

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 5, número 10, agosto-diciembre 2022

Reserva 04-2022-061313411900-102

ISSN: en trámite



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

10

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

María Lilia Cedillo Ramírez

Rectora

José Manuel Alonso Orozco

Secretario General

Luis Antonio Lucio Venegas

Director General de Publicaciones

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director

José Gabriel Montes Sosa

Secretario Académico

Ricardo Antonio Gibu Shimabukuro

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

Mónica Fernández Álvarez

Secretaria Administrativa

Araceli Toledo Olivar

Coordinadora de Publicaciones

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

DIRECTORIO

DIRECTOR EDITORIAL

Alejandro Palma Castro

CONSEJO EDITORIAL

Alí Calderón

Mario Calderón

Héctor Costilla Martínez

Samantha Escobar Fuentes

Alejandro Lámbarry

Israel León O'Farrill

Gustavo Osorio de Ita

Alicia V. Ramírez Olivares

Francisco Ramírez Santacruz

Víctor Toledo

EDITORIA ASOCIADA

Mariana Ruiz Flores

COMITÉ CIENTÍFICO

Ignacio Ballester Pardo
(UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

Aníbal Biglieri
(UNIVERSITY OF KENTUCKY)

Carmen Dolores Carrillo Juárez
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO)

Diana Castilleja
(VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL)

Rosario Fortino Corral Rodríguez
(UNIVERSIDAD DE SONORA)

Francisco Javier Hernández Quesada
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA)

Alejandro Higashi
(UAM IZTAPALAPA)

Enrique Chacón Esquivel
(SOUTHERN OREGON UNIVERSITY)

Fredrik Olsson
(GÖTENBORGS UNIVERSITET)

Kevin Perromat
(UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE)

Ana Porrúa
(UNIVERSIDAD NACIONAL DEL MAR DE PLATA)

Cécile Quintana
(UNIVERSITÉ DE POITIERS)

Israel Ramírez Cruz
(EL COLEGIO DE SAN LUIS)

Erivelto da Rocha Carvalho
(UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA)

José Sánchez Carbó
(UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA)

An Van Hecke
(KU LEUVEN)

Gloria I. Vergara Mendoza
(UNIVERSIDAD DE COLIMA)

CINTILLO LEGAL

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA, año 6, número 10, agosto-diciembre 2022, 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: 04-2022-061313411900-102, 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 2022.

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

Portada: *Danza macabra*, Zócalo de la ciudad de México, Noviembre de 2019, autor: Miguel Ángel Martínez Barradas.

Hecho en México.

Compuesto en InDesign 2019.

Formación de interiores: Dulce María Avendaño Vargas.

ARTÍCULOS

- 9 LOS ESTUDIOS ANIMALES: UNA PERSPECTIVA DE INTERPRETACIÓN
Francisco Javier Hernández Quezada
- 29 LA INTERTEXTUALIDAD EN LA NARRATIVA BREVE HISPANOAMERICANA
(DE LAS VANGUARDIAS LITERARIAS A LA MINIFICIÓN MEXICANA)
Pablo Medel
- 53 COLECCIONES AMERICANAS (LIBROS Y COMUNIDADES DE LECTURA, 1915-1983)
Pablo Rocca

NOTAS CRÍTICAS

- 77 TRES POETAS MEXICANOS Y LA TÉCNICA FREINET: FRANCISCO HERNÁNDEZ,
CARLOS ISLA Y ULISES CARRIÓN
Jocelyn Martínez Elizalde
- 89 “SEGURAMENTE BROMEA, DR. HIGASHI”. MÁS ALLÁ DE LA POESÍA, EL DISCURSO
(ALGUNAS PAUTAS PARA SU COMPRENSIÓN)
Alejandro Palma Castro

SEMBLANZAS

- 106 COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

ARTÍCULOS

LOS ESTUDIOS ANIMALES: UNA PERSPECTIVA DE INTERPRETACIÓN

ANIMAL STUDIES: AN INTERPRETATION PERSPECTIVE

FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ QUEZADA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-2872-8517>
hernandezf71@uabc.edu.mx

Resumen

En la actualidad, el estudio de la animalidad admite indagaciones diversas. Concebida, en principio, como variable explícita de lo diferencial, supone la valía crítica de un acercamiento, sobre todo si pensamos en los alcances de ese antropocentrismo histórico que ha establecido fronteras entre el ser humano y el resto de las especies, y se ha convertido en paradigma incuestionable de verdad.

Por lo cual, en este trabajo se hace un resumen básico de los planteamientos centrales de los Estudios Animales, enfatizándose los argumentos de su interpelación al concepto occidental de lo humano y en concreto al de los estudios humanísticos. Y, de igual modo, en el último apartado, se da paso a una serie de precisiones alusivas a la literatura y el tipo de tratamientos que ha brindado sobre la animalidad y sus significados.

Palabras clave: Estudios Animales, Animalidad, Literatura, Posthumanismo, Antropocentrismo.

Abstract

At present, the study of animality admits diverse inquiries. Conceived, in principle, as an explicit variable of the differential, it supposes the critical value of an approach, especially if we think about the scope of that historical anthropocentrism that has dedicated to establishing borders between the human being and the rest of the species and has become an unquestionable paradigm of truth. So, to speak of animality is to speak of a contrastive question, which in the case of the humanistic disciplines has been penetrating deeply for some time.

Whereby, in this work is made a basic summary of the central approaches of Animal Studies, emphasizing precisely the arguments of its questioning of the Western concept of the human and specifically of the humanistic studies. And, in the same way, in the last section, it gives way to a series of clarifications alluding to literature and the type of treatments it has provided of animality and its meanings.

Keywords: AnimalStudies, Animality, Literature, Posthumanism, Anthropocentrism.

1. Nota introductoria

El presente trabajo se divide en dos partes: la primera, en una reflexión general sobre el ámbito académico de los Estudios Animales que considera la existencia de diferentes perspectivas sobre la animalidad y sus características; la segunda, en una especificación parcial del modo en que la creación literaria se centra en dicha temática, sobre todo al enfatizar nociones cosificadoras del ser no humano o comprender que el acercamiento no antro-

pocéntrico a este ser descubre la fragilidad de muchas de nuestras certezas.

En general, mi trabajo se centra en las posibilidades alternas de esta crítica orientada a analizar la temática de la fauna como temática vinculante, próxima, que permite revisar infinidad de cuestiones alusivas a nuestra relación con la misma y que, en el fondo, apelan a la violencia, al sufrimiento físico, a los derechos animales, etc. (Dekoven, 2009). Insisto: como tema problemático, discutible y conjetural, que reclama un abordaje focalizado y dialógico, dirigido a comprender, cuando es necesario, la dislocación animal.

Por tanto, indico que este texto no es un estudio monográfico centrado en un escritor particular y sus plasmaciones, ni tampoco sobre lo que un conjunto de obras literarias propone en relación con la animalidad y sus actos.¹ Ante todo, el texto señala las implicaciones generales de esa tendencia analítica que, poco a poco, se abre camino como alternativa humanística de estudio tras considerar las ideas y argumentaciones de filósofos como Jacques Derrida (2008), para quien los animales nos obligan a pensar en "*Los fines del hombre y El paso de las fronteras*" (45).

1 La presente reflexión obedece al trabajo de análisis literario que he realizado desde hace algunos años vinculado con el tema de la animalidad y que he plasmado en diferentes libros y artículos. Por ese motivo y para no levantar falsas expectativas, la indicación inmediata de no proponer un estudio monográfico que subraye las características de tal obra o de tal autor volcado en el tratamiento y la representación creativa de los seres no humanos. Específicamente, lo que aquí pretendo compartir son algunas conclusiones generales sobre la manera en que se han establecido variables de acercamiento que —considero— se dejan leer mejor desde la perspectivas de estos Estudios; variables formales que explicitan las visiones que se han ponderado de los animales y sus discursos. Tal interés me obliga, en consecuencia, a escribir este texto, priorizando las implicaciones generales y teóricas de una vertiente crítica del pensamiento contemporáneo que exige valorar la relación que mantenemos con la fauna y el mundo natural, al tiempo que el sentido que el estudio de las humanidades debe adquirir en estos momentos de cambios y transformaciones.

Al mismo tiempo, este escrito reconoce su interés por abonar al debate de las humanidades en la época actual, empezando por el hecho de que hoy, más que nunca, es necesario ampliar la perspectiva de tales estudios y valorar las implicaciones concretas de esos “estados permanentes de transición, hibridación y movilidad nómada, en sociedades emancipadas, posfeministas y multiétnicas con altos grados de mediación tecnológica que, sin embargo, no han asegurado justicia para todos, ni han resuelto patrones duraderos de desigualdad” (Braidotti, 2019, 2).

2. Los Estudios Animales y sus alcances

En los últimos años, la relación de las humanidades con la animalidad ha permitido el planteamiento constante de preguntas novedosas y singulares que nos hacen reflexionar sobre la naturaleza de nuestros límites. Entre las principales preguntas, que implican la consideración atenta de una “*limitofía*” (p. 45), se encuentran aquellas que evidencian los modos en que interactuamos con el resto de los seres vivos y sus espacios, cuando no en las representaciones que les brindamos.

Vistos, luego, como una serie de acercamientos interdisciplinarios a las variables de la animalidad, tales indagaciones descubren modificaciones de un paradigma: las del posthumanismo, las cuales ponen en entredicho los procesos que alteran la experiencia del sujeto racional (Chavarría Alfaro , 2015) y permiten entender, de acuerdo con Braidotti (2019), que

diferentes frentes discursivos transdisciplinares (medioambientales, evolucionistas, cognitivos, biogenéticos y digitales) están emergiendo en los límites de las humanidades clásicas y atravesando sus disciplinas [...]. Probablemente, el ejemplo más significativo de la excelente salud de la que

gozan las Humanidades post-antropocéntricas sea la reciente explosión de investigaciones en los campos de los “estudios animales” y el “ecocriticismo”. [...] Por lo tanto, en lugar de volver hacia una visión nostálgica de las Humanidades como reservorio y ejecutora de la razón universal trascendental y el bien moral [...] sugiero que avancemos hacia múltiples futuros posthumanos. Necesitamos un esfuerzo activo para reinventar el campo académico de las Humanidades en nuevo contexto global y para desarrollar un marco ético digno de nuestros tiempos posthumanos. (18-19)

Las implicaciones de tal parcela de estudios brindan, por tanto, la posibilidad de entender el elemento animal como parte activa de un mundo complejo con el que los seres humanos interactuamos de diferentes maneras. Al mismo tiempo, permiten examinar los significados autoritarios de algunos conceptos que, a tal elemento, le hemos endilgado, especialmente si se exponen y analizan ideas reiterativas que limitan el conocimiento de ese universo material (Ahuja, 2009) conformado por seres sometidos a la “derivación natural” (Maturana y Varela, 1999, 92) o a lo que Julieta Yelin (2015) ha definido como el esquema de “lo viviente” (101)².

2 Sobre esta misma cuestión, de la que hay todavía mucho por decir, el crítico mexicano Alejandro Lámbarry (2019) argumenta que existen dos momentos clave: “El primero se ubica en Francia, con el pensamiento que desarrollaron Gilles Deleuze y Jacques Derrida desde el posestructuralismo. Los franceses cuestionaron la certeza discursiva del modernismo/humanismo y promovieron un pensamiento basado en conceptos performativos que se definen en la frontera o en el devenir. El animal dejó de ser el reverso negativo del humano, aquel que obedecía a sus instintos, y se convirtió, en cambio, en un compañero en la búsqueda de una triada nueva de ética, epistemología y estética. [...] El segundo momento clave ocurrió cuando la academia anglosajona adoptó la teoría francesa agregándole una agenda política. La teoría de los Estudios Animales nació en 2009 —año de la publicación de un número especial en *Modern Language Review*, la Revista de la Modern Language Association (MLA). Esta agenda política de la academia anglosajona busca dar respuesta a lo que en Deleuze y Derrida se sugiere como una metáfora o una imagen poética, esto es: la formulación de

De hecho, Yelin sostiene algo interesante cuando plantea que esta vertiente de análisis poshumanística se convierte en una estrategia alternativa de interpretación que recibe influencias de la denominada “cuestión animal” (Gilles Deleuze y Felix Guattari, Jacques Derrida, Michel Foucault, entre otros), la misma que pone “en el centro de la escena” el pensamiento del escritor Friedrich Nietzsche y su “denuncia de la artificialidad y arbitrariedad del universo metafísico modelado por la metafísica” (100); por lo que la

transformación fundamental en este sentido ha sido, evidentemente, la del concepto de hombre, cuya centralidad e identidad fueron puestas bajo sospecha. Ya no es posible, como afirma Mónica Cragolini [...], “pensar al existente humano en términos de sujeto representativo, autónomo y propietario, que “objetiva” el mundo en ese espacio interior de la conciencia [...]. Al quiebre decisivo de la noción de conciencia que significaron los desarrollos del psicoanálisis y al fuerte cuestionamiento de la idea de identidad como sustancia que propiciaron las teorías estructuralistas, se sumaron los avances en el terreno de la etología, la neurociencia y el cognitivismo. Estas disciplinas revisaron conceptos claves de los discursos humanistas, como los de “conciencia”, “subjetividad”, “lenguaje”. (100)

Así, el análisis de la figura del animal admite un pragmatismo: el de que las prioridades reflexivas cambien o si no se amplifiquen y expandan, generando la aparición de preguntas poco frecuentes que ponen en jaque “los fines del hombre” (Derrida, 2008, 17). Lo cual, en esencia, supone cuestionar la estructuración tradicional y monológica del conocimiento humano: es decir, de ese

sociedades de convivencia con los animales más justas y equitativas, junto con sus posibles derechos —como pacientes en lugar de agentes morales— y la construcción de sociedades híbridas” (o ciborg)” (3-4).

conocimiento volcado en la fundamentación de una reflexividad unidimensional que si incorpora al animal es solo para rebajarlo y favorecer el surgimiento de un sinfín de posturas antianimales, o que han expresado opiniones limitadas al respecto. De ahí que, como María Luisa Bacarlett Pérez y Rosario Pérez Bernal (2012), se comprenda que

desde Platón el animal es aquello a partir de lo [que] por exclusión habrá de surgir lo humano, aquello que habrá de ser negado para que de ahí pueda emerger lo humano en sus rasgos más propios. Algunos autores como [Alain] Touraine, en su *Crítica a la modernidad*, anota que el conflicto entre cultura-naturaleza es un enfrentamiento que se agravó con la llegada de la modernidad: al cortar las amarras con lo divino, el hombre ya no podía dar cuenta de sí recurriendo a una justificación trascendental, ahora tenía que fundamentarse de manera inmanente, “naturalizarse” en palabras del propio Touraine. (5)

Por lo demás, los cambios recientes en el acercamiento poshumano a la animalidad conllevan la asunción de criterios ideológicos y discursivos desafiantes, como aquel que plantea la crítica radical del esquema especista: esquema de conocimiento e interpretación que, amparado en el mito ilustrado de la modernidad, bosqueja proyectos de control y dominación permanentes donde el “mundo” se concibe como “extenso y futuro código del hombre, que habilita figuras radiantes: igualdad, saber, conquista, mutación de los paisajes, exterioridad industrializable” (Casullo, 1989, 25). En sí, aludo a un esquema limitador que vulnera lo vinculado con la animalidad y la convierte en referencia del contraste, de la oposición, de la ruptura (Berman, 1998).

A la vez, hay autores que se han detenido en la problematización de este giro animal, señalando las ramificaciones políticas

que se generan al cuestionar los usos comerciales y científicos del ente fáunico y el dolor y sufrimiento físico que le ocasionan. Uno de estos es Juan José Ponce de León (2020), quien señala las diferencias existentes entre los Estudios Críticos Animales (ECA), los Estudios Animales (EA) y los Estudios Humano-Animales (EHA) en el sentido de subrayar que los primeros (ECA) proponen esquemas de intervención para liberar al ser no humano del yugo humano, mientras que los otros (EA y EHA) se alejan de esta agenda, enfocándose en aspectos menos prioritarios:

Los Estudios Críticos Animales tienen su origen institucional en el año 2001, con el antiguo Centre for Animal Liberation Affair, el cual tiempo después, en el año 2007, se convertiría en el Institute for Critical Animal Studies [...]. Esta corriente proviene de una rica tradición política de la izquierda radical ecologista y animalista, principalmente del movimiento radical por la liberación animal [...]. Surge como una respuesta a la creciente institucionalización apolítica y acrítica sobre la cuestión animal. Según Best [...], la creciente domesticación de los estudios animales ha generado que no se cuestione el supremacismo humanista, el pensamiento binario humano-animal y, en especial, la explotación de los humanos hacia los no humanos. En ese sentido, los ECA se diferencian de los Estudios Animales (EA), y de los Estudios Humano-Animales (EHA), en la medida del enfoque normativo y crítico que asumen los ECA respecto de las condiciones materiales de los otros animales, junto con su explícita postura política que busca no solo interrogar sino subvertir esas condiciones. (402)

Si bien la reflexión de Ponce de León abona a comprender los alcances de la cuestión animal y las posturas ideológicas que suscita, el debate no se encuentra solo en reconocer si los acercamientos propuestos por las disciplinas antropocéntricas han sido o no *domesticados*, sino también en identificar hasta qué punto

difunden o no una visión diferente de este asunto que abone a la inclusión del ser no humano, a su respeto y dignificación en un momento en el que se desmoronan muchas de las ideas rectoras que hemos establecido sobre nuestra especie. Más todavía: en un momento en el que su singularidad y relevancia es puesta en duda por instancias como la ciencia tras apelar a la importancia vital que, para el equilibrio ecológico, adquieren procesos de interrelación natural donde la especie humana es solo parte del conjunto, no el centro de nada:

The process of becoming animal express the materialist and vitalist force of life, *zöë* as the generative power that flows across all species. [...] The becoming-animal axis of transformation entails the displacement of anthropocentrism and the recognition of transspecies solidarity in the basis of our being in this together —environmentally based, embodied, embedded, and in a symbiosis. [...] Life, in this case, however, is far from being the exclusive right of one species —the human. The old hierarchy that privileged *bios* (discursive, intelligent, social life) over *zöë* (brutal “animal” life) has to be reconsidered. Life is not sacralized as a given but rather posited as process, interactive and open-ended. *Zöë* as generative vitality is a major transversal force that cuts across and connects previously segregated domains. Biocentered egalitarianism is a materialist, secular, precise, and unsentimental response to transversal, transspecies structural connections. (Braidotti, 2009, 529-530)

Se llamen como se llamen, y encarnen las posiciones que encarnen, estos estudios, en el marco de un mundo especista, resultan importantes; máxime porque fuera de ellos hay poco, o casi nada, en términos de encontrarse con valoraciones inclusivas del animal visto como ente relevante, con el cual compartimos un espacio vital. Es por ello que, en la medida en que contribuyen al

rebasamiento de las fronteras especistas, los estudios en cuestión brindan la oportunidad de reconocer y admitir interpretaciones volcadas en el reconocimiento de la singularidad animal, en la ponderación de su diferencia, justamente al desregular la lógica de los “grandes Relatos” (Lyotard, 1993, 36) y los sentidos que establecen.³

La vigencia de los Estudios Animales implica, pues, una correlación con otros ámbitos disciplinarios que, conscientes de las transformaciones del mundo, se alejan de los “fines del hombre”, tal como sucede con el campo de la ecocrítica: campo propio de las humanidades donde el centro de la reflexión y del debate es la Naturaleza (con mayúscula) y no el determinismo antropocéntrico del pasado (García Única, 2017).⁴

3 “Habrá que reconocer que quizá sin quererlo vivimos atrapados no solamente en el pensamiento de la mayoría, no sólo nos conformamos en pensar en concordancia con el mayor número, lo más grave es que vivimos atrapados en el pensamiento de “lo mayor”. Lo mayor nos remite precisamente a aquellos paradigmas que nos han indicado a cada momento de la historia qué es lo propio del hombre, qué es lo propio de lo humano a partir del cual toda definición habrá de subsumirse, cuál es la idea aceptada, legítima, común, de esta lengua, de la razón, del arte, de la literatura, del pensamiento, etcétera. Paradigmas que poco tienen de inocente y casi nada de obvio, antes bien son productos históricos y culturales de la *episteme* de la época, de la manera dominante en que miramos el mundo en un momento dado” (Bacarlett Pérez, 2012, 38).

4 Con respecto a este punto, son interesantes los planteamientos de Cary Wolfe (2009), quien asegura que los estudios sobre la animalidad se han visto potenciados y beneficiados gracias al desarrollo de los debates ecológicos, que sin duda forman parte de la agenda pública desde hace varias décadas: “Animal studies, as a branch of cultural studies [...], would probably not exist, at least not in its current form, without the work done in field ecology and cognitive ethology over the past twenty to thirty years (Allen and Bekoff; Bekoff; Griffin; Pepperberg; Savage-Rumbaugh, Shanker and Taylor) —work brought vividly before the popular imagination by films such as the story of Dian Fossey, *Gorillas in the Mist*, and Jane Goodall’s documentary *The People of the Forest: The Chimps of Gombe* and by television documentaries such as *The Animal Mind*, in the PBS series *Nature*. Similarly, it owes its existence in no small part to the emergence of the animal rights movement in the 1970s and to that movement’s foundational philosophical works” (565).

En consecuencia, las propuestas analíticas de los Estudios Animales comparten el criterio anterior, en virtud de abstraerse de los influjos del poderío humano —comprendido como esquema unívoco de verdad— y enfocarse en los de la otredad del animal: ese ente autónomo y diferencial que reclama espacios de intelección incluyentes que no prioricen su rentabilidad solo desde el punto de vista de la ciencia o del mercado; que no minimicen su importancia en el proceso del avance civilizatorio y, en función de tal hecho, que no renuncie a su respeto y dignificación (Singer, 1999).

Asimismo, conviene subrayar que dichos estudios motivan la reflexión ciudadana en torno a la unidad fauna-naturaleza y su importancia como referente autónomo que no requiere de la intervención protagónica del hombre para existir:

Becoming animal consequently is a process of redefining one's sense of attachment and connection to a shared world, a territorial space. It expresses multiple ecologies of belonging, while it transforms one's sensorial and perceptual coordinates, to acknowledge the collectiveness and outward direction of what we call the self. The nomadic subject is immersed in and immanent to a network of human and non-human (animal, vegetable, viral) relations.

This nonessentialist brand of vitalism reduces the hubris of rational consciousness, which, far from transcending, is pushed down, grounded. Consciousness is an enfolding within the self of the world. (Braidotti, 2009, 530)

3. Constantes y alternativas en el estudio literario de la animalidad

Ahora, ¿cómo vincular esta propuesta con el estudio de la literatura? Quiero decir, partiendo de la adscripción humanística (o

poshumanística), ¿cómo incorporar la temática animal sin dejar de lado sus implicaciones materiales que exceden por mucho el campo de la reflexividad y, su complemento, el de la sensibilización? Esto es, ¿cómo acercarse a un tema difícil que, según señalaba, da lugar a confrontaciones paradigmáticas donde algunos apuestan por la liberación del animal y otros por ese abordaje elusivo (si se me permite plantearlo así) que olvida las condiciones de precariedad y sufrimiento en que ha vivido este ser?

Para responder tales preguntas es fundamental no perder de vista que el estudio crítico de la literatura jamás ha sido inmune a los debates sociales de su tiempo, debido a que trabaja con formatos discursivos que, abierta o veladamente, reflejan los contextos referenciales en los que fueron concebidos y plasmados; de forma que cada vez que se indaga en la conformación de una determinada obra literaria también se indaga en la sistematización de sus signos gracias a que la “relación *Literatura-Realidad* apela a una unión de la Literatura con la Realidad de manera incluyente, incluso complementaria, en la cual la Literatura es parte de la Realidad que se llama *mundo*” (Saganogo, 55).

En el caso de los Estudios Literarios la temática de la animalidad ha sido una temática diacrónica que ha encontrado ecos remotos en las fábulas esópicas⁵ y en los bestiarios medievales⁶:

5 “Lo importante es que el nombre de Esopo [...] figura como etiqueta terminológica. El género se define precisamente por su atribución al fabulista legendario. Las colecciones más antiguas que tenemos (incompletas por lo demás), escritas por Fedro y Babrio en versos yámbicos y latinos, respectivamente en los primeros dos siglos de la era cristiana, pretenden comprender “fábulas esópicas” [...] Bueno, pero qué es una fábula esópica? No es nada fácil llegar a una definición adecuada de la misma. Muchas veces se dice que es una historia de animales y que tiene una moraleja. Pero no es así. Si investigamos el contenido de las colecciones de fábulas, se ve inmediatamente que no sólo contienen cuentos de animales y otros seres irracionales como plantas y objetos, sino también historias en las cuales aparecen hombres y dioses” (Van Dijk, 2003, 262-263).

6 “La literatura didáctica fue uno de los mecanismos empleados para lograr la

expresiones creativas que han aludido a lo que, a falta de mejores términos, defino como la *concepción controlada* del ser no humano consistente en utilizar el todo o la parte de este que mejor se adapta a los esquemas monológicos de una concepción discursiva.

Teniendo en mente tal argumentación, afirmo que el *control* de lo fáunico-natural ha motivado el surgimiento de tres variables literarias cuyas manifestaciones expresan un modo de ver y comprender al(os) animal(es); estas son

- Aquella que solventa su uso estratégico y recurrente con un fin particular: el de enaltecer al hombre; o sea, el de engrandecerlo y diferenciarlo tomando en cuenta que tal acción insiste en las ideas especistas del dominio y del *control*. De suerte que esta variable se encuentra presente en las dos expresiones indicadas (fábulas esópicas y bestiarios medievales) en donde se manifiesta la utilización y el empujamiento del animal.
- La segunda variable insiste en la advertencia del nexo ser no humano-amenaza pues el contacto irracional con el animal trae consigo una serie de riesgos y problemas que vale la pena desterrar, alejar, ahuyentar. Razón por la cual se declara explícitamente que el ser no humano encarna la imagen de la frontera: ese límite que jamás se debe cruzar pues se corren riesgos de padecer “lo exterior, lo corpóreo, lo superficial, lo bajo, lo anónimo, lo no lingüístico, lo efímero”

adhesión al ideal cristiano. Los autores de los Bestiarios describían las bestias y usaban esa descripción como base de una enseñanza alegórica. De este modo, al mismo tiempo que algunos animales representaron a Cristo, otros simbolizaron el Mal o se convirtieron en proyección de los vicios y defectos humanos. Algunas bestias que por sus características constituyen ejemplos relevantes de la dimensión simbólica que se les atribuía en la Edad Media son el grifo, el dragón y el basilisco” (Valentini y Ristorto, 2015, 17-18).

(Yelin, 2015, 103).

- La tercera variable enfatiza la cosificación literaria del animal para fines simbólicos y productivos, con la cual asistimos a una noción pragmática de este ser basada en necesidades espirituales, religiosas, culturales, artísticas a la vez que comerciales, industriales, científicas, etc. Concretamente se trata de una concepción utilitaria mediante la que se precoriza su *control* y, de requerirse, su sacrificio e inmolación.

En resumen: estas variables literarias evidencian matices del acercamiento monológico al animal y muestran las claves de una postura antropocéntrica que, para retomar lo que planteé, *controla* al ser no humano gracias a su uso nominal, a su expulsión o destrucción; criterio que asimismo fundamenta una mirada histórica de larga duración que impide que el humanismo se libere de cadenas eternas y se vuelque en el reconocimiento pleno de la otredad como instancia contrastiva y de problematización que admite esa “voluntad de encontrar en el animal [...] una fuente de creación teórica cuya relación con el sentido difiere sustancialmente de la forma de reflexión del ser humano” (102).

Ahora pasemos a los planteamientos realizados desde la perspectiva crítica de los estudios posthumanísticos, considerando una noción como la de “animalsonancia” (Derrida, 2008, 18) que nos obliga a pensar en el eco provocado por el ser no humano⁷ y a captar

7 En sentido estricto, tal concepción, sugiere Derrida, explica algo que es frecuente en el trato que mantenemos con el animal: la violencia física y psicológica. Pero a la par, explica otro tipo de violencia, que es tan antigua como la anterior: aquella que alude al desfiguramiento especista de la identidad animal, y que supone el hecho de agrupar a los seres no humanos en un mismo conjunto taxonómico sin importar si pertenecen o no a él. De acuerdo entonces con los argumentos críticos de Derrida, la violencia humana se expresa en los efectos lingüísticos de tal desfiguración, consistente en la acción de utilizar de modo permanente un concepto equívoco y limitado de

la experiencia originaria, única e incomprensible de lo malsonante que resultaría aparecer realmente desnudo, ante la mirada insistente del animal, una mirada benevolente o sin piedad, asombrada o agradecida. Una mirada de vidente, de visionario o de ciego extra-lúcido. Es como si yo sintiera vergüenza, entonces, desnudo delante del gato, pero también sintiera vergüenza de tener vergüenza. Reflexión de la vergüenza, espejo de una vergüenza vergonzosa de sí misma, de una vergüenza a la vez especular, injustificable e inconfesable. (18)

La noción de “vergüenza” que maneja Derrida se enfoca en la experiencia de esa mirada y de ese sonido que nos compele a reflexionar en la postración y caída físicas del animal. De igual manera que contribuye a la concepción de una literatura vigorosa que no necesariamente busca la exaltación panfletaria y, sin embargo y de modo consciente, deja en claro los efectos de la “vida”, de la existencia del ente fáunico, que suele ser “metamórfica, impersonal, inhumana, anónima —sin propietarios, rostros ni contornos—, inmanente —resistente a la imposición de fines que la trasciendan—, virtual —potencial, actualizable— y, en consecuencia, futura” (107).

Gracias a esta clase de reflexiones, el acercamiento de los estudios literarios a la animalidad imbrica el analizar las siguientes variables dialógicas, como

- Aquella que enfatiza los rasgos físicos de la singularidad fáunica, evidenciando la imagen del ente autónomo, ajeno y

lo fáunico, que niega las diferencias habidas y por haber: me refiero al propio concepto de *animal*; ejemplo cabal de esa categoría enunciativa que encajona y determina a individuos contrastantes y dispares entre sí como, por ejemplo, los mamíferos y los invertebrados.

distante del sujeto cultural; valoración, en general, asertiva que reconoce las formas de lo biológico-“viviente” sin socavar aspecto alguno y además considera la diversidad de las expresiones orgánicas —los contrastes y las diferencias que existen y existirán— con el fin de cuestionar los designios de esa visión maniquea que reitera la estabilidad y el *control*. Por tanto, los indicadores semánticos de esta variable señalan la necesidad de exhibir la crisis del centrismo especista (verdadero eje de la limitación) e incorporar las fases instintivas de un desenvolvimiento autónomo que cobra lugar en el espacio propio-natural no trastornado por las manos del hombre: ese lugar en el que aparecen unas “relaciones de organización y desorganización entre unos reinos cada vez más difíciles de disociar dentro de las figuras de lo orgánico y lo inorgánico” (48).

- La siguiente variable es afectiva y reitera el vínculo ser humano-ser no humano a partir de una posibilidad: aquella que explicita el nexo profundo entre las especies terrestres. La propuesta de este nexo —propio de un concepto alterno de lo fáunico— se aleja así de la relación conflictiva y violenta donde el ser humano se impone al animal, haciendo de este una figura inferior, baja, denigrante, vacía, que no ofrece nada salvo su cuerpo, piel, órganos, sentidos.
- La variable transformativa explicita los procesos de cambio físico y mental, aspecto que, de acuerdo con la mirada no antropocentrista, ni especista, facilita el estudio de aquellos textos que abogan por la representación de una asunción no humana, carente de simbolismos, y reiteran la introyección de ese otro que es el “animal en sí, [el] animal en mí y [el] animal que adolece de sí mismo” (17).
- Y, por último, la variable que alude a la violencia, es decir, a la capacidad de devastación de los hombres en el momen-

to que entran en contacto con los animales y alteran su entorno, cosificándolo y convirtiéndolo en producto o materia prima. La propuesta de esta variable, que es trágica, supone la valoración del papel del *homo sapiens sapiens* en el sino animal, pero también en el de la naturaleza, ya que el argumento se sustenta en la identificación de una problemática externa que afecta el ecosistema y lo condena a su destrucción. Fundamentalmente, esta variable alude a la irrupción *controladora*-violenta del ser humano y a la implementación impositiva de un modelo de crecimiento que reconduce lo animal-naturaleza a las reglas productivas del mercado, de la ciencia, de la investigación. Como tal, se trata de una variable literaria y crítica que redundará en el impacto moderno-económico del hombre en los procesos vitales del animal, al punto de que éste es sacrificado y convertido en objeto de desecho o laceración.

4. Conclusiones

En Hispanomérica, el estudio literario de la animalidad ha sido desarrollado con bastante rigor y profundidad en los trabajos aproximativos de escritores y académicos como Esperanza López Parada (*Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*, 1993), Ida Vitale (*De plantas y animales*, 2003), María Luisa Bacarlett Pérez y Rosario Pérez Bernal (*Filosofía, literatura y animalidad*, 2012), Julietta Yelin (*La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*, 2015) o Alejandro Lámbarry (*El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana*, 2015): autores que, desde un enfoque dialógico, se han preguntado sobre “las respuestas de la literatura frente al animal” o el modo en que “ha impactado nuestro imaginario cultural, afectivo y discursivo” (Lámbarry, 2019,

3). Motivo por el cual comprendo que estos análisis en conjunto brindan opciones de reflexión novedosas si se piensa en una larga historia de registros literarios que se han generado en torno al animal y que todavía adolecen de acercamientos sistematizados que expliquen su representación artística, a la vez que sus significados históricos y culturales. En otros términos: se trata de una labor necesaria y útil para comprender las normas definidas cada vez que se nombra la cuestión fáunica y se revalúan “las modalidades que asume nuestra relación, como animales humanos, con el resto de los animales” (Yelin, 2013, 1).

En este trabajo he señalado que la aproximación a la animalidad admite diversas interpretaciones, subrayando un hecho suculente: el de que nos encontramos ante una cuestión singular, compleja, que nos obliga a pensar en nosotros mismos como especie y en el tipo de límites que establecemos con las demás. De idéntico modo he señalado que tal esquema de vinculación se ha transformado en una alternativa de conocimiento relacional y totalizadora que admite una urgencia: la de asumir ese criterio rector que indica, entre otras cosas, que en la medida en que apostemos por una visión inclusiva de la animalidad estaremos en mejores condiciones de promover de otra manera el estudio humanístico.

La apertura que este argumento demanda no solo supera, entiendo, viejas y desgastadas consignas: demanda también asumir un nuevo tipo de desarrollo, de relación, de nexo con la animalidad que deje atrás lastres y supremacías y que, en su lugar, comprenda y asimile los retos de “lo viviente”.

Observados como alternativa crítica, concluyo que los Estudios Animales son un ámbito de conocimiento poderoso, atractivo y útil para valorar las transformaciones del mundo que nos toca vivir y los planteamientos de aquellas obras literarias que vigorizan la estampa del ser no humano.

Referencias

- Ahuja, Neel. (2009). "Postcolonial Critique in a Multispecies World" en *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 124, núm. 2, pp. 556-563.
- Bacarlett Pérez, María Luisa. (2012). "Literatura y filosofía: inmanencia y productividad del texto literario" en Bacarlett Pérez, María Luisa y Pérez Bernal, Rosario (coords.). *Filosofía, literatura y animalidad*. México: Universidad Autónoma del Estado de México / Miguel Ángel Porrúa.
- Bacarlett Pérez, María Luisa y Pérez Bernal, Rosario. (2012). "Introducción" en Bacarlett Pérez, María Luisa y Pérez Bernal, Rosario (coords.). *Filosofía, literatura y animalidad*. México: Universidad Autónoma del Estado de México / Miguel Ángel Porrúa.
- Berman, Marshall. (1998). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores.
- Braidotti, Rosi. (2009). "Animals, Anomalies, and Inorganic Others" en *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 124, núm. 2, pp. 526 -532.
- Braidotti, Rosi. (2019). "Humanidades posthumanas" en *Cuadernos filosóficos*, núm. 16. Recuperado de <https://cuadernosfilosoficos.unr.edu.ar/index.php/cf/article/view/65>
- Casullo, Nicolás. (1989). "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)" en Casullo, Nicolás (comp.). *El debate modernidad posmodernidad*. Argentina: Punto Sur.
- Chavarría Alfaro, Gabriela. (2015). "El posthumanismo y los cambios en la identidad humana" en *Revista Reflexiones*, vol. 94, núm. 1, pp. 97-107. Recuperado de <https://www.scielo.sa.cr/pdf/reflexiones/v94n1/1659-2859-reflexiones-94-01-00097.pdf>
- Derrida, Jacques. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Dekoven, Marianne (2009). "Guest Column: Why Animals Now?" en *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 124, núm. 2, pp. 361-369.
- García Única, Juan. (2017). "Ecocrítica, ecologismo y educación literaria: una relación problemática" en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, núm. 31. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/274/27453789007/html/>
- Lámbarry, Alejandro. (2019). "Los estudios animales en la literatura hispanoamericana contemporánea" en *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, vol. 1, núm. 64. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/5379>
- Lytard, Jean François. (1993). *La condición postmoderna*. México: Rei.
- Maturana, Humberto y Varela, Francisco. (1999). *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*. Barcelona: Debate.
- Ponce de León, Juan José. (2020). "Estudios Críticos Animales y Sociología: apuntes teóricos sobre el post/anti-humanismo" en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año VII, vol. 1, pp. 399-421. Recuperado de <https://revistaleca.org/index.php/lECA/article/view/167>

- Saganogo, Brahimán. (2007). "Realidad y ficción: literatura y sociedad" en *Estudios sociales*, núm. 1, pp 53-70. Recuperado de http://publicaciones.cucsh.udg.mx/pperiod/estsoc/pdf/estsoc_07/estsoc07_53-70.pdf
- Singer, Peter. (1999). *Liberación animal*. Madrid: Editorial Trotta.
- Van Dijk, Gert-Jean. (2003). "La pervivencia de la fábula greco-latina en la literatura española e hispanoamericana" en *Myrtia*, núm. 18, pp. 261-273. Recuperado de <https://revistas.um.es/myrtia/article/view/36891/35411>
- Valentini, Carlos y Ristorto, Marcela. (2015). "Bestiarios medievales e imaginario social" en *Scripta*, vol 8, núm. 1, pp. 13-24. Recuperado de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/scripta/article/view/331/154>
- Wolfe, Cary. (2009). "Human, All Too Human: "Animal Studies" and the Humanities" en *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 124, núm. 2, pp. 564-575.
- Yelin, Julieta. (2013). "Para una teoría literaria posthumanista: la crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal" en *E-misférica*, núm. 10. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/21310/CONICET_Digital_Nro.25442.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Yelin, Julieta. (2015). "Sobre la literatura de animales. Apuntes para una crítica interdisciplinaria" en Firmo Braga, Elda, Libanori, Evely y Miranda Diogo, Rita de Cássia. (orgs.). *Representação Animal Nos Estudos Literários*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras de UERJ / Universidade Estadual de Maringá / Projeto Bigodinhos Cavantes / GAIA, pp. 99-113. Recuperado de <http://oficinadaleitura.com.br/resources/%28Livro%20II%29%20Representa%C3%A7%C3%A3o%20animal%20nos%20estudos%20liter%C3%A1rios.pdf>

LA INTERTEXTUALIDAD EN LA NARRATIVA BREVE HISPANOAMERICANA (DE LAS VANGUARDIAS LITERARIAS A LA MINIFICCIÓN MEXICANA)

INTERTEXTUALITY IN HISPANO-AMERICAN SHORT FICTION (FROM THE LITERARY AVANT-GARDE TO MEXICAN MINIFICTION)

PABLO LÓPEZ MEDEL
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

<https://orcid.org/0000-0002-9424-6663>
soypablomedel@gmail.com

Resumen

Este artículo plantea el uso de la intertextualidad como recurso literario consubstancial a la narrativa hispanoamericana del siglo XX y, especialmente, en el caso de la minificción mexicana. Se propone una revisión estilística y pragmática de este fenómeno propio del paradigma posmoderno y su razón de ser en el continente americano, desde las renovaciones estéticas de las vanguardias latinoamericanas, el impulso indigenista, las propuestas intertextuales de Borges, la relevancia del *boom* y la generación de Arreola, hasta la eclosión de la actual narrativa breve mexicana.

Palabras clave: Teoría de la literatura, Literatura latinoamericana, Narrativa breve hispanoamericana, Posmodernidad literaria, Intertextualidad.

Abstract

This article discusses the use of intertextuality as a literary resource consubstantial to 20th century Hispanic American narrative and especially in the case of Mexican minifiction. It proposes a stylistic and pragmatic review of this typical phenomenon of the postmodern paradigm and its *raison d'être* in the Americas, from the aesthetic renovations of the Latin American avant-garde, the indigenist impulse, the intertextual proposals of Borges, the relevance of the *Boom* and the Arreola's generation, to the emergence of the current Mexican short narrative.

Key words: Literary theory, Latin American literature, Latin American short narrative, Literary postmodernity, Intertextuality.

Independientemente de las distintas visiones sobre la importancia de la intertextualidad en el análisis crítico de cualquier obra y el debate sobre las diferencias literarias entre Europa y América durante el siglo XX, es en la narrativa hispanoamericana y, especialmente, en el género breve posmoderno mexicano, donde se trabaja y potencia el recurso de la intertextualidad, entendida como figura inherente a estas narrativas, de una manera más clara y precisa que en otras épocas.

Entendemos que la comprensión de la condición posmoderna en el continente americano no es exactamente la misma que en Europa. Así lo piensan dos de los grandes detractores de incluir el fenómeno posmoderno en la literatura hispanoamericana, como es el caso Larraín Ibáñez (2000) o Daniel García Delgado (1991), quienes piensan que en Latinoamérica no se produjo la posmodernidad como tal, sino en Europa. De ahí que Samuel Arriarán aclare que “la modernidad en América Latina requiere [...] una posición relativista moderada contra la re-instrumentalización de la razón en términos de un exagerado universalismo abstrac-

to" (1997, 18). Por eso, entendemos que Larraín Ibáñez intuya que "el posmodernismo parece apoyar al discurso latinoamericano que intenta no ser reducido a los modelos europeos y que afirma su carácter único y su propia especificidad" (2000, 184). Aun así, sí creemos que es posible hablar de una posmodernidad literaria hispanoamericana diferente a la europea, por varias razones.

Si bien es cierto que las realidades son diferentes, la conexión entre ambos continentes es evidente. No hay más que pensar en autores como Borges, Cortázar o Arreola, cuyas estancias en Europa fueron fundamentales en sus carreras literarias. Por otro lado, porque precisamente las propuestas y renovaciones de los escritores hispanoamericanos han sido de gran influencia, por cuestiones idiomáticas, para la literatura española y, por extensión, de la europea. Desde Rubén Darío hasta el llamado *boom*. Y, por último, porque es en estas literaturas de raíces hispanoamericanas donde se conoce, experimenta y usa magistralmente el recurso de la intertextualidad. Un recurso, por otro lado, que está estrechamente vinculado con las cuitas (más o menos difusas) del nuevo paradigma posmoderno. Es más: sostenemos la idea de que, precisamente, es en América Latina donde se anticipan las nuevas reglas posmodernas que tratarán de superar los postulados de la contemporaneidad literaria europea. Valgan, si no, las reflexiones de los teóricos alemanes Herman Herlinghaus y Monika Walker:

En Latinoamérica se ha ido articulando, paralelamente y hasta con anticipación a los balances posmodernos, un cuestionamiento no menos radical de las lógicas modernotradicionales, enfrentándose a ideas que diseñaban lo moderno del continente bajo el signo de lo deficitario y lo complementario. (Herlinghaus y Walker, 1994, 14)

Este cuestionamiento paradigmático, especialmente en relación con la concepción de lo posmoderno al margen de las propuestas europeas, tiene un punto en común que definirá uno de los rasgos más habituales de la narrativa latinoamericana: la intertextualidad, un recurso narrativo propio de la minificción de estética posmoderna, así como el uso de la parodia que entendemos, al igual que Genette (1989), como un tipo de intertextualidad por transformación, tan habituales en la prosa breve de gran parte de la literatura escrita en Latinoamérica durante el siglo XX. Por eso, coincidimos plenamente con las afirmaciones de la académica canadiense Linda Hutcheon (1998) al entender este recurso pragmático como elemento clave para comprender las nuevas estéticas e inquietudes de la narrativa breve posmoderna. Así lo indica también la teórica venezolana Violeta Rojo, al definir las características de las minificciones en Hispanoamérica:

Sus características implican elegancia escritural (porque en tan poco espacio debe utilizarse la palabra justa); hibridez, proteísmo y des-género (porque cambia de forma y de género); uso de la intertextualidad (porque de esa manera el lector conoce los antecedentes y el autor puede dar por sabidas muchas cosas), así como el uso de la parodia, la ironía, la elipsis y el humor. (Rojo, 2016, 376)

Las razones de por qué encontramos este recurso intertextual en la narrativa hispanoamericana mucho más que en la europea son muchas. Por un lado, la propia identidad artística y culturalmente mestiza y sincrética, que ya adelanta la heterogeneidad cultural propia del pensamiento posmoderno, cuyas bases encontramos en las vanguardias latinoamericanas. Por otro lado, como señala la teórica franco-chilena Nelly Richard, por “la exacerbación retórica de esa fascinación por la copia como rito plagiarario y comedia ilusionista de una latinoamericanidad que le debe más

a la ficción derivativa de las apropiaciones que a la verdad originaria de lo propio” (Richard, 1994: 219). Precisamente, es en esa intención de revisar y reescribir un pasado (mucho más evidente en países cuyas identidades quedaron modificadas tras la colonización europea) donde convergen, a nuestro juicio, los discursos posmodernos del siglo XX: en la búsqueda de otorgar un sentido a un presente que del que se desconfía, en un contexto globalizado (acaso universal) en el que la noción de tiempo se intuye azarosa y fragmentada. Preocupaciones existenciales que explican no solo la difícil catalogación de autores como, por ejemplo, Juan José Arreola, sino el porqué de la necesidad de provocar el juego intertextual ante el conflicto entre la realidad pasada, actual y futura y el papel que desempeña la literatura:

Cada vez más nos alejamos del pasado, sin que el presente nos ofrezca una literatura mejor. Del futuro de la literatura sería mejor no hablar. El panorama europeo y latinoamericano es ya desastroso. ¿Para qué escribir? ¿Para qué nos sirve la literatura en el mundo actual? (Arreola Sánchez, 1998, 250)

Las propuestas literarias ante el nuevo paradigma lector encuentran, en este recurso, una herramienta para poder adaptarse, comprender y trascender a los cambios políticos, históricos y culturales que obligaron a recolocar, en ambos continentes, el papel de la literatura en la sociedad. De ahí, insistimos, el hecho de que la intertextualidad, comprendida como una «copresencia textual» presente en cualquier obra (Culler, 1976), esté *pensada* y estrechamente vinculada, en el caso que nos ocupa, a la literatura hispanoamericana y a su búsqueda de diálogo permanente tanto con Europa como, sobre todo, consigo misma. Así ocurre en la literatura del siglo XX con el uruguayo Horacio Quiroga quien, a juicio del cubano Enrique Pupo-Walker (referente teórico del cuento latinoamericano) fue “el que con mayor tesón y fortuna

meditó sobre las posibilidades del cuento” (1995, 32). Así sucede con Borges, Cortázar y después Denevy, en Argentina; con García Márquez, en Colombia; con Miguel Ángel Asturias, en Guatemala; con Virgilio Piñera o Cabrera Infante, en Cuba; con Julio Ramón Ribeyro, en Perú; con Mario Arregui, en Uruguay, con Rosario Ferré, en Puerto Rico; con Rafael Ángel Hera, en Costa Rica, con Arturo Uslar Pietri, en Venezuela; y, por supuesto, con numerosos cuentistas mexicanos (de Julio Torri a Alfonso Reyes hasta Carlos Fuentes, Augusto Monterroso y Juan José Arreola, sin olvidar a escritoras como Nelly Campobello, Amparo Dávila, Inés Arredondo, Elena Garro, Elena Poniatowska y Rosario Castellanos, entre muchas otras), cuya obra no podríamos comprender, si soslayamos en nuestra lectura el uso intencionado de la intertextualidad que define, especialmente, sus estilos literarios y la configuración (pre)posmoderna de sus poéticas.

Pese a que el caso más estudiado es el de Borges (De Toro, 1991, 2008), la relación entre la intertextualidad y el cuento hispanoamericano contemporáneo es anterior al escritor bonaerense. En su tesis doctoral dirigida por Carmen De Mora, José Luis Nogales Baena fija el año en 1928, fecha en la que el venezolano Uslar Pietri publica su obra *Barrabás y otros relatos* (Nogales Baena, 2017). Las referencias intertextuales de este título son evidentes, claro está. Y, en particular las bíblicas. Rasgo muy marcado, por otro lado, en la literatura hispanoamericana.

A nuestro juicio, la relación del cuento y la intertextualidad en el contexto del siglo XX podemos incluso fijarla antes, si tenemos en cuenta la importancia que tuvieron las vanguardias en Latinoamérica. No solo porque el mismo año de la publicación de Pietri, el brasileño Mário de Andrade publica su rapsodia modernista *Macunaíma*¹ sino que mucho antes podemos encontrar

1 La obra, inspirada en leyendas de Koch-Grünberg, fue un juego experimental que pretendió tratar el multiculturalismo brasileño a través de la refundación de sus mitos y, basándose en la estética de las marginalias, elaborar así una

la colección de relatos *Cuento de amor, locura y de muerte* que Horacio Quiroga publicó en 1917. Hasta en la propia literatura venezolana (por mantener la misma propuesta nacional de Nogales Baena), ya encontramos un uso consciente estético de la intertextualidad y un avance de las nuevas inquietudes narrativas de entonces en los *Cuentos grotescos* de José Rafael Pocaterra, editados en 1915. Sea como fuera, y entendiendo que la realidad latinoamericana difiere según el país que tomemos de referencia, pese a tener rasgos continentales comunes (y, por otro lado, nos vemos relevante fijar qué obra fue o no la primera), sí compartimos un punto de arranque para comprender la importancia de la intertextualidad en la narrativa hispanoamericana como recurso literario aplicada a su narración breve: nos referimos, como es evidente, al empuje de los movimientos vanguardistas latinoamericanos.

La renovación estética de las vanguardias latinoamericanas

A pesar de las diferencias históricas y culturales, la década de los veinte supuso en la literatura latinoamericana un cambio radical, al igual que en Europa, debido a la experimentación vanguardista y al contexto político intercontinental tras la Revolución Mexicana de 1910. Así lo entiende la investigadora francesa Marie Estripeaut-Bourjac, a raíz del grupo poético colombiano *Los Nuevos*:

Reunir generación con imaginario es también una manera de

historia polifónica donde la intertextualidad es uno de sus ejes vertebradores. Héctor Olea, el traductor de la obra al castellano, incide en la importancia de esta intertextualidad, al asegurar que “en *Macunaíma*, al trasplantar las leyendas indígenas a un contexto urbano, Mário de Andrade no hace cosa sino recrear movilizándolo la tradición, al tomarle prestados los datos de su actualidad (2004, 25).

abordar bajo un nuevo ángulo la noción de intertextualidad que no se puede dejar de mencionar al notar el sincronismo de las fechas de aparición de la vanguardia, tanto en Europa como en América Latina. (Estripeaut-Bourjac, 1999, 772)

En efecto, la llegada de autores europeos al continente, el nuevo clima social posrevolucionario, la proliferación de revistas² y manifiestos y los movimientos de vanguardia se produjeron de forma casi paralela en Europa y en la Rusia poszarista; las corrientes poéticas que renovaron nuestro lenguaje en España tienen a muchos de sus referentes en América, al igual que ya ocurrió con el Modernismo, que no entenderíamos sin el contagio europeo de una figura como la del nicaragüense Rubén Darío. Así ocurre con los chilenos Pablo Neruda o el mismo Vicente Huidobro, quien adaptó a nuestra lengua las inquietudes estéticas de Apollinaire. Así sucede también con la influencia internacional que tendrá la chilena Gabriela Mistral en sus continuos viajes por América y Europa y con la revolución lingüística del peruano César Vallejo tras publicar en 1922 *Trilce* y, un año después, su colección de cuentos vanguardistas, menos conocidos, bajo el título de *Escalas melografiadas*. La lista no terminaría aquí; con Borges se materializó desde Argentina (tras su vuelta de Ginebra) las propuestas ultraístas del español Rafael Cansino Assens, y el autor del *Aleph* se convirtió en referente universal de la literatura contemporánea en los años treinta tras la publicación de su *Historia universal de la infamia*. E incluso con un movimiento tan significativo para las vanguardias como el surrealismo literario, que no se entendería sin una figura de las letras francesas como la de Lautréamont (influencia clara en autores como Arreola) nacido, precisamente, en Montevideo. Sin olvidarnos, claro está, de los ensayos sobre el surrealismo de Octavio Paz, amigo personal de Breton; los im-

² *Amauta*, en Perú; *Martín Fierro*, en Argentina; *Revista de Avance*, en Cuba; y *Contemporáneos*, en México, entre otras. (Scwhartz, 1991).

pulsos del poeta argentino Aldo Pellegrini, fundador del primer grupo surrealista en América; o la labor del poeta chileno Braulio Arenas, creador en 1938 del grupo surrealista *La Mandrágora*.

La importancia de la renovación lingüística de las vanguardias poéticas de los años veinte serán fundamentales para poder comprender la importancia de la transformación de la narración breve en América y el estilo narrativo de la prosa poética, tan característico de la narrativa hispanoamericana de la primera mitad de siglo y, en algunos casos, vinculado al creciente cosmopolitismo de Borges en Argentina, María Luis Bombal en Chile o el mismo Arreola en México, como superación de la literatura nacional.

Las vanguardias poéticas que arrancaron en los años veinte tanto en Europa como en América suponen, por lo tanto, una revolución que no solo afecta los aspectos formales y estilísticos del texto (y su necesaria ruptura con la estética previa modernista, por otro lado), sino la importancia que tendrá en el caso latinoamericano la minificción poetizada como propuesta narrativa, gracias al impulso de, entre otros, el mexicano Julio Torri y Alfonso Reyes. Sobre este punto, sí nos resultan acertadas las reflexiones de Bohórquez sobre el venezolano Uslar Pietri, a su juicio pionero de esta técnica, al afirmar que “la vanguardia le ha mostrado [a Pietri] el camino de la poesía, la posibilidad de un relato abierto hacia el goce y misterio de la metáfora [...] Busca un modelo, una escritura para el cuento” (Bohórquez, 2008: 248). Este nuevo «modelo de escritura» estará, pensamos, claramente influido por la mezcla de géneros, paradigmas y culturas en lo que James Ramsey, retomando las ideas de Bajtín³, llama «inter-

3 El autor se refiere a las analogías biológicas de Bajtín cuando escribe en *La imaginación dialógica* que “en todo momento hay una interacción intensa y una lucha que se libra entre las palabras de uno y las de otro” (citado en Ramsey, 2013, 88). Se refiere en este caso, que la idea del intercambio de ideologemas bajtínianos que se configura como una estructura parasitaria que construye un organismo intertextual.

textualidad espacial»: “La noción de la transmisión parasítica de los vanguardismos, entre los océanos y las fronteras, promueve preguntas sobre la naturaleza de la conciencia nacional, en un paradigma de intertextualidad espacial” (Ramsey, 2013, 89).

Del impulso indigenista a la erudición laberíntica de Borges

Paralelamente al florecimiento de las estéticas vanguardistas, las décadas que preceden al bautizado, desde España, *boom* hispanoamericano son decisivas para comprender la evolución literaria en el continente americano y su relación, a nuestro juicio necesaria y consubstancial, con la intertextualidad. Por un lado, por el auge paralelo de la novela regionalista e indigenista. Si el modernismo ya avanzaba su propuesta de visión universalista y cosmopolita, las llamadas *novelas de la tierra* volvieron a poner el foco de atención en la relación de ese nuevo individuo del nuevo siglo con la naturaleza. *La vorágine*, del colombiano José Eustasio Rivera, se publica en 1924 y supone un empuje hacia una literatura más comprometida, de denuncia social, sin dejar de un lado el estilo poético del modernismo y el juego de referencias, en este caso, para crear un efecto de revisión crítica con el pasado escrito. El mexicano José Vasconcelos va más allá y propone en 1925 la creación de una nueva generación multirracial en su conocido ensayo titulado *La Raza cósmica*. Así ocurre también en 1929 con *Doña Bárbara*, obra del venezolano Rómulo Gallegos en donde, como aclara Marina Gálvez, entran en conflicto “las nuevas costumbres civilizadoras importadas y las viejas y caducas tradiciones autóctonas y la barbarie de las extensas zonas geográficas aisladas y la civilización de las más pobladas” (Gálvez, 1990, 182). De ahí que durante los años treinta, la temática indigenista tuviera un mayor protagonismo en la historia literaria de Latinoamérica. En 1930, recordamos, Miguel Ángel Asturias pu-

blica sus transgresoras *Leyendas de Guatemala*, donde la técnica intertextual se pone al servicio de esta tensión entre el pasado y el presente y entre lo urbano y lo rural.

Los años treinta son importantes, en este sentido, porque la novela regionalista o indigenista sentará las bases de lo que se conocerá como «realismo mágico»: movimiento que será capaz de mezclar las dos cosmovisiones americanas y conseguirá, de alguna forma, definir esta identidad literaria múltiple que, a nuestro juicio, necesita del recurso intertextual para comprenderse, ya que nunca hay un solo discurso sino un diálogo permanente y abierto en múltiples direcciones, fuera y dentro de sus fronteras. Juan Rulfo, por ejemplo, no se puede entender sin obras como *Huasiplungo*, que el colombiano Jorge Icaza publica en 1934. Ese mismo año, el ecuatoriano José de la Cuadra publica *Las Sanguirimas*, novela de gran trascendencia en Latinoamérica y que será, como es sabido, un antecedente de *Cien años de soledad*, debido a su estructura narrativa paralelística y su hibridez mágico-realista. Así ocurre también con autores como el peruano José María Arguedas, gran renovador del cuento, tras la publicación en 1935 de *Agua*: tres relatos breves que proponen un diálogo multicultural y metaficcional, gracias al uso deliberado del recurso intertextual como pivote estructural y semántico de dicha obra. Valga como ejemplo también la propuesta novelística de *La feria*, que Arreola escribirá décadas después, inspirada en su vida en Zapotlán durante aquellas décadas y, que quizá, no tuvo la recepción lectora deseada, por coincidir ese año con la publicación de *Rayuela*. En esta novela, el mexicano conecta con los estilos y temáticas del movimiento indigenista, tan importante parte entender el contexto histórico y cultural de América Latina. En México, recordemos, es significativa la presencia en esta época de la duranguense Nelly Campobello quien, mediante la técnica de la viñeta literaria, revisará desde la visión femenina la novela

de la revolución mexicana en las cincuenta y seis estampas de sus relatos compilados en *Cartucho*, que se publicarán en 1931.

La década de los cuarenta tiene, sin lugar a duda, un autor (Borges) y un libro (*Ficciones*) fundamentales para entender el auge de la literatura hispanoamericana, marcada por una narrativa de prosa más poética, de mayor mezcla entre lo intelectual y lo multisensorial, y por un protagonismo crucial del recurso intertextual (avance de lo que serán, por otro lado, las inquietudes reflejadas en los estudios poscoloniales⁴), por el propio contexto histórico, social y cultural del continente americano. La importancia del autor del *Aleph* marcará un hito en la historia de la literatura universal y establecerá, por otro lado, el gran referente de los posteriores estudios de literatura europeos interesados por la intertextualidad (Foster, 1973). Como apunta la doctora Karen Poe Lang:

Casi podemos escuchar a Barthes en alguna frase, o entrever a Derrida en sus inagotables estrategias de lectura. Pues en Borges están articulados los grandes conceptos que propiciaron, a fines de los 60, la revitalización del pensamiento alrededor del grupo *Tel Quel*. (Poe Lang, 2006, 78)

Borges no solo marcó el pistoletazo de salida hacia el nuevo paradigma, sino que entendió a la perfección la importancia de la renovación estética vanguardista como vehículo para alcanzar un lenguaje total y liberador en una suerte de imaginación estructural y, sobre todo, intertextual. Una idea que Juan José Arreola immortalizará en *Confabulario* en el arranque de la minificción titulada *La libertad* y en algunas de las reflexiones de su rela-

4 Conceptos como el «contradiscurso» o la «contraescritura», propios de los estudios coloniales (Said, 1996), plantearán una revisión lectora de las obras canónicas europeas y americanas, a través de un diálogo intertextual imprescindible para poder cuestionar y proponer los postulados teóricos de la crítica poscolonial.

to circular acaso más borgeano, *Sinesio de Rodas*, y que, como sostiene el profesor Jorge Schwartz, es fundamental para entender la importancia de las vanguardias en la gestación del cuento latinoamericano, ya que el sentido de lo que él llama «libertad estética»:

Propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o combinarlas; y, por otro lado, amplía el territorio subjetivo [...] de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar. (Schwartz, 1991, 18)

Finalmente, nos resulta crucial atender a la importancia de la fragmentación y la brevedad. Como señala Ronald Christ, gracias a las referencias intertextuales (él las llama «alusiones»), Borges consigue abreviar ese lenguaje universal (Christ, 1969, 19). Sobre este punto, conviene recordar la importancia que tiene esta economía de medios, así como el trasfondo intelectual y el conocimiento poético en la propia dinámica de diálogo intrínseca en la propia definición del cuento hispanoamericano. Así lo explica Anderson Imbert:

La brevedad del cuento se presta a que el cuentista asuma la postura de un ágil conversador, elija como tema de su plática un lance de la existencia humana, despliegue allí su esfuerzo intelectual y logre una trama de forma rigurosa y de intenso lirismo. (2007, 22-23)

Los años cuarenta serán trascendentales, pues, para la literatura hispanoamericana cuya obra cuentística se configurará con estos referentes y un eje formal muy claro: la noción del texto como una meditada colección de cajas chinas intertextuales. Es el caso

de los ejemplos del cubano Virgilio Piñera en obras como *Las furias* o *El conflicto*, con la narrativa renovada de Alfonso Reyes (*La mano del comandante Aranda*), los poéticos *Cuentos de Cuba* de Lydia Cabrera o la propuesta del gran cuentista de la Generación del 50, el peruano Julio Ramón Ribeyro, por citar algunos ejemplos representativos similares, quienes, al igual que Borges y Arreola, anticiparán los postulados de la posmodernidad de las décadas siguientes mediante la técnica de la hibridez textual y la autorreflexión sobre la propia escritura, como apunta el profesor Crisanto Pérez Esaín:

Ribeyro entreteje una serie de relaciones entre literatura y realidad por medio de la intertextualidad usando la primera como escudo para poder defenderse de la incompreensión que la segunda le suscita, y de paso reivindica, como es tan frecuente en la posmodernidad, su presencia como ente organizador del discurso con continuas referencias a la escritura como medio de acceder a la realidad. (Pérez Esaín, 2008, 44)

Del exilio intelectual español a la «generación de Arreola»

Como es bien sabido, las políticas de apoyo a la República española del entonces presidente Lázaro Cárdenas hicieron que miles de españoles se exiliaran a México. Fruto de esta mezcla cultural se produjo un legado educativo y artístico que reforzó y amplió aún más la importancia de la intertextualidad intercontinental en la creación literaria. Importantes fueron, dentro de este contexto, la creación de cientos de librerías y casas editoriales de exiliados españoles de donde nacieron sellos como Séneca (fundado por José Bergamín y Emilio Prados), Quetzal (creado por Ramón J. Sender), la editorial del exiliado español Juan Grijalbo, la edito-

rial Joaquín Mortiz que fundara el español Joaquín Díez-Canedo, la creación del Fondo de Cultura Económica en 1934 o la creación de La Casa de España por el gijonés José Gaos.

Autores como León Felipe, Emilio Prados, Ernestina de Champourcín, Max Aub, Luis Cernuda, Pedro Garfias, María Luisa Algarra, Manuel Altolaguirre, María Zambrano y, entre otros, Luis Buñuel fijaron su nueva residencia en México y ayudaron, junto a los cerca de doscientos mil exiliados republicanos provenientes de España, al florecimiento cultural de México (y, por extensión, de Latinoamérica), no solo con su aporte a la rehabilitación del mundo editorial, sino también con su labor docente, como fue el caso, de la revitalización de la Universidad Nacional Autónoma de México que absorbió al nuevo profesorado español⁵. Arreola, como él mismo declaró en numerosas ocasiones, siempre aplaudió las políticas del entonces presidente Lázaro Cárdenas y lo que supuso en su formación el contacto con los españoles transtrados, tanto por el empuje cultural que le dieron a México, como por el intercambio intelectual que se produjo.

Todas estas inquietudes formales relacionadas con la técnica y la creatividad literarias, la nueva sensibilidad lectora de los países americanos, la importancia del mundo editorial y del universitario, así como el nuevo contexto político y cultural que, décadas después (tras la Revolución Cubana y, entre otras circunstancias, las estrechas relaciones con editores españoles como Carlos Barral) hicieron posible que naciera el llamado boom hispanoamericano. Una circunstancia comercial que, literalmente, catapultó universalmente la obra, como es bien sabido, de autores como García Márquez, Julio Cortázar, José Donoso, Vargas Llosa,

5 Un fenómeno que también supuso un intercambio y un empuje cultural en otros países como Argentina, donde residieron autores como Guillermo de Torre (de estrecha vinculación con Borges), Amado Alonso, Francisco Ayala o el mismo Rafael Alberti.

Cabrera Infante y, entre otros, los mexicanos Carlos Fuentes y Juan Rulfo.

Los nuevos rasgos de esta narrativa quedaron definidos por la mezcla (lo real y lo imaginario), la renovación estética del lenguaje posvanguardista, la fragmentación, la brevedad y, sobre todo, el uso consciente de la intertextualidad, propio de la literatura posmoderna. Así, la profesora Blanca Anderson Córdova habla de la importancia del juego intertextual en Cortázar, a raíz del rompecabezas transgresor de *62 modelo para armar*, obra en la que el proceso de escritura se convierte en un acto de reescritura infinita siguiendo las propuestas borgeanas:

La novela dialoga consigo misma. En cada repetición textual se trata como otro texto. Una versión se genera porque existe otro texto que 'la escribe'; detrás de un texto siempre vive otro y el lector asiste a una generación de textos que se muestra como infinita, pues, por el azar, las posibilidades (estructurales) son infinitas. (Anderson Córdova, 102)

Los sesenta serán, en ese sentido, la década dorada de una literatura latinoamericana que ocupará reconocido protagonismo en la literatura universal. En 1962 se publican *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes y *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa. Al año siguiente, Cortázar pone en circulación la portentosa maquinaria intertextual de *Rayuela*, justo cuando Arreola publica su experimento polifónico de *La feria*. Los títulos de esta década son de sobra conocidos: desde *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, en 1964; la universal *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en 1967; y obras posteriores como *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso; *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa o *Hijo de hombre*, de Roa Bostas, todas ellas publicadas en 1969, por citar algunos de los ejemplares

más representativos donde el denominador común es, precisamente, la intertextualidad.

Durante esta década (y las siguientes), decisivas para la literatura latinoamericana, la labor de Arreola fue fundamental. No tanto como escritor, sino como docente, tallerista, promotor cultural y, sobre todo, editor y corrector y asesor de escritores como Juan Rulfo o, los entonces desconocidos Carlos Fuentes o Elena Poniatowska, cuya primera obra (*Lilus Kikus*) le sirvió de presentación de *Los Presentes*, su recién estrenada editorial, volcada en descubrir nuevas voces mexicanas. Asimismo, asesoró a autores como Max Aub, García Márquez, Julio Cortázar o Augusto Monterroso, al que debe, entre otras cosas, la gestación de su famoso microrrelato del dinosaurio.⁶ Pensamos que, sin la presencia de Arreola, es probable que la eclosión de la narrativa latinoamericana no hubiera podido ser posible. José Miguel Oviedo llega a hablar, de hecho, de la “generación de Arreola” (Oviedo, 2012, 94) y, efectivamente, su trabajo (además del legado literario personal que nos dejó) consistió precisamente en eso: promocionar, editar y asesorar a las grandes firmas de este período desde su labor en las editoriales que creó en los años cincuenta para dar cabida a las nuevas voces, así como a todos los alumnos que enseñó en sus innumerables talleres de escritura del Centro Mexicano de Escritores, las obras que tradujo para el Fondo de Cultura Económica y su labor de difusión cultural durante las siguientes décadas. Sin

6 Según cuenta en sus memorias, Arreola es el que se “despierta” en el famoso cuento, tras una velada en la que dejó hablando José Durán toda la noche al borde su casa, mientras él se durmió y, al despertarse, vio que Durán seguía contándole sus problemas amorosos a los que no había prestado atención. “Augusto Monterroso reprodujo literalmente en algunos de sus cuentos las anécdotas que vivimos juntos en esa época. [...] Durante el día llegó Ernesto [Mejía Sánchez] y le platicué lo que me había pasado con Durán, a quien él había puesto el sobrenombre de Grande por su estatura. Ernesto dijo: “Cuando despertó, todavía estaba Grande ahí”. Luego llegó Tito [Monterroso], escuchó la historia y escribió el cuento que todos conocemos” (Arreola Sánchez, 1998, 300).

olvidarnos, claro está, de su labor como director de la Casa del Lago en Ciudad de México o su incursión en el mundo televisivo, lo que supuso abrir una vía intertextual hacia un medio tan poco habitual para los escritores y, en particular, los intelectuales mexicanos.

El caso mexicano: los maestros de la minificción

Si hay un género que defina la literatura del siglo XX en América Latina es, sin duda, el cuento. Desde la época colonial y, nacido como extensión de las crónicas de aquel entonces, con la llegada de la modernidad literaria, su técnica, estilo y formato se fueron adaptando y reduciendo. Así lo ve el profesor Luis Leal, uno de los primeros en advertir esta tendencia hacia la llamada «minificción», a caballo entre el ensayo, el cuento y el poema (Leal, 1971). Juan Armando Epple (1999) apunta en una misma dirección al afirmar que un género se asienta sobre el otro, y prácticamente todos los estudios teóricos (Rojo, 1998; Zavala, 2005, Lagmanovhich, 2005; Siles, 2007; Valls, 2008; Perucho, 2009, Andrés-Suárez, 2010; Fonseca, 2015) señalan a América, y México, en particular, como lugar de gestación de este género. Un género, por otro lado, cuya terminología no acaba de definirse; el término varía entre «minificción», «microcuentos», «minicuentos» o «microrrelatos» y es una discusión que aún está abierta. No es nuestro cometido resolver qué término es el más adecuado (pese a que el de «minificción», utilizado por primera vez por el cuentista Edmundo Valadés⁷ nos parece buena opción), sino comprender qué importancia tienen un género que necesita (y se construye) a través de la intertextualidad.

7 Nos referimos a la publicación de *El cuento. Revista de la imaginación*, dirigida por el cuentista Edmundo Valadés y que tuvo una importancia evidente en la promoción y difusión de la minificción mexicana.

La importancia de la cuentística y el relato breve y el asentamiento de la minificción y la microliteratura como género propio es indudable. Al igual que en ocurrió en Argentina (de Borges, Arlt o Cortázar, hasta Shua, Denevi o Valenzuela, por ejemplo) o en Uruguay (Quiroga, Piñera, Fernández, Onetti, Sommers, Galeano o Peri Rossi, entre otros), paradigmático será también el caso mexicano. Tanto es así, que el primer estudio crítico sobre el microrrelato en el mundo hispano, entendido ya como un género con voz propia y que sentará la base sobre la que se desarrolle el *corpus* teórico de la minificción en Hispanoamérica, se titulará precisamente *El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila*. El artículo lo firmará en 1981 la profesora hispanocubana Dolores Mercedes Koch y, tras un acertado análisis comparativo sobre la obra de los cuatro autores que dan título a su artículo, concluye que la coincidencia de estos «textos mínimos» configura un género propio de arraigada tradición, especialmente, en la literatura mexicana. Torri no solo inaugura el género breve en el continente americano o adelanta el fantástico, sino que, como observa el ensayista Marco Antonio Campos, fija la importancia de la hibridez de géneros como generador de textos (Campos, en Zäitzeff, 1969).

Al igual que en el caso de Arreola, ambos resignifican el uso de la intertextualidad, como recurso literario propio. Una técnica que, en palabras de Manuel de Escurdia y Vértiz, rozaría lo *mágico* (1994, 288). En efecto, los juegos intertextuales del jalisciense no se entenderían, pues, sin la literatura breve que había escrito previamente Julio Torri a quien, investigadores como el profesor Lauro Zavala, asignan el nacimiento del género con la publicación de *A Circe*, escrito en 1914 (Zavala, 2004, 55).

En el caso de Torri, nos encontramos ante una prosa poética de una obra corta también (sus obras se resumen a *Ensayos y poemas*, en 1917 y *De fusilamientos*, en 1940), en la que se prescinde lo superfluo y, mientras el modernismo estaba en boga en

América y parecía apuntar hacia un camino posible, el escritor de Saltillo opta por retomar el ingenio y la lucidez barroca, especialmente, de Quevedo. Arreola, también, aunque su influencia será más gongorina. Por otro lado, notorio será también el caso del hondureño Augusto Monterroso quien aportará la brevedad extrema y el tono más crítico. En su caso, a diferencia de Torri y Arreola, en vez de haber partido de la reformulación de los bestiarios medievales europeos, su tarea consistirá en recuperar y modernizar lo que quedó en llamarse «nueva fábula». Una tendencia, que ya se inició en 1942 con la publicación de *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos*, del mexicano Francisco Monterde que consiguió, a juicio de la profesora Mireya Camurati, “liberar a la fábula de todas las normas y prejuicios con que la había cargado el neoclasicismo y hacer de ella una forma estética valiosa” (Camurati, 1978, 146). Monterroso recupera y revisa la tradición literaria a través de un mecanismo intertextual clave entre ambos momentos históricos. La publicación en 1969 de *La oveja negra y demás fábulas* supondrá, en este sentido, el asentamiento del nuevo género y de una tendencia marcada, como señala la especialista en literatura contemporánea latinoamericana, Anne Karine Kleveland, por tres aspectos esenciales: «renovación», «actualización» e «intelectualización» (Kleveland, 2002, 152). Idea que comparten autoras como la doctora Francisca Noguero (1992). Nos referimos a la conexión entre posmodernidad y minificción hispanoamericana. Planteamientos que coinciden con los estudios de la teórica venezolana Violeta Rojo o los del mexicano Lauro Zavala. Especialmente, por la conexión existente entre la minificción y la intertextualidad. Así lo afirman Koch (1981), Zavala (2007) y, centrado más en la narrativa actual, Pujante Cascales (2013), entre otros. Lauro Zavala parece tenerlo claro: “La minificción nace como una forma de relectura de los demás géneros. Su estructura es siempre híbrida y tiende a la metaficción y a una intertextualidad galopante” (Zavala, 2007, 107).

Apropiadas nos resultan, pues, las reflexiones tanto de Violeta Rojo, así como los estudios más actuales de Adriana Azucena Rodríguez. Para Rojo, las referencias intertextuales son fundamentales en la creación de estas pequeñas cápsulas literarias.

Sin intertextualidad no es factible la minificción, ya que, dada su brevedad y la necesaria condensación de la anécdota implícita en ella, debe recurrir en forma habitual a los cuadros o marcos referenciales como mecanismos para narrar historias completas usando la menor cantidad posible de palabras. (Rojo, 2012, 1627)

Coincidimos sobre esta línea de investigación de la doctora Rodríguez y pensamos, como ya anunciamos en un primer momento, que es desde la intertextualidad deliberada, entendida como un recurso literario desde el que parece *construirse* la propia ficción, desde donde conviene analizar la literatura hispanoamericana y, en particular, la mexicana. Y no solo en cuanto al estilo de las obras, sino incluso en los juegos intertextuales entre títulos muy similares, que van más allá de la minificción. La novela corta *Aura* de Carlos Fuentes, por ejemplo, se construye sobre el cuento de *La cena* de Alfonso Reyes. Mismo protagonista, trama similar de triángulo amoroso y desenlace idéntico. O *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz que es, en cierto sentido, una reescritura de *El perfil del hombre y la cultura en México*, escrito dos décadas antes. Aunque el caso más paradigmático, como ya apuntábamos antes, es el de Arreola donde queda claro cómo la intertextualidad literaria puede convertirse en un recurso, en una figura retórica *más*, desde el que se estructura una obra literaria y una visión particular sobre un mundo (el posmoderno) con un código clásico (y moderno), cuyo mayor desafío es, precisamente, ese: encontrar un modo de ordenar un momento histórico definido, como es bien sabido, por el caos y la fragmentación.

Esa *rareza* magistral que encontramos en la literatura hispanoamericana, y en particular en la minificción mexicana, la encontramos, como adelantábamos en las primeras páginas, en el uso premeditado de la intertextualidad en el proceso creativo del texto literario. Este recurso diacrónico y sincrónico, y abierto en múltiples direcciones, nos resulta, pues, revelador para comprender y analizar la evolución literaria del siglo XX en el continente americano; las obras literarias se *construyen* a través de otras obras y convierten al intertexto, no solo en un rasgo común de los estilos narrativos posmodernos, sino en un potente mecanismo pragmático que activa una infinita red de vasos comunicantes donde se establece un juego de diálogo permanente y transfronterizo con (y hacia) la propia literatura.

Referencias

- Anderson Córdova, Blanca. (1990). *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*. Madrid: Pliegos.
- Anderson Imbert, Enrique. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Andrés-Suárez, Irene. (2010). *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- Arrairán, Samuel. (1997). *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arreola Sánchez, Orso. (1998). *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. México: Diana.
- Bohórquez, Douglas. (2008). "El Cuento venezolano de vanguardia. En torno a Barrabás y otros relatos". *Ágora. Revista del Centro Regional de Investigación Humanística, Económica y Social (CRIHES)*, Universidad de los Andes, Trujillo, Venezuela. Año 11, núm. 21, enero-junio, pp. 241-249.
- Camurati, Mireya. (1978). *La fábula en Hispanoamérica*. México: UNAM.
- Christ, Roland. (1969). *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*. Nueva York: New York University Presse.
- Culler, Jonathan (1976). "Presupposition and Intertextuality", en *Modern Language Notes*. núm 91. p. 13-83.
- De Toro, Alfonso. (1991). "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)". *Revista Iberoamericana*, pp. 155-156.
- Epple, Juan Armando. (1999). *Brevísima relación: Nueva antología del microcuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito.

- Escurdia y Vértiz, Manuel. (1994). "Juan José Arreola". *Setenta años de la Facultad de Filosofía y Letras*. México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Estripeaut-Bourjac, Marie. (1999). "Los Nuevos como vanguardia: Lenguaje generacional, historia e imaginario". *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Tomo 54, vol. 1, núm. 3, pp. 729-773.
- Fonseca, Blanca. (2015). "El microrrelato hispanoamericano y su origen poético". *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*. núm. 3, pp. 279-301.
- Fonseca, Blanca. (2017). *El poema en prosa y los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica*. Tesis doctoral dirigida por Ángel Estévez Molinero. Universidad de Córdoba.
- Foster, William David. (1973). "Borges and Structuralism: Toward and Implied Poetics". *Modern Fiction Studies*. Vol. XIX, núm. 3 (otoño), pp. 341-351.
- Fuentes, Carlos. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- Gálvez, Marina. (1990). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus.
- García Delgado, Daniel. (1991). "Modernidad y posmodernidad en América Latina: una perspectiva desde la ciencia política". D. J. Michelini, J. San Martín y F. Lagrave (eds.). *Modernidad y posmodernidad en América Latina*. Río Cuarto: ICALA.
- Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara.
- Herlinghaus, Herman y Walker, Monika. (1994). "¿'Modernidad periférica' versus 'proyecto de la modernidad'? Experiencias epistemológicas para una reformulación de los 'pos'modernos desde América Latina". Hermann Herlinghaus y Monika Walker (comp.). *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag, pp. 11-47.
- Hutcheon, Linda. (1998). *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.
- Kleveland, Anne Karine. (2002). "Augusto Monterroso y la fábula en la literatura contemporánea". *América Latina Hoy*, núm. 30, abril, pp. 119-155.
- Koch, Dolores M. (1981). "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". *Hispanamérica*. Vol. 10, núm. 30, pp. 123-130.
- Lagmanovich, David. (2005). *La otra mirada: Antología del microrrelato hispanico*. Palencia: Menoscuarto.
- Larraín Ibáñez, Jorge. (2000). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Chile: Editorial Andrés Bello.
- Leal, Luis. (1971). *Historia del cuento hispanoamericano*. México: Ediciones De Andrea.
- Nogales Baena, José Luis. (2017). *La intertextualidad en la narrativa breve de Sergio Pitlor*. Tesis doctoral dirigida por Carmen de Mora Valcárcel. Universidad de Sevilla.
- Noguerol Jiménez, Francisca. (1992). "Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la realidad noquea". *Lucanor*, Núm. 8, pp. 117-133.
- Olea Franco, Rafael. (1999). *Un diálogo posible: Borges y Arreola (desesperaciones aparentes y consuelos secretos)*. México: El Colegio de México.

- Olea, Héctor. (2004). "Prefacio", en De Andrade, Mario: *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter*. Barcelona: Octaedro.
- Oviedo, José Miguel. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza.
- Pérez Esaíán, Crisanto. (2008). "Espejos, prismas y otras formas de ver el mundo". *Julio en el Rosedal: memoria de una escritura*. Cuadernos de Humanidades. Crisanto Pérez Esaíán y Víctor Hugo Palacios (eds.). Piura: Universidad de Piura. Vol. 15, pp. 43-60.
- Perucho, Javier. (2009). *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*. México: Ficticia.
- Poe Lang, Karen. (2006). "Jorge Luis Borges y la otredad inquietante". *Filología y Lingüística*, Vol. XXXII, pp. 75-86.
- Pujante Cascales, Basilio. (2013). *El microrrelato hispánico (1988-2008). Teoría y análisis*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- Pupo-Walker, Enrique. (1995). *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia.
- Ramey, James. (2013). "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*. Universidad de Colombia. Vol. 15, núm. 2, julio-diciembre, pp. 69-95.
- Richard, Nelly. (1994). "Latinoamérica y la posmodernidad". *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Hermann Herlinghaus y Mónica Walter (comp.). Berlín. Langer Verlag, pp. 210-222.
- Rojo, Violeta. (1998). *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: UAM-Azcapotzalco.
- Rojo, Violeta. (2012). "Esto no hay quien lo entienda: la minificción como forma literaria intertextual". *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*. Universidade da Coruña, pp. 1628-1634.
- Rojo, Violeta. (2016). "La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima". *Cuadernos de Literatura*. Vol. XX, núm. 39, enero-junio, pp. 374-386.
- Said, Edward W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Schwartz, Jorge. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Siles, Guillermo. (2007). *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.
- Valls, Fernando. (2008). *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Zäitzeff, Serge. (1989). *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*. México: Universidad de Guadalajara.
- Zavala, Lauro. (2004). "Para analizar la minificción". *Folios*, segunda época. Bogotá, núm. 20, pp. 55-60.
- _____. (2005). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.
- _____. (2007). *De la teoría literaria a la minificción posmoderna*. Brasil: Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Ciências Sociais.

**COLECCIONES AMERICANAS
(LIBROS Y COMUNIDADES DE LECTURA, 1915-1983)**

**AMERICAN COLLECTIONS
(BOOKS AND READING COMMUNITIES, 1915-1983)**

PABLO ROCCA

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA (MONTEVIDEO, URUGUAY)

<https://orcid.org/0000-0002-0925-4643>

pabloroccapesce@gmail.com

Resumen

Entre 1915 y 1983 tres series editoriales fundaron o consolidaron la idea de la literatura latinoamericana, según diferentes planes organizativos: una dirigida por Rufino Blanco Fombona en Europa, otra inspirada por Daniel Cosío Villegas e inicialmente conducida por los hermanos Pedro y Camila Henríquez Ureña en México, otra, finalmente, empujada por Ángel Rama en Venezuela. Este artículo examina algunos de sus aspectos editoriales, sus principios constructivos y sus planes tomando en cuenta antecedentes y proyecciones.

Palabras clave: Colecciones latinoamericanas, Canon, Editores, Textos, Proyectos intelectuales (1915-1983).

Abstract

Between 1915 and 1983 three editorial series founded or consolidated the idea of Latin American literature, with different organizational plans: one directed by Rufino Blanco Fombona in Europe, another inspired by Daniel Cosío Villegas and initially led by the brothers Pedro and Camila Henríquez Ureña in México, the last promoted by Ángel Rama in Venezuela. This article examines some of its editorial aspects, its constructive principles and its plans, taking into account antecedents and projections.

Keywords: Latin American Collections, Canon, Publishing Houses, Texts, Intellectual projects (1915-1983).

1. Dos o más Américas

Apenas siete años después de la independencia de Cuba, Manuel Ugarte (1875-1951) publicó en París su antología *La joven literatura hispanoamericana* (1915, [1905]). El oportuno volumen, editado en octavo menor y de poco más de trescientas páginas, el joven Ugarte pretendía renovar las líneas estéticas y comunicárselas al débil estamento pedagógico hispanoamericano. Poemas y prosas de esos territorios donde se hablaba en español (a veces sólo oficialmente) y se leía y escribía en tal lengua, se sumaron en esas páginas en proporciones y porcentajes desiguales según el punto del mapa físico y social americano, según las respuestas a una consulta por escrito realizada por el compilador. El manual incluyó, al cabo, más de un centenar de autores —todos ellos hombres— provenientes del amplio conjunto de esas repúblicas americanas.

En tan vasta zona del mundo, que carecía de repertorios y colecciones de libros que sintetizaran lo reciente, con una crítica e historiografía literarias de fuerte acento nacional, *La joven literatura hispanoamericana* trató de llenar un vacío. El editor francés

Armand Colin aceptó el desafío y distribuyó el producto en América, en especial en México y Río de la Plata. Por esos tiempos las editoriales de cualquier país de América no existían, o si existían apenas habían logrado alguna incidencia en el marco nacional, más que nada en las ciudades capitales y, difícilmente, en la región más próxima.

La extensa introducción, que contrasta con la avara cantidad de páginas para los autores elegidos, apuesta fuerte por una literatura (poética, ficcional, ensayística) jugada al cuidado de la forma antes que a las manifestaciones del color local. Esa, como sabemos, en sustancia ha sido la tensión que recorrió diferentes posiciones en el tiempo y en el espacio, por lo menos hasta finales del siglo XX en las literaturas de América, una tensión que podría bifurcarse en el delicado equilibrio de lo arquetípico con lo político y, por otro lado, en la busca un timbre propio en diálogo con los modelos metropolitanos. Y en esa búsqueda la procura de la respuesta a cuál América y de (o para) quiénes: Hispanoamérica según la hegemonía española; Iberoamérica, cuando se juntó lo español y lo portugués; Latinoamérica bajo criterio más abarcador, en que los franceses tenían su preeminente lugar, subordinando lo indio y lo africano; e Indoamérica, temprano y frustrado intento nominativo con que José Carlos Mariátegui quiso jerarquizar a los pueblos originarios. El sintagma América Latina que, por ahora, ganó la partida, se fue imponiendo hacia 1920 (Ardao, 1987).

Al margen de los esfuerzos de Unamuno, los prestigios de España se diluían en América en el Novecientos. Las élites americanas imaginaban una cierta unidad como destino, entre autonomista y afrancesado, que podía tolerar las formas populares, que podía (o más bien no) insertar en el conjunto al Brasil ilustrado—o a Hispanoamérica si se miraba desde Brasil—, y podía, muy lentamente, asimilar la cultura indígena que, hasta el siglo XIX, se había utilizado para otros fines. Como varios de sus antecesores,

Ugarte pensaba que la escritura de América podía modernizarse por mediación de la literatura francesa. En los albores del nuevo siglo, su pequeño libro multiplicó la discusión sobre lo integracionista y lo moderno, que agitaba a escritores de primera línea residentes en París con rentas diplomáticas, como los hermanos Francisco y Ventura García Calderón o Enrique Gómez Carrillo o Rubén Darío o Manuel de Oliveira Lima; o que disponían de medios propios como los bohemios Horacio Quiroga o Roberto de las Carreras. Poco o mucho, todos los mencionados, y algunos más, transcurrieron por París, “la capital del siglo XIX”, según la célebre hipótesis de Walter Benjamin (Benjamin, [1935] 2012). Tal vez para los latinoamericanos ese estatus parisino se hizo palpable en el cruce de los siglos gracias a los medios editoriales, las revistas —inclusive las propias, como *La Revista de América* o *Mundial Magazine*—, y una sociabilidad que no podían practicar en las extensas e incomunicadas ciudades de origen.

Para que esa red se fortaleciera se necesitaban libros que fijaran sus clásicos y sus promesas de continuidades; por encima de todo se necesitaba una comunidad de lectores que confiaran y validaran ese discurso. Las posiciones no podían ser monolíticas. José Enrique Rodó fue refractario a la postulación central del prólogo de Ugarte y también a su impericia para hacer una antología “breve, bien hecha, y editada en condiciones propias para su vulgarización” (Rodó, [1907] 1967, 631-637). Rodó sabía que sin un catálogo razonado no habría literatura americana ni una idea sólida de esa comunidad heterogénea. Medio siglo antes, Sarmiento había reflexionado sobre este imperativo en su exilio chileno luego de revisar bibliotecas escolares y anaqueles de librerías, que ofertaban más que nada novelas traducidas del francés (Sarmiento, 1949). Otra centuria ocupó este sueño de la razón —o este desvelo— para varios intelectuales que clamaron por editores o se transformaron en tales como una especie complementaria de la actividad crítica, el periodismo y la enseñanza.

2. Las bibliotecas de Rufino Blanco Fombona

El 21 de agosto de 1975 Ángel Rama redactó una circular que remitió a los miembros del Consejo Asesor de la Biblioteca Ayacucho. Este proyecto, afirmó, “reanuda los que parcialmente realizaron grandes figuras intelectuales como Rufino Blanco Fombona y Pedro Henríquez Ureña” (Rama, 2018, 100). Blanco Fombona (1874-1944), venezolano de trayectoria intercontinental, había cumplido en Europa la primera vasta empresa editorial de asunto americano; Pedro Henríquez Ureña, dominicano de prolongada residencia en Argentina, pensó otro proyecto a pedido de un mexicano, Daniel Cosío Villegas, que salió luego de su muerte —y que sale hasta hoy— en su homenaje. Rama, exiliado también y proveniente de Montevideo para su flamante residencia venezolana, se acogía al precedente de otros dos migrantes forzosos para trazar el mapa simbólico americano en tierra ajena, que se hacía propia. Como si el extrañamiento fuera el signo profundo del intelectual latinoamericano. En 1975 el uruguayo en Caracas proponía implícitamente que él y su prospecto editorial venían a completar esos trabajos “parciales”.

La selección no fue inocente ni desacertada. Rama se había interiorizado en la obra de Blanco Fombona en sus primeros tiempos de instalación en Venezuela, tanto que escribió un estudio largo sobre los diarios del escritor, su conflictiva personalidad y su concepción de la literatura y la sociedad americanas. Blanco Fombona había sido crítico literario de interés cosmopolita, difusor de un americanismo radical y antimperialista bajo la inspiración de Simón Bolívar, además de ensayista sobre temas históricos y sociológicos y editor insomne. Por eso, Blanco Fombona podía reivindicarse como el primer gran editor americano. Cuando se vio obligado a salir de Venezuela por razones políticas se instaló primero en París. Allí ocupó el espacio vacante del

editor de autores hispanoamericanos, como lo detalló el cubano Arturo R. de Carricarte en un artículo de *Le Figaro*, que glosó y enriqueció Alfonso Reyes. En la capital francesa, el exiliado inició “su colección de Clásicos Americanos (Casa Editorial Hispanoamericana fundada en París con dinero de México), que la guerra vino a truncar [en la que] dejó preparada una veintena de obras” (Reyes, [1916] 1996, 463). Después se involucró con la poderosa Editorial Garnier, principal divulgadora de la literatura de esta zona del planeta, incluyendo Brasil, adonde uno de los hijos del propietario se trasladaría para fundar su propia casa homónima (Granja, 2018). Dentro de las colecciones de Garnier, Blanco Fombona dirigió la Biblioteca de Grandes Autores Americanos, en la que dio cabida a textos de quienes ya eran juzgados clásicos (Andrés Bello, Juan Montalvo), y otros a los que elevó a esa categoría, como los de Julio Herrera y Reissig, cuya poesía publicó por primera vez en espacio de vasta resonancia, de lo que era perfectamente consciente:

Las revistas de todo el continente insertan sus obras, con esa magnífica piratería literaria nuestra que, entre paréntesis, ojalá dure siempre, como que a ella debe cada escritor americano el tener un público de cincuenta ó sesenta millones y no apenas cuatro gatos de su nativa república (Blanco Fombona, *circa* 1914, XL).

Él mismo, es seguro, estaba entre quienes ejercían esa “magnífica piratería”, en tiempos en que era fácil hacerlo por falta de controles y de convenios internacionales sobre derechos de autor (Martínez Rus, 2001). Y sin esa liberalidad no se hubiera conocido ni una porción básica de textos fundamentales. El joven Pedro Henríquez Ureña valorará este trabajo en 1916: “Blanco Fombona inició la colección hispanoamericana de la casa Garnier [...]. Ahora, en Madrid, inicia otra colección hispano-americana, bajo el

nombre de Andrés Bello, verdadero patriarca epónimo de la cultura de lengua castellana en el Nuevo Mundo” (Apud de León, 2020, 185). En efecto, desde 1915 Blanco Fombona estaba en Madrid, donde fundó la Editorial América. Si París había tomado la delantera en la producción de libros y tenía óptimas condiciones para distribuir en ultramar, en España había un público que debía agregarse para la subsistencia de ese mercado editorial y para la vida misma de una literatura escrita en el español y hasta en el portugués de América. Por cálculos de Ángel Rama, entre ese año y comienzos de la próxima década, Blanco Fombona “dio a conocer no menos de trescientos títulos, en su mayoría de escritores hispanoamericanos” (Rama, 1975, 10); Rafael Ramón Castellanos computó trescientos noventa y dos hasta 1935 (Castellanos, 1982, 166); Yolanda Segnini estimó que la Editorial América anduvo rondando el medio millar de títulos, y que llegó a funcionar dieciocho años, hasta 1933, en pleno apogeo de la República española (Segnini *apud* de León, 2020, 207).

Nueve son las colecciones del sello, no necesariamente correlativas, las Bibliotecas Ayacucho, Andrés Bello, de la Juventud Hispanoamericana, Americana de Historia Colonial, de Ciencias Políticas y Sociales, de Autores Célebres, de Autores Varios, Porvenir y, por último, los folletines La Novela para Todos, catorce en total. Cada serie buscaba sus peculiaridades. La Biblioteca Ayacucho, en homenaje a la batalla con la que Bolívar desalojó a los españoles en 1824, es el mismo nombre que tomará el gran proyecto editorial que se va a fundar en Caracas en 1975. En ella, Blanco Fombona publicó sesenta y tres volúmenes, en privilegio del pensamiento político de algunos próceres (José de San Martín, O’Higgins) y varios intérpretes de la vida histórica y social de América (María Graham, Rafael Urdaneta, Alcides Arguedas, entre otros) (Castellanos, 1982, 162). En 1918, Blanco Fombona saltó la valla de su autoimpuesta frontera y abrió la Biblioteca de Autores Célebres, que alcanzó a publicar ciento cuarenta y tres

títulos. En esta colección, dio a conocer hacia 1919 “Narraciones escogidas” de Machado de Assis, un tomo en rústica compuesto en una caja pequeña, con elegante tipografía de cuerpo 12 y cómodo interlineado. Se trata del primer volumen, que contiene una oncenena de cuentos del gran escritor brasileño, muerto una década antes, traducido al español por el joven políglota Rafael Cansinos-Asséns, futuro maestro de Jorge Luis Borges. Cansinos fue el traductor de autores desconocidos en español en muchas lenguas, que hasta hoy siguen leyéndose en esas versiones, como las obras completas de Dostoiewski que preparó para Editorial Aguilar. El ejemplo permite aquilatar otro gran aporte de los traductores profesionales y en varias oportunidades competentes, que se templaron en experiencias artesanales —como la Editorial América— y que, luego, recuperaron o potenciaron su labor en casas editoras más vigorosas o de alcances mayores. Según se anuncia en la lista de publicaciones al final del libro de Machado de Assis, en su colección se habían difundido obras narrativas y ensayísticas de autores modernos y contemporáneos en otras lenguas, así como de otros tantos autores que lo hacían en español. Por último, con la Biblioteca Porvenir, Blanco Fombona se alejó del sendero americano para centrarse en la difusión de textos políticos de la hora, escritos por Lenin, Trotsky, Bujarin y otros teóricos y políticos de ideas de matriz socialista. Dependiente del mercado, sin subsidios oficiales, debía abrir su catálogo; en esa apertura desnudaba sus afinidades políticas.

El programa y los cuidados latinoamericanos de Blanco Fombona eran claros: una América independiente sin títulos ensimismados en asuntos de aldea; libros populares para crear la mayor cantidad de individuos libres y con sensibilidad social. Sabía que el libro es una mercancía y hasta podría ser un buen negocio que debía protegerse, ya que las exportaciones de libros españoles eran un rubro mal explotado. En una conferencia de 1922 titulada “El libro español en América” repasó esta situación:

La librería extranjera de lengua castellana perjudica, pues, enormemente, en el mercado de América, a la edición española. [...] ¿Qué venden? [...] [Véase] el catálogo de Garnier o el de Bouret o el de Ollendorff, para no salir de Francia, [país] que es, hasta ahora, la mayor concurrente de España en punto de libros. [V]enden, relativamente, muy pocos libros de autores españoles [...] Venden traducciones del francés y venden libros americanos. (*Apud* de León, 2020, 215)

A comienzos del siglo XX los editores franceses controlaban el mercado del libro en América, tanto los mencionados en el pasaje antecitado como Armand Colin —editor de la antología de Ugarte—, Hachette, Louise Michaud y la editorial Franco-Americana (Martínez Rus, 2001, 282). A las políticas comerciales de los españoles que desatendían su vínculo con ultramar, a la incapacidad industrial y distributiva de los respectivos países americanos se sumó —como se dijo— la presencia de escritores de este origen en París, quienes trabajaron como traductores de textos producidos en Europa y que fueron clave para la actualización de las literaturas americanas del pronto denominado *modernismo*. Blanco Fombona impulsó la literatura de imaginación y abrió el cauce hacia un pensamiento social y de nacionalismo continental. Martí, Rodó, Darío o Machado de Assis serán, en lo sucesivo, nombres inevitables para cualquier colección de clásicos. La Editorial América ensanchó el público lector, penetró en diversos rincones de España y de sus antiguas posesiones, defendió el valor de esa escritura. Pese a tan inorgánicas colecciones, que más parecen llevadas a impulsos que por una adecuada o serena planificación, sin textos bien establecidos —como lo vio Henríquez Ureña en cartas a Cosío Villegas de 1945 (Weinberg, 2014, 21, 36)— estos libros promovidos por la terca generosidad de Blanco Fombona le dieron la primera gran ocasión global a la escritura del fragmentado subcontinente.

3. La Biblioteca Americana del Fondo de Cultura Económica (Cosío Villegas y los Henríquez Ureña)

La fuerza de los nacionalismos, muy potentes en Brasil y Argentina, afectaron el general espíritu americanista. Otro tipo de aceleraciones y retrasos, los del campo estético, pautaron la desordenada agenda. Los ensayos de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y los de José Carlos Mariátegui de fines de la década del veinte certifican la gravedad del asunto. Para Henríquez Ureña, “[p]or los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprocha, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos” (Henríquez Ureña, 1965 [1928], 351); para Mariátegui, sólo empieza a haber literatura nacional en Perú y, por extensión, en toda América, una vez que se supere la fase colonial y se asimile la “cosmopolita” (Mariátegui, [1929]). Si para Henríquez Ureña —en la estela de Rodó— tanto la herencia española como la fuerza de su lengua en la prosodia criolla eran inevitables y hasta deseables, para Mariátegui esa doble raíz era un mal necesario capaz de crear un posterior arte nacional fuerte y, hoy se diría, descolonizado. Henríquez Ureña tuvo más tiempo y una visión más general de América que Mariátegui, a quien sobrevivió más de tres lustros. Desde temprano había advertido la necesidad de pensar estos vastos territorios como un diverso mapa cultural y no sólo como un contradictorio mapa político.

En 1934 se creó en México el Fondo de Cultura Económica, la editorial que se transformó en la más importante de la zona norte de América Latina. Pronto, el Fondo de Cultura Económica fue capaz de ponerse a la cabeza de las editoriales del continente compitiendo con las argentinas, que se desarrollaron velozmente luego de la catastrófica guerra civil desatada en España en 1936 (Garone, 2011; Sorá, 2013 y 2017; Weinberg, 2020). Su animador,

Daniel Cosío Villegas, cercano al presidente Lázaro Cárdenas, había pensado que era una buena oportunidad para México capitalizar el aporte de los intelectuales republicanos españoles, a los que había que abrir las fronteras (Schwartztein, 2001, 34-35; Larraz, 2018). El salto cualitativo fue inmenso. El Fondo de Cultura Económica se armó con la experiencia de muchos exiliados, con la preparación y el talento de jóvenes mexicanos (como Antonio Alatorre o Juan José Arreola) y con la contribución financiera oficial. No conozco datos económicos precisos, pero para apreciar sus enormes posibilidades basta ver las dimensiones de los programas y las sucursales que se fueron instalando en diferentes puntos de América —la primera, Buenos Aires, en 1945—, junto a la red de distribución que hizo llegar sus colecciones a gran parte del mundo de lengua española.

Cosío Villegas se empeñó en potenciar el americanismo literario y con ese cometido lanzó dos colecciones hermanadas: Tierra Firme (1944) y Biblioteca Americana (1947). Para una u otra encomendó muchos títulos y hasta fueron firmaron contratos con autores de distintas partes de América, aunque la mayoría de esas obras no se concluyeron o no se publicaron (Sorá, 2013, 559-560). Tierra Firme se abrió a las obras nuevas de ciencias humanas, originales o en traducción, así como antologías generales de literaturas muy mal conocidas, en general, en toda la América hispánica, como el *Panorama de la poesía brasileña*, preparada por el poeta Manuel Bandeira y publicada en 1946. Por su lado, la Biblioteca Americana se ocuparía de los clásicos del pensamiento, el ensayo y la literatura. Abogado, economista, hombre de Estado y de amplia cultura, Cosío Villegas sabía de la importancia de Henríquez Ureña, a quien conoció personalmente en Buenos Aires. No le llevó mucho tiempo darse cuenta que estaba ante el más capacitado para dirigir una colección latinoamericana.

Pedro Henríquez Ureña se formó en una familia poseedora de una buena posición y una sólida cultura humanística en Repú-

blica Dominicana. Vivió en su juventud en Estados Unidos, Cuba, España, México (dos veces) y, finalmente, ya con obra reconocida, se radicó en La Plata, Argentina. Ese periplo lo familiarizó con varias zonas culturales y lingüísticas. Cuando a fines de 1944 fue convocado para pensar esa colección por Daniel Cosío Villegas, el intelectual dominicano en el exilio dirigía una análoga llamada “Grandes Escritores de América” para la editorial Losada de Buenos Aires, que casi al mismo tiempo “se suspendió porque costaba muy caro” (*Apud* Weinberg, 2014, 22). De inmediato aceptó la invitación, si bien no estaba en condiciones de salir de Argentina, donde tenía familia y trabajo universitario. Cosío Villegas se avino a esa conducción distante y procuró a quien pudiera coordinar en México los mil trámites de edición, máxime cuando sus intenciones, como se lo comunica el 30 de mayo de 1945, eran la de admitir “*todos* los géneros: historia, novela, poesía, ensayo, teatro, ciencia inclusive”. Pero nunca mencionó en esas cartas que hubiera que preocuparse por la cantidad de páginas de los títulos seleccionados (*Apud* Weinberg, 2014, 24). Esa carta libre facilitó la respuesta de Henríquez Ureña, quien el 1º de julio mandó una lista con cincuenta y tres obras, desde “los primeros viajeros y cronistas, [...] los clásicos indiscutidos de nuestra tradición intelectual (el Inca Garcilaso, Lizardi, Bolívar, Sarmiento, Martí), autores que habían merecido una larga reflexión crítica por parte de Henríquez Ureña y Alfonso Reyes” (Weinberg, 2014, 26). El 17 de julio, Henríquez Ureña pensó en temas o asuntos, aún sin plena certeza de su inserción en el plan: “cronistas de Indias, escritores coloniales, escritores del siglo XIX (o esta serie podría subdividirse en poetas, historiadores, etcétera”. Además, opinó que Brasil debía estar presente, como lo estaba en la colección Tierra Firme, pero que “habrá que hacer buenas traducciones” (*Apud* Weinberg, 2014, 29). La misma desconfianza ante las pocas traducciones de literatura brasileña —como en el ejemplo de Machado de Assis, a quien prueba conocer al dedillo en sus panoramas de la

literatura y en esta correspondencia— se hace celosa vigilancia con relación al estado de los textos. Para esto, pide contratar correctores serios y adquirir bibliotecas de clásicos nacionales confiables para su transcripción (*Apud* Weinberg, 2014, 35-36 Carta a Cosío Villegas, 25/XII/1945). La falta de archivos o su dispersión ni siquiera está en el horizonte del editor, porque la compulsión de manuscritos, de haberlos, sería impracticable. Esa era la general precariedad: pocas ediciones, menos especialistas, incomunicación entre los países. Atender debidamente este punto permite aquilatar la contribución futura de las colecciones del Fondo de Cultura Económica, que —como se dijo— pronto empezaron a circular por todo el mundo de lengua española formando una nueva sensibilidad y ampliando los círculos de conocimiento cultural de y en las diferentes regiones.

El 2 de febrero de 1946, después de varias consultas sobre nombres seguros para hacerse cargo de las tareas en México, Cosío invitó a Camila Henríquez Ureña, hermana de Pedro, y refinada crítica, entonces residente en Estados Unidos. Una anotación sobre el público al que se destinarán estos libros revela que el emprendedor mexicano espera que no solo esté compuesto por “maestros lectores hispanoamericanos, sino [...] profesores y estudiantes norteamericanos”. El editor madura su idea y sueña “con una gran colección de 500 o 600 volúmenes [que] podría llamarse «Los Clásicos de América» o «La tradición de América» [en la que] habría tres grandes secciones: la literatura indígena, la de la época colonial y la de la era independiente” (*Apud* Weinberg, 2014, 39-40). Pero los sueños se ven gravemente amenazados porque no es sencillo conseguir quiénes prepararán los volúmenes o redactarán los mismos prólogos. Esa ausencia impone un límite y un freno.

La existencia de estas colecciones, aun cuando hayan publicado un bajo porcentaje de los títulos proyectados, pasa en limpio su enorme gravitación en quienes se formaron hacia 1940 a un

lado y otro de las lenguas europeas de América y que se dedicaron tanto o más a la escritura crítica que a la ficción o la poesía. En otras palabras, podríamos decir que sin un proyecto de esta clase los saberes americanos de Rafael Gutiérrez Girardot, Ana María Barrenechea, Noé Jitrik, Antonio Candido, Emir Rodríguez Monegal o Ángel Rama se hubieran visto reducidos a la consulta de libros nacionales, caso a caso, con la mejor de las suertes. La Biblioteca Ayacucho se servirá de estos profesionales para preparar ediciones, cronologías y prólogos, aunque en los años setenta seguirán los aprietos para conseguir traductores del portugués, una lengua que estaba lejos de ser familiar para la *intelligentsia* hispanohablante.

En pleno fervor, el 11 de mayo de 1946, ocurrió la muerte repentina de Pedro Henríquez Ureña. El terrible golpe casi retrajo a su hermana, pero el empeño de Cosío Villegas la convenció de que había que seguir y que debía homenajear a su inspirador. A finales de ese año o comienzos del siguiente, apareció un folleto que anunciaba que la Biblioteca Americana había nacido para combatir “el desconocimiento de los valores de la América hispánica” (*Apud* Weinberg, 2014, 73). El sintagma “América hispánica” había sido el utilizado por Henríquez Ureña en su ciclo de conferencias, al que prefirió antes que el de “América latina” o el menos exitoso de “Indoamérica”. Como sea, y casi como un manifiesto de una nueva idea de América, el primer título de la colección fue el *Popol Vuh*, en edición a cargo de Adrián Recinos. Camila Henríquez Ureña dobló la apuesta de su hermano y propuso a Cosío, el 28 de marzo de 1946, reproducir los textos en portugués en esa misma lengua, “tanto porque su traducción significaría una labor en muchos casos imposible de realizar, como porque debemos intentar obligar a los latinoamericanos a leerlo” (*Apud* Cervantes Becerril, 2022, 311). La osada idea no se cumplió. Camila había pensado editar casi todas las novelas de Machado de Assis y ni siquiera llegó a publicar un solo título bra-

sileño; cuando en 1951 salió *Memórias póstumas de Bras Cubas*, con prólogo de Lúcia Miguel Pereira, se hizo en traducción de Antonio Alatorre, quien junto con Arreola ofició de asistente de la dirección. Camila Henríquez Ureña siguió al frente de la tarea hasta 1948, y hasta el siguiente año sólo aparecieron ocho títulos de los centenares previstos (Cervantes Becerril, 2022, 312).

Ciertamente, esas ediciones fueron cuidadas, anotadas, con prólogos relevantes, de un esmerado diseño; al principio en volúmenes en octavo (de distintos tamaños), encuadernados en pasta, con sobrecubierta de delicada cartulina, en cuyas portadas lucen viñetas sobre un extenso fondo claro. Con otros diseños y el mismo rigor, la Biblioteca Americana siguió adelante, fiel a la prudente decisión de fundar una tradición antes que inmiscuirse en los espinosos debates de la hora. Su riquísimo plan, aun limitado a pocos títulos, marcó un rumbo sobre la literatura americana más allá de lo estrictamente contemporáneo y fuera de los márgenes de los padres fundadores de las nacionalidades, ya que recuperó la escritura de los pueblos originarios, la de la conquista, la primera colonización y avanzó por el siglo XIX.

4. La Biblioteca Ayacucho y los planes de Ángel Rama

La revolución cubana y su principal institución cultural, la Casa de las Américas, alentaron la idea de una América socialista. Sus concursos y su revista, que sigue saliendo, convocaron en los sesenta a lo más selecto de los creadores latinoamericanos, y no sólo a ellos. Ese proceso trató de completarse con la publicación de colecciones de autores del continente mestizo, en cuyos catálogos resaltaron más los contemporáneos que los clásicos, salvo el culto a Martí. Ángel Rama (1926-1983) estuvo adentro de ese cometido: viajó a la isla, donde trabajó intensamente (Fernández Retamar, 1993); defendió las políticas oficiales cubanas

hasta 1971 y —como venimos a saberlo con la correspondencia en vías de publicación (Rama, 2022)— preparó informes que elevó a Haydée Santamaría, presidenta de la Casa de las Américas, sobre sus gestiones para captar la atención de intelectuales, a los que sugirió como posibles colaboradores. Como sabemos por ese mismo epistolario, se alejó cuando los problemas derivados del encarcelamiento al poeta Heberto Padilla. Antes de esos desencuentros, la favorable onda expansiva de la Cuba revolucionaria reveló un nuevo sentido de lo latinoamericano, anticapitalista y antimperialista; y por su ejemplo, en distintas partes surgieron colecciones de autores latinoamericanos con el mismo acento en lo presente más que en el pasado remoto.

La muy prolífica actividad de Rama como crítico literario en la prensa y las revistas de su país y de América, en libros y medios académicos ha disimulado su labor como editor de libros y revistas, desde muy joven y hasta su muerte. Había empezado en 1951 en una experiencia artesanal, la editorial Fábula y antes, aun, junto a un grupo de estudiantes luego célebres, en una revista universitaria sobre literatura y filosofía (*Clinamen*, 1947-48), pero fue a partir de 1962, cuando cofundó en Montevideo la editorial Arca, que vigorizó ese papel. Ninguno de sus contemporáneos fue capaz, como él, de *superponer* la actividad crítica, periodística, docente, investigativa y editorial. Ese enorme trabajo contribuyó con su formación al día y lo puso en inmejorable situación para intervenir en un ámbito propicio cuando, a poco de vivir en Caracas, forzado por el exilio a que lo condenó la dictadura iniciada en su país en junio del 73, concurrió junto a una delegación de intelectuales venezolanos a una entrevista con el presidente Carlos A. Pérez, a mediados de septiembre de 1974. Electo un año antes bajo un programa socialdemócrata y estatista, ese primer gobierno de Carlos A. Pérez, beneficiado por el aumento del precio del petróleo, intentó un liderazgo democrático en América cuando crecía por esos territorios la sombra del autoritarismo.

Los intelectuales vieron su oportunidad, que Rama aprovechó al máximo, como se lo narró, eufórico, a Gutiérrez Girardot en una carta del 16 de octubre de 1974:

Logré convencer a varias figuras político-culturales de aquí [...] para poner en funcionamiento [...] una Biblioteca Latinoamericana, destinada a recoger en unos 300 volúmenes, lo más importante de la literatura, el pensamiento y las manifestaciones centrales de la cultura latinoamericana. Es en cierto modo la Biblioteca Americana de Pedro Henríquez Ureña, pero no como colección abierta al infinito, sino como una biblioteca cerrada que implique un balance al día de la producción, desde el *Popol Vuh* [...] hasta *Ficciones* de Borges. Es el más ambicioso plan imaginable, pero se lo presenté al presidente actual, que está viviendo a consecuencia del boom del petróleo, una reviviscencia del espíritu bolivariano y le pareció espléndido, decretando de inmediato la creación de esta Biblioteca que se llamará, claro está, Ayacucho. (Rama, 2022, 16/IX/1974)

En efecto, la Biblioteca Ayacucho nació por decreto presidencial dos meses después de ese encuentro, el 12 de diciembre de 1974. Se trató del paso inicial que consagró la Ley Nacional de la Cultura, de 1975, en la que se proyectaron muchas iniciativas de gran alcance transformador de la cultura letrada del país. La primera Comisión editora de la Biblioteca Ayacucho tenía seis miembros (Pacheco y Guevara, 2003/04). Rama fue el “director literario” de la colección entre 1974 y 1983, desde el primer volumen hasta el 106, es decir un tercio del total que imaginó, pero mucho más de lo que pudo concretarse en ese lapso en cualquier momento anterior.

Aunque debió coordinar y negociar con la Comisión, en un ambiente que nunca debió ser fácil, Ángel Rama concentró el mayor poder en la elección de autores, obras, responsables de las

ediciones, prologuistas y encargados de las cronologías comparadas que cada volumen incluyó al final del mismo. Pero también escribió varios prólogos y una cronología, se ocupó de una correspondencia entre intelectual y administrativa asombrosamente extensa, cuidó los contratos, anduvo detrás de los responsables de los derechos de autor y hasta intervino en la selección de las imágenes con que se ilustraba la portada de cada volumen, que siempre era una pintura latinoamericana. Todo eso en un mundo gobernado por un correo postal cuyas lentitudes, pérdidas, incumplimientos y censuras en los países tomados por dictaduras en América estaban al orden del día, y que a veces la censura detenía en los países ocupados por regímenes dictatoriales. A efectos operativos, el presupuesto del que dispuso debió ser alto y parece haberlo manejado con libertad, como se nota en varias cartas a distintos colaboradores a quienes ofrece diferentes y nada desdeñables sumas de dinero por su trabajo. Por ejemplo, el 22 de marzo de 1976 ofreció a Mario Vargas Llosa por el prólogo a *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, “la cantidad de mil dólares, que espero te parezca adecuada, si no házmelo saber”, que no llegó a entregar o que nunca se publicó; el 31 de mayo de ese mismo año 1976 dijo a su compatriota José Pedro Díaz que disponía de “600 dólares americanos” para el trabajo de recopilación, notas y cronología para el volumen de Felisberto Hernández.

Sorteados los muchos obstáculos los tomos variaron en la cantidad de páginas: algunos fueron muy voluminosos (como *Museo de la novela de la eterna*, de Macedonio Fernández; otros, breves, como *Memorias de un sargento de milicias*, de Manuel A. de Almeida; otros intermedios, como la antología *La nación latinoamericana*, de Ugarte); todos fueron publicados en cuarto menor, tanto en rústica como en pasta y, en este caso, con sobrecubierta. Para el diseño de la carátula se eligió un fondo negro con letras blancas y el número de cada tomo en colores, que cambiaban su

tonalidad en cada entrega. Ese fragor y su público despliegue le aparejó varias suspicacias. El 23 de abril de 1976 le contó en carta a Gutiérrez Girardot: “Ya el Fondo se niega a permitir que publiquemos *Los de abajo* de Azuela, pues creo que consideran que entramos en competencia con ellos: se olvidan que en veinte años sólo han publicado un centenar de títulos de la Biblioteca de Don Pedro, cantidad que yo haré en un solo año” (Rama, 2022).

La Biblioteca Ayacucho consolidó la noción de clásico latinoamericano contemporáneo, algo que Blanco Fombona había prefigurado con la desventaja de estar publicando con el respaldo principal de los lectores, de una acumulación menor y de un arrojito mayor cuando se trató de establecer a Rodó, Darío o Herrera y Reissig como escritores de los que ya no se podría prescindir. En la Biblioteca Ayacucho tuvieron lugar los textos fundamentales que, en principio, defendían la idea de una literatura americana, esos que ya estaban sedimentados por el paso del tiempo y la defensa de lecturas anteriores: *Ariel* y *Motivos de Proteo*, de Rodó, las *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma, *Facundo*, de Sarmiento, *Noli me tangere*, de José Ritzal, *Cuentos y Quincas Borba*, de Machado de Assis (el único autor que tuvo dos volúmenes en los primeros cien), *Los sertones* (*Os sertões*, de Euclides da Cunha y otras piezas brasileñas para las que contó con la asesoría de Antonio Candido y, bastante menos, de Darcy Ribeiro (Ribeiro, 2009; Rama y Candido, 2018). En el plan prevaleció la idea que Rama tenía de la literatura y el arte, y no sólo porque —según su formación— dominó la narrativa, la poesía y el ensayo antes que otras disciplinas humanísticas, el pensamiento, por ejemplo. En suma, la escritura de América buscó proponerse en armoniosa combinación de todas las épocas y estilos. Aunque el financiamiento provenía totalmente de las arcas del Estado venezolano y en la Comisión editora dominaban quienes tenían esta nacionalidad corresponde observar cómo se evitó la multiplicación de las piezas de este origen en el plan general, del que conocemos

su efectiva realización y no los autores y títulos proyectados, a excepción de los brasileños, según el diálogo establecido con los mencionados Candido y Ribeiro.

Rama continuó a cargo de la Biblioteca Ayacucho incluso cuando la situación política en Venezuela entró en una fase crítica, y hasta cuando él mismo salió hacia Estados Unidos, de donde fue expulsado bajo la “acusación” de comunista, y luego cuando se instaló en París. Desde allí siguió con el trabajo hasta el borde de su muerte accidental, ocurrida en las cercanías del aeropuerto de Barajas el 27 de noviembre de 1983, en aquella tragedia en la que murió la narradora y gran crítica de arte Marta Traba y los notables narradores Manuel Scorza y el inimitable Jorge Ibargüengoitia. Desde entonces, la Biblioteca Ayacucho prosiguió con muchos tropiezos, pero nunca recuperó aquel empuje ni aquel brillo. Su ejemplo capitaliza críticamente los aportes anteriores, en especial el de Henríquez Ureña, un poco maestro y otro tanto sombra que se quiere apartar para poder abrir un camino distinto. Entre todos, sirven de guía para colecciones futuras, aun en medio de la gran confusión electrónica, que desafía como nunca cualquier política de edición, lo cual se puede advertir en que sólo parcialmente ha fructificado una notable colección, Archivos de la UNESCO, iniciada a comienzos de la década del ochenta, y de accidentada vida reciente. Pero esta colección surgió bajo otros propósitos menos divulgativos que las anteriores, más científicos si se quiere, y ya no tan redentores de la idea de América, de cualesquiera ideas de América, algo que —como todo en este siglo XXI— se multiplica y se fragmenta.

Referencias

- Ardao, Arturo. (1987). *La inteligencia latinoamericana*. Montevideo: Universidad de la República.
- Bandeira, Manuel. (1946). *Panorama de la poesía brasileña. Acompañada de una breve antología*. Trad. de Ernestina de Campourcin. México: Ed. Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme.
- Benjamin, Walter. (2012). *El París de Baudelaire*. Trad. de Marina Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia [1935].
- Blanco Fombona, Rufino. (1914). "Prefacio". *Los peregrinos de piedra, Julio Herrera y Reissig*. Paris: Garnier, circa, pp. V-XLIII.
- Blanco Fombona, Rufino. (1975). *Rufino Blanco Fombona íntimo. Prólogo de Ángel Rama*. Caracas: Monte Ávila.
- Candido, Antonio y Ángel Rama. (2018). *Conversa cortada. A correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama. O esboço de um projeto latino-americano, 1960-1983*. Edição, prólogo y notas de Pablo Rocca. Traducción de los textos en español de Ernani Ssô. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Ouro sobre Azul.
- Castellanos, Rafael Ramón. (1982). "Rufino Blanco Fombona y la editorial América". *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas. <https://biblat.unam.mx/hevila/BoletindelaAcademiaNacionaldeHistoriaCaracas/1982/vol65/no257/13.pdf>
- Cervantes Becerril, Freja. (2021). "Camila Henríquez Ureña, directora editorial de la Biblioteca Americana". Liliana Weinberg (org.). *Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada*. México: UNAM/CIALC, pp. 297-315.
- De León Olivares, Isabel. (2019). *El continente en la isla, la isla en el continente: República Dominicana y las redes intelectuales latinoamericanas entre 1880-1930*. Tesis de doctorado. México: UNAM. (Versión digital).
- Fernández Retamar, Roberto. (1993). "Ángel Rama y la Casa de las Américas". *Casa de las Américas*. Núm. 192, julio-septiembre, pp. 48-63. (Reproducido en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Mabel Moraña (ed) Pittsburgh: ILL, 1997, pp. 295-317).
- Garone Gravier, Marina. (2011). *Historia en cubierta. El Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas (1934-2009)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Granja, Lucia. (2018). "Chez Garnier, Paris-Rio (de Homens e de Livros)". *Suportes e mediadores: a circulação transatlântica da literatura (1789-1914)*. (Organização de Lucia Granja e Tânia de Luca). Campinas/São Paulo: Unicamp, pp. 55-80.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1949). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Trad. de Joaquín Díez Canedo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1965). *Selección de ensayos*. Antología y prólogo de José Rodríguez Feo. La Habana: Casa de las Américas, Colección Literatura Latinoamericana.
- Larraz, Fernando. (2018). *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento/ Biblioteca del exilio.
- Mariátegui, José Carlos. (1979). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Edición y prólogo de Aníbal Quijano. Caracas: Biblioteca Ayacucho [1928].

- Martínez Rus, Ana. (2001). "El comercio de libros: los mercados americanos". *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Jesús A. Martínez (dir.). Madrid: Marcial Pons, pp. 269-305.
- Mondragón, Rafael. (2016). "La memoria como biblioteca. Pedro Henríquez Ureña y la Biblioteca Americana". En Ugalde Quintana, Sergio y Ette, Ottmar (editores), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana-Verveut, pp. 191-204.
- Pacheco, Carlos y Marisela Guevara Sánchez. (2003-2004). "Ángel Rama, la cultura venezolana y el epistolario de la Biblioteca Ayacucho". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, núm. 22-23, Caracas, junio-julio, pp. 99-136.
- Rama, Ángel. (2001). *Diario, 1974-1983*. Prólogo y notas de Rosario Peyrou. Montevideo: Trilce.
- Rama, Ángel, Berta e Darcy Ribeiro. (2015). *Diálogos latino-americanos. Correspondencia*. Organización, estudios e notas de Haydée Ribeiro Coelho y Pablo Rocca. São Paulo: Global.
- Rama, Ángel. (2022). *Correspondencia*. Edición de Amparo Rama y Rosario Peyrou. Montevideo: Estuario/Hum (en prensa).
- Ribeiro Coelho, Haydée. (2009). "O Brasil na Biblioteca Ayacucho: vertente literária e cultural". *O Eixo e a Roda*, vol. 18, N° 2, Belo Horizonte. <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.18.2.85-103>
- Reyes, Alfonso. (1996). "Las bibliotecas americanas". *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo VII. México: Fondo de Cultura Económica, [1916], pp. 462-465.
- Rocca, Pablo. (2015). *35 años en marcha (Mapa de la escritura en el semanario Marcha, 1939-1974)*. La Habana: Casa de las Américas, Cuadernos Casa, 55.
- Rodó, José Enrique. (1967). *Obras Completas*. (Editadas con introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal). Madrid: Aguilar, 2ª ed. aumentada y corregida, [1907].
- Sarmiento, Domingo F. (1949). "Ortografía, instrucción pública, 1841-1854". *Obras completas*, Domingo F. Sarmiento. Buenos Aires: Ed. Luz del Día. (Tomo IV).
- Schwarzstein, Dora. (2001). *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica.
- Sorá, Gustavo. (2013). "Misión de la edición para una cultura en crisis. El Fondo de Cultura Económica y el americanismo en Tierra Firme". Altamirano, Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*, Madrid: Katz, pp. 537-566.
- Sorá, Gustavo. (2017). *Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ugarte, Manuel. (1915). *La joven literatura hispanoamericana. Pequeña antología de prosistas y poetas*. París: Librería de Armand Colin, [1905].
- Weinberg, Liliana. (2014). *Biblioteca Americana: Una poética de la cultura y una política de la lectura*. México: Centzontle/Fondo de Cultura Económica. (Edición electrónica).

- Weinberg, Liliana. (2016). "Pedro Henríquez Ureña. La edición como una operación social". En Ugalde Quintana, Sergio y Ette, Ottmar (editores), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana-Verveut, pp. 175-190.
- Weinberg, Gregorio. (2020). *Escritos sobre el libro y la edición en América Latina*. Buenos Aires, Unipe/Clacso. (Pedro Daniel Weinberg editor). (Libro digital. Pdf).

NOTAS CRÍTICAS

TRES POETAS MEXICANOS Y LA TÉCNICA FREINET: FRANCISCO HERNÁNDEZ, CARLOS ISLA Y ULISES CARRIÓN

JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-2624-4068>

jocelynmtzelizalde@hotmail.com

Célestin Freinet fue un maestro rural francés, cuya propuesta pedagógica surgió en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, como una búsqueda de la libertad creadora y de pensamiento para los estudiantes en sus primeros años escolares. Su pensamiento llegó a México a través de exiliados españoles quienes llegaron a nuestro país a causa de la guerra civil española.

Antes de la Guerra Civil, en 1930, en una visita a Francia, Jesús Sanz, un profesor de Cataluña, conoció a Célestin Freinet y a su regreso a España probó en su escuela las técnicas de Freinet junto con otros profesores como Patricio Redondo. Existen algunos estudios, como el de Sandoval Montaña, que revisan la manera en la que la técnica de este pedagogo francés se incorporó a la educación mexicana y todas las actividades que comprende:

Con frecuencia ha sido más reconocido por las técnicas que incorpora a la labor escolar (la imprenta, los textos libres, el libro de vida, la correspondencia interescolar, el cálculo vivo, la asamblea, etc.) que por el conjunto de su prolífica y crítica obra escrita, en la que destacan principios como la educación popular, la libre expresión, la cooperación, el tanteo experimental (Sandoval, 2011, 347).

En 1935 surgió la revista *Colaboración. Boletín de la Cooperativa Española de la Técnica Freinet* a cargo del maestro Ramón Costa Jou; con el inicio de la guerra civil española, en 1936, este movimiento magisterial se dispersó; algunos de sus miembros se exiliaron en México y entre ellos se encontraba el maestro Patricio Redondo Moreno quien, junto con otros exiliados llegó al puerto de Veracruz, y aunque su propósito era ir hacia la Ciudad de México decidió quedarse en una pequeña población, ubicada al sur del estado (Sandoval, 347-348). De hecho, actualmente la Escuela Experimental Freinet continúa su trabajo en San Andrés Tuxtla, Veracruz.

En el boletín antes mencionado, se encuentran los alcances y resultados de las actividades que los maestros españoles llevaban a cabo con sus alumnos, en especial aquellos que tenían relación con la imprenta escolar, la escritura espontánea y el diario escolar, tres de las principales estrategias didácticas que los profesores realizaban con sus estudiantes. Me interesa destacar un fragmento de dicho boletín:

Muchos compañeros conocen nuestro cuaderno especial "El mar". La "visión de unos niños que no lo han visto nunca". Se nos ha dicho que ese cuaderno es todo un poema. Efectivamente. Es un poema. Parece increíble que los niños puedan decir cosas tan bellas, tan bellas... Sólo nosotros, con "nuestra técnica", sabemos arrancar esa belleza del niño y hacerla trabajo. O viceversa. Sabemos arrancarle ese trabajo y hacerlo belleza (Jiménez, 2013, 255).

No fue un mar imaginario, sino uno real por el que los exiliados españoles tuvieron que cruzar para llegar a México. No había un plan, sino una huida de la guerra. Pese a eso, traían consigo las

técnicas aprendidas y ya puestas en marcha con niños en Francia y en España, de acuerdo con Alberto Beltrán, Patricio Redondo cargaba entre sus pertenencias más elementales una imprenta escolar que tuvo que arrojar al mar para aligerar el peso de la embarcación:

Pisó tierra en Coatzacoalcos (Veracruz) después de meses de incertidumbre, pues el destino original no era México. Traía los mínimos ropajes y los documentos indispensables; en alta mar tuvo que arrojar a las aguas una prensa escolar y algunos materiales relacionados con la actividad docente, la razón fue que hubo que aligerar el peso del barco presa de un huracán del Caribe que estuvo a punto de hacerlos zozobrar. Por ello, Patricio Redondo gustaba decir que había nacido en 1940 en Coatzacoalcos. (Beltrán, 1990,11 citado por Sandoval, 2011, 348).

El poeta Francisco Hernández (Veracruz, 1946) ha comentado en un par de entrevistas, algunas anécdotas acerca de la educación que recibió en San Andrés Tuxtla con el profesor Patricio Redondo Moreno:

De niño allá en mi pueblo tuve una educación un poco distinta, con un maestro español de los que llegaron con el exilio, que tenía la Escuela Experimental Freinet. Hacíamos, desde primero de primaria, cuadernos donde planeábamos, dibujábamos, imprimíamos y hacíamos grabaditos. No sé si de ahí alguno se haya convertido en pintor, pero a mí me dio por escribir, quizás porque, cada lunes, nuestra única tarea era escribir lo que habíamos hecho sábado y domingo. Como no me pasaba nada extraordinario, lo que hacía era inventar [...] Inventaba que teníamos un rancho en la casa, con muchos caballos, pero nunca tuve uno y me subí muy pocas veces a un caballo [...] Pero, en fin, fue por esa escuela que a mí me dio por escribir (Sierra, 2010, en línea).

Aún más interesante resulta el hecho de que en esa misma escuela también estudiaron dos poetas contemporáneos y coterráneos de Francisco Hernández: Ulises Carrión (San Andrés Tuxtla, 1941) y Carlos Isla (San Andrés Tuxtla, 1945). Es una gran coincidencia que los tres nacieran en esta pequeña población al sur de Veracruz y que el contexto los llevara a asistir a la misma escuela. Probablemente esta formación básica impulsó a estos tres poetas, tan importantes dentro de la literatura mexicana a que mantuvieran, a lo largo de su obra, una relación estrecha con la manufactura del libro, con la importancia de las imágenes que acompañan el texto, con el aspecto lúdico de la poesía y con el interés por hacer del lector un ente activo.

En el libro *Mascarón de prosa* de 1997, Francisco Hernández incluye un texto biográfico en prosa acerca de Carlos Isla en donde habla también, brevemente de Ulises Carrión: “De París viajó a Ámsterdam, donde se reunió con Ulises Carrión otro sanandrescano que por ese tiempo era dueño de Other Books, una librería tan especial, que en ella se podían conseguir libros de pasto, de yeso o en forma de trampas para osos.” (Hernández, 2016, 289).

En *Montones de Metáforas* (Malpaís, 2019) de Ulises Carrión, Heriberto Yépez señala en el prólogo la importancia de la Escuela experimental Freinet: “Los alumnos debían usar la imprenta para componer libros que ellos mismos hacían libremente. De ahí surgieron los dos primeros libros de Carrión: *Remembranzas* (San Andrés Tuxtla, abril de 1955) y *Ecos de provincia* (San Andrés Tuxtla, 1956), que Carrión elaboró cuando tenía 14 y 15 años, respectivamente, y que conservó en su archivo personal” (Carrión, 2019, 9).

El primer poema de *Maquinaciones* de Carlos Isla se titula “Dejad que a los niños les crezca la nariz” y una posible interpretación del poema es la libertad imaginativa de los niños a la

que el autor invita, pero en este caso, esa imaginación parece ser también el detonante de a) la poesía, b) la lectura y c) la interacción con el libro como objeto, tanto en su proceso de elaboración como en el contacto del usuario con el libro; cabe añadir que, al igual que Patricio Redondo Moreno, Carlos Isla fue profesor, en este caso de secundaria y preparatoria, en el estado de Veracruz. El título del libro lleva comillas desde su edición original, podría referirse a una frase del mismo Patricio Redondo respecto a las posibilidades de la imaginación infantil:

“Dejad que a los niños les crezca la nariz”

Bello (a) durmiente
en su lecho de papel
te aguarda lector
para despertar en tus brazos

He sembrado palabras
que han crecido hasta el cielo
para que trepes por ellas
hasta la casa del ogro
y recuperes
la gallina de los huevos de oro (Isla, 1975, 9).

Heriberto Yépez habla acerca de la importancia que indudablemente tuvo esta escuela en la formación de Carrión, al acercarlo desde muy joven a la elaboración de sus propios libros. Yépez menciona la biblioteca de uso libre, constituida por los libros que los mismos niños escribían, imprimían e ilustraban en la escuela y con textos que incluso intercambiaban con niños de otras ciudades y países. Francisco Hernández comenta en otra entrevista: “Nos carteábamos con niños franceses y españoles, teníamos imprenta y dibujábamos cuadernillos, estoy acostumbrado a ver mis cosas publicadas desde que estaba en el primer año de primaria” (Jaramillo, 1955, 32).

Además de las suposiciones acerca de la importancia en la obra de estos tres poetas que pudo tener la escuela experimental de Patricio Redondo, Heriberto Yépez halló una cercanía, bien documentada y sin duda interesante, aplicada a dos campos, por un lado, la pedagogía y, por otro, la edición de libros, el primero se localiza en una publicación escolar titulada “Cuaderno Xóchitl”, fechada el 12 de septiembre de 1961. El segundo pertenece a “El arte nuevo de hacer libros”:

En la escuela tradicional los conocimientos parten del maestro que se sujeta al programa: es lo viejo.

En la escuela moderna los conocimientos tienen su origen en la vida del niño, en su expresión libre y espontánea que los motiva: es lo nuevo. (Carrión, 2019, 10)¹

En el arte viejo el escritor escribe textos.

En el arte nuevo el escritor hace libros (Carrión, 1975, 33).

Yépez nos habla acerca del valor que pudo tener la práctica de la imprenta escolar en la formación de Carrión y de Isla respecto a sus intereses en los procesos editoriales y en la literatura experimental. Aunque Yépez no menciona a Hernández, es evidente que también para este poeta trascendió el conocimiento adquirido gracias al proyecto de la Escuela experimental Freinet y su imprenta escolar. En uno de sus primeros libros se encuentra el poema “Patricio Redondo Moreno” que evoca la personalidad del maestro desde la perspectiva de un niño.

1 Ulises Carrión, “El mejor regalo” tomado de la publicación escolar “Xóchitl”, 12 de septiembre de 1961, reproducido en *Patricio Redondo y la Técnica Freinet*, p. 190. *Apud* Heriberto Yépez, “La poética de Ulises Carrión” en Carrión, *Montones de metáforas*, p. 10.)

Patricio Redondo Moreno

va y viene con una palabra en la mano
juega al ajedrez y tira las piezas
cuando pierde
se baña poco pero trabaja mucho
con la ayuda de Platero
da clases de aritmética
las tormentas le recuerdan
la guerra de España
es cascada su voz
su mano explosión en la cara
a veces le tengo miedo
pero no me avergüenzo
temo también al río cuando crece
y al ciclón
patricio tiene el pelo blanco
y la frente alta
no toca la flauta
pero todos lo seguimos a donde va (Hernández, 2016, 45-46)

Nótese en este poema la alusión a los temores infantiles, la escritura infantil sin un uso cuidadoso de signos de puntuación o mayúsculas, así como la alusión a cuentos de hadas como “El flautista de Hamelin” de los hermanos Grimm o la referencia a *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. En el poema anteriormente citado de Carlos Isla aparece también la referencia a “Juan y los frijoles mágicos”.

Existen varios momentos importantes en los que podemos notar la relación intertextual entre la poesía de Francisco Hernández, Carlos Isla y Ulises Carrión, principalmente en lo que concierne a la experimentación con la hoja y con la importancia que estos autores le dan al libro como algo más que un contenedor de escritos, así como a las constantes referencias a la imaginación, la infancia, el ambiente escolar y el juego. Tal como podemos apreciar en cual-

quiera de las secciones del texto titulado “Examen” de Ulises Carrión y en algunos otros poemas de *Montones de metáforas*:

Sección 4

Relacione cada uno de los puntos de la columna de la izquierda con uno de los puntos en la columna de la derecha.

| | |
|----------|--------------------------------|
| Amor | Por siempre juntos |
| Muerte | Pamplinas |
| Historia | Eso lo veremos |
| Patria | Sería lo último |
| Familia | Nomás eso faltaba |
| Dios | Para servir a usted |
| Arte | Con toda el alma |
| Justicia | Aquí nomás |
| Memoria | Nos vemos (Carrión, 2019, 109) |

Para Yépez, Carlos Isla y Ulises Carrión son representantes de “una especie de vanguardia de San Andrés Tuxtla” y menciona:

En *Maquinaciones* ocurren tres cosas: Isla consolida su lenguaje poético en que se apropia de fraseologías comerciales, mediáticas y coloquiales (en la primera parte del libro); hace un poema largo post-literario hecho de una serie de dibujos como concepto de instrucción lúdica (en la segunda mitad del libro) y, sobre todo, convierte el libro en la posibilidad conceptual de otro tipo de libro, que ya no sea contenedor de textos sino de un heterodoxo objeto de papel guiado por una serie de instrucciones. *Maquinaciones* es un proto-bookwork (Yépez, 2019,13).

Al igual que sucede con Hernández, Carlos Isla trabajó durante un tiempo como publicista, y en ambos autores se puede apreciar el uso de refranes, *slogans* o frases populares, al estilo de los

poemínimos de Efraín Huerta. En los siguientes poemas incluso hay otro recurso en común: los señalamientos de tránsito o las instrucciones de un producto, combinados con el proceso de escritura:²

De Carlos Isla:

Aquí en el zócalo de esta página
no hay problema de estacionamiento (1975, 16).

Palabra
Dosis: la que la soledad señale
Vía de administración: oral
Consérvese entre la vida y la muerte
No se deje al alcance de los hombres
Su venta requiere autodimisión³

De Francisco Hernández en “Respete las señales”:

No deje poemas
sobre el pavimento.
Si escribe no maneje.
Precaución: poema próximo.
Espacio: hombres escribiendo.
Disminuya su velocidad de lectura (1999, 173).

Además de la semejanza entre la escritura de Francisco Hernández y Carlos Isla en cuanto a sus poemas breves con estilo de

2 Yépez les llama “proto-poemínimos” a esos poemas breves que Carlos Isla publicó por primera vez en 1972; sin embargo, existe registro y publicación previa de varios poemínimos de Efraín Huerta en años anteriores a *Gramática del fuego*.

3 C. Isla, *Gramática del fuego*, Federación Editorial Mexicana, México, 1972. Citado por Heriberto Yépez, “La poética de Ulises Carrión”, p. 11. Este poema citado por Yépez y dedicado a Ulises Carrión ya no aparece en la edición de Verdehalago/conaculta, 2004.

poemínimos, estos dos autores mantuvieron una relación cercana durante sus primeras publicaciones. En la década de los setenta, hubo un auge de editoriales independientes en México, en algunas de ellas hubo un trabajo conjunto entre Carlos Isla y Francisco Hernández, publicaron en *La máquina eléctrica*, fundada y dirigida por Carlos Isla, Raúl Renán, Guillermo Fernández, Miguel Flores y Francisco Hernández y en *Cuadernos de estraza*, fundada por Antonio Castañeda.

Sabemos que Francisco Hernández ha elaborado algunos dispositivos que combinan imagen y texto y que él mismo ha llamado “cuadernos negros” o “libros negros”, en los que no solo se entrecruzan la poesía y la imagen, sino que además estas conviven con reflexiones o guiños hacia la publicidad. Por ahora, difícilmente se podría hacer un trabajo académico sobre estos cuadernos, puesto que se encuentran inéditos, y solo pueden apreciarse ocasionalmente en presentaciones del autor.

En su momento, Carlos Isla, también hizo publicaciones en las que la imagen, el texto, la escritura, la hoja en blanco y otros elementos eran considerados partes esenciales de la obra. El ejemplo más claro es *Maquinaciones* (1975), libro que no tuvo una mayor trascendencia y que, incluso, recibió críticas negativas; no obstante, en 2015 fue reeditado en la colección del Archivo Negro de la Poesía Mexicana, insertándose en un nuevo contexto, cuarenta años más tarde. Entre otras cosas, incluye las instrucciones para elaborar una pajarita de papel, una hoja para hacerlo y un poema al respecto. Pero es desde la portada del libro en su primera edición en donde se observa la importancia que tienen las letras sobre la hoja, en donde el título se separa por un guion destacando la palabra “MÁQUINA” que alude, sin duda, a la máquina de escribir y a la manera en que los textos literarios eran gestados y leídos en un soporte distinto al uso actual de las computadoras, las tabletas o los teléfonos inteligentes.

En el prólogo a *Montones de metáforas*, Yépez indica que Ulises Carrión pasó de emplear la “literatura lineal” a explorar “las posibilidades espaciales del lenguaje”; menciona que “El espacio al que Carrión refiere no es la página física, sino el espacio-tiempo de un devenir. Tomó al lenguaje como ‘materia prima’, ya no como un vehículo de comunicación expresiva, sino como signos de un sistema visual (‘no-literario’) de construcción de piezas o series.” Sin duda, hay varios puntos en común con Carlos Isla: el aspecto lúdico, las referencias al instructivo, la imaginación, la alusión a otro tipo de textos no poéticos, ni literarios; no obstante, Isla sí conserva el espacio de la hoja y el libro, en sí mismo, como parte primordial de su propuesta poética-artística-editorial. Por su parte, Hernández, se mantiene mucho más en un diálogo con el texto lírico y con la tradición literaria, si bien mantiene muchas referencias al arte, a la fotografía, a los juegos verbales, a las referencias infantiles, su obra se encuentra en el espectro de lo literario. Pese a esto, no hay duda de que un modelo tan sugerente y motivador como lo fue en su momento la técnica Freinet, traído a México por el profesor Patricio Redondo Moreno, fue un detonante para estos tres poetas y las muestras de esta relación y de este modelo educativo se encuentran claramente tanto algunos textos poéticos de los autores, como en testimonios y entrevistas.

Referencias

- Carrión, Ulises. (1975). "El arte nuevo de hacer libros", *Plural*, núm. 41, febrero, p. 33.
- Carrión, Ulises. (2019). *Montones de metáforas*, pról. de Heriberto Yépez, México, Malpaís ediciones.
- Hernández, Francisco. (1999). *Antojo de trampa Segunda antología personal*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Francisco. (2016). *En grado de tentativa. Poesía reunida*, vol. I, intr. de Christian Peña, México, Fondo de Cultura Económica.
- Huerta, Efraín. (2014). "El poemínimo", *Nexos*, en línea, 1 de junio. <https://www.nexos.com.mx/?p=21237>
- Isla, Carlos. (1975). *Maquinaciones*, México, Joaquín Mortiz.
- Isla, Carlos. (2004). *Gramática del fuego*, Verdehalago/CONACULTA.
- Isla, Carlos. (2015). *Maquinaciones*, pról. de Manuel Iris, México, Malpaís Ediciones/CONACULTA/FONCA. (Colección Archivo Negro de la Poesía Mexicana).
- Jaramillo, Ana María. (1995). "Del infierno a la página". Entrevista con Francisco Hernández, en *Tierra Adentro*, núm. 75, agosto-septiembre, pp. 28-34.
- Jiménez Mier y Terán, Fernando. (2013). "La revista Colaboración órgano del movimiento Freinet en España", en *Historia de la Educación* [en línea], 17 de septiembre; vol. 14, pp. 541-557. https://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0212-0267/article/view/10437
- Sandoval Montaña, Rosa María. (2011). "La escuela experimental Freinet de México. En torno al origen y vigencia de una forma de saberes y prácticas pedagógicas" en Patricia Ducoing Watty (coord.), *Pensamiento crítico en educación*, CDMX, IISUE-UNAM, pp. 345-357.
- Sierra, Sonia. (2010). "Uno nunca sabe de dónde va a surgir el arte", en *El universal* [en línea], viernes 27 de agosto. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/63708.html>

“SEGURAMENTE BROMEA, DR. HIGASHI”. MÁS ALLÁ DE LA POESÍA, EL DISCURSO (ALGUNAS PAUTAS PARA SU COMPRENSIÓN)¹

ALEJANDRO PALMA CASTRO

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-8414-7602>

alejandro.palmac@correo.buap.mx

Motivado por el artículo que ha escrito Alejandro Higashi en esta misma publicación² sobre el desconocimiento y consecuente pobreza de la lectura de poesía en México, es que quiero compartir algunas ideas relacionadas para concluir con una propuesta sencilla para leer el poema a un nivel básico que nos permita, posteriormente, abreviar en un análisis e interpretación profunda. Para ello, iré articulando un argumento que comienza desde el mismo encabezado de esta colaboración.

“Surely You’re Joking, Mr. Feynman!” Adventures of a Curious Character (1985) fue un éxito editorial en lo que ahora se deno-

1 Esta nota se publicó originalmente en la revista digital *Ancila. Crítica de la poesía mexicana contemporánea* No. 5 (septiembre 2014), órgano de difusión del Seminario de Investigación de la Poesía Mexicana Contemporánea. La difundo nuevamente, con ligeras modificaciones, dado que el sitio de la revista ha desaparecido y con el objetivo de contribuir a la divulgación de materiales que apoyen a la lectura de poesía.

2 Se alude a los artículos: “La poesía como intuición (primera parte)”, *Ancila. Crítica de la poesía mexicana contemporánea*, No. 2 y “La poesía como intuición (segunda parte). ¿Quién lee poesía en México? Consumismo, exclusividad y poesía”, *Ancila. Crítica de la poesía mexicana contemporánea*, No. 3 que ahora pueden consultarse en el blog *Espacio de Arpon Files*. Las referencias exactas se presentan en el apartado de referencias.

mina divulgación científica. El resquebrajamiento, en los setenta, del discurso científico como algo absoluto e infalible condujo a la estrategia de popularizar o “humanizar” la ciencia como parte de la estructura social y cultural de nuestras vidas. El libro de Richard P. Feynman, Premio Nobel de Física en 1965, muestra a un sujeto banal quien por cierto dice de la poesía:

Para mí, ningún verdadero hombre debería poner atención a la poesía y ese tipo de cosas. De qué manera la poesía era escrita fue algo que nunca me intrigó! Por eso desarrollé una actitud negativa hacia la persona que estudiaba literatura francesa o se dedicaba demasiado a la música o poesía, – todas esas, cosas “elegantes”.³ (67)

Esta actitud de vago de Brooklyn, demasiado macho como para permitirse cierta sensibilidad hacia la poesía y otras artes, es con la cual va “descientificando” la física y aplicándola a situaciones de la vida cotidiana.

Cuando leí la experiencia de Alejandro Higashi “en la fila de la caja de una conocida librería” apesadumbrado por la grotesca escena donde una familia y la cajera reían y festejaban por no haber leído el Quijote y él pidiéndole a su vecino de la fila “que me despertara de la pesadilla. ¿De verdad escuchaba a tres adultos en una librería alardeando de su ignorancia?”, pensé que si hubiera estado dos lugares atrás de él habría de decirle: “¡seguramente bromea, Dr. Higashi!”. Esto en el mismo tono en que la señora Eisenhart increpaba a Feynman por pedir leche y li-

3 No estoy muy de acuerdo con la versión en español de este libro desde el mismo título: *¿Está usted de broma Sr. Feynman?* Así es que hago una traducción directamente del original en inglés: “To me, no *real* man ever paid any attention to poetry and such things. How poetry ever got *written* – that never struck me! So I developed a negative attitude toward the guy who studies French literature, or studies too much music or poetry – all those “fancy” things” (67). (Las cursivas y el entrecomillado son del autor).

món para su té.⁴ El problema de la literatura, pero sobre todo de la poesía, es su impertinencia en un mundo “real” demasiado distinto a la idealización llevada a cabo por el arte. Quien, en la década de los treinta, piensa que dedicarse a la poesía es cosa de afeminados y cincuenta años después, en su biografía escrita, no tiene empacho en reconocerlo, se encuentra en el mismo plano de la realidad que la gente haciendo gala de no haber leído, ya no digamos el Quijote, pero siquiera un libro completo en un año.

Si lo pensamos un poco más a profundidad incluso el mismo acto de leer comporta un sesgo ideológico: ¿cuándo leer y qué leer? Por ejemplo, en el México decimonónico la aceptación generalizada para que las mujeres leyeran y escribieran se encuentra vinculada a la necesidad de educar a los niños varones con determinados valores predominantemente liberales y republicanos. Irving Leonard en su clásico *Los libros del conquistador* se ha encargado de ilustrar la preocupación inicial de los reyes españoles para que a los originarios del “nuevo mundo” no se les permitiera la lectura de libros de caballerías y otras obras de esparcimiento a pesar de que criollos y peninsulares importaban este tipo de obras de manera considerable. Uno de estos best sellers fue *El Quijote* el cual, por cierto, contenía implícito un instructivo de cómo leer por deleite sin que esto condujera a consecuencias enajenantes.

Visto de esta manera la lectura ha sido un mecanismo para educar desde cierta perspectiva y ha quedado fuera de la “realidad” que alguien lea el Quijote, así como algún poema, por placer. La lectura conlleva en la mayoría de los casos de su fomento e instrumentación un objetivo utilitario, se lee para un fin parti-

4 Contextualizo el pasaje del libro de Feynman para quien resulte necesario: la frase, “Surely You’re Joking, Mr. Feynman!” proviene de una situación manejada inapropiadamente por el autor, quien desconociendo el protocolo en una ceremonia de té en la Universidad de Princeton, es reconvenido por la esposa del decano a partir de esta exclamación connotando una respuesta fuera de lugar. (pp. 47-49)

cular que desde luego no es el deleite a menos que este sea determinado ideológicamente (la lectura de *Los de abajo* de Mariano Azuela como puntal de la novela de la Revolución Mexicana, por ejemplo). Por lo tanto existen muchas obras literarias, entre ellas *El Quijote* y casi toda la poesía, las cuales al no mostrar claramente su utilidad en la vida “real” contemporánea han quedado relegadas a meras piezas de ornato o museísticas. Lo más temible de esta situación es que varios sistemas educativos en el mundo, sobre todo aquellos con los peores índices en destreza lectora, operan bajo esta lógica lo cual no es sino un reflejo del avance de la tecnocracia en nuestra sociedad. Juan Domingo Argüelles en su artículo “¿Por qué es un problema la lectura?” resume bastante bien el contexto mexicano:

El “problema de la lectura” en México, y en muchos otros países, no es otro que un problema de educación; particularmente de una educación que tiene como propósito “arraigar ideas definitivas” en vez de favorecer una independencia de criterio. Y este problema educativo entronca, por supuesto, con las peculiaridades de un sistema político y económico que, en su pragmatismo tecnocrático, conspira de manera natural contra la cultura y las humanidades. (En línea)

En México se lee literatura –cierto tipo de textos clásicos como parte de un canon, obligada por los programas educativos los cuales acortan cada vez más sus contenidos sujetándose a la enseñanza de fechas, nombres, movimientos y títulos, algo que nada tiene que ver con la lectura de una obra literaria. Y dentro de esta dinámica se encuentra inmersa la poesía en un panorama que ya Higashi describió con agudeza y del cual colige una observación interesante:

Todo este largo camino nos sirve para explicarle al lector que se acerca a la poesía que su turbación y desazón cuando lee un poema y no entiende no es por falta de capacidad ni porque el lenguaje del poeta sea parte de una alquimia especial... se trata, en realidad, de un programa poético seguido como una forma de defensa ante un mercado editorial y educativo que le ha resultado siempre adverso. Si te acercas a la poesía contemporánea y no entiendes, eso no debe sorprenderte. Nos pasa a todos y es un fenómeno presupuesto ya durante el proceso creador: la poesía debe ser una expresión enigmática del arte, la lectura debe ser difícil y tortuosa. (“La poesía como intuición (segunda parte)”)

Esto es evidente como un efecto en nuestra sociedad actual. Lo que me perturba sobremanera es cuando esto se hace extensivo a nuestras licenciaturas y posgrados en literatura. La poesía es el menos socorrido de nuestros géneros literarios en dichos programas, aún descartando el teatro el cual, en su doble disposición de texto y puesta en escena, cuenta con varios programas especializados en artes escénicas. En comparación con la narrativa, existen pocos cursos, seminarios, tesis y estudios críticos sobre la poesía. Esto nada tiene que ver con preferencias hacia otros géneros literarios sino con la poca disposición por parte de docentes para realizar un trabajo intelectual que deriva, por ejemplo, en el famoso “respeto” hacia la poesía o el mito de que existe un conocimiento poético legado a unos cuantos ungidos. Pero detrás de estos, y otros argumentos, se esconde una carencia para reconocer a la poesía como un discurso específico con elementos y funciones distintas a otros discursos, incluso entre los géneros literarios. El propio origen de la poesía en nuestras culturas iniciales como palabra sagrada explica en algo sus rasgos característicos.

Parte del problema de no poder leer poesía proviene de que nunca nos han enseñado a hacerlo en el nivel de educación básica –donde se establece el objetivo de fomentar las destrezas lec-

toras en el alumnado. Y las causas nos remiten al comienzo de mis ideas en este artículo; primero, porque no existe una claridad sobre el objetivo de aprender a leer poesía como no sea por placer o para alimentar el alma; segundo, porque un buen lector de poesía adquirirá cierta independencia crítica poco favorable para el modelo económico neoliberal el cual requiere de buenos lectores de instrucciones, no de gente que pueda cuestionarlas; y tercero, porque los poetas se han encerrado en un campo cultural aparte, el canon de la poesía desde luego, a partir de donde se han establecido ciertos valores invertidos respecto a los contextos sociales, culturales y económicos actuales, por ejemplo: mientras menos conocido y vendido, mejor poeta; un buen poema es aquel que sabe conservar su hermetismo; la poesía se vuelve arte en cuanto se aleja más de la realidad, etc.

Estas circunstancias nos dejan a los profesores que deseamos enseñar a leer y reaccionar ante diversos poemas, con pocas posibilidades. Si bien es cierto que la poesía no puede enseñarse, sí es posible explicar su funcionamiento como discurso. Mario Montalbetti en *Cajas* (2012), a través de la ingeniosa argumentación de una caja cerrada y de la promesa de contener un objeto adentro, muestra la inefabilidad del arte desde la noción del signo del lenguaje de Saussure:

Una obra de arte sólo es canjeable por ella misma. Así, es un objeto singular.

Pero es canjeable por sí misma a condición de que no sea idéntica a sí misma. O, más bien, a condición de que parezca decir que no es idéntica a sí misma. O, más bien, a condición de que no sea zurcible. (s/p)

La poesía no se puede enseñar debido a que sea conocimiento propio de algún rito órfico si no más bien porque su sentido se encierra en sí misma y no hay manera de traducirla a otro

lenguaje que nos permita discernirla. Pero los elementos que la constituyen como discurso, manifestado a través del poema, se pueden describir y tipificar para entender cómo funciona lo poético; el resto se adscribe al ámbito fenomenológico, es decir, cómo el sujeto se relaciona con determinado poema. Tal como Higashi lo plantea en el artículo que he venido refiriendo: “Al sentido del poema se llega por la vía intuitiva, pero para poder comunicar este sentido hace falta mucho trabajo intelectual y argumentativo detrás” (La poesía como intuición (segunda parte)).

Este trabajo intelectual y argumentativo es al que quisiera referirme en lo subsecuente. A partir del trabajo teórico de los formalistas muchas ideas literarias de siglos pasados se concretan y determinan para explicar el funcionamiento de un texto poético. Esto se continúa por varias vías (la nueva crítica, la estilística, la mitocrítica, etc.) pero quizás sea el estructuralismo, sobre todo la semiótica y la neorretórica de los sesenta, el pináculo para formular una teoría completa sobre la poesía en sus aspectos constituyentes. Una vez agotado este panorama, la crítica de la poesía se ha volcado sobre su orden pragmático como discurso: sus confines como género literario, la enunciación poética, las transformaciones de la poesía lírica, la analogía y simbolización, etc. También, a partir del asentamiento de los estudios culturales en la literatura durante los ochenta, se ha planteado una cultura de la poesía para intervenir su cerrado campo y mostrar su relación no solamente con otros discursos artísticos, pero con determinados contextos culturales y sociales que permitan mostrar cómo la poesía es un producto de nuestra experiencia cotidiana.

Todo este aparato crítico casi nunca llega a nuestros programas de estudio, mucho menos permea en la crítica de la poesía en general. En ciertos casos seguimos problematizados con el asunto de leer correctamente un poema para poder analizarlo y después interpretarlo. Como lo decía, es una falla de origen en nuestro sistema educativo la cual, mientras no la atendamos

debidamente, seguirá afectando hasta la propia escritura de la poesía actual tal como se demuestra en el artículo de Higashi.

A manera de propuesta quiero compartir algunas pautas para la comprensión y lectura del texto poético que usualmente ocupo en mis clases. Se trata de una lista concisa de características del discurso poético y un esquema para su análisis. Esto no resuelve el problema a profundidad pero ayuda a deshacer algunas telarañas sobre la poesía para contar con lectores mejor preparados y convencidos de la increíble experiencia que aporta leer un poema. Cada uno de los puntos que presento a continuación contiene una profunda discusión teórica de fondo, la cual en algunos casos sigue vigente e irresuelta. Bajo el criterio de comenzar por lo simple para después complejizarlo es que evito, en la medida de lo posible, largas explicaciones y referencias documentales para destacar de una manera sencilla las características principales sobre las cuales se debería basar un análisis del discurso poético:

1. El poema es un objeto lingüístico de una clase especial por los recursos y efectos que se reproducen en él y funcionan únicamente en él:
 - a. La relevancia de la forma o materialidad del texto atendiendo a los distintos niveles de la lengua (fónico, morfológico, sintáctico, léxico y semántico).
 - b. El efecto de extrañamiento⁵ o desautomatización de lo habitual que provoca el aumento de la percepción en el lector (intensidad).
 - c. La correlación que guarda el plano de la expresión con el plano del contenido.
 - d. El desarrollo del texto desde el eje paradigmático

5 Del término *ostranenie* planteado por Víctor Shklovski en "El arte como artificio".

a partir del uso de combinaciones y repeticiones.

2. El poema se presenta como una unidad independiente respecto a otros textos, discursos o actos del habla. Se trata de una unidad cerrada cuyo significado se explica por los mismos elementos que se contienen en el interior lo cual conlleva a pensar en la característica de autorreferencialidad.
3. Por lo tanto, el poema es una construcción verbal que apela a la búsqueda de su sentido (el mensaje profundo) por parte de un lector atento quien deberá establecer alguna lógica de organización de acuerdo con la correspondencia que exista entre los elementos del plano de la expresión y el plano del contenido.
4. La enunciación en el poema es distintiva respecto a otros géneros literarios a partir del sujeto enunciativo lírico (yo lírico)⁶ quien expresa su experiencia con un objeto. Esta relación hace posible los siguientes aspectos:
 - a. Representa un acto de habla el cual se distiende en un espacio y tiempo presente “aquí y ahora” orientado por los deícticos.
 - b. Con ello el lector se involucra directamente en el poema el cual se actualiza y adquiere un grado de performatividad a partir del cual se vive la experiencia.
 - c. Este tipo de enunciación determina el sentido del poema a partir de la expresión de los enunciados. El sentido vendría dado por la objetivación de la experiencia

6 Habrá que aclarar que ese “yo lírico” no corresponde únicamente a la primera persona singular, se trata de una identidad generalizada que involucra a cualquiera de las otras posibilidades para enunciar en el poema: impersonal, segunda persona del singular y primera personal del plural. En las últimas décadas la teoría sobre la poesía comienza a distinguir entre “yo lírico”, “voz lírica” y “sujeto lírico”.

del yo lírico.

5. El poema representa una relación particular e ilimitada con otros modos discursivos, textos, objetos y múltiples referencias (intertextualidad) desde donde se revela su complejidad y por tanto dificultad para establecer con claridad el proceso comunicativo.

Estas características pueden quedar plasmadas de manera esquemática de tal modo que comencemos por buscarlas y argumentarlas con poemas específicos para posteriormente encaminarnos a una interpretación más completa. El esquema que presento a continuación se desarrolló a partir de uno que el Dr. Stephen M. Hart nos daba a los alumnos en el posgrado de lengua y literatura hispánica de la Universidad de Kentucky, y el cual aparece referido en la *Encyclopedia of Latin American Literature* (1997) (1515). No está por de más agradecerle esta gran herramienta para el análisis del poema que él denomina “poetry map” la cual, en lo personal, me aclaró muchas lagunas sobre el discurso de la poesía además de iniciarme en la experiencia de César Vallejo.⁷

Mi experiencia en el salón de clase con el “poetry map”, su adaptación al contexto de las lecturas críticas y los conceptos que guían la enseñanza de literatura a nivel superior en México así como la consideración de la poesía como un discurso particular, me han llevado a proponer de manera esquemática las que considero características fundamentales del discurso de la poesía. Como lo manifiesto entre mis alumnos, el “Texto poético. Esquema para su análisis” (**Fig. 1**) no es la verdad absoluta para el análisis de un texto poético, mucho menos representa una

7 Todavía puedo recordar, pese al tiempo transcurrido, una de las mejores clases de literatura que he tenido cuando el Dr. Hart expuso el tema del doble en la poesía de Vallejo. Todas estas enseñanzas marcaron parte mi rumbo académico.

compleja metodología crítica. Sencillamente se trata de una herramienta de lectura, entre las múltiples que existen para leer un poema, que comparto por si fuera de utilidad.

TEXTO POÉTICO ESQUEMA PARA SU ANÁLISIS

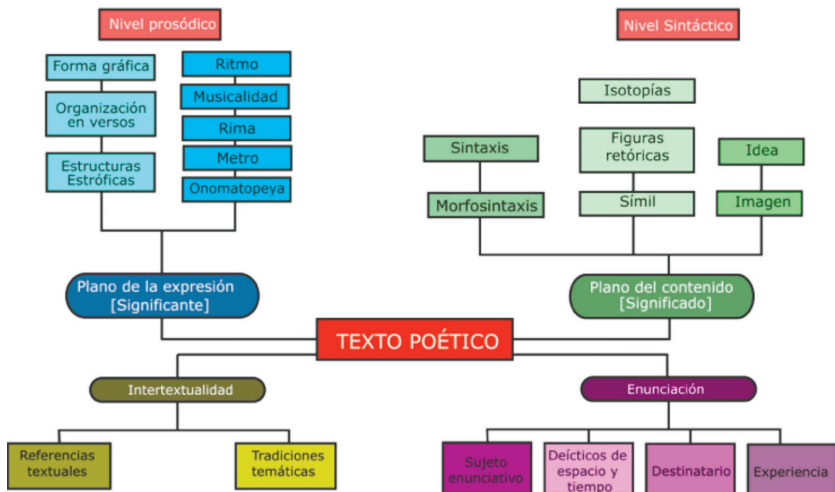


Figura 1. Texto poético. Esquema para su análisis.

Diseño: Alba G. Azomoza Vélez.

Muchos de los términos de este esquema se adoptan de diversos enfoques críticos sobre el texto poético. En adelante explico algo de ello:

El texto poético como discurso puede separarse en, al menos, cuatro aspectos característicos atendiendo a su conformación:

1. Plano de la expresión: desde el formalismo ruso se insistió en la materialidad⁸ como fundamento del texto literario. El estructuralismo (Hjemslev sobre todo) basado en la noción saussuriana del signo como unidad del lenguaje determina que el poema puede ser un signo lingüístico complejo y por ello entiende al significante como plano de la expresión. De tal manera que se recuperan en este plano “las articulaciones suprasegmentales del significante” (Greimas, 17). En la propiedad del discurso poético existen convenciones que lo caracterizan. Por ejemplo las “estructuras estróficas” que corresponden al catálogo que tiene una lengua determinada para manifestar al poema (soneto, silva, octavas, etc.); pero también cualquier otra “organización en versos” que muestra la materialidad del poema desde un orden específico (división en estrofas). En esta secuencia también es pertinente abrir un espacio para considerar la “forma gráfica” de algún poema, esto es, un caligrama, poema ideográfico o cualquier otra variante icono-textual que se contiene de manera general bajo la categoría de poesía visual o experimental. En el poema el nivel de la lengua correspondiente a lo fonético también adquiere suma relevancia dados los orígenes orales de la lírica; las “onomatopeyas” representan un vestigio de esta tradición. Así mismo el verso contiene en su conformación una noción de “metro”, “rima” (o deliberada ausencia de ésta), “musicalidad” y “ritmo”. Ya sea bajo patrones regulares en una lengua específica o desde la búsqueda propia, pero estos elementos conforman la esencia de la materialidad de un discurso poético.

8 La materialidad de un poema estaría conformada por lo sonoro, aquello que produzca sonido de alguna manera, y luego por lo visual, aquello que se mira. Estos dos tipos de material corresponden a dos momentos en la poesía: la poesía oral y la poesía escrita. La interrelación entre ambos es lo que hace de la poesía un discurso particular frente a otro tipo de discursos como la novela, la pintura o la música.

2. Plano del contenido: bajo la misma noción estructuralista del poema como un signo lingüístico complejo, la parte correspondiente al significado serán todos aquellos elementos que se comprendan dentro del plano del contenido⁹ y que en su correspondencia con el plano de la expresión detonan el sentido del poema en un primer acercamiento. En este plano intervienen como niveles de la lengua lo morfológico, lo sintáctico y lo semántico principalmente. En cada uno de ellos se pueden materializar elementos específicos del discurso poético. En los niveles morfológico y sintáctico se ubica la “morfosintaxis” en el poema, esto es, la función de las diversas palabras (morfología) y su combinación para integrar una frase (sintaxis). Así mismo, la conformación de dichas frases se analiza desde la “sintaxis” para determinar el esquema general de lo que pueda comunicar. En el nivel semántico estarán dos elementos que son de suma relevancia si consideramos la particularidad del discurso poético como expresado a partir de una serie de combinatorias que establecen paralelismo con algún referente (Jakobson). El “símil” se establece desde las palabras “como”, “cual”, “que” y otras no tan evidentes las cuales permiten comprender que el poema busca el acercamiento a una experiencia desde la analogía. De manera similar operan las “figuras retóricas” en el discurso poético destacándose la metáfora, la metonimia y la sinécdoque como las más recurridas. En esa misma lógica de apuntar al significado en el poema desde el nivel semántico y retomando lo que he planteado líneas atrás sobre el discurso poético como unidad cerrada y por ende autorreferencial, resulta de suma utilidad plantearse las “isotopías” en el texto para soportar determinada interpretación

9 Greimas ha incorporado la noción de nivel prosódico para aquello que corresponde a las articulaciones paralelas del significante y nivel sintáctico para lo concerniente al significado.

del poema. Finalmente, es también posible distinguir en este plano del contenido dos formas de representación que siempre han hecho de oposición en el discurso poético. La “imagen” como aquel conjunto de palabras que conducen a una imaginación figurada (vg. el poema erótico) contra la poesía de “idea” que asume desde su enunciado la representación de un conocimiento de algo inaprensible.¹⁰

Fuera de ambos niveles pero relacionados para articular un sentido más profundo del poema se encuentran los siguientes elementos:

3. Intertextualidad: el discurso poético se relaciona de manera especial con otros discursos, textos, objetos y otro tipo de referencias que brindan un significado tendiente a reforzar alguna interpretación del poema. Por ello en el momento de establecer la presencia de alguna “referencia textual” en el poema se parte a identificar el significado de esta copresencia. Lo mismo ocurre cuando se identifican “tradiciones temáticas” que tienden a brindar un sentido general del poema desde un contexto determinado (vg. los tópicos como el *carpe diem*, la mística en un poema, poesía de ocasión, etc.).
4. Enunciación: en *Ensayos de semiótica poética* Greimas ya consideraba que la enunciación era un enunciado de tipo especial “porque comporta otro enunciado en calidad de actante-objeto” (28). Un par de décadas antes, Käte Hamburger en *La lógica de la literatura* abrevó en el sujeto enunciativo lírico a partir de quien,

10 En la poesía del s. XVI pero sobre todo el XVII en España, esta oposición se resolvió a partir de una de las atribuciones del “concepto” según Baltazar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* donde se condensaba la imagen y la idea (expresión y pensamiento). Por ejemplo, estos versos de Quevedo sobre las secuelas de sífilis en el rostro de una mujer: “El olfato tenéis dificultoso/ y en cuclillas, y un tris de calavera/ y a gatas en la cara lo mocoso”.

se crea la obra de arte lírica, la ordenación recíproca de los enunciados dirigida por un sentido que el yo lírico quiere expresar en ellos. Cómo lo haga, de qué medios lingüísticos rítmicos, métricos o fonéticos se sirva, hasta qué punto el poema muestre o no una cohesión interna, eso corresponde a la faceta estética de su quehacer poético. Y en el resultado, el poema, no es posible distinguir si esa referencia de sentido resulta de la forma y coordinación de los enunciados o a la inversa la dirige. Pues sentido y forma son idénticos en el poema. (168)

No obstante estos antecedentes poco se ha explorado en la enunciación en los textos poéticos. Por esto se vuelve importante distinguir el proceso de enunciación que se presenta en algún poema; comenzando por determinar al “sujeto enunciativo” que emite los enunciados (quién habla o quiénes hablan en un poema). Una ayuda para ello puede ser mediante la ordenación de los deícticos de espacio y tiempo. Desde esa instancia particular es donde se ubica también al “destinatario” en un proceso de comunicación propio del poema donde los lectores formamos parte del mensaje. La observación de estos tres elementos permitirá que tengamos mayor claridad para conocer el tipo de experiencia que este sujeto enunciativo trata de comunicar y a partir de la cual utiliza como objeto la expresión poética.

Seguir estos cuatro aspectos de manera atenta cuando leemos un poema nos permite no solamente acercarnos más a un sentido pero también sensibilizarnos gradualmente en la lectura del discurso poético. Así como Feynman y otros científicos comenzaron a divulgar la ciencia con el objeto de conservar su razón de ser en la actualidad, como profesores y lectores de literatura debemos hacer algo similar para que la poesía regrese a donde siempre ha estado: nuestro cotidiano andar en este mundo.

Referencias

- Domingo Argüelles, Juan. (2012). "¿Por qué es un problema la lectura?" *Este País*. En línea. <https://archivo.estepais.com/site/2012/¿por-que-es-un-problema-la-lectura/>. Fecha de consulta: 5 de julio de 2022.
- Feynman, Richard P. (1986). "Surely You're Joking, Mr. Feynman!" *Adventures of a Curious Character*. New York: Bantam.
- Greimas, A. J. y aa. vv. (1976). *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta.
- Hamburguer, Käte. (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- Hart, Stephen M. (1997). "César Vallejo". Ed. Verity Smith. *Encyclopedia of Latin American Literature*. London: Fitzroy Dearborn, pp. 1507-1516.
- Higashi, Alejandro. (2013). "La poesía como intuición (primera parte)". *Ancila. Crítica de la poesía mexicana contemporánea*. Núm. 2 (Primavera 2013). Reproducido en: *Espacio de Arpon Files*, 19 de enero 2016, <https://asgoped.wordpress.com/2016/01/19/la-poesia-como-intuicion-primera-parte/>. Fecha de consulta: 5 de julio de 2022.
- Higashi, Alejandro. (2014). "La poesía como intuición (segunda parte). ¿Quién lee poesía en México? Consumismo, exclusividad y poesía". *Ancila. Crítica de la poesía mexicana contemporánea*. Núm. 3 (Primavera 2014). Reproducido en: *Espacio de Arpon Files*, 19 de enero 2016, <https://asgoped.wordpress.com/2016/01/19/la-poesia-como-intuicion-ii-parte/>. Fecha de consulta: 5 de julio de 2022.
- Leonard, Irving A. (1996). *Los libros del conquistador*. México: FCE.
- Montalbetti, Mario. (2012). *Cajas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Shklovski, Viktor. (1978). "El arte como artificio". Antología y presentación de Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 3a. ed., pp. 55-70.

SEMBLANZAS

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ QUEZADA. Profesor-investigador de tiempo completo de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Baja California campus Tijuana. Es Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Algunos de sus libros más recientes son: *Proyectos de restitución* (2019), *Entornos y periferias* (2016), *Historias (...)* (2016), *Fauna. Un bestiario de la literatura nacional* (2014). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT y Líder del Cuerpo Académico Literatura, discurso e identidad.

PABLO ROCCA (Montevideo, 1963). Doctor en Letras por la Universidad de São Paulo. Profesor Titular de Literatura Uruguaya en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, donde dicta también Literatura Brasileña (Udelar, Montevideo). Fundó en 1999 y dirigió hasta 2016 el archivo literario de tal institución universitaria pública. Investigador, Nivel II, de la ANII (MEC, Uruguay). Enseñó cursos de posgrado en varias Universidades de Argentina, Brasil y México. Traductor del portugués, entre otros, de Machado de Assis, Murilo Rubião, Lima Barreto. Entre sus libros: *35 años en Marcha (Crítica y literatura en el semanario Marcha y en Uruguay)*, 1991 [reed. corregida y ampliada en 2015]; *Horacio Quiroga, el escritor y el mito*, 1996 [reed. 2007]; *Historia de la literatura uruguaya contemporánea, 1996-1997*, codirección con Heber Raviolo; *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano*, 2006; *Las re-*

vistas culturales del Río de la Plata (1942-1964) (2009, I y 2012, II). Editó en 2016 la correspondencia entre Antonio Candido y Ángel Rama. En 2021 publicó *Historias tempranas del libro (Impresores, textos, libreros en el territorio oriental del Uruguay, 1807-1851)*.

PABLO MEDEL (Madrid, 1978) es doctor en Estudios Literarios por la Universidad de Valencia y maestro en Literatura Comparada por la Universidad Complutense de Madrid. Tras ocho años dedicados a la docencia de Lengua y Literatura con adolescentes, decidió emigrar a México. Allí coordinó el área de Fomento a la Lectura en el Instituto Municipal de Arte y Cultura, condujo el taller de Poesía en La Casa del Escritor de Puebla y entró como profesor de Humanidades de la UDLAP y en la UPAEP. Ha conducido diferentes talleres de escritura creativa, tanto en España como en México. El último ha sido el taller de cuento en el Centro Cultural Rosario Castellanos de Comitán, en Chiapas. Colabora con diversos medios culturales, además de ser miembro fundador del proyecto internacional de poesía desterrada, Desbandada. Tiene publicados el poemario *Paraíso en ruinas* (2007) y las novelas *El principio de Pascal* (2016) y *La espiral esférica* (2019). Ha participado también en la antología de cuentos *2084* (2016) y en el poemario *Tratado del Aire* (2019). Su publicación más reciente es una traducción de la novela de Stephen Crane, *Maggie, una chica de la calle* (2021). Desde 2017 imparte la docencia en línea el Taller de Escritura y Comunicación en el Grado en Artes en la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) y ofrece cursos de escritura y asesorías literarias.

JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE. Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Forma parte del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea desde

su fundación en 2009 y hasta la fecha. Participó en el Proyecto UNAM-PAPIIT “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)” y coordinó el volumen *De vuelta a Xihualpa: lecturas críticas a la obra de Jorge Fernández Granados* (FF y L/UNAM, 2019). Participó en la coordinación del libro *Rubén Bonifaz Nuño: flama del tiempo. Testimoniales y estudios poéticos* (UAM, 2018). Es profesora de asignatura en el Centro de Enseñanza para Extranjeros y en la Facultad de Filosofía y Letras, ambos de la UNAM.

ALEJANDRO PALMA CASTRO. Profesor investigador del Posgrado en Literatura Hispanoamericana y de la Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Su interés de investigación es la teoría y la crítica de la poesía hispanoamericana sobre todo vanguardias, neovanguardias y poesía experimental. También trabaja crítica de la literatura producida en Puebla desde el virreinato a la actualidad, así como la crítica e ideas literarias de Latinoamérica.