAL PROCESS OF FABIO MORABITO

JUAN ROGELIO ROSADO MARRERO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Resumen

En la obra narrativa de Fabio Morábito encontramos una clara preocupación por el oficio particular del escritor. Para Morábito, la literatura se fundamenta en esa generación misma de la escritura, en esa búsqueda constante de las “palabras adecuadas”. De tal forma que el escritor acaba por ser una especie de detective escritural. Tomando como base las propuestas de Roland Barthes y Jacques Derrida acerca de que la obra literaria es en realidad un tejido textual, Morábito transforma gran parte de su propuesta narrativa en un juego de “autoplagio” con la finalidad de presentarnos un proceso escritural altamente mutable y, sobre todo, inacabado.

PALABRAS CLAVES: Fabio Morábito, oficio de escritor, autoplagio, escritura, El idioma materno.

Abstract

Fabio Morabito's narrative is concerned about the writer's job through the constantly quest for the exact words; in that way

the writer becomes a word detective. Taking in account Roland Barthes and Jacques Derrida proposals of the literary work as a textual tissue, Morabito transforms his narrative in a self-plagiarism game with the objective to show the writing process as something changeable and unfinished.

KEYWORDS: Fabio Morábito, writer's job, self-plagiarism, creative writing, El idioma materno.

Fabio Morábito es parte de esa gama de autores que ha logrado entender que el acto mismo de la escritura está muy en consonancia con el oficio particular que posee cada escritor. El más grande ejemplo de esa forma de creación literaria por parte de Morábito es la relación intrínseca y comunicante que consigue entre su cuento "Hormiga" publicado en *Grieta de fatiga* (2006) y su novela *Emilio, los chistes y la muerta* (2009). Morábito hace de su cuento un texto mucho más extenso con la intención de conseguir no sólo una renovación (o reinención) de su propia escritura, sino también la de desarrollar un producto de mayor consumo editorial como lo es la novela. Por consiguiente, la intención de este trabajo se centra en la manera en la cual Morábito nos presenta a su escritura misma como un elemento fuertemente mutable y altamente "hurtable". Para conseguirlo partiremos de la propuesta de Morábito sobre las "palabras adecuadas" para luego encauzarla en los planteamientos teóricos acerca del "auto-plagio" o la "autocitación".

Una de las cosas a destacar de Morábito es el hecho de ser un escritor de múltiples géneros: ha escrito tanto libros de poesía, como de cuentos, ensayos, crónica y novela¹. Por tanto, podemos

¹ Fabio Morábito ha publicado tres libros de poesía: *Lotes baldíos* (1985, Premio Carlos Pellicer), *De lunes todo el año* (1991, Premio Aguascalientes) y *Alguien de lava* (2002); además de *Caja de herramientas* (1989), que participa tanto del ensayo como del poema en prosa. Sus libros de cuentos son: *Gerardo y la*

decir que la escritura de Morábito es multifacética y que, por ello mismo, su proceso creativo está en constante cambio. La razón de esto se debe, en gran medida, a ese deseo por encontrar lo que el propio autor denomina como la “palabra adecuada”. Es decir, el escritor debe ser una persona capaz de adentrarse a los confines mismos del lenguaje con la finalidad de encontrar esas “palabras adecuadas” que hagan del texto un elemento “sobresaliente”. Por ello, como nos describe el propio autor en su texto-crónica *También Berlín se olvida* (2004), lo que separa a un buen escritor del resto es la virtud de localizar ese conglomerado de “palabras adecuadas”; sin ellas el mismo acto de la escritura sería un completo fracaso:

Quien escribe avanza por una delgada línea entre ciento de equivocaciones posibles y caminar a esa hora por la ciudad dormida era como abrir un surco, dejar que se evaporara el resto del ayer que había en mí y estirar el papel para las palabras del hoy que comenzaban, pues la verdadera dificultad de escribir se reduce en el fondo a encontrar las palabras del día, las que nunca fueron dichas hasta hoy y que mañana ya serán inapropiadas e irrepetibles (70)

En Morábito el proceso de la escritura se centra en esa búsqueda constante de las palabras “acertadas”, palabras que puedan ayudar al escritor a cruzar esa delgada línea entre la escritura y la nada, que vendría siendo la no concretización de las ideas en la página en blanco (lo que para un autor sería como la “muerte”

cama (1986); *La lenta furia* (1989), *La vida ordenada* (2000) y *Grieta de fatiga* (2006, Premio Antonin Artaud de Narrativa). También ha escrito un libro de crónicas, *También Berlín se olvida* (2004); una novela corta, *Emilio, los chistes y la muerte* (2009); un relato infantil, *Cuando las panteras no eran negras* (1996, Premio White Raven); y libros de ensayos: *El viaje y la enfermedad* (1984); *Los pastores sin ovejas* (1995) y *El idioma materno* (2014).

de su escritura). De tal manera que la escritura de Fabio Morábito tiene algo de esencia mortuoria: buscar las “palabras adecuadas” para poder escribir así una obra se transforma en una acción de “vida” o “muerte”. Idea que podemos notar, con un cierto dote de “enmascaramiento”, en la novela corta de *Emilio, los chistes y la muerte* cuando el joven Emilio advierte que encontrar su nombre (la “palabra adecuada”) en los límites del cementerio (El lenguaje) se convierte en una suerte de seguir viviendo, de seguir preservando su existencia entre los muertos. Así, sumergido en las dimensiones del cementerio, Emilio recorre las lápidas buscando su nombre, esa “palabra adecuada”, que también los “muertos” desean poseer. En ese sentido, pensando en la idea de Morábito sobre la generación de la escritura, podemos decir que no sólo el escritor (Emilio) desea encontrar el don de la palabra, sino que también una gran cantidad de personas que quieren convertirse en escritores tratan de localizarlo con una demencia absoluta (Los muertos); haciendo que el proceso mismo de la escritura sea en verdad una lucha comunitaria por encontrar esas “palabras adecuadas”. Pugna primigenia que se suscita de igual manera entre Emilio y los muertos; una lucha milenaria por ese “nombre” codiciado que nos otorga la “existencia”:

-No se lo puedo decir –contestó Emilio, y le dijo que en los cementerios había que callarse el nombre de uno, si no se estaba seguro de que hubiera algún muerto con el mismo nombre, porque los muertos, al oír un nombre nuevo, codiciosos de tenerlo, tratarían de que su portador se muriera. -¿Y cómo estás seguro de que tu nombre no está aquí? –le preguntó el hombre gordo. No estoy seguro, pero todavía no lo encuentro. -¿Lo estás buscando? –Sí (31)

De esa misma forma, en la novela los chistes también se vinculan a los nombres: así como Emilio intenta localizar su propio

nombre en cada una de las lápidas del cementerio, también busca desesperadamente los mejores chistes del mundo. No por nada, los chistes en la novela son vistos en su calidad de supuestos rezos. De tal forma que al tener los chistes un claro paralelismo con los rezos sagrados, entonces éstos adquieren a su vez una significación de poemas (“palabras adecuadas”). Para Morábito la relación es evidente a partir de la fuerza “hechizante” que posee cada verso de un poema: “a medida que releemos un poema que nos gusta [...] quedamos como apresados por el engarce de un verso con otro, de una palabra con otra, hechizados por esta o aquella imagen que quisiéramos sustraer al poema mismo [...] el poema como rezo o un conjuro, intraducible ya [...]” (*El idioma...*, 54). Situación que se vuelve aún más significativa cuando en la novela uno de esos mejores chistes (el chiste “perfecto”; la “palabra adecuada”) termina por salvarle la vida al protagonista:

Prefirió no girar la cabeza para mirar por última vez la negrura que dejaba atrás, preguntándose si había sido su chiste, captado por el detector, aquello que había prendido el foco, o una grabación se había puesto en marcha en su interior debido al golpeteo del tubo contra las piedras del arroyo, o no había sido ni una cosa ni otra y ahora estaba a un paso de la salida, libre al fin de la tiniebla, gracias a un chiste llevado por la corriente que nunca sabría cómo era, venido quién sabe de dónde, como son todos los chistes y los rezos (*Emilio...*, 166).

La búsqueda del nombre y el chiste “perfecto” por parte de Emilio termina siendo una especie de alegoría de lo que sufre la propia figura de escritor: para Morábito, así como para Emilio en la novela, las “palabras adecuadas” (los chistes “perfectos”) aparecen en la caverna oscura con la finalidad de iluminar el camino mismo hacia la escritura del texto. En consecuencia, un escritor

para Morábito se despliega en ese proceso iluminador de la “palabra adecuada”, que le “salva” la vida y lo aleja de la caverna oscura de la no escritura, de la no creación. La máxima imagen de lo que significa ser un escritor para Morábito lo encontramos en su texto *El idioma materno*, en donde el autor declara lo siguiente:

Podemos estirar esa anécdota e imaginar a alguien que, sogá en mano, a punto de colgarse de una viga del techo, se dispone a redactar unas líneas de despedida, toma un lápiz y escribe la consabida frase de que no se culpe a nadie de su muerte [...] pero decide añadir unas líneas para pedir disculpas a sus seres queridos y, como es un escritor, deja de redactar y se pone a escribir. Dos horas después lo encontramos sentado a la mesa, la sogá olvidada sobre una silla, tachando adjetivos y corrigiendo una y otra vez la misma frase para dar con el tono justo. Cuando termina está agotado, tiene hambre y lo que menos desea es suicidarse. El estilo le ha salvado la vida, pero quizás fue por el estilo que quiso acabar con ella; tal vez uno de los resortes de su gesto fue la convicción de ser un escritor fallido y tal vez lo sea, como lo son todos aquellos que pretenden escribir el justificante perfecto, que son los únicos a quienes vale la pena leer. Escriben para justificar que escriben, la pluma en una mano y una sogá en la otra (63-64).

En ese punto, vemos que la imagen del escritor para Fabio Morábito se asemeja a un “suicida”, en términos de la escritura misma. En su búsqueda de esas palabras que necesita para su obra, el escritor pasa por un proceso de lucha psíquica entre su Yo y la Muerte (pugna que también tiene Emilio por su nombre). Sin embargo, esta lucha interior que se da en la mente del escritor durante la etapa de su proceso escritural es parte fundamental para comprender y visualizar la narrativa de Morábito, puesto que muchos de sus personajes emprenden ese ir y venir que trae

consigo el arte mismo de la escritura. Circunstancia que podemos ver constatada en muchos de los textos que componen *Grieta de fatiga*². No obstante, a pesar de que muchos de los cuentos hablan acerca de la idea misma de la escritura, uno de los más sobresalientes es “Huellas”; debido a que en él vemos la escena de un hombre siguiendo unas extrañas huellas y que, posteriormente, productor de ello, se lanza a la persecución de unas figuras enigmáticas que se hallan a lo lejos: “Está a punto de darse vuelta para volver cuando se fija en otras huellas, un rastro que avanza hacia el final de la playa, formando por las pisadas de dos hombres y una mujer que caminan juntos [...] Piensa volver al hotel, pero esas huellas lo intrigan” (53-54). En la narración el hombre, que además es podólogo, sigue las huellas formulándose las razones por las cuales estos tres extraños individuos se adentran más y más a las zonas peligrosas de la playa; a tal punto de que el no retorno o la inevitable muerte de dichos individuos sea casi un hecho real para el protagonista del relato. En un intento desesperado por advertirles del peligro de la subida de la marea

² Casi todo el libro de cuentos está centrado en la acción misma de la escritura que realiza cada uno de los distintos personajes que intervienen dentro de las narraciones. En “El valor de roncar” una mujer se traslada a un hotel cada determinado tiempo con el fin primigenio de conseguir la inspiración necesaria para poder escribir; al igual que otro de sus conocidos, que termina por convertirse en su vecino de cuarto y en su cómplice sexual y escritural. En “Las puertas indebidas” tenemos algo similar, sólo que esta vez el protagonista del relato es un hombre que trata de afinar su oficio escritural. En “Las correcciones” se nos presenta la idea de toda corrección es una forma de reescritura de un texto. En “Los crucigramas” dos hermanas, separadas geográficamente, se unen a través de las palabras que las ayudan a completar ciertos crucigramas. En “La cigala” un hombre se dedica a buscar el significado de una palabra poco entendible. En “Los búlgaros” somos testigos del fracaso de un escritor que, aparte de perder a su mujer por un grupo de búlgaros, es engañado por su amigo que supuestamente revisa su trabajo literario. En “Micias”, el juego de la escritura parte de la reescritura de la Historia, en donde el protagonista construye y redacta la Historia como si de un libro se tratase.

y de la oscuridad que se avecina (puesto que el protagonista al examinar las huellas descubre que dichas personas son en realidad ciegos), corre tras esas figuras que se pierden en el horizonte. No obstante, la sorpresa sobreviene en el podólogo al darse cuenta de que por más que corra no los puede alcanzar, debido a que los propios ciegos han empezado a correr también:

Empieza a correr y conforme cobra conciencia de que tiene que darse prisa antes de que la marea nocturna alcance a los dos hombres y a la mujer entre las rocas de la punta [...] diez minutos después se le acaba el aire y tiene que pararse. Mira el primer mar nocturno, su extensión acerada y fría que da miedo [...] Cuando se ha recuperado, reanuda la carrera a un ritmo más bajo. Le parece extraño que no haya acortado la distancia que lo separa de ellos, cuya siluetas no se han agrandado en lo más mínimo, y sigue corriendo durante otros cinco minutos, luego vuelve a pararse, desalentado al ver que los tres puntos, ahora casi borrados por las tinieblas, parecen estar a la misma distancia de antes. Baja la vista, fijándose otra vez en las huellas, y entiende por qué no puede alcanzarlos. Ellos también han empezado a correr (57).

Ahora bien, la importancia de la escena radica en su propio contexto: un podólogo que, sin quererlo, se convierte en un perseguidor de huellas extrañas. Es decir, el podólogo al ser un especialista de los pies, hace que la acción misma de seguir las huellas se convierta en una situación de vida o muerte tanto para los ciegos como para él mismo; puesto que la subida de la marea y la oscuridad que se avecina hace referencia al propio concepto de “muerte”, a la idea de un supuesto peligro para la propia vida. De tal forma que el hecho de correr tras esas huellas extrañas que se le escapan al podólogo termina por transformarse en otra de las alegorías escriturales del propio Morábito: así como el escritor busca esas “palabras adecuadas” y Emilio rastrea con su

detector y su memoria los chistes y su nombre entre las lápidas, de igual manera el podólogo sale al encuentro de esas huellas que lo conducirán a esas figuras enigmáticas que se pierden en el horizonte. En los tres casos, las acciones hacen que los sujetos se conviertan en “buscadores” que cruzan los umbrales entre la “vida” y la “muerte”, con tal de atrapar aquello que se les escapa de las manos. Por tanto, la imagen del proceso escritural de Fabio Morábito tiene que ver con esa idea de la persecución constante. Y que significativamente, dicho planteamiento ha sido la clave para muchos de los escritores mexicanos. No por nada, la propia Cristina Rivera Garza plantea algo similar cuando afirma que escribir es lo mismo que correr: “Sí, escribo. También. También por placer, como el correr. Para llegar a algún lado. Utilitariamente. Para llegar al fin de la página, quiero decir. No para hacer ejercicio. Si me entiende: cosa de vida o muerte” (*La muerte...*, 20). De tal forma que los hechos que acontecen en “Huellas” tiene un fuerte paralelismo con la propia acción de la escritura.

Por otro lado, otro de los cuentos más interesantes de *Grieta de fatiga* es “Hormigas”; puesto que dicho texto aparece, de forma total, en uno de los pasajes de la novela de *Emilio, los chistes y la muerte*. Bajo estas circunstancias, podemos decir que existe una clara relación intertextual entre ambos textos; aunque debemos recalcar que no ha sido la única que ha hecho Morábito a lo largo de su obra. En su libro *También Berlín se olvida* tenemos el siguiente pasaje:

[...] seguí escribiendo mi libro. Ocho meses más tarde, con mi paso de hormiga y sin el alemán de por medio, lo di por terminando después de cuatro años de trabajo. Lo entregué a la editorial, firmé el contrato y empecé escribir otra cosa [...] Un mes después, mientras estaba incorporando al manuscrito las últimas leves correcciones del editor, al releer el penúltimo cuento se me hizo un nudo en el vientre. Volví a

leerlo y ya no me cupo duda de que la trama era insostenible. Mi paso de hormiga me había llevado insensiblemente por veredas secundarias que habían complicado y echado a perder el dibujo original. Era mi cuento más viejo [...] Había firmado un contrato para un libro inexistente. Comprendí que si no salvaba los dos cuentos, perdería el libro completo. Las seis historias estaban tan trabadas entre sí, que no podía renunciar a ninguna. Después de cuatro años de trabajo era como si no tuviera nada entre manos. En los tres meses siguientes no salí de casa para intentar resucitar aquellos dos cadáveres [...] primero el cuento más largo, luego el que había reescrito durante tantos años, encontraron su camino más natural, como si recordaran una senda perdida, y el libro quedó hecho (80-81).

Por supuesto, el libro descrito en el pasaje es *La vida ordenada* (2000), debido a las características que el autor plantea en su narración (es el único de los libros de cuentos que posee seis relatos en su totalidad). Por consiguiente, vemos que la relación intertextual planteada por Fabio Morábito en estos dos textos se cimenta en el proceso mismo de la escritura: cómo se escribió y reescribió *La vida ordenada*³. Esta misma situación que tenemos en la relación intertextual que se da entre “Hormiga” y *Emilio, los chistes y la muerte*: Morábito nos presenta su novela corta como una es-

³ En ese sentido, si tomamos los postulados de Linda Hutcheon, se puede aseverar que Morábito también es un escritor que utiliza en sus textos elementos metaliterarios: “‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity [...] Modern metafiction is largely what shall be referred to here as a mimesis of process; but it grows out of that interest in consciousness *as well as* the objects of consciousness that constitutes the ‘psychological realism’ of Woolf, Gide, Svevo, and Proust at the beginning of the century. Rather than positing a break in novelistic self-consciousness in the last century and then a modern revival of it, this literary dialectic would suggest a continuum but a gradually evolving one that has logically culminated in metafiction” (14 y 18).

pecie de re-significación de su cuento anterior “Hormigas”. La razón de ello lo podemos localizar en el término mismo de la intertextualidad, debido a que ésta, siguiendo las propuestas de Gerard Genette, es en realidad “[...] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* [...]” (10). Sin embargo, el mismo Genette nos afirma que la propia intertextualidad posee tres variantes efectivas: la cita, que es la forma más usual; el plagio, que es una copia no declarada pero literal; y la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (10). Por tal motivo, siguiendo a Genette, podemos afirmar que el proceso escritural que realiza Morábito con “Huellas” y *Emilio, los chistes y la muerte* es más bien una estrategia de citación de sí mismo, es decir, una especie de “autoplagio”.

Ahora bien, Roland Barthes afirmaba que toda obra literaria era en sí “[...] un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura [...]” (80). Por tanto, si seguimos esta idea podemos decir que “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento [...]” (80). Gracias a la propuesta de Barthes, el texto pasa a convertirse en un “conglomerado de citas múltiples” y, por eso mismo, la obra literaria se transforma en una especie de artefacto. De tal forma que Fabio Morábito realiza una especie de “autocitación” (un “plagio literario” de sí mismo), puesto que el juego narrativo que establece entre “Hormigas” y la novela apela a la idea fundamental de que todo texto es una entremezcla infinita de citas de otras obras literarias. Concepción que cobra mucha más relevancia cuando la propuesta de Morábito se conjunta con la de Jacques Derrida acerca de la obra literaria: “El texto es un tejido de textos, un entramado de

diferencias diseminando dónde acaba un texto y dónde empieza otro: lo único que hay es texto, al infinito” (164). En consecuencia, ambos textos (“Hormigas” y *Emilio, los chistes y la muerte*) pueden leerse en clave de un diálogo intertextual. En ese sentido, ambos textos como cuerpos literarios variantes resultan ser muy significativos, puesto que somos partícipes como lectores de esa escritura que se “autocita” constantemente. Efectivamente, como nos menciona Hélène Maurel-Indart la idea del plagio se ha convertido hoy en día en un tema literario para muchos escritores, y Morábito no es la excepción. De hecho, para Morábito la “autocitación” funciona como esa “palabra adecuada” que se desea localizar. No por nada el plagio, siguiendo los planteamientos de Maurel-Indart, “es lo opuesto de la originalidad absoluta, pero que nace del mismo sueño. El que plagia también anhela crear la obra maestra” (citado por Van Hecke, 105). Es decir, cuando Morábito se “autoplagia” el cuento es con la finalidad de crear una obra maestra: *Emilio, los chistes y la muerte*.

Por otro lado, la idea del plagio también está en relación directa con la metáfora del “robo”. Morábito no pasa por alto este hurto proveniente del plagio literario y, por eso mismo, nos afirma en otro de sus cuentos de *Grieta de fatiga*, “El valor de roncar”, que la creación literaria nace del robo de las palabras: “[...] el verdadero escritor escribía con palabras robadas; que escribir era como saquear, pues sólo las palabras robadas son reales [...] «robarse las palabras» [...] la creación, dijo, es un mito; todo es préstamo, es más, rapiña, y el escritor es una bestia carroñera” (18). En consecuencia, “robarse las palabras” funciona al mismo nivel que el “autoplagio” o la “autocitación”: se busca con ello la creación de una obra maestra.

Sin embargo, Morábito toma esta premisa del “autoplagio” (que él asocia más a la idea de las “palabras robadas”), para justificar la trasplatación de un cuento como uno de los tantos pasajes que componen su novela *Emilio, los chistes y la muerte*.

te. Por consiguiente, el proceso de escritura está centrado en la acción primigenia del “robo”; y por ello, bajo esta perspectiva, buscar las “palabras adecuadas” es más bien un “robo” de la escritura, un “autoplagio” o “autocitación”. Ejemplo literario de ese hurto de palabras lo podemos apreciar cuando Emilio se pasea por el cementerio buscando su nombre (la palabra “adecuada”), es decir, lo que en realidad está haciendo Emilio es “robarle” a los muertos sus propios nombres; de allí que el protagonista de la novela haga el proceso de memorización de cada uno de los distintos nombres inscritos en las múltiples lápidas. Incluso el propio Morábito es consciente de este hecho: la escritura, como él mismo advierte, es una actividad furtiva: “[...] cuando se escribe con intensidad se está en realidad robando, sustrayendo de los bolsillos del lenguaje las palabras necesarias para aquello que uno quiere decir, justo esas palabras y ni una más [...] No concibo a la escritura como una actividad preclara, sino furtiva” (*El idioma...*, 11-12). Por lo tanto, si habíamos dicho que Morábito es una especie de “buscador” de las “palabras adecuadas”; entonces también podemos afirmar que el escritor es, sin duda alguna, un buen ladrón: el ladrón que entra a la casa buscando los objetos preciados para robárselos tiene mucho paralelismo con la figura de escritor que nos propone Morábito. El escritor para Morábito es una persona que entra al campo del lenguaje con la finalidad de hurtarse las palabras que desea plasmar en el vacío de la hoja en blanco. Y por eso mismo, el “autoplagio” también forma parte de ese hurto que puede realizarse a la obra literaria, pues como bien afirma An Van Hecke cuando nos habla de Augusto Monterroso, el plagio de textos siempre ha sido una parte fundamental para el proceso creativo:

En ese sentido, el trabajo de cada escritor es por definición plagio, tanto de las ideas como del estilo. Es más, no plagiar, no imitar a los modelos, no tener referencias intertextuales,

empobrece un texto. Al no condenar el plagio, Eduardo Torres en aquel aforismo, y Monterroso en aquella entrevista, se acercan a la idea de Borges de que en el universo de Tlön “no existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor que es intemporal y es anónimo”. De la misma manera, Borges no menciona nunca la palabra “plagio” en “Pierre Menard, autor del Quijote”, aunque a primera vista es precisamente lo que hace Menard con el Quijote. Menard “no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo” sino que su ambición era que las páginas “coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes” (106).

Entonces, ¿la novela le roba al cuento sus “palabras adecuadas”? Por una parte sí, pero el proceso se vuelve más complejo cuando se piensa que *Emilio, los chistes y la muerte* subsiste a partir de ese texto: es decir, la novela no sólo le roba las palabras al cuento, sino que además se alimenta íntegramente de él. En ese sentido, el cuento es “autoplagiado” (re-significado) dentro de los límites del género de la novela; mostrando así, la propiedad hurtable que posee la propia palabra. Las palabras son “robadas” (“autoplagiadas”) con el fin de crear una nueva obra literaria, que en este caso es una novela (un género supuestamente mayor).⁴

⁴ Morábito señala en *El idioma materno* que existe una situación perversa con respecto a los géneros literarios. Para el escritor mexicano, escribir una novela es sinónimo de escribir por fin un libro, aludiendo con ello al peso que tiene el género novelar sobre los otros géneros literarios: “A los 55 años publiqué mi primera novela y cuando le regalé un ejemplar a mi madre, exclamó: «¡Un libro, al fin!» «¿Y los otros libros, qué?», le pregunté, refiriéndome a la decena de volúmenes de relatos y poesía que he publicado. «Me encantan», cortó ella, y advertí la frase que no quiso decir: «Pero no son propiamente libros». Después del primer momento de enfado pensé que tenía razón. Libros, lo que se dice libros, son las novelas, las memorias, los ensayos científicos y filosóficos. Por comodidad llamamos libros también a los cuentos y a los poemas reunidos en un volumen, aunque sepamos que el destino de cada poema y cada cuento es valerse por sí solo, fuera del libro que lo incluye, que se antoja un abrigo momentáneo” (105).

En conclusión, podemos decir que el juego narrativo que hace Fabio Morábito con sus dos textos está centrado en el proceso mismo del “autoplagio”: *Emilio, los chistes y la muerte* le “roba” las palabras al cuento “Hormigas”; o desde otra perspectiva, la novela corta de Morábito cita en su totalidad al cuento “Hormigas”. Por consiguiente, debemos afirmar que la propia fundamentación literaria del proceso creativo de Fabio Morábito, que también nos ha venido describiendo en sus demás propuestas narrativas, sigue siendo la misma: nadie es dueño de la escritura (ni siquiera de la propia). De tal forma que la escritura para Morábito vendría siendo un proceso “comunitario” e “inacabado”: desde el simple uso de citas hasta la propia exposición de una determinada temática propician que toda obra literaria sea considerada como una especie de “plagio” de otras. Y por lo tanto, el escritor se presenta a sí mismo como un “ladrón-buscador”. Puesto que, al fin y al cabo, la idea del “hurto” de la palabra o la del “plagio” literario tienen una misma finalidad: la de hacer notar que la obra literaria, lejos de cualquier otra conceptualización, debe ser vista como un elemento altamente mutable.

Referencias

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Derrida, Jacques. *La disseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Morábito, Fabio. *La vida ordenada*. México: Tusquets, 2000.
- . *También Berlín se olvida*. México: Tusquets, 2004.
- . *Grieta de fatiga*. México: Tusquets, 2012.
- . *Emilio, los chistes y la muerte*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- . *El idioma materno*. México: Sexto Piso, 2014.
- Rivera Garza, Cristina. *La muerte me da*. México: Tusquets, 2010.
- Van Hecke, An. *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010.

TRADUCCIONES Y ENTREVISTAS

LA MUCHACHA DE NOMBRE OLGA

ALESSANDRO CANZIAN

TRADUCCIÓN DEL ITALIANO POR GABRIELA BRAVO ORTELA

Prólogo del traductor

La poesía italiana actual y contemporánea se caracteriza por una gran variedad de tendencias y estilos, voces que experimentan y refieren al mundo inmediato o interior desde la observación de la cotidianidad o más allá de la simpleza. Multitud de voces convergen en un espacio cada vez más nutrido, aunque el reto que enfrenta, como toda la poesía, es el desconocimiento de varios de sus buenos poetas.

Es por ello que la propuesta de este trabajo es un acercamiento a una de las personalidades más destacadas en el ámbito poético: Alessandro Canzian (1977) no sólo es poeta, también es editor y es considerado como uno de los principales promotores de poesía italiana; prueba de ello es la editorial que fundó en 2008, la "Samuele Editore", sello con el que ha publicado títulos propios y de otros poetas galardonados.

Vive y trabaja en la localidad de Maniago (provincia de Pordenone) y colabora ocasionalmente con varias revistas y blogs, entre ellos *Progetto Babele*, *Whipart*, *Books and other sorrows* y *Blog di Poesia di RaiNews*. Sus obras son *Christabel* (2001), *La sera, la serra* (2004), *Canzoniere inutile* (2010), *Cronaca d'una solitudine* (2011, libro bifronte con Federico Rossignoli) y *Lucefarul* (2012), además de *Distanze* (2007, colaboración fotopoética) y un

ensayo sobre Claudia Ruggeri titulado *Oppure mi sarei fatta altissima* (2007).

Breves muestras de su poesía han sido traducidas al español para el dossier de poetas italianos (2013) de la revista electrónica *Círculo de Poesía*. También ha sido incluido en antologías poéticas, como *Antologia dei Grandi Scrittori di Pordedone*.

Recientemente publicará *La ragazza di nome Olga* (2015), poemario cortísimo que expresa una idealización amorosa decadente, el desamor, el desengaño y el abandono. Dicha obra se traducirá junto con otros poemas de *La sera, la serra* y *Distanze*.

Las isotopías preponderantes en la poética de Canzian son la desilusión y la existencia: por ejemplo, en *La sera, la serra* realiza un juego fonético imposible de traducir. La locución “serra serra” alude a una persecución sin tregua, la cual se refleja en los poemas de dicha sección. Se persigue a la amada, quien ya no está, y por más que se trata de asirla es imposible lograr tal hazaña. Sin embargo, también se evidencia una nostalgia por la ausencia debido al recuerdo que ha dejado. Como la tarde, que declina y como el efecto invernadero (otra acepción de “serra”), es un ciclo repetitivo que es natural e inevitable.

En *Distanze* la voz del autor ha madurado y se evidencia un crecimiento en ésta: mantiene la esencia nostálgica e introduce un tono autorreflexivo, pues se pregunta cuál es el fin de la vida y por qué duele cuando se acaba lo que parecía eterno. Como la vida, las mismas relaciones humanas son impredecibles. Con los versos “Esta vida descarnada tiene el sentido/de la perrita enflaquecida que al lado/de la casa se enreda/en el hielo cada noche./Y que en un pequeño reducto se acomoda/como si se tratara de todo su mundo”, Canzian resume la soledad a la que está condenado el ser humano. “Tal vez éste es el verdadero significado de la vida”, continúa: abandonarse a las inclemencias imprevisitas, a la fugacidad de la vida.

Finalmente, en *La ragazza di nome Olga*, retoma la brevedad y el desengaño de la existencia, sólo que esta vez la reflexividad surge a partir de un supuesto, de un escenario hipotético que puede suceder en cualquier momento y en cualquier lugar. Tal vez ocurre en algún lugar del mundo mientras se escribe este prefacio.

Canzian invoca el desencanto y la desesperanza, pero también la resignación para afrontar lo que tenga que venir. Sin embargo, aunque su tono se configure como nostalgia, su voz poética escinde la imposibilidad y tiene la mano al lector para ser fuerte ante lo inesperado.

LA MUCHACHA DE NOMBRE OLGA¹

Ti ho letto le tue vertebre, la pelle
Edoardo Sanguineti

La muchacha de nombre Olga
es una mujer que no conozco,
ni de la que nunca me he enamorado.
Pero si la imagino la pienso
con la piel blanca como los cabellos
de mi padre, y el pecho generoso
– mas la memoria no me permite verlo –
y con el útero profundo
como la oscuridad dentro de un hombre.

La muchacha de nombre Olga
pasa cada tarde frente a mi puerta.
A medianoche, un poco antes de las once,
con los tacones bien calzados

¹ N. del T. Este trabajo es inédito. Fue proporcionado por su autor directamente a la traductora para los fines de este proyecto.

se hace recordar. Alguien,
lo sé, se ha lamentado. Es más, la otra
noche la escuché gritar
aferrada a las manos de su acompañante.
Vi caminar a una muchacha
esta mañana, le di el nombre de Olga.
No sé si era ella o era otra
o si tenía sus piernas o la misma
piel, o la misma oscuridad colgante
apenas bajo la cadera. Imaginé
que era ella regresando del trabajo
sin haber resuelto nada de la vida.

La muchacha Olga es una muchacha
que veo pasar cada mañana
aunque no sé de dónde viene.
Tiene piernas largas de extranjera
y un rostro desconocido. Por
eso la construyo con los rostros que conozco.
Porque la memoria del pasado
es una de las formas que tenemos
para sobrevivir cada día.

Ayer se llamaba Olga; mañana, Carla.
Su nombre no tiene importancia
a lo largo de estos versos. Su
dolor se iguala a su placer, Olga
sabe que el bien y el mal son lo mismo
más allá del umbral que separa del exterior
la arquitectura suave de la vida.
Se ruega tocar la puerta antes de entrar.

La muchacha Olga es una muchacha
que viste siempre con estilo,
distinguida, hasta en las hendiduras.
Habla con fluidez cuatro o cinco
idiomas, nunca la he escuchado.
Viaja a menudo por trabajo.
Es desde la entrepared
que reconozco su fe, nocturna,
cuando le ruega a Dios arrodillada.

La muchacha Olga estaba bajo la regadera
esta mañana, yo escuchaba fluir el agua.
E imaginaba las arrugas debajo de
sus uñas, los dedos largos.
No cantaba, porque no le agrada su voz.
La muchacha Olga no existe
o no sabe existir en el mundo.

El domingo por la mañana Olga
escucha música de los ochenta,
creo que de cuando era una niña.
De la época en que su padre le llevaba
caramelos, y su madre lavaba los platos.
La escucho bailar con los pies desnudos,
el barniz rojo y una uña rota.

Tal parece que la muchacha Olga se ha convertido en rehén
de un perro, o algo parecido.
Porque de noche lo escucho rasguñar
alrededor de las tres, después de que ella ha gritado,
y ha dado un paso en falso.
Cada noche, todas las noche de la vida.

La muchacha de nombre Olga
hoy recibió aquella visita,
aquella que esperaba desde hace tanto tiempo.
Ya se había maquillado horas antes
y se había puesto los zapatos bajos
como si no se tratara de algo extraordinario.
Ella sabe también que esta vida
se trata de perder algo, perder
a alguien, a intervalos regulares.

La muchacha de nombre Olga
se corta las uñas cada martes
por la mañana, como si fuera un rito,
una cosa importante para el mundo.
Y tiene una mano entre las piernas
para respirar el hálito de Dios
cada vez que se adormece.

La muchacha de nombre Olga
está enamorada de modo abominable.

La muchacha de nombre Olga
ya hace algunas noches que no duerme,
la escucho pasearse inquieta.
No porque la noche sea su enemiga
sino porque es de noche cuando se escuchan
mejor los pasos que no vuelven,
las miradas sobre las piernas, los olores.
De noche las intensidades del sonido se aquietan
y se escuchan los corazones que no palpitan.

Vi a la muchacha de nombre Olga
ir ayer por un helado
a una pequeña cafetería cerca del lago.
Estaba completamente dedicada a su compañero
como si se tratara de la primera cita.
Los pantalones anchos, el deseo dentro.
No fuera que aquellos recuerdos
ni siquiera le pertenecieran.

Me imagino a la muchacha Olga
el lunes con un vestido amplio,
colorido, muy sugerente.
El martes, con algo más ajustado
a su piel, y de ese modo avanza
en el vacío de la semana,
siempre más ceñida a sus piernas.
El cabello recogido, para que no le estorbe.

Pensé en escribirle una carta
esta mañana, en su día libre.
Una carta que fuera ausencia
e hilo dental, que fuera bálsamo
y jabón líquido íntimo, y algo más.
Olga me respondió casi en el acto
desde el fondo de sus uñas
que no había entendido bien lo que había querido decirle.

El aroma de Olga se cuela a través del suelo

a pesar de que ella está ya ausente desde hace días.
Se impregna en el hueco de la escalera, en el ascensor
que no funciona, hasta la entrada
que se parece a la de un hotel
de los sesenta. No existe, como Olga,
aunque se obstine en creer lo contrario.

La muchacha de nombre Olga
sé muy bien que no existe
y que no podría ni siquiera existir.
Porque el apartamento donde vive,
vacío ahora desde hace meses,
tiene el sonido duro de las cosas
que se hicieron para durar.
Como el vacío, las conchas rotas,
sus blancos pies la mañana.

La muchacha Olga es todo el mundo
y todo lo que ya sabemos.
No hay descubrimiento ni otros beneficios.
No hay ningún sentido entre las sombras,
bajo las axilas o detrás de las rodillas.
La muchacha llamada Olga
es la enfermera que espera el final de su turno,
la mesera que es antipática al cliente
con un olor acre en medio de los pantalones.

ENTREVISTA A DIEGO JOSÉ

ALFONSO MACEDO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Alfonso Macedo (AM): Comencemos por tus novelas: *El camino del té* y *Un cuerpo*. La primera está vinculada a la poesía. La segunda tiene una visión pesimista de la realidad mexicana. ¿Qué buscaste explorar en ambas?

Diego José (DJ): Primero, hay una temporalidad muy marcada entre la producción, entre la escritura de *El camino del té* y después la escritura de *Un cuerpo*. Yo empecé, por ejemplo, a armar, a estructurar *El camino del té* primero como un conjunto de poemas, de poemas en prosa –era esa mi intención inicial– que buscaban representar la gráfica japonesa de algunos pintores del tapiz de los siglos XVII y XVIII, de forma particular en relación con la obra de Utamaro, toda esta pictórica erótica del Japón, que está reunida o condensada en lo que se denomina el Shunga, que es como el libro de la erótica japonesa. Entonces yo buscaba hacer una especie de ejercicio, de apropiación, de encuentro entre la parte pictórica, la parte plástica, con las posibilidades del lenguaje erótico. Pero de ahí empezó a surgir, de manera hasta cierto punto espontánea, la posibilidad de contar una historia de formación erótica, en la que figuraba un personaje, un samurái, y el personaje que le sirve de modelo, la esclava. Pero en un principio la realización no estaba pensada como novela, sino que a partir de que fue despuntando la posibilidad de que los poemas armaran una situación, entonces se empezó a convertir en novela, y

tardé realmente varios años, tardé muchos años en concebir la novela, en escribirla, en elaborarla, en quitar, obviamente porque el mismo género de la novela me fue imponiendo trabajar ciertas cuestiones históricas, muy enclavadas dentro de una temporalidad narrativa, y que finalmente decidí quitar y darle un sentido como de atemporalidad, como de cierta suspensión. Yo empecé hacia finales de los años noventa y la terminé hasta 2004. En cambio, con *Un cuerpo*, la historia, desde el principio, se me presentó como una novela; mi búsqueda fue intencionalmente elaborar una novela con ciertos elementos narrativos, buscando en la medida de lo posible distanciarme de la estructura poética de *El camino del té*, porque aunque en *Un cuerpo* también hay elementos poéticos, hay pasajes que pudieran tener incluso elementos metafóricos, no está el acento en ese rasgo, yo quería experimentar más la parte narrativa, narrar más una historia, porque en *El camino del té* la historia es más como un añadido, es un pretexto para los pasajes, para las escenas del trabajo pictórico.

AM: Podemos pensar en *Un cuerpo* como una novela de aprendizaje, como una novela de experiencia a propósito de lo que le ocurre a Alfredo, con el asesinato de su hermana. Entonces eso lo vinculas a una época, a la década de los noventa, y que tiene un *soundtrack*, como un trasfondo o una educación musical. ¿Qué opinas de los medios de comunicación en ese sentido, en esos años noventa, en los que tú escuchabas esa música?

DJ: Bueno aquí habría dos aspectos; por un lado está la intención de escribir una novela en donde hubiera elementos muy específicos, en la interacción de personajes con conflictos, me proponía la posibilidad de construir un contexto. Ahí vuelvo otra vez con el contraste: *El camino del té* es una novela que de alguna manera es atemporal, es decir no hay una ubicación estrictamente histórica ni contextual, sabemos que ocurre en Japón, pero es un Japón

idílico, idealizado, en el campo, no se define muy bien qué época; se podría sospechar, por algunos datos que se dan, de algunas guerras con China, pero son datos muy someros. En cambio, en el caso de *Un cuerpo*, era al contrario, era enclavar la historia dentro de un contexto muy particular, muy específico, y ahí me di la oportunidad de recrear los años noventa: la música, los videos, el surgimiento de cierta cultura de masas, ya muy implicada con una construcción muy norteamericanizada de la vida cotidiana, y que está totalmente ceñida a la urbanización. De ahí la música, obviamente es un poco la época que me tocó a mí, en cierta edad, vivir siendo joven, escuchar, ver, por ejemplo, todo lo que fueron los cambios del rock, el rock dejaba de ser, por un lado, una especie de cierta bandera ideológica, y que se convertía, más en los años ochenta, como una mercancía, un producto, y en los años noventa viene un poco como esta contrarrespuesta, no de volver a esas raíces, sino más bien a esta cuestión desenfadada del rock y esta cuestión también violenta del rock y de los videos musicales. Entonces yo quería trabajar con esa estética, entonces la música, los videos, el cine, ciertas cuestiones iconográficas de la época, traté de incorporarlas a la narración.

AM: Y entonces eso termina por formar al espectador, al escucha. Por ejemplo, hay una frase que me gustaría retomar: “nostalgia que no era nuestra”, es una nostalgia en un sentido, de volver a esas canciones, ubicadas en un momento, y que de alguna manera también imprime falsos recuerdos.

DJ: Sí, también esa idea de la “nostalgia que no era nuestra” era una frase que hablaba un poco de cómo todas las generaciones viven a destiempo, quizá podríamos hablar de que las generaciones actuales viven más inmersas, realmente, en su temporalidad, en su inmediatez, pero que en muchos sentidos la juventud –después de los *hippies*, después de los años sesenta– es una cuestión

nostálgica en ciertos sentidos. Entonces escuchábamos una música, y creo que eso tiene que ver con la esencia del grunge, una música que no era necesariamente de nuestro tiempo, sino que habíamos crecido escuchando a los Beatles, a los Rolling Stones, a Led Zeppelin, a grupos de rock viejos y que no eran, de ninguna manera, nuestra temporalidad, y junto con ese rock viejo, clásico, diríamos, venía apareciendo una cuestión, como decir: esto suena interesante, esto nos habla más de cerca, que era precisamente, Nirvana, Pearl Jam, Bush, todos los grupos de esa época.

AM: Volvamos al tema del erotismo. Lo exploras en *El camino del té*, donde claramente se refleja la relación entre el samurái y la sierva, pero me parece que también por esos años habías escrito tu primer poemario, *Cantos para esparcir la semilla*. ¿Hay una conexión entre ese erotismo con la novela?

DJ: Creo que la parte erótica, dentro de las cuestiones eróticas o poéticas, por lo menos en lo que respecta a mi formación y a mi escritura, van muy de la mano, es decir no me pienso ni me he considerado como un escritor erótico, pero el tema de la sexualidad, del amor, de la posibilidad de reinventarse a través del cuerpo, creo que es una metáfora importante en mi trabajo. Ambos libros no son, temporalmente, tan cercanos; sin embargo creo que es una preocupación que tiene que ver con cierta edad, con cierta época, en la que ese esplendor de la misma experiencia de la sexualidad, de la vivencia del erotismo, se vuelve un alimento artístico, sensorial, muy importante.

AM: Quizá esto ya esté respondiendo con respecto a tu trayectoria como poeta, pensando en tu primer libro, y después si pensamos en el segundo, *Volverás al odio*, después quizá es posible ver una especie de reconciliación en *Los oficios de la transparencia*, y también este giro que das en *Cicatriz del canto*, en cuanto a esta

forma de mirar la vida, de una manera distinta, que quizá tenga que ver con tu madurez como poeta y como persona. Y yo quisiera oponer eso: en *Cantos para esparcir la semilla* hay un canto a la fecundidad artística, al artista como demiurgo, como creador, y ya en este último libro, que se publica a finales de 2014, se nota una voz que está cuestionando la palabra y el acto creador. Entonces hay un proceso creador muy preciso, ¿cierto?

DJ: *Cambios para esparcir la semilla* es la celebración del amor a través de la poesía. Es decir, no se trata de la relación amorosa entre los amantes, sino que existe una intención por representar una especie de nupcias con la poesía, con la musa, que está representada en la mujer amada, pero que en realidad nos está hablado de la misma vitalidad de la poesía, de la condición mítica de la poesía. Entonces eso es en muchos sentidos el encuentro entre el poeta y la musa, entre el poeta y la poesía, y por eso la fecundidad artística, por eso la palabra, el canto, se envuelven en un elemento de germinación, de posibilidad, de dar vida, de transformar la palabra y la emoción en poema. Aunque claro, está la presencia de lo femenino, del poder que ejerce o que ha ejercido siempre a través de mi poesía. Entonces, es un libro de iniciación en un sentido. En el primer poema de *Cantos para esparcir la semilla* hay unos versos que dicen: “Las cosas están en su sitio / incluso el espíritu que me mueve a escribir”. Cuando yo lo escribí, cuando yo lo incorporé como página inicial de mi primer libro, no tenía cabal conciencia de lo que estaba diciendo en estricto sentido, pero con el tiempo, con esta experiencia que uno va adquiriendo a través de la poesía también, fue cobrando un sentido mucho más importante, el hecho de que de pronto la realidad puede ser bella o puede ser terrible, más allá de las palabras, más allá de que yo quiera escribir sobre ellas, entonces es quizá ese distanciamiento que puede estar en *Cicatriz del canto*: el poeta se plantea sobre el origen de la creación de la palabra,

la suplantación de la palabra, cómo la palabra muchas veces suplanta a las cosas, a las experiencias, a lo real. Entonces, es un giro, pero ese giro tiene que ver mucho precisamente con esos procesos, con encuentros y desencuentros que significa vivir a través de la poesía.

AM: Eso también podría crear una oposición entre fertilidad y esterilidad, es decir, este cuestionamiento constante de muchos poemas de *Cicatriz del canto*, donde se ubica esta cuestión de la creación poética que parece conduce más a una esterilidad y que además se puede relacionar con lo que comentas, con una “marabunta de palabras” que bloquean, esas palabras que, siguiendo a Foucault, de alguna manera, han perdido su significado original y que eso también ha creado una especie de caos. ¿Tendría que ver esto con lo racional? ¿Tendría que ver con la idea de volver a lo primigenio, a la palabra emotiva, que se opone a la palabra racional?

DJ: Sí, sin duda. La materia prima con la que trabaja el poeta son las emociones y las palabras. Llevar precisamente la emoción a la palabra es el esfuerzo del trabajo, de vivencia y escritura que realiza el poeta. Pero resulta que de pronto las palabras se vuelven un impedimento para realizar la misma poesía, es decir se vuelven una especie como de ruido y también se vuelven una forma de control; queremos encasillar, clasificar, y esa sería la parte de racionalizar las cosas a través de las palabras. Es decir, como que presentan estos dilemas. Por un lado, es aquel puente que nos permite poder abrirnos hacia la experiencia del poema y por otro lado, son también los grilletes de la razón. Entonces, en cierto sentido, este largo cuestionamiento sobre la relación del poeta con la palabra o sobre la relación del poeta y sus emociones y la posibilidad o la incapacidad que a veces el poeta tiene de poder utilizar las palabras para expresar ciertos estados anímicos

o ciertas experiencias. Y entonces es esa lucha en un mundo que de pronto ha vaciado el sentido de las palabras, lo que un poco Ricoeur dice acerca de las metáforas muertas, de cómo el lenguaje se encuentra plagado de éstas, en un universo que de pronto pareciera decir cada vez más cosas, pero más cosas cercanas a una basura lingüística. El poeta tiene que abrirse un camino y empezar a reidentificar y a reutilizar las palabras, a limpiarlas de todos esos elementos para que puedan expresar lo más palpablemente posible esa experiencia. Por eso el poema inicial de *Cicatriz del canto*, “Alba”: “Soy un poeta de carne y hueso / y mi palabra es carne y hueso”, que puede ser interpretado por supuesto de muchas formas, pero es esta idea también como decir de pronto: ese volver a lo palpable, a lo concreto que pueda dar un significado mucho más pleno y mucho más completo a la poesía.

AM: Y quizá por eso hay una reconciliación con la palabra al final. La última sección se titula “Restauración”, y ahí aparece un poema dividido en pequeñas partes, “Jardín de la gacela cautiva”. Me parece que ahí hay una reconciliación, hay un tono más optimista, más esperanzador, como si como poeta hubieras redescubierto ese camino a la creación, a la fecundidad.

DJ: No sé si optimista, pero sí se trata de una restauración porque finalmente la palabra amor es la que le da sentido a toda esa experiencia. Por eso *Cicatriz del canto* está organizado como una especie de trabajo ascético, del trabajo de un asceta, como alguien que va siguiendo unos pasos, por eso inicia con el alba, pasa por el páramo, hay una especie de reclusión, de celda, hay otra parte, la cima, la parte más emocional, donde se dice que uno está incapacitado para controlar las cosas, o sea el mundo, el universo, no dependen de nuestra voluntad, sino que tiene su propio orden, su propia organización, y al final viene este reencuentro; el libro terminaba un poco antes, en donde precisamente se dice “Aquí

termina el poema”, lo que sigue, lo que queda es simplemente una reverberación, son palabras que no alcanzan del todo a decir la experiencia, y este reconocimiento es como decir “Yo soy pequeño”, que es el reconocimiento de la pequeñez con relación al universo.

AM: Entonces, todos tus libros aspiran a crear un único poema, ¿no? Veo cierta constancia en algunos temas, pero en *Volverás al odio*, tu segundo libro, hay un contraste con el primero, desde lo temático y emocional.

DJ: *Volverás al odio* es el envés de *Cantos para esparcir la semilla*. Es el lado oscuro del corazón, el lado doliente del corazón, pero también es la capacidad del poeta, de reconocer su dolor pero también, a la vez, de reírse de sí mismo, de crear un poco esta cuestión de la ironía, del humor, pero aplicados a sí mismo, que no deja de tener una dosis de amargura pero que también es salvífica, nos ayuda a rescatar, es muy catártico, quizá es el libro que emocionalmente es más alto, como experiencia del hombre. Y después viene *Los oficios de la transparencia*, que para mí es un libro muy emblemático, porque ese dolor que está presente en *Volverás al odio* es un dolor que se cura, que se traduce en otra vez en acto creador, otra vez en la posibilidad. Es un peregrinaje, es una peregrinación que va hacia el interior del poeta, pero también a través de lo que es andar, caminar por la vida, es como volver a encontrar desde dentro, con el mundo y la naturaleza, con las cosas, volver a encontrar ese sentido. Entonces, también es un libro muy físico porque lleva esa etapa, ese dolor emocional lo convierte en un dolor de cansancio, de fatiga, del caminante, del peregrino y al final busco precisamente esa restauración. En ese sentido, *Los oficios de la transparencia* fue un punto clave en mi manera de entender la poesía, como que ahí se creó una especie de *gestalt*, como decimos, se integró una concepción poética.

AM: Que está en evidencia, porque estás ahí pensando esa idea al mismo tiempo que se está creando, el lector tiene esa posibilidad de acceder a esa conformación del material poético en el momento. Además por ahí noté también ciertos ecos místicos, varias referencias, por ejemplo, a San Juan de la Cruz. Esto parece parte de una experiencia íntima. Esto también aparece en *Los oficios de la transparencia*. Yo lo detecté más en *Cicatriz del canto*.

DJ: Precisamente la comunión con el poema, con la poesía, es una relación mística, no hay otra posibilidad. Cuando el poeta realmente decide encontrarse con la poesía lo hace a través de las palabras, pero al final las palabras le quedan cortas: “es ese no sé qué que se queda balbuciendo” de San Juan, y la poesía mística para mí siempre ha sido una compañía importante, tanto los místicos cristianos como los místicos persas, como Rumi, por ejemplo, que es un faro de cómo percibir la relación del hombre con la maravilla, con la poesía. Entonces, *Los oficios de la transparencia* fue un poco como ese descubrimiento, esa revelación, y también esa revelación de *poder decir* a través del poema o a través de la palabra esa esencia de la espiritualidad. Hay una parte muy significativa en mi obra poética, sobre todo, que tiene que ver con la espiritualidad, pero no una espiritualidad dogmática, canónica, no perteneciente a un credo, sino, casi podría decir, pagana, que me vino mucho leyendo a Alberto Carneiro, como que ahí surgen esas revelaciones de juventud. Es una piedra angular en muchos sentidos.

AM: Pasemos al género ensayístico. Tu libro *Nuevos salvajismos* se ha publicado en varias ocasiones. Ahí sí podemos ver a un Diego José más pesimista. Hay una crítica a la sociedad en México que, aunque no podamos etiquetar del todo como posmoderna, sí posee algunos elementos que podemos observar y que imi-

tan a las sociedades industriales más avanzadas. En ese sentido, tú criticas, por ejemplo, el trabajo innecesario e inútil, criticas al hombre contemporáneo enajenado.

DJ: Por supuesto que hay aspectos aparentemente pesimistas en mi reflexión en *Nuevos salvajismos*, pero me parece que es un libro que tiene que ver mucho más con una propuesta de ser críticos con relación al contexto en que nos tocó vivir. ¿Y por qué digo esto? Porque de alguna forma sí creo que hay una parte del pensamiento crítico que nos ayuda también, por ejemplo, a poder identificar por dónde estamos falseando las cosas, es decir, qué parte de todo este relato de la posmodernidad o este gran relato de la sobremodernidad como la llama Marc Augé—que me parece un fenómeno distinto— toda esta sobremodernidad, de alguna manera, qué tanto nosotros nos lo hemos ido creyendo sin replantearnos y sin preguntarnos por qué. Entonces, el punto de partida es esta idea y me interesa sobre todo que ese planteamiento crítico pudiera de pronto hacernos reflexionar sobre la velocidad, cómo desacelerar la modernidad, por ejemplo. La modernidad tiene como soporte la velocidad, las cosas tienen que ser *hiper*, tienen que estar más allá del presente, tienen que adelantarse, y todo eso obviamente genera mucha ansiedad en la sociedad. Estamos viviendo probablemente en una de las sociedades más ansiosas. ¿Y cómo podemos frenar, de alguna manera, esa ansiedad? Empezando a hacer procesos mucho más lentos, lentos de producción, lentos de desarrollo, lentos de trabajo. El filósofo francés Edgar Morin dice mucho esto, que no podemos entender que la idea del desarrollo no es, realmente, del todo conveniente para la sociedad porque ese desarrollo tiene que ver prioritariamente con cuestiones económicas, de control político, de control social, económico, entonces es un desarrollo muy incompleto. Entonces, ¿cómo salirse de ese desarrollo hipermodernizado, sobremodernizado? Y empezar a pensar desde una cuestión más lenta, y ahí es de donde viene esta parte sobre el trabajo

inútil que obviamente no es inútil para el capitalismo, obviamente no es inútil para la globalización, porque incluso depende de esa inutilidad del trabajo, de la repetición y de la reproducción compulsiva del trabajo. Pero es importante plantearse que hay otras formas, o que tiene que haber otras formas de desarrollo, y que lo estamos viendo y viviendo, todavía de manera muy incipiente, en las comunidades que se asocian para generar productos o cultivos muy familiares, para autosostenerse como familias, ese tipo de microeconomías van a revolucionar muchísimo el modelo económico del futuro. La realidad es que el fenómeno producción-consumo-producción-consumo está atrofiado.

AM: Para terminar me gustaría preguntarte sobre *La palanca*, cuyo nombre es tomado de un edificio emblemático de la ciudad de Pachuca. ¿Cuál fue el propósito tuyo y de Pablo Mayans de crear una revista de esa naturaleza?

DJ: Cuando yo llegué a vivir a Pachuca, prácticamente hace diez años, traía la ilusión de generar cosas, siempre fui un apasionado de las revistas y los suplementos culturales. Creo que eso también tiene que ver mucho con la historia cultural de nuestro país, en la que, sobre todo en el siglo XX, las revistas culturales tenían también una especie de credencial, de sentido de pertenencia, por ejemplo *Contemporáneos*, Villaurrutia, Gorostiza... luego las revistas de Octavio Paz, desde *Taller*, *Plural*, *Vuelta*... Yo me crecí y formé leyendo mucho esas revistas y suplementos de literatura y tenía el interés de crear algo así, una especie de periódico, y en ese punto coincidimos Pablo Mayans y yo; él tenía esa inquietud, había hecho algunos *fanzines* aquí en la ciudad, entonces fue la coincidencia y sobre todo quizá la comunión estética, es decir, empezamos a coincidir en autores, en formas de percibir el arte, la cultura. No digo que necesariamente se acertara, probablemente también hubo errores pero era el momento en que nosotros es-

tábamos viviendo en los años noventa. No había realmente una oferta literaria diversa o plural dentro de la ciudad y entonces nos pareció que la revista podía entrar en un nicho muy importante y quisimos siempre hacer de *La palanca* un espacio de creatividad en donde le restáramos importancia al peso ideológico y a la carga ideologizante de la literatura y sobre todo también de los nombres, esta cuestión de la nómina de los autores, siempre buscamos autores reconocidos pero nunca quisimos que fueran los autores reconocidos los que nos abrieran el espacio de interés en el lector, sino los textos. Entonces nos convertimos en eso, en una revista en la que realmente estábamos interesados en publicar textos de creación: narración, poesía, ensayo. Incluso publicamos textos teatrales, escenas de teatro; el espíritu de *La palanca* siempre fue un espíritu muy lúdico tanto en la parte literaria como en la parte artística. Había una influencia de cosas que, por ejemplo, Pablo había conocido, y otras que yo también empezaba también a incorporar, entonces revisábamos juntos ciertas cosas que nos habían interesado, las revistas aquellas, de *S. Nob* de Salvador Elizondo, también la cuestión visual y estética que en un comienzo la incorporó David Maawad, que tenía mucho que ver con la revista de Nueva York que hizo...

AM: Por ahí también apareció el trabajo de Joan Fontcuberta...

DJ: Sí, a Fontcuberta ya lo contactamos después, en la segunda etapa de *La palanca*, pero siempre fue una cuestión como de buscar aspectos que a nosotros nos interesaban, siempre fue una revista de editor, Pablo más en la parte plástica y yo más en la parte literaria publicábamos lo que nos interesaba publicar, ajustábamos el material y lo publicábamos. Y al principio nos costó trabajo crear una red de contactos y gente que pudiera colaborar con nosotros, pero después fuimos realmente logrando integrar e involucrar a mucha gente interesante, tanto en la plástica, en la parte fotográfica como en la literaria.

RESEÑAS

DE LAS NUPCIAS DEL CIELO Y DE LA TIERRA

MARÍA ISABEL SAAVEDRA

*Yo escribo para cambiarme a mí mismo
y no pensar de la misma forma que antes*
Michel Foucault

Víctor Toledo. *Alba y abla. Antología personal*. Buenos Aires: Leviatán, 2014.

Tal como lo anunciara Roland Barthes: “El texto que usted escribe debe probarme que me *desea*. Esa prueba existe: es la escritura”. En lo que sigue –y sin ningún afán de exhaustividad, puesto que no cabe aquí semejante ambición– intentaré dar cuenta de mi experiencia con esa *prueba* que sin duda constituye para mí *Alba y abla. Antología personal* (2014), del poeta mexicano Víctor Toledo. Cabe en este punto explicitar que lo que más me interesa –aquello que no cesa de convocarme en su *escritura* ciertamente díscola– es ese murmullo que deja oír un saber precartesiano donde signatura, significante y significado están siempre ligados.

Hay que decir –por esto mismo– que en el delta poético de Víctor Toledo se puede entrever la aspiración encarnada de aquel mito de los hombres pájaros donde la cinestesia hace pie en la Tierra, pero no menos que en el cielo. Leamos pues a Víctor Toledo en *POEMAS DEL DIDZHAZÁ (Poemas de la palabra nube)* (1985):

Exégesis de mis hermanos Biniza
(los hombres nube)

Somos los descendientes de las nubes, campesinos,
de un soplo venimos, de la palabra nube: *didzhazá*.
Aquí las traemos en la mano como a mariposas
para preñar la tierra, negro pedazo de olla.
No hubo empresas fáciles para nosotros
ni amables caminos del día calcinador
sólo el rudo trabajo y más trabajo:
el pan del hombre bueno que decían.
Y ahí se agazapaba el amor que nos unió
Así cazamos la dulzura en los ojos de mamá.
Ella nos contaba de los lejanos binigulaza
si no había ropa que lavar
o la tarde se iba diluida
escurriendo bajo del tendadero.
Niños tuvimos que sentir
como hombres de barro ya cocido.
La venta de frutas traía a casa
la estación del sol
en la vieja carreta abandonada.
Y en la tregua tibia de las noches
bebimos a los abuelos
las leyendas enterradas
en la tierra negra de sus años.
Al tlacuache le hablamos:
que no llevara a sus hijos
los dulces ojos de nuestros animales.
Pues crecimos en una casa crujiente
y multihabitada como el Arca de Noé
en aquellos diluvios tropicales.
Nuestro padre,
cazador que jamás cobró pieza alguna
enseñó a conservar la dignidad cual oro rojo.
Nuestra madre,
tehuana clara, sencilla como agua,
mostró el equilibrio entre la palabra y la verdad:

Ser hombre era callar y ver de frente
el trallazo del rayo en la montaña
y sólo hablar cuando a la voz nada enturbiara.
Nunca supe cómo pudimos crecer

cargando tanto peso
tanta hambre y barro y agua
en los bolsillos y en el alma.
Y estrellas jorobadas de ansiedad.
Mirad a mis hermanos binizá.

Ahora bien: ¿Qué niño no ha volado en círculos? ¿No deberíamos buscar ya en aquel niño las primeras huellas de su quehacer poético? El poeta hace lo mismo que el niño: construye castillos en el aire, los toma muy en serio, reflexiona acerca de estos y los dota de afecto. Es en este punto donde el goce estético nos remite a las ficciones de las escenas del juego, escenas oníricas, fantasías diurnas. Veamos entonces otro ejemplo en este sentido:

¿Recuerdas cuando íbamos al río y él venía de nosotros?
Padre me regalaste mi nual: un juguete felino enamorado
Pescábamos para jugar a ensartar el azar y atarlo al tiempo
así nos pesca rumorosa aquella en su momento
como antes de la tromba que envuelve en la gardenia a la sabana
y nos separa de las turbias espumas del amor.

Es innegable: hay en *Alba y abla. Antología personal* (2014) una búsqueda de la perfección en el sentido supremo; es decir: búsqueda de los signos del Cielo en la Tierra; de este modo –en consecuencia– se nos recuerda que en la creación ordenada de la naturaleza no hay más que pletórica unidad, y que la dicotomía entre el Cielo y la Tierra es –en rigor– propia de la cultura contemporánea. Leamos entonces –a propósito– un pasaje de “Retrato de mi padre en medio de la zafra”, incluido en *Retrato de familia con algunas hojas* (1999):

y por eso reclamas que a mi madre
no termine de explicar por qué no te has ido
y se seca asida a la ácida tormenta de tu ausencia,

más sabia que Descartes.
¿Por qué no supe de tu muerte
no traté de contener tu nueva cacería
y sofocar a tiempo el rumor de hojas secas que llegaba de la mar?

Pero además: ¿No es acaso ya el título de este libro de 1999 un franco reconocimiento de una deuda que involucra los signos de un rumor que llegaba del mar?

Con *La zorra azul* (1996), Víctor Toledo indaga en el mito eslavo de la temible Baba Yaga; sabe Baba Yaga que nuestro poeta va a ingresar –sin temor o con él– a ese mundo liminar con el propósito cierto de llenar su caldero de vivencias y visiones poéticas y proféticas; en fin: quizá porque Baba Yaga puede volar por el aire también, asemejándose a una nube oscura que amenaza con ocultar la luz del día.

En el remolino de aire en el que cruza Baba Yaga el día o la noche alunada y azul –y en la estela que deja su almiraz donde viaja y va borrando su rastro– el poeta oye una música que se traduce magistralmente en cada uno de los versos del magnífico poema titulado “Presagios de la bruja Baba Yaga”. Diría que he podido oír en este poema –una vez más– el murmullo hermético y mágico de los signos de antiguas tradiciones:

Un pájaro extranjero vendrá a cantar en el claro del bosque nuestra
[canción olvidada.
Quien bebe de la copa dorada del dragón saborea la ambrosía
esla-
[va y paladea su fuego esencial.
Si en invierno la puesta del sol es lapislázuli, de oro, rosa luminoso
o supura un tono verde, llegará la claridad –incluso si hay nubes
acechando al tigre blanco de las formas y sonidos.
Pero si un color oscuro se entrevista con la luz: habrá tormenta

[nocturna y vendrán rugiendo los relámpagos desde el Oriente.
Oriente: oración de oro, si a la puesta de la mesa del sol van
las nu-
[bes invitadas, llegará un fuerte viento consagrando la Primavera
[con su ritmo.
Oriente oración y oro.

Y leeré –asimismo– estos versos que llegaron hasta mí como
un súbito infinito detenido:

En Otoño, las hojas más altas de los abedules al ponerse rojas y
amarillas adelantan la Primavera Sagrada.
Entonces, bajo un poderoso árbol, racimo de frutas exquisitas caerán
partidos los amantes por el rayo del amor.
La zorra azul se volverá hierba la hierba carpa la carpa dragón
el dragón tiempo de jade (agua y rayo) la lluvia dorada hongo
Matamoscas Mujamor rojiblanco el hongo esperma celeste.

Hay que decir que en *Del mínimo infinito* (1998) se intuye una
voz –quizá otra voz– que se hace profunda y que horada en el
interior de las cosas no solo de su mundo particular, sino también
en múltiples aspectos del mundo sin más.

En efecto, es precisamente en su poema “Así el tiempo no
existe”, el lugar donde interroga la narratividad significadora
del tiempo, no como convención ordinaria que marca y ordena
el despliegue existencial, sino como un enigma, propio de la di-
mensión ontológicamente eterna de aquél, casi como si en ello se
pudiera percibir lo Sagrado.

Cito, a propósito:

Así que el tiempo no existe
lo real es más que la racionalidad
y más rico que la irracionalidad.

Dentro de cada cosa hay un reloj de arena
(Y en cada grano de oro seco un mar de brillos)
En el pico ansioso del ave y el óxido violento de la luz
En el brillo esmerilado de tus ojos
Que no creen lo que miran que ven lo que no saben
En mis manos que al recorrer tu cuerpo se construyen para siempre
Y se destrozan

En la noche de esta cansada eternidad.

En *Oro en canto son oro: sor tija de hadas* (2013), la acción poética estalla –una vez más– en polivalencia de sentido. Ciertamente: en el insurrecto escenario polifacético que aquí se instaura, el poeta no renuncia a la rebeldía inocente, infantil y lúdica. En suma: juegos de luces, juegos de hadas, juegos del lenguaje poético. Escuchemos algo de “Allí duerme Titania (La humedad del resplandor)”:

Hay un arroyo escondido
Donde Titania se baña
entre la honda montaña
Brilla su anillo perdido.
Es una rosa y un nido
Es una letra encarnada
Con el secreto del hada.
Rojilengua de su dueño
En el resplandor del sueño
De la violeta violada.

Así mismo, en *Ver de mar de ver* (2013), año en el que nuestro poeta decide usar como heterónimo de Víctor Toledo parte de su nombre, Manuel Contreras, examina –poéticamente– otro de los grandes misterios antropológicos: el ritmo. Lo piensa –para mí ver– como un continente de lo móvil, de la libertad. Y es la naturaleza quien se brinda en indicios, búsqueda –tal vez– de aquella

“razón recta” que anima al deseo poético, el Verbo Iniciador se manifiesta en signaturas tan sutiles como la vibración de las alas del colibrí. Escuchemos, a modo de ejemplo un fragmento de este sublime poema titulado “Tú sostienes colibrí”:

Tú sostienes colibrí
en tus alas todo el mar.
Con tu métrica incesante
despliegas el movimiento
del color y las esencias
del jardín.

Y más adelante nos dice

Suspendiste con tu brío
toda rotación astral
Colibrí –libre albedrío
del Espíritu en la nada
pues traslúcida es tu huella
Claridad.

Para finalizar, diría que Víctor Toledo movió la piedra y yo me asomé entonces –quizá desde lejos– a contemplar extasiada un sembradío de Rosagramas púrpuras donde un enjambre de hadas y ondinas transparentes sigue el rastro borrado de Baga Yaga.

HACIA UNA LECTURA RENOVADORA EN OBRA REUNIDA 2 DE MARIO BELLATIN

BEATRIZ ABIGAIL ROSADO MARRERO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

Mario Bellatin. *Obra reunida 2*. México: Alfaguara, 2014.

“Soy Mario Bellatin y odio narrar [...] El hecho de ser escritor está más allá de una decisión consciente [...] eso [ser escritor], que para muchos podría parecer encomiable y hasta motivo de elogio, para mí no es sino una condición que no tengo más remedio que soportar” (*Obra reunida*, 502). Esto que nos describe el escritor mexicano en su texto *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005) se ha convertido en el estandarte, por excelencia, de un nuevo sistema literario para las letras mexicanas: escribir no es lo mismo que narrar. Sin duda alguna, la concepción de lo que significa la escritura para Mario Bellatin salta ante nuestros ojos críticos como una forma para desestabilizar el paradigma literario que hemos venido construyendo a lo largo de la historia. En ese sentido, ¿qué podemos decir de Mario Bellatin y de su propuesta literaria, que muchos críticos la han categorizado como una forma narrativa “rara”, inusitada? Podemos afirmar, siguiendo las ideas de Diana Palaversich, que Mario Bellatin es ese escritor que se ha dado a la tarea de deformar todos los conceptos literarios existentes y, por ello, su arte narrativo está fuera de la norma establecida, alejada de toda forma de categorización.

[...] la obra de Mario Bellatin surge como un proyecto original y arriesgado cuyo objetivo es crear un universo paralelo que desafía no sólo la lógica del mundo concreto sino también los preceptos de la literatura realista protagonizada por personajes verosímiles y caracterizada por textos que despliegan una trama transparente, fácil de seguir. Bellatin, al contrario, cultiva una narrativa que borra los límites entre la realidad y la ficción, tejiendo tramas fragmentadas y laberínticas, construyendo personajes inestables (Palaversich, 11).

Otro de sus críticos, Julio Ortega, ha dicho en constantes ocasiones que Bellatin pertenece a una constelación singular de escritores que se han dado a la tarea de desordenar los protocolos existentes de la literatura actual: Bellatin utiliza una forma narrativa de tipo exploratoria. De allí que Ortega mencione que la obra del escritor mexicano sea, en realidad, una “[...] estética posmoderna; esto es, fragmentada en el relato, marginal de ocurrencia, subvertora de los discursos normativos, crítica de los poderes de sanción, y ajena a los faustos actuales de vacilación” (Ortega, 9).

Sin embargo, esta estética posmoderna que se encuentra en las obras de Bellatin ha provocado una reacción peculiar en sus diversos lectores: ejemplo de ello es la propuesta de Álvaro Matus (un periodista del diario chileno *El mercurio*), el cual ha catalogado a Bellatin como uno de los escritores más raros que existen actualmente en toda Hispanoamérica. Situación que no es del todo cierto: más que ser una narración “rara”, la obra de Bellatin articula un modo de operar que dificulta su supuesta “categorización”. En consecuencia, la obra Bellatin es una propuesta que se rige bajo sus propios preceptos: lo que para muchos podría parecer un mundo ficticio totalmente absurdo y hermético, poblado con personajes anómalos e historias circulares, bifurcadas o truncadas, en realidad posee una lógica central y propia. El escritor mexicano ha logrado crear una suerte de mundo que

pueda sostenerse por sí mismo, es decir, el paradigma de una tradición no se aloja en la obra de Bellatin, porque su tradición es un mosaico de “corpus vivo”. Corpus que ha dado un giro decisivo desde la publicación de *Shiki Nagaoka* en 2001. A partir de esta obra trascendental, la perspectiva de Bellatin ha cambiado radicalmente y su complejidad escritural ha llegado a alcanzar un peldaño mayor al de sus otras propuestas anteriores. De tal forma que *Obra reunida 2*, publicado en 2014 por la editorial Alfaguara, tiene como papel principal hacernos partícipes de una propuesta narrativa totalmente distinta: Bellatin transforma sus textos en complicados “objetos de construcción”, en donde escribir no sólo se queda en la palidez de las palabras, sino que trasciende en el ámbito de todas las expresiones artísticas posibles.

Obra reunida 2 se convierte así en el espacio en donde Bellatin experimenta y desarrolla un arte poético de mayor envergadura: los textos reunidos dentro de las múltiples páginas del libro son la muestra clara de esa escritura que está en constante renovación; tal y como puede observarse detalladamente en *Escribir sin escribir* (2014), *Lecciones para una libre muerta* (2005), *El gran vidrio (tres autobiografías)* (2007), *Disecado* (2011), *El libro uruguayo de los muertos* (2012), *La jornada de la monja y el paciente* (2006), *Gallinas de madera* (2013), *Los cien mil libros de Bellatin* (2014), entre otros. Y en ese sentido, la pregunta que nos repetimos una y otra vez a la hora de estar leyendo estas propuestas literarias es la siguiente: ¿qué potencialidad puede tener el texto como tal cuando su autor lo ha convertido en un ser “huérfano” de su propia escritura? Por supuesto, como bien afirma el propio escritor mexicano en *Escribir sin escribir*, un texto es más profundo mientras más huérfano sea:

Provenimos de una tradición literaria donde muchas veces se ha dado un relieve excesivo a la presencia del autor y a las circunstancias sociales en las que ese creador está sumido. En

esta búsqueda por desentrañar las relaciones entre el texto y su creador me parece están inscritos una serie de libros que he ido publicando [...] Quise apelar a la figura del curador como autor y la muestra como su obra. Se me ocurrió entonces la posibilidad de organizar un congreso de escritores donde los escritores no tuvieran presentes. Trasladaría al lugar del evento sólo las ideas de estos escritores, para constatar lo que ocurría con los textos una vez que estuvieran huérfanos de sus autores (*Obra reunida 2*, 11)

De hecho, en el texto *Disecado*, en donde Mario Bellatin se habla a sí mismo en tercera persona, vuelve a retomar esta idea sobre la orfandad del texto literario: “¿Mi Yo? Me dijo en ese momento que la búsqueda por saber más sobre los misterios entre el creador y la realización de su obra estaba presente en la mayoría de los proyectos que llevó a cabo mientras estuvo con vida” (*Obra reunida 2*, 215). Por consiguiente, bajo esta perspectiva, Bellatin no crea obras narrativas, sino más bien modelos narrativos que se arman en su conjunto: todos los elementos narrativos y visuales que, en una primera instancia pueden no tener relación alguna entre sí, al final se articulan en un todo que se arma. El choque que tiene el lector a la hora de “maravillarse” o “asustarse” ante esta narrativa “inusitada” se gesta a partir de esa acción artística (conjuntar elementos literarios y visuales) con la cual Bellatin transforma su obra literaria en una especie de simulacro, en un armado textual.

Para Bellatin, “Quien lee, parece llamado a quedar siempre desilusionado, pues es imposible que una obra encuadre perfectamente con determinada fantasía” (*Obra reunida 2*, 10). Significativamente, *Obra reunida 2* tiene ese efecto particular: que nuestros horizontes de lectura no puedan sentirse del todo cómodos con cada uno de los textos incluidos dentro del libro. Uno lee y releo *Obra reunida 2* para darse cuenta que la renovación de uno mismo como lector se haya cimentada a partir del derrumba-

miento de nuestros propios paradigmas de lectura. Por lo tanto, centrándonos en la forma de entender el universo literario por parte de Bellatin, nos topamos con una propuesta narrativa diferente: *Obra reunida 2* es una lectura que desestabiliza los presupuestos literarios del lector.

En conclusión, podemos decir que Mario Bellatin, con estas propuestas literarias que ha logrado reunir Alfaguara en una especie de conjunto articulado, intenta que el lector tenga una mayor participación a la hora de adentrarse a ese juego narrativo de construcción textual. El resultado de esa acción es clara: la conformación de otro tipo de lectura totalmente ajena a la otorgada por la tradición canónica del Boom latinoamericano. En otras palabras, lo que Bellatin busca con sus obras es la conformación de un lector de textos “huérfanos”. Es por ello que *Obra reunida 2*, como bien se refleja en su contraportada, es la recuperación de un universo literario insólito de un autor tan indescifrable como lo es Mario Bellatin. Por lo tanto, *Obra reunida 2* es un planeta aparte en este gran cosmos narrativo que es la literatura mexicana actual.

RECEPCIÓN DE ARTÍCULOS, TRADUCCIONES Y RESEÑAS

1.- Objetivo. El objetivo de la revista es publicar artículos originales e inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes interdisciplinarias. Así mismo deseamos difundir traducciones de trabajos publicados en otras lenguas cuya relevancia enriquezca el panorama actual de la teoría y crítica literarias o las publicaciones de reseñas sobre trabajos relevantes que contribuyan a la difusión del conocimiento especializado.

2.- Sobre las colaboraciones. Deben ser originales inéditos, que no se encuentren en proceso de dictamen para otra revista. Los escritos publicables pueden ser artículos sobre teoría, análisis o crítica literaria, reseñas y traducciones.

3.- Sobre los colaboradores. *Amoxcalli, Revista de literatura hispánica* recibe colaboraciones de alumnos de posgrado, profesores e investigadores. Quienes envíen artículos, reseñas o traducciones para su publicación deberán anexar el formato de Identificación del trabajo.

4.- Evaluación. Toda colaboración recibida será dictaminada por dos académicos expertos en el área. Tanto el nombre del autor como el de los dictaminadores permanecerán en el anonimato. El tiempo promedio para dar respuesta sobre la publicación o no de

los artículos es de tres a cuatro meses. Sin importar los resultados del dictamen, el autor recibirá por escrito las opiniones de los árbitros. En caso de ser *publicado con correcciones*, la aceptación del artículo estará sujeta a los cambios especificados. Si el dictamen es negativo, el autor, una vez incorporando las indicaciones de los árbitros, podrá proponer su texto una vez más para su publicación sin que por ello la revista esté obligada a aceptarlo.

5.- Normas de publicación:

*ARTÍCULOS ACADÉMICOS:

I.- Extensión. La extensión de los artículos debe ser de entre 12 y 20 cuartillas (tamaño carta) incluidas las notas al pie. Los cuadros, tablas e imágenes no hacen parte de la extensión del artículo; para su uso, el autor debe cerciorarse de que sus derechos de uso estén vigentes.

II.- Estilo. *Amoxcalli, Revista de literatura hispánica* basa su estilo de edición siguiendo los puntos señalados en la séptima versión de la *MLA Style Manual* (New York, 2009). Asimismo, todos los artículos deberán cumplir con las siguientes normas:

—Uso de la fuente Times New Roman a 12 puntos, espacio 1.5 y con márgenes de una pulgada.

—En la primera página del artículo deben aparecer en inglés y en español el título, un resumen que no supere las 100 palabras y cinco palabras clave.

—La MLA utiliza el método (autor página) en el uso de citas. Quiere decir esto que el apellido del autor y la página o páginas de las que la cita está tomada deben aparecer en el cuerpo del texto así como la referencia completa debe aparecer en las referencias. El nombre del autor puede aparecer dentro de la frase misma o entre paréntesis después de la cita o parafraseo. Los números de página siempre deben aparecer entre paréntesis luego de la cita.

—Al final del artículo se deberá incluir una sección de “Referencias” consignando todos aquellos documentos y demás fuentes que se refirieron en el trabajo siguiendo las indicaciones del formato de estilo MLA Style Manual (New York, 2009) en su 7ª edición.

*TRADUCCIONES Y RESEÑAS:

I.- Extensión. La extensión máxima de las traducciones debe ser 20 cuartillas (tamaño carta). En el caso de las reseñas, la extensión no debe superar las 4 cuartillas (tamaño carta).

II.- Estilo. Es importante señalar que las traducciones realizadas deben contar con el permiso legal de los respectivos autores. Los textos reseñados no deberán superar los tres años de antigüedad respecto al número de la revista en el que sería incluida la respectiva reseña. De igual forma, tanto las reseñas como las traducciones deberán cumplir con los mismos requisitos de edición que los artículos académicos.

6.- Contacto. Las colaboraciones deben enviarse al correo electrónico amoxcallirevista@gmail.com, indicando en el título del mail si es artículo, reseña o traducción.