

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 8, número 16, julio-diciembre 2025

ISSN: 2954-4246



16

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

DRA. MARÍA LILIA CEDILLO RAMÍREZ
RECTORA

MTRO. JOSÉ MANUEL ALONSO OROZCO
SECRETARIO GENERAL

DR. JORGE DAVID CORTÉS MORENO
DIRECTOR GENERAL DE PUBLICACIONES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DRA. JOSEFINA MANJARREZ ROSAS
DIRECTORA

DR. ROSENDO EDGAR GÓMEZ BONILLA
SECRETARIO ACADÉMICO

DR. RICARDO ANTONIO GIBU SHIMABUKURO
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE POSGRADO

DRA. CECILIA C. CUAN ROJAS
SECRETARIA ADMINISTRATIVA

DR. JOSÉ CARLOS BLÁZQUEZ ESPINOSA
COORDINADOR DE PUBLICACIONES

**AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA**

DIRECTORIO

ALEJANDRO PALMA CASTRO

DIRECTOR EDITORIAL

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

VÍCTOR TOLEDO

MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ BARRADAS

*

MARIANA RUIZ FLORES

EDITORA ASOCIADA

AIMEÉ RIVERA GONZÁLEZ

ASISTENCIA EDITORIAL

COMITÉ CIENTÍFICO

IGNACIO BALLESTER PARDO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE, ESPAÑA

ANÍBAL BIGLIERI
UNIVERSITY OF KENTUCKY, ESTADOS UNIDOS

CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO, MÉXICO

DIANA CASTILLEJA
VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL, BÉLGICA

ROSARIO FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE SONORA, MÉXICO

FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ QUESADA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA, MÉXICO

ALEJANDRO HIGASHI
UAM IZTAPALAPA, MÉXICO

ENRIQUE CHACÓN ESQUIVEL
SOUTHERN OREGON UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

FREDRIK OLSSON
GÖTENBORGS UNIVERSITE, SUIZA

KEVIN PERROMAT
UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE, FRANCIA

ANA PORRÚA
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL MAR DE PLATA, ARGENTINA

CÉCILE QUINTANA
UNIVERSITÉ DE POITIERS, FRANCIA

ISRAEL RAMÍREZ CRUZ
EL COLEGIO DE SAN LUIS, MÉXICO

ERIVELTO DA ROCHA CARVALHO
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA, MÉXICO

AN VAN HECKE
KU LEUVEN, BÉLGICA

GLORIA I. VERGARA MENDOZA
UNIVERSIDAD DE COLIMA, MÉXICO

CINTILLO LEGAL

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANO-AMERICANA, año 8, número 16, julio-diciembre de 2025, es una publicación periódica semestral editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, difundida a través de la Facultad de Filosofía y Letras con domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, 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: 04-2021-101118010400-203, ISSN: 2954-4246. Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Fecha de última modificación: junio de 2025.

*Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Portada: “Anónimo. San Pascual Bailón (Siglo XIX)”. Talavera. Colección Museo Bello.
Autor: Miguel Ángel Martínez Barradas.

Revista arbitrada por pares académicos a doble ciego y el editor. Hecho en México.
Compuesto en InDesign 22. Formación de interiores: Antonio Miguel Muñoz Ortiz.

*ESTA OBRA ESTÁ PUBLICADA BAJO UNA LICENCIA CREATIVE COMMONS 4.0 INTERNACIONAL:
RECONOCIMIENTO-ATRIBUCIÓN-NOCOMERCIAL-COMPARTIR-IGUAL.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



ÍNDICE GENERAL

ARTÍCULOS

- 8 RAFAEL CABRERA. UN ATENEÍSTA OLVIDADO
José Carlos Blázquez Espinoza
- 33 SOBRE LA GEOGRAFÍA DE LA PERCEPCIÓN Y LA FENOMENOLOGÍA EN *EL FIN DEL OCEANO PACÍFICO* DE TOMÁS GONZÁLEZ
Alejandra Rengifo
- 56 SERES ABYECTOS EN LA NOVELA *PATAS DE PERRO* (1965)
DE CARLOS DROGUETT (1912-1996)
Víctor Lagos Bascuñán
- 80 FABIO MORÁBITO, ESCRITOR EXTRATERRITORIAL
David González Marín
- 109 HUMANISMO Y HERMENÉUTICA DE LOS CUATRO SENTIDOS
DE LA ESCRITURA EN *LA ROSA TRANSFIGURADA* DE ERNESTO DE LA PEÑA
Omar Alejandro Leyva López

RESEÑAS

- 136 MARGARITA VARGAS CANALES: PALABRA Y FUSIL
EN EL ANTICOLONIALISMO CARIBEÑO DE EXPRESIÓN FRANCESA
Edinson Aladino
- 144 NO TENGO PALABRAS Y DEBO ESCRIBIR:
ODIO TODOS LOS LIBROS DE MIGUEL GUERRA
Camila Rosete Hernández
- 147 SEMBLANZAS

RAFAEL CABRERA. UN ATENEÍSTA OLVIDADO

RAFAEL CABRERA. A FORGOTTEN ATENEÍSTA

JOSÉ CARLOS BLÁZQUEZ ESPINOSA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, COLEGIO DE HISTORIA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-6031-0508>
jose.blazquez@correo.buap.mx

Resumen:

El artículo pretende recuperar la presencia de un poeta olvidado. Inicia con las evocaciones que tanto Alfonso Reyes como Julio Torri escribieron sobre el poeta poblano Rafael Cabrera. Hace un trazo biográfico y recalca en lo que fue, con seguridad, el trabajo más importante de su juventud: la publicación de la revista de cultura y arte *Don Quijote*. Como Reyes, Cabrera ingresó a la diplomacia. Durante su estancia en Europa, mantuvo una correspondencia intensa con quien sería su amigo y confidente: Julio Torri. Este, en sus años de juventud, le había obsequiado un libro de historias breves de Marcel Schwob: *Vidas imaginarias*. Cabrera no sólo tradujo esta obra sino que hizo lo mismo con otras más del mismo autor. Rafael Cabrera fue el autor de un solo libro de poemas que lleva por título *Presagios*. La correspondencia con Julio Torri da cuenta de un Rafael Cabrera sensible a la belleza femenina.

Palabras clave: Revista Don Quijote, Presagios, Bohemia Poblana, Revolución mexicana, Marcel Schwob.



Abstract:

The article aims to recover the presence of a forgotten poet. It begins the evocations that both Alfonso Reyes and Julio Torri wrote about the Puebla poet Rafael Cabrera. He makes a biographical outline and focuses on what was, without a doubt, the most important work of his youth: the publication of the culture and art magazine *Don Quijote*. Like Reyes, Cabrera entered diplomacy. During his stay in Europe, he maintained an intense correspondence with who would become his friend and confidant: Julio Torri. In his younger years, he had given him a book of short stories by Marcel Schwob: *Vies imaginaires*. Cabrera not only translated this work but did the same with others by the same author. Rafael Cabrera was the author of a single book of poems entitled *Presagios*. The correspondence with Julio Torri shows that Rafael Cabrera was sensitive to feminine beauty.

Keywords: Revista Don Quijote, Presagios, Bohemia Poblana, Mexican Revolution, Marcel Schwob

Las evocaciones

Rafael Cabrera Camacho¹ —autor poblano de un solo libro de poemas titulado *Presagios* y cuya primera versión apareció en 1912—, murió el 21 de febrero de 1943. Su libro y su persona permanecen entre brumas. En aquel entonces, su desaparición física provocó la evocación nostálgica de su amigo Alfonso Reyes. Julio Torri, cómplice en las palabras, lo haría años después. En ese aciago febrero de 1943 Reyes le recordaba como:

1 Texto presentado en el XXXVIII Congreso que el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI) organizó en 2010. La versión digital estuvo alojada en una página que el Instituto mantuvo en la web durante un tiempo. No obstante, al desaparecer ésta, desaparecieron este y otros trabajos. Hoy, con algunas modificaciones que espero lo enriquezcan, lo recupero del olvido.

[...] un caballero sin tacha, un hombre de probidad acrisolada, un representante de aquella tradicional cortesía mexicana, que hace un siglo todavía causaba [...] asombro. Dulce poeta en la juventud, los accesos de hipersensibilidad que, como relámpagos, comenzaron a cruzar su existencia, le aconsejaron alejarse del peligroso comercio de las Musas, que siempre cobran en salud los beneficios que imparten (Reyes, 270).

Recordaría, además, su temperamento nervioso y frágil al que impondría la “disciplina de la razón”. Podía pasar —no le eran desconocidos a Reyes los demonios que le habitaban— como “modelo de severidad y conducta”. Evocaría su elegancia, su pulcritud y abrigaba la esperanza de que hubiera dejado obras inéditas. No pasaba por alto su servicio en la diplomacia mexicana, si bien puntualizaría que en no pocas ocasiones —diplomático él mismo, conocedor de los vericuetos y sinsabores palaciegos— los aciertos en el servicio exterior se abonaban a cuenta de los gobiernos y no de los representantes.

Julio Torri tendría oportunidad de evocarlo el 20 de junio de 1954, once años después de su muerte, cuando en el viejo paseo de San Francisco, en la ciudad de Puebla, donde eventuales orquídeas habitan en lo alto de las copas de árboles centenarios, la Bohemia Poblana —círculo de escritores y artistas que hegemonizó el quehacer cultural en el tramo final de la primera mitad del siglo XX— inauguraba un hemicycle en su honor y donde un busto, al centro, era coronado por la lira y la pluma: la música convertida en palabras. A su derecha la frase: “Hizo florecer el sentimiento en las almas”; a su izquierda: “Sirvió dignamente y honró a la patria”. Bajo el bronceo busto su nombre: Rafael Cabrera, más abajo el quehacer por el cual sería conocido: “poeta y diplomático”, y el periodo de su vida: 1884-1943. Evocó Torri ante los asistentes:

Era alto, robusto, de noble apariencia. Muy blanco, sanguíneo; bajo la frente hermosa y pálida, los ojos escrutadores y la mirada penetrante. Muy atildado siempre en el vestir y de trato muy fino. De delicadeza de sentimientos, franco, generoso, muy complaciente y leal en la amistad, un caballero en toda la extensión de la palabra.

Siempre nervioso con nerviosidad un tanto enfermiza. De gran rectitud, su vida fue verdaderamente ejemplar. Hidalguía, nobleza de alma, señorío, distinción, las notas dominantes de su ser moral (Torri, *El ladrón de ataúdes*, 53).

Rafael Cabrera se había dado a conocer por su participación en los Juegos Florales organizados por los estudiantes del Colegio del Estado de Puebla en 1902. Entonces se hizo acreedor a una mención honorífica por su poema titulado “A unos ojos negros”. En esa justa poética otro de los participantes, Atenedoro Monroy, había ganado el primer lugar en el último de los temas a concurso: “Valor estético de las obras de la escuela decadentista”. No es gratuita esta mención. Líneas adelante se verá el porqué.

En el anverso del hemiciclo erigido en su honor, está grabado a hueco y en letras palo seco, el fragmento de un poema de evocaciones nacionalistas dedicado a los Niños Héroe de Chapultepec y leído en 1910, durante los festejos del Centenario de la Independencia y con la presencia de Porfirio Díaz: ¡Sursum Corda!, esa locución latina que invita a mantener, pese a las adversidades, el ánimo en alto, en alto los corazones. El poema, y la actividad que había desempeñado anteriormente, le valdría a Cabrera incorporarse a la constelación de jóvenes poetas nacionales.

Alfonso Reyes, el ahuhuete de las letras mexicanas, y Julio Torri, el bonsái de nuestra literatura (las analogías son de José Emilio Pacheco)², eran cinco años menores que él; el primero le sobreviviría 16 años; el segundo 27; en Reyes, Cabrera reconocería al maestro; en Torri, al camarada y confidente. Con ambos sostendría una irregu-

2 José Emilio Pacheco se refirió a Alfonso Reyes como el “ahuehuete” y a Julio Torri como el “bonsái” de las letras mexicanas; el primero por la vastedad de su obra; el segundo, por la brevedad de ésta. Lo hizo en, al menos dos ocasiones. En su columna “Inventario” del 2 de marzo de 1981, publicada en *Proceso* y que lleva por título “Julio Torri o la humildad premiada”, y en la del 4 de noviembre de 2011: “Nuevo diálogo de los libros... Julio Torri entre la brevedad y la completud”, también en *Proceso*. La primera de ellas sería compilada en el Volumen I de *Inventario antología* publicada por ERA en enero de 2017.

lar correspondencia que sólo a finales del siglo pasado conoceríamos para tener una imagen distinta del poeta poblano.

Los trazos biográficos

La publicación más reciente de la obra de Rafael Cabrera (a contrapelo del título de este trabajo) es una *Breve antología poética*, publicada en el 2002. Con la, en efecto, breve antología (contiene 9 de los 63 poemas que se conocen de Cabrera), a cargo de Salvador Cruz, la Secretaría de Cultura de Puebla inició la colección "Rescate y homenaje". En las nueve líneas introductorias se nos informa que:

El poeta poblano Rafael Cabrera (1884-1943) estudió en el Colegio del Estado hasta culminar la carrera de médico. Perteneció al Ateneo de la Juventud y en 1912 publicó su primer y único libro *Presagios*, que ha llegado a su tercera edición con un total de 63 poemas. Sobre él han escrito Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Genaro Estrada, Alejandro Quijano y Juan Enrique Palacios." (Cabrera, *Breve...* 7).

Ese mismo año, 2002, la colección "Memoria poblana", de la editorial ACD publicaría el faksimil de un libro publicado en 1913: *Florilegio, de poetas y escritores poblanos por nacimiento o por haber hecho en el Estado su carrera literaria*. La autoría es de Alfonso G. Alarcón y Ricardo Saúl Rodiles, contemporáneos de Cabrera; un prólogo de Gerardo Díaz y Cortés advierte sobre el valor cultural y literario de esta "joya rescatada del pasado y arrebatada al olvido" (Alarcón, Rodiles 3). Entre los textos de los 24 autores incluidos (18 de ellos poblanos), Rafael Cabrera pasa lista de presente con un relato, "Los libros viejos", y un poema, "Canción de otoño". Las líneas dedicadas a su persona, en el ejemplar de 1913, señalan que:

Nació el 5 de marzo de 1884 en la ciudad de Puebla. Fueron sus padres el señor Ingeniero Ángel Cabrera y la señora Elena Camacho.

Hizo sus estudios elementales en la Escuela Anexa a la Normal de Profesores, de 1892 a 1898.

Fue premiado en los juegos florales de 1902 en Puebla. En 1899 ingresó al Colegio del Estado, donde cursó sus estudios preparatorios y profesionales en la Carrera de Medicina, habiendo recibido su título de Médico Cirujano el 16 de Diciembre de 1910. Desempeña actualmente el empleo de Bibliotecario en la Biblioteca 'Lafragua' y es Médico civil agregado al Hospital Militar en Puebla. El Dr. Cabrera es miembro del Ateneo de la Juventud de México. Ha colaborado en los principales periódicos literarios del país y en algunas Revistas extranjeras.

* * *

Poeta lírico de robusta inspiración, quizá uno de los poetas más altos de la República. Distínguese también en la poesía épica. Cultiva habitualmente la erótica, y en prosa prefiere el cuento (126)³.

Entre uno y otro texto median 89 años. En el ínter, pero casi al finalizar el siglo, aparecerían dos obras más de género epistolar en las que el trazo biográfico de Cabrera aumentaría: *Alfonsadas, correspondencia entre Alfonso Reyes y Rafael Cabrera, 1911-1938*, y *Epistolarios*, de Julio Torri; la primera con una introducción de Serge I. Zaïtzeff, la segunda con un estudio preliminar también a cargo del investigador de la Universidad de Calgary, Canadá, y en donde Cabrera revela una faceta poco conocida: la lúdica complicidad con Torri, el dulce asombro ante la belleza femenina.

Allí sabemos que, además de ser el autor de un solo libro, el ya mencionado *Presagios*, Rafael Cabrera dirigió la revista literaria *Don Quijote* en los años que van de 1908 a 1911, al tiempo que realiza sus estudios de medicina; que colaboraría en *Savia Moderna*, *El mundo*

3 Enrique Cordero y Torres retoma algunas de las líneas del *Florilegio*, amplía los datos biográficos en lo que respecta a su carrera diplomática, notifica la segunda edición de *Presagios*, aunque equivoca el dato puesto que fecha su aparición en 1938 cuando en realidad apareció tres años antes bajo el sello de La Enseñanza S.A. de C.V., Puebla, y no duda en llamarlo "El poeta contemporáneo más alto de la República Mexicana"; véase Cordero 1943.

ilustrado y en *Arte y Letras*. Ramón López Velarde, el poeta de la “Suave Patria”, destacaría, en 1908, un cuento de Cabrera entre “las muy bellas cosas” que ha leído (López 815).

En el 2001, Antonio Esparza Soriano, en *Tiempo universitario*, señala:

El desarrollo de las letras poblanas en el siglo XX es casi desconocido. Pocos y muy aislados esfuerzos se han realizado para estudiar y difundir la obra de autores de provincia, por más que muchos de ellos pueden competir, con ventaja, con los valores de la literatura nacional. Bastará para confirmarlo mencionar el caso de Rafael Cabrera, poeta poblano egresado del Colegio del Estado, excluido de todas las antologías de la poesía mexicana, a pesar de que fue uno de los pilares del Ateneo de la Juventud, y renovador importante de la escuela modernista (Esparza 2001).

La bruma sigue cubriendo a Rafael Cabrera.

Don Quijote

La revista *Don Quijote* tuvo como artífices a los estudiantes de medicina del Colegio del Estado de Puebla Rafael Cabrera y Alfonso G. Alarcón (originario de Chilpancingo, Guerrero) quienes fungieron como sus directores; Aurelio M. Aja era el secretario de Redacción, y Gil Jiménez el administrador. La revista nació en febrero de 1908 y desapareció en enero de 1911. Tres años justos. Era una revista cuyo número de sus páginas varió de 16 a 20. Alcanzó a publicar 36 ejemplares (incluyendo el prospecto) agrupados en cuatro tomos. Una publicación fina que acusa la influencia del Art Nouveau en los bordes decorativos y figuras geométricas que acompañan a sus textos e imágenes.

En sus páginas participaron, entre otros, Felipe T. Contreras, Manuel Rivadeneyra y Palacio, José Miguel Sarmiento, Eduardo Correa, María Enriqueta, Rafael Serrano, Juan Sánchez Azcona, Andrés Calcaño, Bonifacio Byrne, M. A. Silva Gandolphi, Gregorio Martínez Sierra, Santiago Rusiñol, Luis Sánchez Pontón, Francisco Escobedo,

Julio Torri, Mariano Azuela, Cayetano Rodríguez Beltrán y Amado Nervo. Tradujeron a Ernest Mourguet, Selma Lagerlöf, Gastón Rageot, Georges Grappe, Edgar Allan Poe, Giuseppe Fanciulli, John Ruskin, Henryk Sienkiewicz, Mikhail Yuryevich Lermontov, Annie Trumbull Sloss. En las ilustraciones destacan W. Gentz, Diego Morón, Leonardo Bastolfi, J. P. Hernández, Rafael Cabrera y Alfonso G. Alarcón⁴. La revista tenía secciones: “Joyas literarias”, “Sección bibliográfica”, “Arte extranjero”, “Poemas en prosa”, y “Tipos callejeros”.

Don Quijote aparece nueve meses después de la publicación del último número de la segunda época de la *Revista Azul*, dirigida por Manuel Caballero. No parece ser una casualidad. Ésta, como se recordará, había hecho de la guerra contra el decadentismo, esa expresión extrema del Modernismo, su bandera. En el prospecto de la *Revista Azul*, página 2, Manuel Caballero no esconde su animadversión hacia el Modernismo. Escribe:

No; el mal del modernismo no consiste en que sean sus sectarios una legión de imbéciles. Si tal fuera el caso, no habría necesidad de escribir ni una mala hoja de papel para combatirlos. Los hay, con efecto y en número muy grande, cuyo único prurito no es otro que parecerse a sus ídolos, en la manera extravagante de presentar las ideas, convirtiendo el lenguaje, y su divina floración, el verso, en un grotesco arlequín que se viste de parches abigarrados y chillones, sin que por encima de ellos haya otra cosa que un vil cerebro de mico (Curiel 1996).

El texto de Caballero termina con la frase lapidaria escrita en mayúsculas, para que se advierta que no hay asomo de duda: “El que no está conmigo está contra mí”. En el primer número aparece, en un cintillo

4 Debemos la nómina aquí señalada a Ruth Miraceti Rojas Jiménez, quien dedicó un apartado de su tesis doctoral a la revista *Don Quijote*, “Revistas literarias...”, p. 89. Esta nómina fue presentada también en un artículo de Alejandro Palma Castro y Ruth Miraceti Rojas Jiménez: “*Don Quijote. Revista Mensual de Arte (1908-1911): estudio inicial de la cultura literaria en Puebla durante la primera década del siglo XX*”, publicado en *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*. Núm. 21, 2020. En este ensayo se hace una reflexión, acaso la primera, de la revista *Don Quijote*.

inmediatamente abajo del cabezal y el directorio, la lista de colaboradores. Entre ellos es posible reconocer a algunos de los que participarían en *Don Quijote*: Alfonso G. Alarcón, Rafael Cabrera, el presbítero Federico Escobedo, Eduardo Gómez Haro, Atenedoro Monroy. Estaban, además, Eduardo Correa, Federico Gamboa, José López Portillo y Rojas, José Peón del Valle, Victoriano Salado Álvarez; entre las mujeres aparecen Severa Aróstegui y Laura Méndez de Cuenca.

Debajo de la nómina de colaboradores la frase, también en mayúsculas: “Nuestro programa: ¡Guerra al Decadentismo! Restauremos el arte limpio, sano y fuerte”. Y ya, en el número 1, correspondiente al 7 de abril de 1907, el que sería, considero, el fundamento teórico de esa guerra al Decadentismo: el ensayo de Atenedoro Monroy titulado “Valor estético de las obras de la escuela Decadentista”, que su autor había presentado en los Juegos Florales de Puebla organizados por los estudiantes del Colegio del Estado en 1902⁵. El trabajo sería publicado por partes e ininterrumpidamente hasta la desaparición de la revista en su número 6, quedando inconcluso el escrito⁶.

Fernando Curiel ha documentado ese episodio de la vida literaria en México en el que Manuel Caballero y su *Revista Azul* la emprende en contra de la *Revista Moderna de México*. El saldo es conocido. La *Revista Azul*, que escasamente había encontrado suscriptores, se declarará en bancarrota suspendiendo su publicación, según informó el propio Caballero, el 12 de mayo de 1907. Recuérdese también, la Protesta literaria que se realizó el miércoles 17 de abril de ese mismo año, apenas aparecida la empresa de Caballero y que definió dos bandos

5 Se puede consultar la Tesis doctoral “De lides poéticas, sus protagonistas y un combate al modernismo” en donde estudio los juegos florales que se realizaron en los dos primeros años del siglo XX.

6 El ensayo de Atenedoro Monroy sería publicado en lo que podríamos llamar las memorias de *Los Juegos Florales de Puebla, organizados por los estudiantes del Colegio del Estado*, en febrero de 1903, y que fueron impresas en el establecimiento tipográfico de Campomanes y Compañía. Meses antes, finales de 1902, fue publicado como un opúsculo de 72 páginas por la imprenta Artística Miradores 1. Posteriormente en la *Revista Positiva*, de Agustín Aragón, el 23 de abril de 1903, y finalmente por entregas, pero inconcluso, en *la Revista Azul*, segunda época.

en el campo literario mexicano. En ésta se pronunciarían, entre otros, Alfonso Cravioto, Alfonso Reyes, Rafael López, Pedro Henríquez Ureña. Para esta juventud, que se decía a sí misma “mayoría de hecho y por derecho y del núcleo de la juventud intelectual” la empresa de Caballero no representaba para ellos sino una “obra de irreverencia y falsedad” añadiendo:

En buena hora que cualquier viejo funde revistas con el nombre de “azul” o de otro color, y declare la guerra a molinos de viento y a fantasmas imaginarios, pero que no venga llamándose redentor y depurador del arte, continuador del Duque y guía de la juventud. [...] nosotros no defendemos el Modernismo como escuela, puesto que a estas horas ya ha pasado, dejando todo lo bueno que debía dejar... [...] *Somos modernistas, sí, pero en la amplia acepción de ese vocablo, esto es: constantes evolucionarios, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y nuestro siglo.* [...] ¡Momias a vuestros sepulcros! ¡Abrid el paso! ¡Vamos hacia el porvenir! (Luna, 335-336)⁷.

Max Henríquez Ureña, en su discurso pronunciado ese 7 de abril, reivindicaba a Manuel Gutiérrez Nájera como uno de los fundadores del Modernismo y decía:

La crítica ha reconocido unánimemente que Gutiérrez Nájera fue, en compañía de Rubén Darío, Julián del Casal y José Martí, uno de los cuatro fundadores del Modernismo. Y aquí cabe, señores, declarar, que lo que se llamó Modernismo por una necesidad de designación, está lejos de indicar sectarismo ni limitación al pensamiento. Bastará con analizar la personalidad literaria, tan diversa, de los cuatro fundadores del Modernismo en América, para comprender que el programa de esa escuela era tan amplio, que tuvo que resolverse como declara Leopoldo Lugones, en “La conquista de la independencia intelectual” (Hernández Luna, 338).

⁷ Cursivas en el original.

Tanto la *Revista Azul*, de Caballero, como los integrantes de la Protesta literaria reivindicaban la personalidad de Gutiérrez Nájera. Nájera devenía capital simbólico y su apropiación significaba, de alguna manera, una legitimad en el campo de las letras mexicanas. La *Revista Azul*, con sectores de intelectuales de la provincia, quiso dar el golpe en la propia capital, allí donde el Duque había desarrollado su carrera literaria. Pero los futuros Ateneístas no estaban dispuestos a ceder la plaza. Esa protesta tendría que continuar por otros medios hasta desaparecer, finalmente.

Rafael Cabrera, quien frisaba en ese momento los 23 años, saludó la aparición de la *Revista Azul* con la envidia de su juventud. Muy cercano a Atenedoro Monroy, no dudó en escribirle a Manuel Caballero el 31 de marzo de 1907:

Es verdad que el *decadentismo* ha cundido rápidamente en nuestra República, pero no es, ni puede por ningún título ser endémico; si en Francia nos explicamos lógicamente su aparición, como el fruto necesario y fatal del medio y de la raza, no así en México, que comienza a vivir, que tiene los vigores y las lozanías de la juventud; aquí entre nosotros es hijo de la imitación y de la "pose", aquí entre nosotros no es ni puede ser *sincero*.

¿A qué repetir lo que usted sabe mejor que nadie?... Ya es tiempo de destruir de una vez y para siempre, tanta *poesía* alcohólica; tanta "glorie" adquirida en cenáculos consagradores; tantos alambiques que pretenden quintaesenciar el arte, siendo así que todo aquello que no sea hijo de un pensar alto, de un sentir hondo y de un hablar claro, no es Poesía; ya es tiempo de protestar de manera definitiva y radical contra los falsos sacerdotes, que le inyectan a nuestro Dios, morfina, con sus jeringuillas de Pravaz, y le acercan a los labios el ajenjo opalino (Curiel, *Tarda* 72).

En ese momento Rafael Cabrera y Alfonso Reyes se encontraban en bandos distintos. No podían saber que el destino les uniría en una fraternal amistad.

La *Revista Azul* en su segunda época, se sabe, tiene vida breve, brevísima: el prospecto aparecerá en marzo de 1907, y el número 6, el fi-

nal, en mayo del mismo año. Apenas tres meses de vida. Nueve meses después, en febrero de 1908, en Puebla, surge la revista *Don Quijote*. Además de ser la una expresión de arte y la cultura desde la provincia, retomaba las banderas contra el decadentismo y el modernismo.

Publicada en años aciagos para la república —fin del Porfiriato y antesala de la etapa violenta de la Revolución Mexicana—, *Don Quijote*, en su primera época, peregrinaría por varias imprentas. De acuerdo con Enrique Cordero y Torres, la revista estudiantil (y es importante destacar ese carácter) había sido, por lo menos hasta 1947, año en que publica su *Historia del periodismo en Puebla*, la más importante de cuantas se habían publicado; “dejó —escribió entonces— hondo recuerdo por su labor eminentemente cultural, no sólo en las filas estudiantiles, sino sentida y apreciada en todos los círculos intelectuales poblanos” (Cordero, 365).

En 1947 Enrique Cordero y Torres señaló que la revista se tiró en la imprenta “El Escritorio”, cuyos “magníficos talleres estaban en la calle de Zaragoza (hoy avenida Reforma) número 8”. Destaca como mecenas único de los cuatro tomos que se formaron a don Lorenzo M. Aburto y señala a Rafael Cabrera y Alfonso G. Alarcón como sus directores, a Aurelio M. Aja como secretario de Redacción, y a Gil Jiménez como administrador. Salvo Aja, los tres restantes eran estudiantes de medicina. Apunta, igualmente, que la publicación fue de 1908 a 1910 bajo la dirección artística de don Enrique del Moral.

El propio Gil Jiménez, 13 años antes, en mayo de 1934, será quien, en el número 24 de la revista que pretendió ser la segunda época de *Don Quijote*, nos dé datos más precisos. Escribió entonces, en un número que la nueva camada de redactores dedicaba “a los maestros”, una evocación llena de nostalgia titulada “Cómo nació, cómo vivió y como murió la Revista de Arte *Don Quijote* Publicada por un grupo de Estudiantes del Colegio del Estado de 1908 a 1911”⁸.

8 Los editores de este nuevo *Don Quijote* fueron Manuel Frías Olvera, secretario de Redacción; Abraham García Verdín, Director y Fundador; José V. Medel, jefe de Redacción; y Héctor Labastida, jefe de Circulación. Habría de imprimirse de 1932 a 1940 alcanzando a publicar 42 ejemplares, por los menos. En 1935, cuando

Gracias a esta publicación sabemos que no hubo un mecenas único sino dos: el ya mencionado Lorenzo M. Aburto, y el Lic. D. Eduardo Mestre Chigliazza; que la publicación primera de *Don Quijote* fue de enero de 1908 a febrero de 1911, que fueron en total 38 números de la revista; y que ésta transitó por cuatro imprentas: la de don Gilberto Carrillo, ubicada en la calle Estanco de Mujeres, hoy 6 oriente; la de Fernando Blumenkron y Eduardo Arrijoa Isunza, dueños de la casa tipográfica “El Heraldo de Puebla”, llamada así porque publicaban un periódico de ese nombre y que estaba ubicada en la Calle de Midieses número 3 (hoy calle 5 Sur); la “Imprenta Artística”, en la antigua calle de Cholula, hoy avenida Reforma, propiedad de don Guilebaldo Rangel, en la que don Manuel Campomanes era el encargado de la tipografía; y en “El Escritorio”, en la antigua Calle de la Santísima número 8, hoy avenida Reforma, propiedad de Don Enrique del Moral.

Gil Jiménez, quien militaría en las filas revolucionarias, cerrará sus recuerdos evocando que la revista desaparecería:

[...] cuando se desarrollaron en 1910 los acontecimientos políticos que tanto conmovieron al país entero y afectaron en forma muy directa a los Estudiantes del Colegio del Estado [...] los cuales transformaron de momento la marcha regular de nuestro periódico. Sin embargo continuamos en la dura brega y continuó apareciendo el Ilustre Manchego como siempre, con lanza en ristre; pero como la agitación política lejos de calmarse tomaba mayor incremento, consideramos que atravesando la patria por un momento de prueba de los más trascendentales, considerando que esa misma patria reclamaba nuestros esfuerzos juveniles en otras actividades más burdas, pero más importantes, decidimos abandonar nuestras

el escritor Eduardo Pallares publica un artículo titulado “Jesús y Carlos Marx” que no resultó del agrado del entonces director del Colegio de Estado, licenciado Juan Crisóstomo Bonilla, las oficinas de la revista, instaladas en el primer patio del edificio Carolino, fueron clausuradas. No obstante, la presión estudiantil obligó al director del Colegio a dar marcha atrás. El incidente aumentó la popularidad de la revista y despertó la solidaridad de la prensa local, dice Cordero y Torres, quien añade que “el material literario no fue tan brillante como en los tiempos de los Cabrera, Alarcón, Jiménez y Aja, pero no dejó de ser guía en el campo literario de Puebla” (véase Cordero, *Historia del periodismo...*, 1947, p. 369).

labores periodístico-literarias para enfrentarnos con problemas de otra índole, mucho más serios y de mayor trascendencia política y social. Tuvimos que abandonar las regiones cerúleas del ensueño y de la ilusión para descender a la cruda realidad y abrazar con ardor, aunque poseídos siempre de nuestro innato quijotismo, la causa que nos pareció noble, y tuvimos que ofrendar a la patria nuestro viril y sano esfuerzo por obtener su mejoramiento moral y material.

Así fue como 'Don Quijote' sólo pudo alcanzar en su publicación el número siete de la cuarta serie, aparecido en el mes de febrero de 1911. Había vivido tres años y un mes. Sus páginas significaban el trabajo y el esfuerzo de los años más floridos de nuestra juventud. El recuerdo de estos ajeteos perdurará dulcemente en nuestros corazones. Nuestra misión cultural había terminado. También nosotros al finalizar el año de 1910 dejábamos de ser estudiantes. ¡Habíamos concluido la carrera! — ¡Adiós juventud henchida de idealismos y quimeras! — Otros ideales forjaban nuestra imaginación: el porvenir de la patria nuestra! (Jiménez 16).

Es seguro que en la memoria de Gil Jiménez estaba presente la fecha del 7 de julio de 1910. Un mes antes, el 26 de junio, se habían realizado las elecciones presidenciales dando por triunfador a Porfirio Díaz. El movimiento antirreeleccionista encabezado por Aquiles Serdán llamó a pedir la nulidad de las elecciones. Los estudiantes de la Escuela Normal, el Instituto Metodista, la Universidad Católica, pero sobre todo los del Colegio del Estado se unieron a ese llamamiento. Alfonso G. Alarcón, uno de los fundadores de *Don Quijote*, era además presidente de la mesa directiva de la agrupación estudiantil del Colegio del Estado. Lo seguía en orden de importancia Luis Sánchez Pontón. El sitio para la protesta era la Plazuela de San José. A ella acudieron decenas y decenas de personas. Esperaban a Aquiles Serdán para partir con rumbo al Zócalo de la ciudad. Sobre éste pesaba una orden de aprehensión. Las decenas y decenas de personas se convirtieron en una multitud cercada por las fuerzas del orden que no estaban dispuestas a dejarlas pasar y esperaban la aparición de Aquiles Serdán. La tensión subió de tono y empezó la represión. Las fuerzas armadas

arremetieron en contra de la multitud y apresaron, entre otros, a Alfonso G. Alarcón y a Luis Sánchez Pontón⁹.

Quizás el desarrollo de los acontecimientos políticos provocó un distanciamiento entre los artífices y directores de *Don Quijote* y contribuyó a su desaparición. Mientras Alfonso G. Alarcón, firme anti-reeleccionista sufría prisión ese 7 de julio de 1910, dos meses después, en septiembre, Rafael Cabrera leerá su poema “Sumsun Corda” en las fiestas del Centenario y frente al presidente Díaz en el castillo de Chapultepec. *Don Quijote* dejará de salir en enero de 1911.

Un año más tarde, 1912, a sus 28 años, Rafael Cabrera vería el que —no podía saberlo— habría de ser su único libro, *Presagios*, si bien se publicaría de nueva cuenta, incrementado, en 1935, y en una edición póstuma en 1950 con más poemas y una presentación de Mario Amezcua. La imprenta que hizo posible *Presagios* pertenecía a Enrique del Moral, el mismo editor con quien había sacado la última serie de *Don Quijote*. Las tres ediciones, prácticamente inconseguibles las dos primeras, difieren en el número de poemas incluidos.

Esa actividad literaria sería la que le permitiría establecer relaciones con otros jóvenes estudiantes de la capital mexicana: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Julio Torri, entre otros (Martínez 129). Ellos, en 1907, habrían de fundar la Sociedad de Conferencias para saltar a la palestra pública mostrando su capital cultural, el manejo de los bienes simbólicos tanto de la cultura occidental como mexicana y preparando eso que Fernando Curiel llamaría *La revuelta*, o la insurrección (en perfecto orden) de los intelectuales en contra de la filosofía del orden y el progreso, el positivismo que se había anidado en los estudios superiores y que había arrinconado a las Humanidades prácticamente en el olvido por considerarlas intrascendentes. Realizarían tres ciclos, en 1907, 1908 y 1910; antes, un

9 Atenodoro Gámez, en su *Monografía histórica sobre la génesis de la Revolución en el Estado de Puebla*, le dedica un apartado a este episodio, véanse: “7 de julio de 1910” y “El admirable gesto estudiantil”, pp. 155-169. La prosa de Atenodoro Gámez es ágil y clara, pinta un fresco que evoca con fidelidad los acontecimientos de ese día.

año antes, en 1909, formarían el Ateneo de la Juventud. Deseosos de aglutinar a quienes cultivaban el ejercicio de las letras, y por vía del secretario de Correspondencia, Pedro Henríquez Ureña, invitarían a Rafael Cabrera y Alfonso G. Alarcón para ser socios correspondientes. Esa participación, de exclusivo carácter cultural, brindaría, años más tarde, la oportunidad de que Rafael Cabrera ocupara cargos diplomáticos de importancia.

Su trayectoria diplomática

Rafael Cabrera trabajaría, en 1913, en la biblioteca José María Lafragua al tiempo que ejercía su profesión de médico civil agregado al Hospital Militar en Puebla. Tres años más tarde —cuando Venustiano Carranza cosechaba el reconocimiento de su gobierno por los de España, Francia, Inglaterra, Italia, Rusia, Austria, Venezuela y China—, llegaría a la ciudad de México. La diáspora del Ateneo de México (el que había cambiado su nombre en 1912 dejando, literalmente y por obvias razones, el de “Juventud” a las espaldas) era una realidad y Alfonso Reyes (con quien había iniciado correspondencia y amistad años atrás intercambiando libros y elogios: *Presagios* por *Cuestiones estéticas*) ejercía, gracias a la caída de Victoriano Huerta y el desempleo diplomático, el periodismo en España. Ese año, 1916, el iniciador del Modernismo, Félix Rubén García Sarmiento, alias Rubén Darío, fallecía a la edad de 49 años. Pedro Henríquez Ureña se encontraba en los Estados Unidos y su padre asumía, por un breve periodo, la presidencia de la República Dominicana.

Julio Torri recibiría a Rafael Cabrera en el Departamento de Conferencias y Propaganda en la Dirección General de Bellas Artes. Allí frecuentaría a Mariano Silva y Aceves, Carlos Días Dufoo Jr., Jorge Enciso, Saturnino Herrán, Ramón López Velarde, Genaro Estrada, Manuel Toussaint, Efrén Rebolledo y, eventualmente, a Enrique González Martínez, el poeta que había torcido el cuello al cisne rubendariano convocando al búho de Minerva (la antigua lechuza de Palas Atenea). En 1918 ingresaría a la Secretaría de Relaciones Exteriores

para, al año siguiente, ser nombrado Segundo Secretario en Roma. En 1920 (y aprieto en breves líneas los que seguramente serían fatigosos años de trabajo diplomático) Bélgica; luego París (1921) como Segundo secretario y luego Encargado de Negocios en la Legación de México; en 1925, Holanda; volverá a México en 1931 en espera de nueva misión diplomática y se trasladará a la Argentina como embajador. En 1935 volverá a México, a decir de Serge I. Zaitzeff, algo desalentado después de haber renunciado a su puesto diplomático. Su lugar de residencia será la ciudad de México en la que fallecerá en febrero de 1943. Tenía entonces 61 años.

El poeta que había dejado su ciudad natal a los 32 años, dedicó 16 de su vida a la diplomacia. Vivió el tránsito final de la etapa violenta de la Revolución Mexicana y la construcción del moderno estado mexicano; fue, como Reyes, representante en el exterior de Obregón, Calles y los gobiernos del maximato. Vivió, aun cuando fuera en el exterior, la etapa nacionalista vasconceliana aunque descreería del nacionalismo “de jícara” que asomaría a las letras mexicanas en 1932 en un falso dilema de universalistas versus nacionalistas, y renunció a su empleo cuando los vientos de la política soplaron en dirección distinta con la llegada de Cárdenas al poder.

Sus traducciones

Retratos reales e imaginarios (1919), e *Historia universal de la infamia* (1935), libros de Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges, respectivamente, no pueden concebirse sin la presencia de la obra del escritor francés decimonónico André Marcel Mayer, quien sería conocido como Marcel Schwob¹⁰. Schwob nace en 1867 y muere apenas anunciado el siglo, en 1905. *Vidas imaginarias*, una de sus obras fundamentales, fue escrita entre 1894 y 1896, cuando su autor contaba 27 años. De prosa

10 Marcel Schwob es un autor continuamente redescubierto. En 2006 el Fondo de Cultura Económica de México publicó *Ensayos y Perfiles*; en 2007 la editorial “el olivo azul”, de Sevilla, España, imprimió *Mundos terribles. Relatos y crónicas inéditos*; en 2012 la editorial “Páginas de espuma”, de España, publicó *El deseo de lo único. Teoría de la ficción*; y en 2022, nuevamente el Fondo de Cultura Económica de México en su colección popular *La lámpara de psique*.

puntual, en ocasiones fría, distante cuando su historia así lo reclama, pero clara, refinada, bella siempre —en la que los adjetivos iluminan o ensombrecen al protagonista y mueven a la piedad o el extrañamiento pero nunca a la indiferencia— resultó una obra definitiva en los albores del modernismo mexicano.

La obra llegó a México en 1922. Su traducción primera, al menos once de los 22 relatos que lo componen, se debe a Cabrera. Rafael Cabrera llegó a Schwob gracias a Julio Torri quien, entre 1909 y 1911, habría conseguido, en la Librería Porrúa, un ejemplar de *Vies imaginaires*. Deslumbrado, no puede recurrirse a otro adjetivo, la hizo llegar a sus compañeros, Rafael Cabrera uno de ellos; éste, compartiendo el asombro, emprendería la traducción primero de otras dos obras del mismo autor: *Mimos* y *La Cruzada de los niños*¹¹; era 1917 cuando la editorial Cvltura los lanza a la circulación. *Vidas imaginarias* esperaría cinco años más para ser traducida. La obra de Schwob dejaría sentir su influencia en el siglo xx; Alfonso Reyes, con su ya mencionado *Retratos reales e imaginarios*, Martín Luis Guzmán con su *Muertes históricas*, la acusarían al igual que, entre otros, Julio Torri, Juan José Arreola, Rafael Bernal, Elena Poniatowska, Miguel Barnet, entre otros.

Las *Vidas imaginarias*, anota José Emilio Pacheco, “se hallan a medio camino entre la ciencia histórica basada en la investigación crítica y en la interpretación rigurosa de los hechos”¹². Schwob, añade, “se anticipa a los historiadores actuales que estudian la historia ya no en la biografía de los caudillos y los gobernantes sino en los testimonios

11 Al inicio de la obra, Cabrera escribió: “Ofrezco esta versión a Julio Torri, que me inició en el conocimiento de Marcel Schwob. Plegue a los dioses que desconozca la vejez, y que vea sus días colmados de dones amables y risueños. RC”.

12 Las primeras once vidas se deben a la traducción de Cabrera, las restantes, hechas por el prologuista, son un homenaje al primero. Véase Schwob 1999. Pueden consultarse, también, los artículos escritos por José Emilio Pacheco en las revistas *Proceso* números 713 y 715, del 2 y 16 de julio de 1990, respectivamente. En el 2016 Martí Soler realizó la traducción de *La lámpara de Psique*, obra en la que Schwob agrupa cuatro de sus obras: *Mimos* (1894), *La cruzada de los niños* (1896), *La estrella de madera* (1897), y *El libro de Monelle* (1895). *La lámpara de Psique* habría sido publicada en 1902. En su trabajo de traducción recurrió a la hecha por Rafael Cabrera.

de la gente común” (xvi). Piénsese en *El queso y los gusanos* de Carlo Ginsburg, ese cosmos que recrea un molinero en el siglo XVI. Todavía es:

Más sorprendente aun [...] la presencia espectral de Schwob en libros de hoy, como *A History of the World en 10 1/2 Chapters* del joven novelista inglés Julian Barnes y, sobre todo, en un trabajo histórico al margen de la reconstrucción literaria: *Lucha por la supervivencia en la América colonial* (Sección de Obras de Historia, FCE) en que figuran por ejemplo las biografías de Isabel Moctezuma, precursora del mestizaje, por Donald Chipman, y Beatriz de Padilla, amante y madre en la Nueva España del siglo XVII, por Solange Alberro (Pacheco, *Proceso*, 1990).

Tal —si es cierta (como creo que lo es) la afirmación de Reyes de que todo lo sabemos entre todos—, la influencia en las letras que, al menos en México, haría posible la traducción temprana hecha por Rafael Cabrera.

Pero el trabajo de traductor de Cabrera, en realidad creador de la versión al castellano del simbolista francés, no se reduciría a éste. Sabemos que tradujo poemas en prosa de Aloÿsus Bertrand y su *Gaspar de la nuit*; una *Antología del amor asiático* de Aldolphe Thalaso; una *Apología del taoísmo* de Giuseppe Tucci; del escritor belga Maurice Maeterlinck, y con Efrén Rebolledo, al menos dos relatos, “La muerte” y “El huésped desconocido”. En 1917 la editorial Cvltura publicó *El cantar de los cantares*, puesta en escena por Jean de Bonnefon, esa celebración mística no exenta de erotismo. Obra hoy desconocida.

El otro Rafael Cabrera

Los trazos biográficos de Rafael Cabrera son, en el mejor de los casos, austeros. Poeta, como ya se ha dicho, de un solo libro, traductor de los textos antes mencionados, la imagen que de él tenemos semeja la brevedad de las líneas con las cuales la Bohemia Poblana honró su memoria en ese ya lejano 1954: “Hizo florecer el sentimiento en las al-

mas”; “Sirvió dignamente y honró a la patria”. La palabra, que puede liberar, también aprisiona. Es el caso. Sus poemas, a lo que no he hecho referencia, hoy nos resultan lejanos por su cercanía al Modernismo. Tinta ha corrido desde entonces y las sensibilidades son distintas; sería injusto desde nuestro horizonte histórico calificar la escritura de las emociones de otro tiempo, no obstante, Pedro Henríquez Ureña apreciaba los valores de una poesía mesurada y sugestiva alejada de todo decadentismo. Escribió el dominicano:

Poeta del amor y del dolor, poeta de los ideales que para él simboliza el héroe de Cervantes, poeta, en fin, de sentimientos delicados y emociones sutiles; puro y elegante, a la vez que castizo y moderno, tal se presenta Rafael Cabrera en sus *Presagios* (en Zaitzeff 6).

Las palabras de Henríquez Ureña eran pronunciadas en 1912, recién aparecido *Presagios*; Alfonso Reyes, quien también recibió un ejemplar, ofreció una nota crítica y lo encontró *prometedor*, un libro que no deja de tener “bellas realizaciones”, señaló entonces. Sería —no lo sabían entonces, el porvenir estaba abierto— el único. Salvo los poemas que añadiría en 1935 y los que se aparecerían en la edición póstuma de 1950, Cabrera no escribiría más.

Mantendría, no obstante, correspondencia tanto con Alfonso Reyes como con Julio Torri. De la mantenida con Reyes se conservan 89 cartas, 13 del autor de *Cuestiones estéticas* y el resto, 76, de Cabrera; el periodo que abarca cubre los años de 1911 a 1938. De su intercambio epistolar con Torri, 1919 a 1925, se conservan 29, dos del propio Torri y 27 de Cabrera. Si en el intercambio mantenido con Reyes Cabrera adopta siempre la actitud del alumno ante el maestro, de confianza y respeto, con Torri despliega una prosa vivaz, colorida, puntual. Es, Cabrera, un hombre que reivindica las palabras con las que se le presentaba en el *Florilegio* de 1913: “Cultiva habitualmente la erótica” se escribió de él no sin razón.

En Roma, desde donde empezó a escribirle a Torri, Cabrera encontraría las palabras justas para describir sus estremecimientos ante la

belleza, la alegría, y el desenfado femenino. Le escribe a Torri en abril de 1919:

Sin escrúpulos puede uno enamorarse, como en los cuentos, de una lavandera... porque las hay bellísimas, capaces de poner en peligro la inveterada castidad de D. Luis González Obregón. Vas por una calle; de repente escuchas una voz de mujer [...] Vuelves el rostro, y te encuentras quince o veinte mujeres, vestidas de blanco, aplanchando ropa; como eres sensible a todas las manifestaciones de la belleza, te detienes, y entonces... se fijan en ti los ojos más tiernos que imaginarte puedas, y te estremeces hasta la médula de los huesos... (Torri, *Epistolarios*, 325).

O en julio de 1919:

Julio, se llama Ornella di Sangro, y Linda de Benedetto, y Luciana, y Nerida, y Germana, y Nini... ¿para qué continuar con más nombres sonoros? Tu espíritu claro me comprende y basta. No todos los habitantes de Roma son ángeles. Vas por la Via dei Condotti, o por el Corso Umberto I, que se extiende desde la Piazza del Popolo hasta la Piazza di Venecia (el Plateros de aquí), y a cada milímetro encuentras una ocasión de pecar; y como en tu programa no está en primer término el mantenimiento y la difusión de la castidad, pues... pecas, ya que el mejor modo de no tener tentaciones, es ceder a ellas, según Rebolledo y Wilde. Julio mío, el Corso está lleno de peligros. Invariablemente oirás una voz grave, ronca, velada que te dice: "Senti, andiamo a far l'amore"; y tú vas magnetizado por unos ojos de brasa, por unas caderas perfectas, y por unos senos que marcan sobre el ligerísimo vestido los pezones erectos. Y vas... [...] No hay remedio; es el tributo del noviciado, y hay que pagarlo. Yo lo pagué. Tú lo pagarás, y hasta es posible que reincidas (326-327).

Cartas que habrían de ser la delicia de un Torri con quien compartía el interés por amor y el erotismo, un Torri que haría lo propio cuando, a su vez, represente a México en Brasil y Argentina. Cartas que, a diferencia de la representación que hace de la mujer en sus poemas de

Presagios, muestran la sensibilidad, la alegría por la vida y ese hondo placer de encontrarse en ellas para, acaso, perderse.

En 1925, en la última carta que Torri conservaría de Cabrera, una carta secreta, el poeta poblano le escribe invadida su alma de saudades por la inevitable partida: “¡Oh, Julio! ¿Por qué tendré que irme de Roma, donde pasé unos días de magia? ¿En qué manos iré a caer? ¿Quién nos calmará esta sed, oh Julio, quién? Te abrazo, Rafael” (361).

Sólo una sensibilidad como la de Rafael Cabrera podría escribir la versión al castellano de Marcel Schwob y sus *Vidas imaginarias*, sus *Mimos* y *La Cruzada de los niños*.

Coda

Marcel Schwob escribió que los biógrafos, al creerse historiadores: “Nos han privado [...] de retratos admirables. Han supuesto que sólo la vida de los grandes hombres podía interesarnos. El arte es extraño a estas consideraciones. [Es necesario] narrar con el mismo cuidado las existencias *únicas* de los hombres, ya hayan sido divinos, mediocres o criminales¹³” (1999, 14-15). La Historia decimonónica, con mayúscula, refería la historia de los “grandes hombres” a la manera de Carlyle o Emerson, o se ocupaba y preocupaba, inútilmente, por encontrar las leyes que, suponía, regían el desarrollo de las sociedades humanas. Hoy sabemos que nuestras indagaciones históricas son un diálogo continuo, renovado, con representaciones de los hechos descritos o narrados en el pasado y que el azar juega, tanto como la voluntad de los hombres, un papel en el desarrollo de los acontecimientos. La historia, como la quería Edmundo O’Gorman:

[...] imprevisible como lo es el curso de nuestras mortales vidas; una historia susceptible de sorpresas y accidentes, de venturas y desventuras; una historia tejida de sucesos que así como acontecieron pudieron no acontecer; una historia sin la mortaja del esencialismo y liberada de la camisa de fuerza de una supuestamente necesaria

13 Cursivas en el original.

causalidad; una historia sólo inteligible con el concurso de la luz de la imaginación; una historia-arte, cercana a su prima hermana la narrativa literaria; una historia de atrevidos vuelos y siempre en vilo como nuestros amores; una historia espejo de las mudanzas, en la manera de ser del hombre, reflejo, pues, de la impronta de su libre albedrío para que en el foco de la comprensión del pasado no se opere la degradante metamorfosis del hombre en mero juguete de un destino inexorable (18).

nos permitirá, a partir de una mayor relación con la literatura, con las herramientas de la escritura, resignificar ese pasado para mejor comprenderlo. Schwob —discípulo de Ferdinand de Saussure, el padre de la lingüística, para usar una expresión muy siglo XIX—, empleó sus habilidades de filólogo en la indagación histórica y en la creación de los personajes que darían origen a sus *Vidas imaginarias*. El valor estético de su obra conmovió a Cabrera sin que éste pudiera imaginar cuán importante podría ser su traducción para el desarrollo posterior de las letras mexicanas. Si el historiador trabaja con la escritura, el cultivo de ésta en sus más altas expresiones artísticas no debe serle ajeno, al contrario.

De la vida de Rafael Cabrera sabemos poco. Su narrativa y obra poética no ha sido reimpresa en su totalidad; de sus traducciones —salvo *Vidas imaginarias*, *Mimos*, y *La cruzada de los niños*—, nos resultan desconocidas *Gaspar de la nuit*; la *Antología del amor asiático*, la *Apología del taoísmo*, y *El cantar de los cantares*. Deben ser halladas y vueltas a imprimir. Resulta imprescindible rescatar, para la historia de la literatura en Puebla, a *Don Quijote*, aquella revista que le abriera las puertas al Ateneo de la Juventud, como imprescindible es abordar a Cabrera mismo desde su horizonte histórico, sus afinidades y diferencias, sus fobias y filias.

A diferencia de la frialdad del bronce que nos recuerda su paso por esta tierra, de las frases grabadas en el hemicycle que ciñen su personalidad, Rafael Cabrera se nos revela como un hombre de vida intensa y apasionada cuyo comercio con las musas terminó temprana-

mente. Imposible saber hacia dónde la habrían llevado las influencias del modernismo temprano; acaso su relación con otras literaturas, sus trabajos de traducción afectasen la propia obra hasta sumirlo en, sin eufemismos, la esterilidad literaria. Luego de su formación en la ange-lópolis, su paso por la ciudad de México, sus trabajos diplomáticos en Europa y Sudamérica, fijaría su residencia en la capital hasta su muerte. No sabemos si Cabrera volvió eventualmente a Puebla; lo cierto es que su presencia está, si cabe el oxímoron, llena de olvido.

Referencias

- Alarcón, Alfonso G. y Ricardo Saúl Rodiles. *Florilegio de poetas y escritores poblanos y por nacimiento, o por haber hecho en el estado su carrera literaria*, editor Enrique del Moral, Puebla, 1913.
- Alarcón, Alfonso G. y Ricardo Saúl Rodiles. *Florilegio de poetas y escritores poblanos y por nacimiento, o por haber hecho en el estado su carrera literaria*, edición facsimilar Colección "Memoria poblana", prólogo de Gerardo Díaz y Cortés, Puebla, Editorial ACD, 2002.
- Blázquez Espinosa, José Carlos. *De lides poéticas, sus protagonistas, y un combate al modernismo*. 2022. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Tesis de doctorado. <https://hdl.handle.net/20.500.12371/17771>
- Cabrera, Rafael. *Presagios*, editor Enrique del Moral. Puebla, 1912.
- Cabrera, Rafael. *Presagios*, segunda edición. Puebla, La Enseñanza, 1935.
- Cabrera, Rafael. *Presagios*, tercera edición, prólogo de Mario Amezcua. [Sin editorial], México, 1950.
- Cabrera, Rafael. *Breve antología poética*, colección "Rescate y Homenaje". Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2002.
- Cordero y Torres, Enrique. *Poetas y escritores poblanos, 1900-1943*. Puebla, Bohemia Poblana, 1943.
- Cordero y Torres, Enrique. *Historia del periodismo en Puebla 1820-1946*. Puebla, Editorial Bohemia Poblana, 1947.
- Curiel, Fernando. *Tarda necrofilia. Itinerario de la segunda Revista Azul*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Curiel, Fernando. *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Esparza Soriano, Antonio. "Las letras universitarias del siglo XX". *Tiempo universitario. Gaceta Histórica de la BUAP*, año 4, núm. 17, 2001, <https://dga.buap.mx/sites/default/files/Tiempo%20Universitario/2001/17/index.html>
- Gámez, Atenodoro. *Monografía histórica sobre la génesis de la Revolución en el Estado de Puebla*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1960.
- Hernández Luna, Juan. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. UNAM, 2000.

- Jiménez, Gil. "Cómo nació, cómo vivió y como murió la Revista de Arte *Don Quijote* publicada por un grupo de Estudiantes del Colegio del Estado de 1908 a 1911". *Don Quijote*, segunda época, número 24, mayo de 1934, pp. 16-17, 35.
- Monroy, Atenedoro, "Valor estético de las obras de la escuela decadentista", en *Los Juegos Florales de Puebla organizados por los alumnos del Colegio del Estado*, Puebla, Tipografía de los señores Campomanes y Compañía, 1903, pp. 213-278.
- O'Gorman, Edmundo. *El arte o de la monstruosidad*. Planeta, Conaculta, 2002.
- Pacheco, José Emilio. "Vidas imaginarias". *Proceso*, núm. 713, 2 de julio de 1990.
- Pacheco, José Emilio. "Otra vez Marcel Schwob". *Proceso*, núm. 715, 16 de julio de 1990.
- Palma Castro, Alejandro y Ruth Miraceti Rojas Jiménez. "Don Quijote. Revista Mensual de Arte (1908-1911): estudio inicial de la cultura literaria en Puebla durante la primera década del siglo XX". *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 21, 2020. DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.330>
- Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes*. Tomo IX. Primera reimpresión. Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Rojas Jiménez, Miraceti. *Revistas literarias en Puebla (1908-1913): Índices y reconstrucción del campo literario*. 2020. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Tesis de Doctorado.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*, versión de Rafael Cabrera. Cvltura, 1922.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*, tercera edición, prólogo de José Emilio Pacheco. Editorial Porrúa, 1999.
- Torri, Julio. *El ladrón de ataúdes*, prólogo de Jaime García Terrés, recopilación y estudio preliminar de Serge I. Zaitzeff. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Torri, Julio. *Epistolarios*. Nueva Biblioteca Mexicana, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Vallejos, M.A. Raúl. *Imagen del poeta Rafael Cabrera*. Puebla, Bohemia Poblana, 1959.
- Zaitzeff, Serge I. *Alfonsadas, correspondencia entre Alfonso Reyes y Rafael Cabrera, 1911-1938*. El Colegio Nacional, 1994.

AÑO 8 NÚMERO 16, JULIO-DICIEMBRE 2025, PP. 33-55
ISSN: 2954-4246, <http://amox.buap.mx>

SOBRE LA GEOGRAFÍA DE LA PERCEPCIÓN Y LA FENOMENOLOGÍA EN *EL FIN DEL OCEANO PACÍFICO* DE TOMÁS GONZÁLEZ

ABOUT THE GEOGRAPHY OF PERCEPTION AND PHENOMENOLOGY IN *EL FIN DEL OCEANO PACÍFICO* DE TOMÁS GONZÁLEZ

ALEJANDRA RENGIFO
CENTRAL MICHIGAN UNIVERSITY (ESTADOS UNIDOS)

<https://orcid.org/0000-0002-8232-5815>
rengi1a@cmich.edu

Resumen:

Este artículo intenta analizar cómo por medio del concepto de la geografía, apoyándose en la fenomenología de las experiencias vividas, Tomás González en *El fin del Océano Pacífico* reafirma su compromiso literario de exaltar la relación del ser humano con la naturaleza. Su uso de la geografía, el espacio y la naturaleza, percibidos subjetiva e irreversiblemente por los sentidos del narrador, son los encargados de comunicar una propuesta estética y literaria que ofrece una nueva lectura de ese lugar inhóspito e indomable que es el Pacífico colombiano. La propuesta estética del autor, el uso de los fenómenos naturales que ofrece el Pacífico colombiano son la excusa idónea para relatar los abusos a los que la región y sus habitantes se ven expuestos. González usa su predilección por esta región para confeccionar su relato y lograr uno donde el lugar se da como una experiencia.

Palabras clave: Chocó, percepción, epojé, naturaleza, ecocrítica.

Abstract:

This article attempts to analyze how, through the concept of geography, relying on the phenomenology of the lived experiences, Tomás

*ESTA OBRA ESTÁ PUBLICADA BAJO UNA LICENCIA CREATIVE COMMONS 4.0 INTERNACIONAL:
RECONOCIMIENTO-ATRIBUCIÓN-NO COMERCIAL-COMPARTIR-IGUAL.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



González in *The End of the Pacific Ocean* reaffirms his literary commitment to exalting the relationship between human beings and nature. His use of geography, space and nature, perceived subjectively and irreversibly by the narrator's senses, are responsible for communicating an aesthetic and literary proposal that offers a new reading of that inhospitable and indomitable place that is the Colombian Pacific. The author's aesthetic proposal, and the use of the natural phenomena offered by the Colombian Pacific are the ideal excuse to denounce the abuses to which the region and its inhabitants are exposed to. González uses his predilection for this region to craft his story and achieve one where the place is given as an experience.

Keywords: Choco, perception, epoje, nature, ecocriticism

Introducción

El autor colombiano Tomás González (Envigado 1950 -) y su obra tienen dos particularidades llamativas, la primera es el recelo del autor por las entrevistas, los circuitos literarios, los eventos de premiaciones, el estar en la mira de críticos y demás personas afines, la vida pública, y la segunda es su predilección por escribir una literatura donde si bien se ha ocupado de los temas de la violencia en el país desde la época de los años cincuenta hasta la actual de los sicarios, paramilitares y narcos, lo ha hecho de manera tangencial porque considera que esta Historia debe formar parte de la narración, pero "como un aguacero, una tempestad en segundo plano, un telón de fondo. Y trato de que en primer plano esté siempre la intimidad de los personajes, es decir, las resonancias de la Historia en la gruta acuática de sus almas" (*Asombro* 26). Es tal vez por esta actitud que su obra ha encontrado gradualmente un lugar en el gusto de muchos lectores y poco a poco ha sido más leída y estudiada. Este descubrimiento de Tomás González, quisiéramos pensar, es porque para él "la intimidad [va] en primer plano, y la Historia en el transfondo" (*Asombro* 26) y con esto ha logrado un producto distinto, refrescante y novedoso que ha

recalado en muchos lectores y, últimamente, en críticos literarios. En la actualidad se pueden encontrar varios artículos escritos sobre su literatura y recientemente la edición académica y compilación de Norman Valencia y Claudia Montilla, *El manglar de la memoria. Ensayos críticos sobre la obra de Tomás González* (2021) demuestra cuánto la obra de González ha ido asentándose en las listas de lecturas en el país y ciertamente en el extranjero¹. Los temas que se estudian en esta compilación son variados y van desde los análisis de género en la obra de González hasta como la misma es una memoria política de Colombia. Es un volumen exhaustivo sobre la obra del autor, sin embargo, salió antes de la publicación de las dos últimas obras de González, *El fin del Océano Pacífico* (2020) y *Asombro* (2021). Este artículo intenta analizar cómo por medio del concepto de la geografía, apoyándose en la fenomenología de las descripciones detalladas de las experiencias vividas, González en *El fin del Océano Pacífico* reafirma su compromiso literario de exaltar la relación del ser humano con la naturaleza, cómo interpreta, experimenta y comprende el mundo que lo rodea. Su uso de la geografía, el espacio y la naturaleza, percibidos subjetiva e irreversiblemente por los sentidos del narrador, son los encargados de comunicar una propuesta estética y literaria que ofrece una nueva lectura de ese lugar inhóspito e indomable que es el Pacífico colombiano. En esta misma línea, es importante ver el modo en el que González usa su experiencia de vida y predilección por esta región para confeccionar su relato y lograr hacer de la historia del viaje familiar de la familia Gutiérrez uno donde el lugar se da como

1 Esta compilación cuenta con seis partes más el prólogo y un recuento de la vida de Tomás González. Son ensayos críticos que estudian exhaustivamente todas las novelas, cuentos y poemas publicados por el autor hasta marzo de 2020. La última parte, "La recepción de Tomás González en los países de habla alemana" ofrece un dato interesante sobre cómo la recepción de la producción del antioqueño en los países de habla alemana "ha desempeñado un papel inesperado en la difusión y el reconocimiento de su obra" (Valencia y Montilla 439), aún más, la escritora austriaca ganadora del Premio Nobel de Literatura de 2004, Elfriede Jelinek, señaló que "el antioqueño tenía el potencial para ser un verdadero clásico de las letras latinoamericanas" (Valencia y Montilla 440). Es así como paulatinamente la obra de González ha ido abriéndose campo en las lecturas de muchos, no solo en los países de habla española.

una experiencia a la vez que es una experiencia de vida del lugar. Esta es una forma del autor de insertar en la novela una denuncia sobre lo que se vive en la región: contaminación, deforestación, delincuencia común, paramilitarismo, condonación gubernamental, entre otras cosas.

La geografía de la percepción y la fenomenología: una aproximación teórica

Tras la publicación de la primera novela de González en 1983, *Primero estaba el mar*, han salido a la luz diez novelas, cuatro colecciones de cuentos, un poemario y su más reciente, *Asombro*, una suerte de memoria que es una revisión de su proceso narrativo con una breve recopilación de entrevistas dadas a lo largo de varios años en el medio, y *El fin del Océano Pacífico*. Cada uno de estos textos es producto de un trabajo meticuloso en cuanto a estilo se trata y como dice el mismo autor “al escribir trato de quitarme el miedo de meter la pata, de equivocarme, de escribir barrabasadas”, y respecto a la temática agrega “diría que hay que tener una historia, dejando claro que la definición de lo que es una historia cambia de escritor en escritor” (*Asombro* 55). A lo anterior González añade su interés por explorar “el horror y la belleza, la vida y la muerte, el caos y la forma, el paraíso y el infierno como caras de una misma moneda, de un mismo territorio donde un lado contiene siempre al otro y es contenido por él” (*Asombro*, 19). Si bien estos son los axiomas de la obra de González se debe destacar que desde “un comienzo sus novelas han tenido una particular relación con la espacialidad [puesto que sus historias] se construyen y densifican a medida que los personajes toman posesión de los lugares donde ocurre la acción y es común ver que, en ellas, los viajes y desplazamientos desencadenan el acto narrativo” (Salamanca-León 17). Esta espacialidad va íntimamente ligada a la geografía que recorren y habitan los personajes de sus textos a su vez que se explora cómo estos sienten los lugares y los cambios ecológicos en los cuales suceden las historias. Partiendo del hecho que la intimidad y la Historia son ejes

instrumentales de la narrativa de González, es pertinente ver cómo la geografía, y más la de la percepción, al igual que la fenomenología trascendental, aquella que se centra en la descripción de la experiencia pura, se convierten en el asidero de esta ecuación entidad/Historia.

Más aún, para hablar de la geografía de la percepción en la obra de González es necesario sentar las bases de lo que es esta teoría, su nacimiento y evolución, ya que ella forma parte de una conjunción de otras corrientes epistemológicas como la fenomenología. En la década de 1960, durante el auge del existencialismo, el idealismo y la fenomenología, surge en la ciencia de la geografía un enfoque fenomenológico donde esta “deja de ser una ‘ciencia del espacio’ para convertirse en una ‘ciencia de las representaciones espaciales’ y de las consecuencias que de ellas se derivan” (Rodríguez Lestegás “Viejas y nuevas geografías... ” 97). De hecho, la raíz principal de estudio de la geografía de la percepción también tiene una estrecha relación con otro campo de estudio, la psicología que junto al análisis geográfico “permite valorar el espacio, ni en cuanto concepción objetiva, sino en función de su valor subjetivo, como espacio vivido, sentido y percibido individualmente por las personas a través de imágenes mentales” (Vilá y Zárate en Rodríguez Lestegás 97). La subjetividad que cada ser humano tiene al percibir un lugar, un paisaje, un espacio específico a través de los sentidos, se conjuga para crear imágenes mentales que se traducen en dos tipos de espacio: el mental y el absoluto. Mientras que el espacio absoluto es donde suceden las cosas, es fijo, gracias a que como Cárdenas Castañeda y Botero Flórez mencionan:

- a) El espacio tiene realidad ontológica; este punto de vista también puede ser considerado como el enfoque sustancialista del espacio.
- b) El espacio absoluto es uniforme, lo cual implica que todas sus partes son idénticas.
- c) El espacio es una sustancia que actúa sobre los objetos sin que estos actúen sobre él, de tal modo que cumplen la ley de la inercia (hay una conexión causal entre el espacio y los cuerpos, que tiene que ver con la inercia de los mismos) (“Leibniz, Mach y Einstein...” 54).

En estos dos tipos de espacio el comportamiento y el desplazamiento juegan un papel decisivo porque cada individuo reacciona a un espacio según su lectura mental y percepción de este. En las novelas de González abundan momentos en los cuales los personajes van respondiendo a los distintos espacios en los que se encuentran o viven. Su comportamiento por y hacia él depende de la experiencia vivida, de un presente y un futuro marcados por las preferencias y las valoraciones que hace la mente de ese espacio como es el caso de Esteban Latorre en *Las noches todas* (2018) un profesor recién jubilado que decide crear un jardín en su nueva casa de campo a imagen y semejanza de lo que su mente ha imaginado. Él busca crear en su espacio absoluto un lugar único para pasar sus últimos años de vida, pero se da cuenta que la mente muchas veces no trabaja a la par que la realidad porque la mente forma imágenes que “no son una simple copia de la realidad extramental” (C. de Castro citado por Vara, “Análisis de textos en Geografía de la percepción...” 128) porque una vez en el espacio absoluto, la que está en movimiento es la mente y el espacio da las pautas para que esta reaccione dado que “la percepción del espacio está mediatizada por los órganos sensoriales, que pueden proporcionarnos una imagen incorrecta o incompleta de la realidad” (Capel 66). El edén de Esteban nunca llega a ser lo que él había imaginado porque los espacios de su mente y los físicos no se complementaron y al final este profesor termina en una casa de jubilados, solo, como él quería, pero sin la belleza de su jardín soñado.

En los textos de Tomás González la dicotomía espacio mental/espacio absoluto es la constante que marca sus historias. Sus personajes siempre están ligados, de una forma u otra, a la geografía, ya sea urbana, rural o natural y como ellos interactúan con el espacio por lo general es de manera subjetiva en el cual “el paisaje condiciona al autor de las obras y también el propio argumento de éstas” (Vara 131). Esto lo podemos ver en *Niebla al mediodía* (2015), historia en la cual Raúl, recientemente dejado por su novia Julia, se encierra a pasar el duelo en la casa de campo que había comprado a instancias de ella. Toda la

naturaleza que rodea esta casa es asidero emocional del protagonista. Los aguaceros, los árboles frondosos, la niebla al mediodía sirven para que Raúl ahogue su soledad y eventualmente logre recuperarse emocionalmente del golpe que le causó el rompimiento. Es un paisaje que se vuelve el argumento de la historia demostrando que los títulos que González elige para sus obras, al igual que los temas, sugieren desde el inicio una simbiosis narración -geografía-naturaleza, y en donde cada una de ellas nos ofrecen “los atardeceres y las selvas que habitan sus personajes son siempre mucho más que “parpadeos”, “manchones” o meros escenarios donde acontecen sus historias” (Aristizábal 85-86), porque la geografía de las regiones es personaje también y ejerce presión sobre algunas de las tramas. Esto se ve en como Raúl en *Niebla* y Esteban en *Las noches*, al pasar por momentos personales los llevan a refugiarse, al primero en su casa finca de las montañas, y al segundo en crear un jardín que decide será la representación de su ideal de belleza. Estas dos versiones de la naturaleza se convierten en la razón de vida para estos dos hombres y les ayuda a sobrellevar los problemas que los han orillado a encerrarse en sí mismos y convertirse en ermitaños.

Consecuentemente, esta simbiosis se traduce en historias cuyos personajes están supeditados y dependen de su entorno tanto para sobrevivir como para mantener su sanidad mental en muchos casos. Es más, el hábitat es lo que marca la coherencia de los hechos y rige la narración. Algunos ejemplos, en *Primero estaba el mar* (1983), J. y Elena, son una pareja joven que se instala en una finca en la región del golfo de Urabá para huir del bullicio, la conglomeración y la toxicidad de la urbe que es la ciudad capital de Medellín. Al igual que la selva se tragó a Arturo Cova y a Alicia en *La Vorágine* (1924), la novela colombiana de la tierra por excelencia, el Urabá, con su naturaleza agreste y desconocida, causa la separación de la pareja, la muerte de J. y demuestra que el medio ambiente, lacerado como está, sigue siendo imponente y es vencedor. En *Temporal* (2013) se da un cambio interesante en la forma como la naturaleza es usada a favor del texto ya que la falacia patética es un recurso retórico indispensable para narrar lo que

sucede con los protagonistas y cómo estos viven y sufren sus deseos y pensamientos de rencor y odio. Esta es una narración con tintes de thriller psicológico sobre la madrugada en que los hermanos Javier y Mario salen a pescar con su padre y el temporal que los acompaña es el reflejo de las ansias que tienen por acabar con su progenitor en la inmensidad del mar. Un aguacero (temporal en este caso) sirve como telón de fondo para enaltecer el poder de la naturaleza y muestra su influencia sobre los protagonistas. Ahora bien, reiterando este punto y regresando a *Niebla al mediodía* y *Las noches todas* se debe mencionar que estas hacen uso de esta ecuación sin necesidad de ir a lugares remotos o de estar a merced de la vastedad de un océano. Finalmente, la más reciente de las iteraciones naturaleza-geografía-sentidos es *El fin del Océano Pacífico*, objeto de estudio de este artículo. Esta novela, rica en matices y en personajes desdibujados de la misma vida del autor, es la mejor representante de como los conceptos de la geografía de la percepción y la fenomenología descriptiva pueden contribuir a un texto narrativo que muestra lo que está pasando en una región explotada por su riqueza natural y olvidada por problemas sistémicos gubernamentales existentes.

En ese sentido, y retomando lo que es la geografía de la percepción, debemos decir que una de las características llamativas de esta teoría es su asociación con la fenomenología. Recordemos que la fenomenología es una “ciencia de esencias” y es una corriente filosófica fundada por Edmund Husserl (1859-1938)² a principios del siglo XX perteneciente “a la tradición inaugurada por Descartes, que entiende al hombre primordialmente como conciencia, como sujeto capaz de conocer. Como ente teorizante el hombre sabe siempre en alguna medida

2 Esta tendencia filosófica tuvo una acogida interesante entre muchos académicos europeos de su época y numerosos filósofos la usaron como su punto de partida de estudio. Gracias a esta variedad de perspectivas floreció “en el camino hermenéutico, la mirada existencial, el giro teológico y político, e incluso, la pedagogía narrativa. Es así como el movimiento inauguró diferentes reflexiones sobre fenómenos muy variados, sin responder como tal al proyecto husserliano de fundar una ciencia estricta” (Aguirre Torres 79).

acerca de sí mismo y de lo que pasa a su alrededor: toda la variedad del mundo ocurre frente a su conciencia” (Cordua 30).

La conciencia es entonces el elemento clave de la conceptualización de la fenomenología, una “conciencia en actitud natural” como decía Husserl se debe a que el sujeto pertenece al mundo de las cosas materiales, la experiencia empírica del sujeto le concierne al mundo espaciotemporal del cual forma parte (Cordua 31), es lo que se da a la luz, lo que se muestra en sí mismo. La geografía juega un papel activo en cuanto que esos espacios físicos le confirman al sujeto, a su conciencia en actitud natural, una pertenencia inequívoca a ese mundo que pasa y existe a su alrededor. Esto es lo que le sucede, como veremos, al personaje principal de *El fin del Océano Pacífico* el médico Ignacio Gutiérrez ya que constantemente su conciencia se ve estimulada por lo que la geografía del lugar en el que se encuentra, el Pacífico chocano, le ofrece a cada momento. Fenómenos naturales registrados tanto por su mente como por su conciencia se aúnan para crear vivencias únicas. Del mismo modo, la fenomenología se centra “en el estudio de los fenómenos tal como los experimenta el individuo, con el acento en la manera exacta en que un fenómeno se revela en sí a la persona que está experimentando en toda su especificidad y concreción” (Brennan 295), ya que “solo llegando a la esencia de las cosas éstas pueden ser conocidas verdaderamente” (Soto Núñez y Vargas Celis 45).

El estudio de los fenómenos se convierte en el pretexto de la conciencia en la actitud natural y le da dos supuestos: el primero, el mundo existe independientemente de los sujetos y, el segundo, las cosas tienen su razón de ser para aparecer o desaparecer. Estos dos supuestos permiten que la actitud natural (creer que todo ya está dado) y la actitud fenomenológica (no todo está dado, se duda de todo lo que parece obvio) coexistan y le den paso a un mejor uso de la epojé, ese estado de suspensión, de poner entre paréntesis la realidad en sí misma para poder ir a las cosas mismas como le sucede a menudo en la novela a Ignacio durante su estancia en ese lugar paradisíaco sin nombre. Indudablemente la geografía con sus espacios provee el con-

texto ideal para que la fenomenología empiece y pueda dar, en este caso, un texto rico en experiencias de la conciencia. De esta forma se puede analizar a cabalidad y objetivamente tanto los fenómenos del espíritu y la conciencia como el mundo que los contiene y produce como sucede en varias de las novelas de González y de manera muy particular en *El fin del Océano Pacífico*.

El fin del Océano Pacífico: el lugar como experiencia o la experiencia del lugar

Tomás González ha prestado de su vida muchos sucesos para sus novelas. El asesinato de su hermano Juan a manos del administrador de su finca es el telón de fondo de su primera novela *Primero estaba el mar* (1983); del amor trunco entre su tío Alfonso y una amiga de la familia, Josefina, nace *Para antes del olvido* (2017); por su lado, *La luz difícil* (2011) sucede en el Nueva York donde el autor vivió durante varios años y así sucesivamente historias personales y familiares conforman mucho del corpus novelístico de la obra de González. Su estilo por lo general es de “un tono suelto, sin rimbombancias y solemnidades, sin mayor pretensión que la de configurar un universo de lo humano” (Ramírez López 8), pero lo que sí es “cuestión de principios” para González es “tratar de decir tanto como sea posible con las palabras, con las frases. Cargarlas de sentido tanto como pueda. . . evitar usar palabras inútiles o frases que no transmitan imagen, ya sea que escriba de manera concisa o de forma más ‘verbosa’” (*Asombro* 53-54), y en efecto eso es lo que hace con maestría en sus narraciones. Hacer novelas de situaciones familiares muestra lo intrínsecas que han sido sus historias y experiencias de vida para su arte y, conociendo muchas de ellas, se explican ciertas tendencias temáticas, como por ejemplo, que su visión de la naturaleza y el medio ambiente se deben al haber crecido en la finca familiar; su afinidad por el mar es gracias a los dos o tres meses que pasaba de vacaciones con sus padres y hermanos en las afueras de Tolú en la casa que su padre compró cuando él era pequeño; estos lugares le ofrecieron un contacto continuo con una vida

bucólica alejada de la conglomeración citadina que le ha permitido explorar en su narrativa asuntos “que se le quedaron en el corazón” (*Asombro* 175).

Ese legado es lo que se ve en las novelas del autor, pero en su último texto, *El fin del Océano Pacífico* se nota una evolución literaria que conjuga muchas de las tendencias estilísticas y temáticas de su trayectoria novelística y explora otras como escribir desde la perspectiva de un médico diagnosticado con cáncer terminal en un último viaje con la familia al Chocó. Este narrador, que es un hombre “contento, un personaje que goza y se asombra de la manera como se mueve su mente en el mundo en el que le tocó vivir, . . . , convivir con el dolor, enfrentarse a él y aceptarlo, un mundo que es tan complejo y volátil como su mente” (*Asombro* 171), cuenta lo que son esas últimas vacaciones con la familia y el curso de una enfermedad que no le da tregua y expande en lo que acontece respecto al orden público en el lugar.

Igualmente, una vez más en la obra de este autor, la muerte en todas sus acepciones constituye un personaje en sí de su narrativa. Ella es inmanente e inherente, no tiene cara, pero sí tiene voz, y de diversas formas es imprescindible para la existencia de muchas historias. En esta novela específicamente se presenta de manera obvia cuando se hace alusión a las muertes de civiles a manos de guerrilleros o paramilitares o narcos o delincuentes comunes que abundan en la región “[d]os estudiantes de biología de una universidad de Bogotá aparecieron muertos en una playa a dos horas en lancha de aquí, hacia el sur. Alguien los confundió con alguien y los asesinaron” (61); es tácita y acompaña a la familia durante todo el viaje, primero con las varias veces que la matriarca de 91 años se enferma en el tiempo que están veraneando con toda la familia “la verdad era que yo había empezado a pensar que esta vez sí se la llevaba la soltura” (62) o “mi mamá se recuperó de la diarrea y agarró el paludismo” (149), y segundo, con el cáncer terminal que el narrador, el médico radiólogo Ignacio Gutiérrez, ha ocultado a la familia menos a su esposa y al lector. La muerte siempre ronda y en especial en este viaje que hace toda la familia a

estas playas del pacífico en el Chocó, al cual regresaron después de varios años de no haber ido porque en una noche de insomnio de la matriarca, Isabel, “comió muchos dulces y tuvimos que hospitalizarla, deshidratada por la diarrea. . . . En la clínica Medellín mi mamá dijo haber soñado con ballenas que subían y bajaban del agua y no volvían a bajar. . . . Se le quitó la diarrea a mi mamá, salió de la clínica, insistió en querer volver a la tierra de las ballenas y aquí volvimos” (9, 11, 13). Las actividades turísticas y los sucesos acontecen a diario, es el convivir de una familia numerosa en un lugar conocido por los recuerdos y desconocido por los cambios sufridos desde la última vez que lo visitaron. La narración cuenta eventos tanto graciosos como tristes y serios que suceden gracias a estas vacaciones familiares. El lugar es apto para todo tipo de visitas, aunque tanto la situación de orden público, “-Doctor, mañana mejor no camine hacia el lado de los canadienses, si va a caminar. . . . Espérense que sean si quiera las siete si de todas maneras quiere ir por ese lado” (120) como el maltrato medioambiental “[c]ada día los jardineros quitan los plásticos, negros, azules, blancos, transparentes, que la marea y el viento dejan desmadrados en la arena y en las ramas de los mangles” (17) sean invisibilizados y no comentados abiertamente por el personal de la casa de alquiler por múltiples razones, una de las principales proteger tanto al turista como el ingreso que ellos traen a todos. Es también una historia muy humana sobre el fin de una vida, de una familia, enmarcada en un medio ambiente bucólico en proceso de extinción donde las percepciones del lugar contribuyen a sobrellevar el dolor de la muerte tanto física del narrador como de la naturaleza que lo rodea.

Sumado a lo anterior, es necesario recordar que González en su obra “se ha preocupado por los equilibrios que rigen los procesos naturales y la forma como el ser humano hace parte de esos órdenes de formas tanto constructivas como destructivas” y trabaja “con particular intensidad, [por] la relación del ser humano con la naturaleza” (Durán Pardo 114). El mundo natural presente en las novelas de González no es solo su predilección, sino que forma parte de una her-

encia literaria inherente a la literatura colombiana donde la riqueza natural del país ha sido arte y parte de muchas novelas de otros autores. Novelas canónicas como *María* de Jorge Isaacs en 1867, pasando por *La Vorágine* de José Eustasio Rivera en 1924 y sin ir muy lejos *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez en 1967, han logrado que las selvas, los desiertos, los valles, las montañas y los ríos sean parte esencial de sus historias donde lectores de todo tipo se topan con una exuberancia natural y geográfica existente con evidentes resonancias a los lugares donde suceden. Del mismo modo, leer sobre la selva que se tragó a Arturo Cova en *La Vorágine* o que J. en *Primero estaba el mar* haya deforestado docenas de hectáreas en el Urabá antioqueño sin ningún remordimiento ecológico no es novedad, esta es la realidad en la región lamentablemente, pero lo que sí es distinto es el modo como González replantea en *El fin del Océano Pacífico* reconstituir la relación turista depredador con la naturaleza prístina. Efectivamente, lo logra gracias a todo aquello que Ignacio descubre y redescubre del lugar tanto por su enfermedad como por las situaciones familiares.

Por lo tanto, el Chocó que Ignacio ofrece en su narración es un espacio que la geografía natural le ha dado a todos lo que lo visitan, sin embargo, la forma como es descrito no tiene comparación porque ese es su espacio subjetivo, el cual él ha estado viviendo, descubriendo, sintiendo su esencia por meses. Los fenómenos naturales que ahí suceden hacen que Ignacio exalte su belleza, pero debemos tener en cuenta que en la novela cada uno de los personajes experimenta el lugar según su edad, sus gustos y sus necesidades, de ahí que mientras para Yoyito, el prometido de uno de los sobrinos de Ignacio, el lugar es todo descubrimiento, novedad, “mi sobrino Antonio y Yoyito se paseaban todas las mañanas por la playa . . . mientras el circo ambulante que era su novio le hablaba sin parar, hacía gestos, saltaba, exclamaba por cada concha nacarada y cada cangrejo que veía en la arena” para otros esa misma playa “es amplia y los cangrejos ermitaños, con modelos variados de casa, la cubren de garabatos mientras se reparten cada uno a su velocidad por sus infinitos punticos cardinales” (33-34).

Es conocimiento previo y adquirido el que cambia la forma de ver el mismo espacio. Por consiguiente, progresivamente en la narración, se va a ver cómo cada personaje va accediendo “al conocimiento del espacio y éste es una realidad subjetiva, no existe otro medio que conocerlo a través de percepciones” (González Ordovás citado por Vara 130), y este se convierte en un campo conceptual donde la naturaleza facilita esos procesos internos del individuo difíciles de obtener en un medio ambiente urbano. La geografía del lugar se presta para experimentar junto a Ignacio esos procesos internos de descubrimiento de lo que es el camino a la muerte al lado de su familia en uno de los lugares más lluviosos del planeta. Como lectores conocemos ese espacio por las percepciones subjetivas que los personajes tienen de él, en particular aquellas construidas desde la voz narrativa de Ignacio.

Asimismo, este Chocó rupestre es un espacio neurálgico, geográfica y emocionalmente, para mostrar los cambios familiares, sociales y naturales que se delinean en la novela. La ecocrítica resuena constantemente en este texto³. González no es un activista acérrimo, pero sí es leal a su convencimiento de que el ser humano está acabando con el medio ambiente, y esto se deja ver en cada uno de sus textos de una u otra manera; *El fin del Océano Pacífico* es su última iteración sobre el tema y equipara magistralmente el estado terminal del protagonista con lo que sucede en la región, todo por medio de lo que ve, escucha, siente y percibe Ignacio, la naturaleza está siendo devorada por los colonos urbanos con ansia de dinero. Ignacio, como médico y buen melómano que es, hace uso de su conciencia natural para embeberse en ese “flujo natural ininterrumpido de actos de percibir lo que hay a [su] alrededor, de imaginar, de recordar, de comparar objetos entre sí y de formular juicios” (Cardua 30) actos que lo ayudan a sobrellevar el dolor moral de una partida inminente y del dolor físico del cáncer que se agrava a medida que pasa los días disfrutando de “las playas en el

3 Para más información sobre este tema en esta novela se puede consultar el artículo Rengifo, Alejandra y Marita Lopera. “Tomás González y *El fin del Océano Pacífico*: una perspectiva ecocrítica a partir del ritmo de la lluvia en la selva”, *Revista de Estudios Colombianos*, núm. 62, 2023, pp. 55-64.

pleno esplendor de su gris luminoso. Me gustaba cada vez más esta región. No me importaría morir aquí. Todo es grande y hondo” (179). El protagonista, desde el primer día de su llegada al Pacífico, empieza un proceso activo-constructivo de interacción perceptiva con su entorno tanto por el paseo familiar como por la decisión de terminar sus días en este lugar, situación que estimula sus sentidos y le ayuda a situarlo en el hábitat en el que se encuentra, contribuye a definir sus acciones y a aceptar sus propios estados internos y marca el ritmo de los eventos y del conocimiento que tiene de lo que le está sucediendo, sintiendo y haciendo:

Anoche no pude dormir. A las tres de la mañana agarré el bastón que me fabricó uno de los hijos de Rico con un palo muy duro que trajo de la selva, agarré mis audífonos y me puse a caminar por la playa. Me demoré un rato en llegar al agua, con pausas de descanso, pues cada vez camino más despacio. La espuma de las olas brillaba en la oscuridad. Por la noche el mar exhala un vaho tibio y el agua es casi caliente en contraste con el frío del aire (232).

Su larga estadía le ha permitido desarrollar esa actitud espiritual natural de la que habla Husserl, donde “estamos vueltos, intuitiva e intelectualmente, a las cosas que en cada caso nos están dadas” (25) en este caso, su actitud la debemos leer como “un comportamiento subjetivo, mas no meramente en el sentido de un acto fugaz o de una acción pasajera, sino de un modo habitual de comportamiento” (Rabanaque 149). Comportamiento que Ignacio ha ido cultivando desde que llegó al Pacífico porque, si bien ya conocía la región, ahora cognoscitiva y espiritualmente ha tenido la oportunidad de usar su percepción para vivir todas las cosas naturales que este espacio le regala a quien lo vive o visita. Esas cosas son las que los ojos de nuestro narrador perciben en un principio porque la presencia de su familia y todas las actividades y sucesos que acontecen le van agudizando su sentido de percepción, y después su manera de experimentar y vivir el mundo natural que lo acoge es realzada aún más por los efectos de los me-

dicamentos para su enfermedad. Como lectores podemos vivir ese Chocó gris, soleado, húmedo, contaminado, dilapidado por las transnacionales porque desde el inicio del texto somos llevados de la mano del conocimiento físico y natural de este por Ignacio.

Entonces, esa percepción fenomenológica que Ignacio desarrolla se ve incentivada por el entorno geográfico y, como dice Husserl:

[e]n la percepción, por ejemplo, se halla obviamente ante nuestros ojos una cosa; está ella ahí, en medio de las otras cosas, de las vivas y las muertas, las animadas y las inanimadas; es decir: en mitad de un mundo que, en parte, como las cosas singulares, cae bajo la percepción, y, en parte, está también dado en nexos de recuerdos, y desde ahí se extiende hacia lo indeterminado y desconocido (25).

Nuestro narrador protagonista no hubiera podido describir cómo “el mar estaba en las ventanas” (42) o “el mundo aquí es de tantos y tan distintos grises como colores tiene en otras partes. Quién tuviera siempre los ojos que se necesitan para verlos” (109) sin haber estado en esa zona geográfica porque solo este espacio físico le provee las herramientas para hacerlo en realidad. Medellín, con sus edificios grises, sus torres de Coltejer, su densidad, no es propicio para narrar lo que es el último año de vida de un médico como Ignacio Gutiérrez, un melómano que escucha desde boleros hasta salsa clásica, para abstraerse de este mundo terrenal, pero el Pacífico, que a veces le recuerda otro océano “afuera, el mar, tranquilo, liso, lleno de sol. La brisa entraba seca y perfumada de sal. Parecía el Atlántico, pero eso no iba a durar” (99), le ha ofrecido una experiencia familiar, y en especial, una sensorial sin igual de la cual el lector también ha podido disfrutar. Es esa dicotomía de la que hablamos en un principio donde el espacio mental, el subjetivo, ve, siente, vive las imágenes en ese otro espacio, el absoluto, se convierte paulatinamente en una historia de esencias y de conocimiento que es “un hecho de la naturaleza”. Esta novela, que es en realidad el diario de Ignacio, se presta para que el narrador mediante la epojé de la que habla Husserl, se concentre en los fenómenos

tanto naturales como humanos que están frente a él, poner “entre paréntesis todas las objetividades naturales para, de modo indubitable, enfocarse solo en lo que de ellas nos es dado en la experiencia” (Mendoza-Canales 123). Es de esta forma como el sentir y la observación del entorno que rodea a Ignacio se convierten en su escape de lo que sucede con su familia, los pobladores desnutridos que necesitan de un médico, el tipo que sea, que les ayude y son su epojé con la cual accede a la esencia de las cosas como se le manifiestan:

En la salida de esta mañana de repente me metí a la selva y empecé a caminar hacia el árbol de mi mamá. Hacía dos días que no llovía y la trocha estaba relativamente seca . . . Cerca del árbol bajaba de la espesa montaña una quebradita verde y cristalina. Y se sentía la presencia del mar en todas partes, aunque se lo oyera lejos, abajo, y no se lo alcanzara a ver por ningún lado (González, *El fin del Océano Pacífico* 97).

Ese mar, en suspensión y abstención como Husserl propone respecto a su concepto central de epojé en su fenomenología, es el que ya no se supone porque es la pura experiencia como lo vive Ignacio. El océano Pacífico, intangible y tangible como es, se le presenta a la conciencia del narrador inmanente y permanente, alimenta la selva, a los animales, al alma de quien vive cerca de él y gracias a él. Un ente natural que se nutre de otro fenómeno natural que también se vuelve esencia, la lluvia:

En esquimal existen no sé cuántas palabras para nombrar la nieve, dependiendo de la forma que tome. Lo mismo podría pasar aquí con la lluvia. Gruesa vertical, gruesa venteada, menuda vertical, menuda venteada, rápida y fuerte, rápida y leve, y muchas otras. Cuando no está lloviendo está goteando o rezumando y los solazos, cuando ocurren, relumbran poderosos en el agua siempre en movimiento (172).

Los fenómenos naturales y la naturaleza no se dan por sentado, su existencia invita a examinar la experiencia que se tiene de ellos porque recuérdese que la epojé no implica negar la existencia del mundo

y sus fenómenos, invita a suspender el juicio sobre las creencias que de este se tiene para poder estudiarlo más objetivamente como lo hace Ignacio a lo largo de su estancia en esta región.

Por último, recordemos que, en una novela como esta, el trabajo del lector es pasivo porque el que ha percibido es nuestro narrador y como “la percepción es meramente vivencia de mi sujeto, del sujeto que percibe” (Husserl 29) solo Ignacio ha podido palpar, escuchar, ver ese Pacífico indómito. Una región que González conoce desde siempre y que en este texto ha podido extrapolar para recrear de alguna manera lo que fueron muchas de sus vacaciones familiares en Tolú. Sin embargo, el tono, el contexto y el texto en sí logran descubrir y tener una experiencia del lugar del cual muchos han escuchado hablar, pero que no han tenido la posibilidad de visitar. Es en este aspecto donde tanto González como la fenomenología trascendental han hecho su trabajo para que nosotros como lectores podamos, de una forma u otra, vivir con Ignacio su último año de vida en el Chocó. De hecho, González con su historia de la familia Gutiérrez de vacaciones en el Pacífico acerca a sus lectores a lo que es esta región y lo que sucede en la misma. Este es otro de los aspectos interesantes de este texto porque si bien la médula de la historia es el viaje, los sucesos familiares, la enfermedad del narrador, “ese aguacero, tempestad en segundo plano, telón de fondo” (*Asombro* 26), como el mismo autor llama a la historia detrás de la historia, es lo que sucede implícitamente en una región diezmada no solo por el clima lluvioso constante sino por el abuso, la negligencia y corrupción gubernamental. *El fin del Océano Pacífico* es una ventana a una “lluvia menuda, casi vapor” (21) constante de una las regiones más húmedas del planeta, pero también enfrenta al lector a la realidad del agotamiento de las selvas vírgenes a manos de multinacionales inescrupulosas. El tono de la novela ayuda a que como lectores podamos crear cierto tipo de relación afectiva con los personajes porque en muchos apartados es jocoso y ligero, abunda en el sarcasmo y hace reír fácilmente en particular cuando Ignacio

relata las incidencias familiares, muy en especial, cuando se trata de la mamá:

-Se especializó usted en salir de las diarreas, mamá. Ya estoy pensando en cambiar de ramo. La radiología aburre, comparado con esto. Doctor Ignacio Gutiérrez. Tratamos diarreas seniles e infantiles -dije, dándole cierto énfasis a la palabra seniles.

Mi mamá estaba abatida, pero combativa, y me dijo que tuviera cuidado o me volteaba el mascadero. Un guarapazo es igual a un guanabanazo e igual a un cocotazo e igual a voltearle a uno el mascadero (141).

La mamá es el eje de la fábula porque muchos de los acontecimientos giran alrededor de ella, sus enfermedades, sus ocurrencias de viajes turísticos, su interacción tanto con su familia como con los habitantes del lugar. Sin embargo, la maestría de la novela yace en el discurso narrativo. *El fin del Océano Pacífico* se narra desde un presente que se apoya constantemente en un pasado remoto haciendo de las analepsis un elemento literario muy favorecido. En un mismo apartado se habla tanto del pasado remoto de la familia sin una fecha específica, de lo que está sucediendo en el paseo en el presente. Ignacio hila los recuerdos de su niñez y juventud con su presente. Muchas secciones son monólogos interiores que se ven interrumpidos o reforzados por los acontecimientos que se viven en el momento. Cada personaje ha sido confeccionado de acuerdo a lo que representa para la historia siendo la madre e Ignacio los actantes de la misma y los demás un apoyo temático y estilístico. Cada uno de los actores de la novela ayuda a conformar el todo que es *El fin del Océano Pacífico* porque tienen un rol definido que hacen del texto narrativo uno donde la visión del mundo la ofrece el narrador. Esa visión es crítica de la situación de los habitantes de la región, del abuso y descuido gubernamental del territorio “la playa es un espectáculo cuando la marea se ha llevado como ahora las chancletas, los cepillos de dientes, los frascos plásticos de bloqueador solar, los de cloro, los cepillos de pelo y las bolas, bolazas, bolitas, cuadrados, cuadradozcos, cuadraditos, o polvo blanco,

todos de icopor” (54). Ignacio es el más crítico de la situación por su calidad de narrador, pero los otros personajes también contribuyen a ver el territorio como un lugar donde la naturaleza es la que gobierna y ellos son los que la perturban con su presencia.

Asimismo, debemos agregar que *El fin del Océano Pacífico* forma parte de una tradición narrativa colombiana que explora la complejidad cultural y social del país favoreciendo temas como la violencia, la identidad nacional, la historia y la naturaleza. De manera particular esta novela si bien no es una novela de la tierra como lo fue *La Vorágine* de José Eustasio Rivera trabaja con el tema de la naturaleza como lo que es: un elemento vulnerable que los humanos están destruyendo. La diferencia la encontramos en la manera como la narración lleva el mensaje al lector. Es en este aspecto donde podemos hablar de un punto de novedad en Tomás González en cuanto a la narrativa colombiana y este lo encontramos en el panorama temático que ofrece como es el de la ecocrítica, las relaciones familiares, la identidad local, la violencia contra la naturaleza. Lo anterior se ve apoyado por un estilo narrativo que a veces parece deshilvanado, pero siempre marca una pauta narrativa donde las expresiones cotidianas, la ironía y el sarcasmo se prestan para diálogos donde el humor es un bálsamo que atenúa la seriedad de los hechos narrados. Las digresiones, los diálogos propios y ajenos abundan en el texto logrando que las anécdotas familiares faciliten la lectura sobre el conflicto armado en la región, entre candilejas, marca el ritmo de los planes turísticos que la familia puede hacer o no. González logra en esta novela reconciliar literariamente la historia real de lo que sucede en el Chocó dentro del marco del conflicto colombiano. Por ejemplo, el conocimiento tácito sobre la tala de bosques por parte de multinacionales canadienses se convierte a lo largo de la novela en una verdad con la cual todos deben navegar y aceptar. Ignacio y su familia han ido al Pacífico colombiano para ver las ballenas por última vez. Acomodarse a lo que la situación de orden público reclama es solo parte del viaje.

Para concluir, es importante recordar que los días en el Pacífico en esta novela transcurren entre enfermedades, infidelidades pre y post matrimoniales, avisos de canadienses talando la selva, de la guerrilla y/o los paramilitares rondando tanto a nativos como a turistas, del avistamiento de ballenas, de ranas, de monos aulladores, de fiestas patronales, de vivir un lugar ajeno a todos y a todo. Es una historia narrada por un Ignacio en decadencia física, con un tono confesional, pero siempre sintonizado con la naturaleza de ese espacio en el que decidió pasar sus últimos días. Bien lo menciona Castro Aguirre cuando dice “la naturaleza no es un espectáculo ajeno a nuestra personalidad sino una experiencia sedimentada en inputs sensoriales diversos la cual a su vez se ha venido impregnando de emotividad e intereses humanos propios del vivir cotidiano” (243), e Ignacio convierte todo lo que ve en ese paraíso en su cotidianidad por sus relaciones afectivas con el lugar, pero también porque ese medio ambiente ha ayudado a su bienestar *pre mortem* haciendo de él un lugar como experiencia. Es un relato impregnado de recuerdos del narrador sobre su numerosa familia a lo largo del tiempo, de voces y diálogos propios y ajenos, de presencias con sus ausencias. Tomás González con *El fin del Océano Pacífico* ha hecho un homenaje a una región golpeada por la violencia de las guerrillas, de los paramilitares y del narcotráfico donde el reencuentro con una familia ramificada, con la madre nonagenaria y con el mar, ese espacio geográfico donde la vida empieza y termina, dejando ver el inexorable paso del tiempo testigo de la finitud de la vida humana y la naturaleza.

Referencias

- Aguirre Torres, María Lourdes. "La epojé como ruptura de la actitud natural: Husserl y Sartre." *Versiones*, vol. 2, núm. 5, 2014, pp. 78-87.
- Aristizábal, Juanita C. "Pasar por el corazón de la naturaleza: el jardín de los caballos del diablo." *El manglar de la memoria. Ensayos críticos sobre la obra de Tomás González*, editado por Norma Valencia y Claudia Montilla, Universidad de los Andes y Universidad EAFIT, 2021, pp. 85-112.
- Brennan, James. *Historia y sistemas de la psicología*. 5ª ed., Pearson Educación, 2004
- Capel, Horacio. "Percepción del medio y comportamiento geográfico." *Revista de geografía*, vol. 7, núm. 1, 1973, pp. 58-150. Web <https://core.ac.uk/download/pdf/39036479.pdf>
- Cárdenas Castañeda, Leonardo y Dayro Botero Flórez. "Leibniz, Mach y Einstein: Tres objeciones al espacio absoluto de Newton." *Discusiones filosóficas*, vol. 10, núm. 15, 2009, pp. 51-68.
- Cordua, Carla. "La fenomenología de Husserl". *Revista de filosofía*, vol. 13, núm.1, 1966. Web 2024. <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44524/46551>
- Durán Pardo, Rosamaría. "El jardín de *Las noches todas*: creación y naturaleza". *El manglar de la memoria. Ensayos críticos sobre la obra de Tomás González*, editado por Norma Valencia y Claudia Montilla, Universidad de los Andes y Universidad EAFIT, 2021, pp. 113-140.
- González, Tomás. *Asombro*. Bogotá, Barral, 2021.
- González, Tomás. *El fin del Océano Pacífico*. Bogotá, Six Barral, 2021.
- González, Tomás. *Las noches todas*. Bogotá, Six Barral, 2018a.
- González, Tomás. *Temporal*. Bogotá, Six Barral, 2018b.
- González, Tomás. *Niebla al mediodía*. Bogotá, Six Barral, 2015a.
- González, Tomás. *Primero estaba el mar*. Bogotá, Six Barral, 2015b.
- Mendoza-Canales, Ricardo. "La fenomenología como teoría del conocimiento: Husserl sobre la epojé y la modificación de neutralidad". *Revista de filosofía*, vol. 43, núm1, 2024. <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/60203>
- Rabanaque, Luis Román. "Actitud natural y actitud fenomenológica." *Sapientia*, 67, 2011, pp. 147-163. Web 12 de marzo de 2024. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/4637/1/actitud-natural-actitud-fenomenologica-rabanaque.pdf>
- Ramírez Lopez, Wilmer Andrés. *El espacio doméstico en la novelística de Tomás González: Prácticas y materialidades*. 2019. Pontificia Universidad Católica de Chile, Tesis de Maestría. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/38960>

- Rivera, José Eustasio. *La Vorágine*. Bogotá, Biblioteca básica cultura colombiana, 2015.
- Rodríguez Lestegás, Francisco. 'Viejas y nuevas geografías, viejas y nuevas propuestas didácticas: el fin de los exclusivismos.' *Boletín del A.G.E.*, 29, 2000, pp. 93-108.
- Salamanca-León, Néstor. "Geografías, viajes y deambulaciones en la obra de Tomás González." *El manglar de la memoria. Ensayos críticos sobre la obra de Tomás González*, editado por Norma Valencia y Claudia Montilla, Universidad de los Andes y Universidad EAFIT, 2021, pp. 15-50.
- Soto Núñez, Claudia Alejandra e Ivonne Esmeralda Vargas Celis. "La Fenomenología de Husserl y Heidegger." *Cultura de los Cuidados. (Edición Digital)*, vol. 48, núm.21, 2017.
- Web <http://dx.doi.org/10.14198/cuid.2017.48.05>
- Vara Muñoz, José Luis. "Análisis de textos en Geografía de la percepción: estado de la cuestión y bases conceptuales." *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, núm.32, 2010, pp. 127-146.

SERES ABYECTOS EN LA NOVELA *PATAS DE PERRO* (1965) DE CARLOS DROGUETT (1912-1996)

ABJECT BEINGS IN THE NOVEL *PATAS DE PERRO* (“DOG LEGS”, 1965) BY CARLOS DROGUETT (1912-1996)

VÍCTOR ALFONSO LAGOS BASCUÑÁN
UNIVERSITÉ DE POITIERS (FRANCIA)

<https://orcid.org/0009-0009-8010-3272>
victor.lagos.bascunan@univ-poitiers.fr

Resumen:

La novela *Patatas de perro* (1965) del escritor chileno Carlos Droguett (1912-1996) narra la historia de un hombre que adopta a un niño con piernas de perro. Este trabajo de investigación propone que el argumento principal del texto es el conflicto del narrador-protagonista con la idea del matrimonio, que se elabora en su discurso bajo la forma de un imperativo heterosexual. Se utilizan los conceptos aportados por Judith Butler para analizar cómo dicho mandato se transfiere del padre al hijo adoptivo y cómo este último autonomiza su deseo sexual hacia el final de la historia.

Palabras clave: Violencia lingüística, seres abyectos, corporalidad, género, masculinidades.

Abstract:

The novel *Patatas de perro* (1965) by Chilean writer Carlos Droguett (1912-1996) tells the story of a man who adopts a boy with dog legs. This research paper proposes that the main argument of the text is the narrator-protagonist's conflict with the idea of marriage, which is elaborated in his discourse in the form of a heterosexual imperative. The concepts provided by Judith Butler are used to analyze how this



mandate is transferred from the father to the adoptive son and how the latter autonomizes his sexual desire towards the end of the story.

Keywords: Linguistic violence, abject beings, corporeality, gender, masculinities.

Introducción

La novela *Patas de perro* (1965), de Carlos Droguett está narrada por un hombre soltero que decide adoptar a un niño que nació con piernas de perro, razón por la cual sufre el permanente acoso de quienes no aceptan su corporalidad diferente. Este trabajo de investigación se propone indagar cómo este relato habla sobre un imperativo heterosexual, el cual se presenta como un mandato de matrimonio hombre-mujer incumplido por Carlos –el narrador-protagonista de la historia— y transferido, subsecuentemente, a Bobi –su hijo adoptivo— mediante una identificación paterna. Esta lectura nos llevará a demostrar, en primer lugar, que el texto explora problemáticas sobre la cuestión de la identidad y la diferencia sexual y, en segundo lugar, que dicha exploración está presentada a través de un conflicto no resuelto con la heteronorma y, más precisamente, con el matrimonio heterosexual. Sostenemos que este conflicto es el argumento principal de la novela y lo demostraremos adoptando como enfoque la teoría de género de la obra de Judith Butler.

Nuestra hipótesis es que Bobi, el niño con patas de perro, es un reflejo alucinatorio de la heterosexualidad fallida de Carlos. Esto quiere decir que Carlos disocia su personalidad y la encripta en este segundo personaje, cuya existencia está en duda desde el comienzo del relato (Droguett 1965, 13). Lo que hemos llamado disociación se lleva a cabo a través de una figuración metafórico-metonímica, según la cual la relación metonímica entre Bobi y sus piernas de perro funciona como una metáfora de la relación metonímica entre Carlos y el propio Bobi. Explicaremos este procedimiento narrativo en la primera parte de este trabajo.

Además de las herramientas teóricas proporcionadas por Butler, nos apoyaremos en diversos trabajos de la crítica literaria existente sobre la obra de Carlos Droguett. Estos van desde el Coloquio realizado en la Universidad de Poitiers en 1981 hasta publicaciones más recientes —enfocadas en la biopolítica y el transhumanismo, que completarán nuestra perspectiva. Así es como planteamos que, si bien ella problematiza las relaciones entre lo humano y lo animal —como lo han demostrado otras autoras y autores pertenecientes a la segunda corriente—, en lo que respecta a las relaciones entre hombres y mujeres, la novela se mantiene dentro de ciertas coordenadas ideológicas que identificamos como un imperativo heterosexual y que se expresan en un mandato de matrimonio incumplido en Carlos y reproducido —en un comienzo— por el personaje de Bobi.

Algunos trabajos han estudiado la oposición binaria humano/animal en la novela (Manzor 2020, Montes Capó 2014, Serratos 2020), mientras que otros han instalado ya la arista disciplinaria (Eltit 2005, 2014) y, más específicamente, la noción de monstruo abyecto (Navarro 2017). También se ha trabajado la marginalidad, desde la perspectiva de una semiótica de la arquitectura urbana (Favi 2014). Sin embargo, llama la atención que ninguna investigación hasta ahora haya prestado atención a la sexualidad de Bobi —con excepción de Gloria Favi, que la vincula, como veremos, al mito dionisiaco (21).

Con esta investigación esperamos aportar una arista nueva a la reflexión en torno a la obra droguettiana, una que toca de cerca debates políticos muy vigentes y que nos interesa extender a un corpus más amplio en el futuro. En un contexto de realce internacional del *hate-speech* en contra de grupos que difícilmente han logrado espacios de reconocimiento y protección, creemos que la discusión en torno a la identidad y las políticas del reconocimiento puede actualizarse y estamos convencidos de que al menos esta novela de Carlos Droguett tiene mucho que decirnos al respecto.

Reflejo alucinatorio

Afirmamos que el mecanismo mediante el cual Carlos disocia una parte de su personalidad en la figura de Bobi es doble: metonímico —en el sentido horizontal de la relación de contigüidad que hay entre Bobi y sus piernas de perro—, y metafórico —en el sentido vertical de lo que Bobi es analógicamente a Carlos. Fundamentamos esta doble relación en el modelo de análisis propuesto por Gérard Genette acerca del funcionamiento de estas dos figuras en la obra de Marcel Proust (46), autor que de manera anecdótica podemos comentar que es precisamente la influencia literaria más importante declarada por el mismo Carlos Droguett (*Avaria*). Por lo demás, estamos de acuerdo con Maryse Reynaud, quien ha reconocido un “funcionamiento textual obviamente metonímico” en *Patas de perro* (1983, 39) y el “proceso recurrente de metaforización” (41) de la narrativa droguettiana en general.

El carácter metonímico de dicho funcionamiento está dado por la relación de contigüidad entre Bobi y sus piernas, que confunde las características del uno y las otras. De esta manera, las piernas son caracterizadas como una parte de sí mismo que Bobi experimenta como ajena. Esto se observa en la constante personificación de sus patas de perro, que a lo largo de la novela se comportan como si fueran ajenas a su propio cuerpo y parecieran tener una misteriosa voluntad propia:

... ahí estaban mis piernas insolentes, cayendo desde mi cintura como otra persona (...). Ellas son yo, pensaba y se llenaba de vergüenza, pero sabía que ellas lo ignoraban, que ignoraban todos los dolores, los horrores, las humillaciones informes tragedias que estaban trayendo hasta casa (Droguett 27-29).

Sobre la base de esta relación de contigüidad, se establece a la vez una analogía entre el narrador-protagonista y Bobi. De esta manera, el par Bobi-piernas opera como una sustitución analógica del par Carlos-Bobi que, a partir de una relación esta vez metafórica, sostiene con

este último las mismas relaciones de contigüidad metonímica que ya hemos abordado en el primero:

Bobi, ahora yo a tu lado me he transformado, claro que no se me nota todavía, pero procedo obediente a esa transformación, sí, *tú tienes patas de perro, pero yo las tengo espirituales, yo las tengo en el ánimo y en el alma* [énfasis agregado], somos dos hombres incompletos, dos perros aún no terminados, en vez de uno, yo no sé lo que haremos, Bobi, pero lo haremos juntos (323).

Esta metáfora se manifiesta en la relación paternidad adoptiva del narrador-protagonista hacia este Bobi, la cual desde un primer momento sabemos que no ha llegado a consolidarse (15-16). Tampoco Carlos es constante en su forma de considerar al niño y, por esta razón, consideramos que se trata de una relación ambigua y contradictoria que refleja la ambigüedad y contradicción con las que Bobi experimenta el comportamiento de sus propias piernas.

Por una parte, sabemos que Bobi se refiere a Carlos como “padre” (19) y que éste, a su vez, lo reconoce como hijo desde el momento en que decide adoptarlo (25). En efecto, esta decisión provoca el quiebre definitivo con su novia y el abandono de sus planes de matrimonio (77). Esto demuestra que Carlos está no solo dispuesto, sino que determinado a proteger a Bobi y cumplir con su rol de padre al considerar que:

... tenía la obligación moral de proceder como procedía, Bobi era una llamarada plena y confiada, llena de vida, de ansias de altura y profundidad, no dejaría que la apagara un viento extraño, no dejaría que la lluvia del próximo invierno, de los próximos diez inviernos la apagara, no pondría mi pie sobre esa llama para aplastarla, no lo haría, no, no me casaría (77).

Sin embargo, ante la pregunta de uno de los compañeros de clase de Bobi, Carlos reniega del rol que tanto ha defendido hasta ese punto. “Le pegan por nada, dijo el niño a mi lado. Sí, dije, le pegan y no lo

podemos impedir. ¿Por qué no lo saca del colegio?, me preguntó con tono temeroso y urgido en la voz. ¿Crees que debo hacerlo? Yo no soy su padre, no sé si debería” (114).

Asimismo, cuando es interrogado por el Teniente acerca de su paternidad, Carlos no le responde “sino con señas” (143). Esta contradicción nos permite sostener que, de la misma forma en que sus piernas de perro le son ajenas y propias, Bobi, en tanto hijo adoptivo, le es igualmente ajeno y propio a Carlos. En este sentido, la relación problemática de Bobi con sus propias piernas cumple con las características de un sustituto metafórico-metonímico de la relación problemática entre Carlos y una parte de sí mismo con la que está en conflicto.

Nuestros argumentos coinciden con la apreciación de Fernando Moreno, para quien el narrador-protagonista droguettiano:

... encuentra en otras figuras de la narración, una suerte de complemento, de variante o de oposición de su propia persona, de sus conflictos externos-internos, de su ser íntimo: son *proyecciones o desdoblamientos* [énfasis agregado] que funcionan como generadores de una totalidad (Moreno 1983, 159).

Esto nos permite sostener que Carlos, el narrador-protagonista de la historia, proyecta en la figura de Bobi un conflicto interno que de esta manera es encriptado en forma de reflejo alucinatorio de su propia personalidad disociada. Este conflicto está definido por el incumplimiento de un imperativo heterosexual de matrimonio hombre-mujer, lo cual será desarrollado en la tercera parte de este trabajo.

Por ahora, nos queda solamente precisar a qué nos referimos con “alucinatorio” en nuestra hipótesis. Sostenemos que la existencia de Bobi es alucinatoria porque, en efecto, todo el contenido del relato se entremezcla con situaciones que podemos suponer reales, pero que están dibujadas de manera insólita y hasta surrealista. Un ejemplo de este procedimiento corresponde a una conversación que el narrador-protagonista sostiene con el edificio del cinematógrafo de la calle Franklin, donde se pueden apreciar los mismos procedimientos de

metonimia y metáfora que pudimos observar en el personaje de Bobi y sus piernas:

Ahí estaba el cinematógrafo de la calle Franklin, aguardándome, esperando para caminar a mi lado, para sonreírme feamente con su cemento viejo, con sus puertas carriadas y desdentadas: Cásate, cástate, cástate, acuérdate del otro día, esa soledad era para ti, ese chorro de luz especial para ti solo era barrido, a ti solo te buscaba (Droguett 56).

Mediante esta personificación, podemos suponer que la vejez y fealdad del edificio son una sustitución metafórico-metonímica de las ideas que Carlos tiene respecto de la dificultad de contraer matrimonio y la posibilidad de envejecer solo. Así, la construcción del edificio pasa a representar el nacimiento biológico de este último y lo convierte en un anticipo de su propia vejez. A la inversa, podemos deducir que la noción de construcción puede aplicarse también a la masculinidad de Carlos, que se considera entonces como un hombre construido hace mucho tiempo. Si consideramos que lo que motiva sus reflexiones en este punto del relato es el tema del matrimonio, podemos interpretar que el narrador está reflexionando acerca de su propia masculinidad –aunque sin llegar a deconstruirla, particularmente en lo que remite a su heterosexualidad fallida en términos de estar envejeciendo sin haberse casado con una mujer.

Seres abyectos

En esta segunda parte de nuestro trabajo vamos a demostrar la existencia de un imperativo heterosexual de matrimonio que se transfiere de Carlos a Bobi, a través de una identificación paterna que reproduce en este último la heterosexualidad fallida del primero. Dicha transferencia es lo que constituye a Bobi como sustituto metafórico-metonímico de la parte de la identidad de Carlos que está en conflicto con la heteronorma y provee a Carlos de una justificación provisoria para explicar su imposibilidad de casarse y posponer indefinidamente sus

planes de matrimonio. Sin embargo, veremos cómo Bobi evoluciona hacia una autonomización de su deseo sexual y se separa de Carlos hacia el final de la novela. Este desarrollo es coherente con el paso de una etapa de “autoafirmación subversiva” hacia una de “autoafirmación solipsista y autorrealizativa” en el personaje de Bobi, observado por Marcelo Navarro en su ensayo sobre esta misma novela (Navarro 2017, 18). Nuestra hipótesis responde a la pregunta de Navarro acerca de las circunstancias que provocan dicho cambio en Bobi y las posibilidades de resistencia que el último de estos dos caminos representa para el personaje. En efecto, demostraremos que la huida de Bobi al final del relato coincide con ciertos indicios de madurez sexual en el personaje y representa una posibilidad de supervivencia como sujeto deseante que resulta incompatible con el conflicto de Carlos y la heteronorma. Esto último supone una absoluta disociación y explica el intento de borramiento simbólico que emprenderá el narrador-protagonista en contra de Bobi (Droguett 15).

Navarro observa correctamente que este proceso comienza con la desaparición de las huellas de Bobi en la lluvia, al final del relato, y se transforma en una especie de “amnesia colectiva” con la que el cuerpo social en la novela restablece su funcionamiento perturbado por la existencia del niño con patas de perro (Navarro 2017, 16). Pero es necesario agregar que el primero de los personajes en negar la existencia de Bobi no es otro que el mismo Carlos (Droguett 381). Sostenemos que el drama se trata, en todo momento, del conflicto personal del narrador-protagonista con la heteronorma y de su propia inestabilidad para representarlo metafóricamente como una corporalidad abyecta.

En *Bodies that matter*, Judith Butler sostiene que la materialidad del cuerpo es producida por el poder a través del discurso ya que, si bien el cuerpo es material, no tenemos acceso a dicha materialidad por fuera del lenguaje (Butler 1993, 2). En otras palabras, el cuerpo sexuado es en sí mismo una materialización constante de normas regulatorias que se construyen a partir del discurso. Pero si el género se construye discursivamente, lo hace siempre sobre cuerpos que ya han

sido -y están siendo- producidos por el poder. Esto no es padecido por un sujeto preexistente, sino que es –en sí mismo– el mecanismo mediante el cual un sujeto llega a ser tal cosa: “the subject, the speaking ‘I’ is formed by virtue of having gone through a process of assuming a sex” (3). Esto habilita ciertas identificaciones (“identificatory practices”), que responden a un imperativo heterosexual, al tiempo que desautoriza otras (“the identification with the abjection of sex”), que amenazan con exponer “the very self-grounding presumptions of the sexed subjects” (3).

Reconocemos que Bobi es un “ser abyecto”, en tanto no es posible su codificación en el ámbito de lo “normal”. Esto ha sido desarrollado por Marcelo Navarro, quien analiza la novela *Patas de perro* como “una representación de la gestión biopolítica del cuerpo social frente al monstruo abyecto” en la que “hallamos ante nosotros el relato de la náusea del cuerpo social frente a lo radicalmente ‘otro’, a lo abyecto, que se opone a la coherencia de su ‘yo’ colectivo” (Navarro 2017, 3).

Volviendo a Butler, los seres abyectos son aquellos seres que no son considerados sujetos y quedan relegados a zonas inhabitables de la vida social. Esta exclusión es necesaria para que los sujetos sexuados puedan identificarse como tales, por oposición a los seres abyectos –“eso” que ellos, los seres sexuados, no son— a través de una operación que la escritora llama “dreaded identification” (3). De esta forma, el afuera representado por estas zonas inhabitables es constitutivo para los seres sexuados como una repudiación fundante (Butler 1993, 3).

En las páginas que siguen demostraremos cómo se manifiesta el imperativo heterosexual de matrimonio del narrador-protagonista y analizaremos, enseguida, las etapas más importantes de la evolución de Bobi como personaje desde la perspectiva de lo abyecto.

Imperativo heterosexual de matrimonio

Siendo un relato abundante en descripciones sobre la mitad inferior de Bobi, llama la atención el hecho de que en toda la obra no se haga ninguna mención explícita a su genitalidad. En vista de que la sexualidad es una temática presente en el texto, consideramos que esto no es una simple omisión sino una *exclusión* representacional.

Sostenemos que la sexualidad aparece como tema a partir de un imperativo heterosexual de matrimonio. “Decidí que estaba cada vez más solo, decidí que lo conveniente y lo correcto y lo sensato, antes de encanecer del todo (...), era contraer matrimonio” (Droguett 52). El carácter heterosexual del matrimonio comienza a desarrollarse a partir de una discusión con el padre Escudero, en la que el primero manifiesta sentimientos negativos hacia “la mujer” (53) y el segundo le responde con una visión idealizada de la misma (53-54). Finalmente, el imperativo aparece cuando Carlos integra las dos conversaciones anteriores y confirma su determinación de casarse mediante un aforismo: “Me casaría, no había duda, buscaría a alguien con quien casarme, ya me lo habían dicho antes, *el ser humano se compone de un hombre y una mujer* [énfasis agregado], por eso Dios creó después a Eva” (56). Esta formulación hace eco de la jerarquización previamente apuntada entre la búsqueda de casa y la búsqueda de una mujer. En este caso, es el hombre lo que está primero y, en la medida en que lo entendemos como una sustitución analógica de la casa, podemos interpretar las sucesivas mudanzas de Carlos y Bobi, que se producen a lo largo de todo el relato, como imposibilidades de conformidad con un modelo particular de masculinidad. Puesto que todavía no encuentra una casa, en este patrón heteronormativo donde la casa está primero, Carlos no puede comenzar a buscar una mujer con la que casarse. A la inversa, la necesidad de cambiarse constantemente de casa puede ser leída como una forma de evadir el matrimonio. Subrayamos, además, el carácter esencialista del imperativo, dado que define la condición humana como una de complementariedad entre un hombre y una mujer. Esto es lo que nos permite identificarlo como

propiamente heterosexual, por cuanto no está expresado en términos de masculinidad y feminidad como cualidades abstractas, sino a través de las figuras concretas –podríamos agregar construidas– de hombre y mujer. Encontramos en este punto la existencia de un binarismo que, a diferencia del humano/animal (Manzor 2020, 7), no será cuestionado sino reafirmado en el transcurso de la novela.

En una segunda etapa, el mandato de casarse se transfiere a Bobi, quien comienza a desarrollar una identificación con el deseo de Carlos como figura paterna:

¿Arrendó la casa?, me preguntó bastante curioso y un poco deseoso de meterse en mi vida, de saber el origen de mis primeras canas, la historia de mi ropa vieja, el contenido de aquellos papeles que se amontonaban en una mesita junto a la cama, por dónde había caminado yo, por qué calles, a través de qué puentes, qué muertos habían quedado detrás de mí, qué odios, qué esperanzas llameaban consumiéndose solas en medio del campo. Me quedaba mirando y esperaba una respuesta, pero no había respuesta, no sabía yo qué podía decirle, sólo que de repente un día había decidido contraer matrimonio porque, por ejemplo, la casa era demasiado grande y mis pasos sonaban demasiado solos, demasiado asombrados en las largas tablas (Droguett 73-74).

Si bien se trata de una pregunta cerrada, la interpretación que Carlos hace de ella cobra una dimensión cada vez más profunda y se desliza inesperadamente hacia al tema del matrimonio. La contigüidad entre ambas ideas no sería coherente si no hubiera sido establecida con anterioridad por el narrador. “Buscaré casa. Después buscaré mujer” (61). Esta asociación entre casa y mujer –secuencial y jerárquica; propia de un mandato– permite comprender la respuesta de Carlos, aparentemente inconexa. Por otra parte, Bobi responde con interés: “¿Solo por eso se casa uno?, preguntó y yo lo veía desilusionado, despectivo y despreciativo. ¿Solo por eso se casa uno, porque hay casas demasiado grandes, zaguanes inmensos y sombríos, pasadizos interminables?” (74).

Ya sea porque sabe o intuye que el matrimonio es más que eso, o que incluso esté buscando satisfacer una incipiente curiosidad sexual, lo que está claro es que Bobi está interactuando con este deseo y comenzando a identificarse con él.

Tres etapas de abyección

1. Una boca espantosamente crecida

A pesar de su influencia, la identificación con el mandato heterosexual fracasará, tal como ha fracasado en el caso de Carlos, cuya novia decide poner fin a la relación una vez que conoce a Bobi.

No le contesté porque no le podía contestar, no le contesté que ya no me casaría, que no podía hacerlo porque la mujer a la que le había hecho esa petición lo había visto a él, aunque él no la viera a ella, y cuando yo le explicaba que aquél era mi hijo, que aquél era el muchacho que yo quería adoptar, echó sus manos al rostro, se tornó de espaldas y empezó a caminar (74).

En este punto encontramos la primera de las dos escenas en donde se manifiesta lo que hemos dicho que Butler llama “dreaded identification”:

... ella, al irse caminando, al echar sus manos sobre la cara, al mirarlo como lo miró, al mirarle las piernas como se las miró, con repulsión, con miseración y odio, debió llorar si creía que ese ser era hijo mío, hijo de mis sueños y mis deseos, hijo de una devastadora juventud estragada y corrompida... (Droguett 75).

En seguida, estos caracteres adquieren una dimensión corporal que llega a ser monstruosa:

... ella le dio unas gracias cortantes y él tal vez no se fijó en el tono de su voz, pero yo escuché la voz y miré la boca con la que me iba a casar, espantosamente crecida, horriblemente leporina y *excluyente* [énfasis agregado], alargada en una mueca desdeñosa y lastimosa, absolutamente enjuiciadora y definitiva (76-77).

Una vez más, el lenguaje ejerce su capacidad de hacer daño: al ser “cortantes” las gracias son, al mismo tiempo, una amenaza contra el cuerpo de Bobi. Por su parte, el cuerpo de la novia de Carlos se deforma ante lo abyecto, que a la vez confirma y amenaza su posición de sujeto sexuado y demuestra que el “abjected outside (...) is, after all, ‘inside’ the subject as its own founding repudiation” (Butler 1993, 3). Así, la “boca” pasa a reemplazar a la mujer con la que Carlos se iba a casar. La parte sustituye al todo y comienza a deformarse, tornándose “espantosamente crecida”, Por lo demás, la imagen de una boca “horriblemente leporina”, hace pensar en los labios deformados que la componen. Al mismo tiempo, dichos “labios” comparten el campo léxico de la genitalidad femenina y se vuelven, por efecto de esta asociación, labios “excluyentes”, encarnación genital que repudia a Bobi y, por extensión metafórico-metonímica, a la parte de la identidad de Carlos que está en conflicto con la heteronorma.

De esta manera, el incumplimiento del imperativo heterosexual en Carlos es atribuido por el narrador a la corporalidad abyecta de Bobi. Sin embargo, el mandato se mantiene vigente, ya que Bobi lo asume como propio:

¿Crees que algún día me casaré?, me preguntó. La pregunta era insólita, no correspondía a lo que él estaba haciendo un minuto antes, fumando y soñando, o deseando ideas o atrayendo ideas, solo en la casa, a lo que yo pensaba hacía diez segundos, el tiempo en que era un muchacho de veinte años y recién empezaba a trabajar, a probar contra mi carne la dureza de la vida. Es una pregunta que no puedes responder sino tú mismo, es una pregunta que más bien yo podría hacerte, Bobi, contesté. Pero ¿es que nací *hecho para el matrimonio* [énfasis agregado] yo?, preguntó sin amargura, más bien con sorpresa y novedad, era, indudable, una pregunta que recién se le había ocurrido. Todo ser humano está hecho para el matrimonio, Bobi. ¿*Soy yo un ser humano* [énfasis agregado]? (Droguett 153).

Bobi está expresando ahora su propio deseo de contraer matrimonio y, por extensión, de cumplir con la heteronorma. Significativamente,

Carlos no responde a la pregunta y, entonces, Bobi completa: “¿es que nací hecho para el matrimonio yo?”. A este cuestionamiento, que suponemos se refiere a su genitalidad de perro, Carlos responde con una reformulación del imperativo heterosexual: “todo ser humano está hecho para el matrimonio”. Sabemos que este matrimonio es entre un hombre y una mujer. Finalmente, la pregunta de parte de Bobi adquiere un carácter aún más serio en la última formulación: “¿soy yo un ser humano?”. Esto la conecta con la otra gran pregunta que hace Bobi, a propósito de su condición: “¿Qué soy yo?” (21). Dicha conexión, que hace que Bobi ponga en cuestionamiento su propia humanidad, ilustra muy bien lo que plantea Butler sobre, “those abjected beings who do not appear properly gendered” para quienes “it is their very humanness that comes into question” (Butler 1993, 8).

Es importante notar que, si bien Bobi no llega a ser adulto en el transcurso de la novela, sí da muestras de crecimiento y algo que el narrador caracteriza como un “aspecto viril y serio” (Droguett 256). Esta caracterización, que también se produce mientras Bobi está fumando, está relacionada con un incipiente deseo sexual que comienza a manifestarse en esta etapa de la vida de éste (Bobi tiene trece años). Primero hacia las niñas de la escuela, que se convierten en “ninfas enceguecidas” (Favi 2014, 21) en el episodio del baile de la escuela que Gloria Favi lee como un rito orgiástico ejecutado por Bobi e interrumpido por el profesor Bonilla, “oscuro pedagogo de ropas gastadas, atemorizado frente a la seducción que ejercen las danzas jadeantes de pasión por el triunfo de la existencia y el exuberante sentimiento de transfiguración” (21-22). Más adelante, su atención se dirige a las niñas del coro de la iglesia.

... sólo fui muy pocas veces, sólo a estarme con la mente perdida y también a escuchar algunas voces de muchachas, algunas hermosas canciones temblando en sus gargantas. ¿Sabes?, dijo, y no siempre son feas. Hubo algo en el tono de su voz que me sorprendió, no en el tono mismo sino en el modo como pronunciaba las palabras, el mismo tono que había usado una hora antes cuando

recién terminara yo de contarle la historia del medio-pollo, *viril*, *viril* [énfasis agregado] y resignada, eso me había parecido su voz y su cuerpo me había dado la impresión de que había crecido de repente en la oscuridad. Esa impresión se agrandaba ahora y esparcía las facciones de Bobi, haciendo otro ser del que yo había conocido. ¿Sabes? y no siempre son feas (Droguett 376).

Si Bobi representa un aspecto de la masculinidad de Carlos, este es un aspecto inconfesable que no puede llegar a madurar y permanece, por esta razón, encriptado en su figuración abyecta que, sin embargo, se desarrolla más allá de Carlos y adquiere una vida que ya no le pertenece a éste y que es, al mismo tiempo, la muerte de este aspecto de su propia vida: “Había, pues, una porción de la vida de Bobi que se me escapaba, que yo no conocía y que ya no tendría tiempo de conocer, por eso sentía su voz ahora como alejada, como alejándose, ella y él, de mí” (376-377).

2. Un enano en coche

Consideramos que este proceso de autonomización comienza durante el episodio de la visita de Carlos y Bobi a la comuna de Puente Alto, momento en que el esquema de abyección pareciera invertirse por completo y produce un cambio en la conciencia que Bobi tiene de sí mismo. Ahora es Bobi quien, desde su anormalidad, observará a un ser humano como a un ser abyecto. El episodio tiene lugar en el mundo rural, donde las miradas de las personas han perdido momentáneamente su carácter negativo (Montes Capó 2014, 122). El hecho de que las miradas negativas no estén presentes en esta parte del relato permite comprender mejor cómo es que se produce la inversión de los puntos de vista. El momento al que nos referimos corresponde al encuentro entre Bobi y alguien que es descrito como un “enano”:

Entonces fue que llegó el cochecito. Un coche de guagua, sin toldo, circular, como un carrusel, y sentado en él, depositado limpiamente en una tarima de seda o de satín, un enanillo de enorme cabeza, de cutis violado y grasoso y ojos planos amarillentos, la piel

carcomida a trechos, hendía una boca ancha y abierta por la que se escapaban ruidos, roncós ruidos, antiguas voces, estertores, lejanas y desfiguradas vocales y consonantes, ideas embrionarias, como aterrizadas, sustos deformes, deseos acuosos y tumefactos, y ahí estaban las piernas, dos piernas secas, como cintas de hierro oxidado y unos zapatitos de enano enormes, endiabladamente enormes (Droguett 158-159).

Sostenemos que este “enano” es en realidad un bebé “normal”. Lo que sucede es que este bebé está descrito de manera anamórfica, mediante una distorsión que resultara de un desplazamiento por parte Bobi hacia un “afuera” de la realidad simbólica. A su vez, esta zona corresponde a una de las “zonas de abyección” propuestas por Judith Butler. Se trata, en efecto, de un recién nacido y no de un enano de circo, como ha sido erróneamente señalado en otro trabajo (Serratos 2020, 54).

La criatura se desplaza en “un coche de guagua”. Sin embargo, no se habla explícitamente de una “guagua” (bebé). Más bien, lo que hay es una descripción desnaturalizada de un bebé, que de esta manera es visto como un ser abyecto. Suspendida la categoría significativa que nos permite reconocer a una criatura humana, la descripción se lleva a cabo mediante imágenes insólitas. Podemos entender así la imagen de un “enanillo de enorme cabeza” y los repulsivos detalles que le siguen. Observamos, entonces, una serie de percepciones sonoras, de carácter inconexo y distorsionado: “ruidos, roncós ruidos, antiguas voces, estertores, lejanas y desfiguradas vocales”. Nuevamente, esta sería una descripción bastante apropiada de los balbuceos de un recién nacido, si no supiéramos identificar a uno como tal. En seguida, la confusión llega a un nivel abstracto: “ideas embrionarias, como aterrizadas, sustos deformes, deseos acuosos y tumefactos”. A partir de este momento, podemos concebir esta escena como una especie de escena previa al espejo lacaniano, en la que se representan impulsos y sensaciones polimorfas, que podemos vincular con la idea de un “corps morcelé” (Lacan 3) en la medida en que todavía no han sido

integrados en una imagen coherente. En definitiva, no hay reconocimiento y podemos suponer que este momento marca una identificación negativa, o “dreaded identification”, entre Bobi y la humanidad toda, vista desde un lugar ajeno a su normatividad. Este proceso de identificación sería, entonces, equivalente a la repudiación ejercida por el cuerpo social en contra de Bobi a lo largo de la novela. Podemos vincular esta inversión con lo que, en *Excitable Speech* (1997), Butler llama “linguistic survival” (Butler 1997, 4). De acuerdo con la autora, la supervivencia lingüística surge a partir del hecho de que toda amenaza o acto injurioso tiene la capacidad de inaugurar la existencia social de un sujeto y concederle una cierta posibilidad de agencia (2). Proponemos que esta escena manifiesta dicha posibilidad ya que, al estar relegado a una zona exterior a la heteronorma, en lo que parece un instante de inversión absoluta, ahora es Bobi quien adoptará momentáneamente los mecanismos de identificación excluyente conceptualizados por Butler.

Bobi estaba pálido y parecía no mirarlo. Yo veía temblar sus manos, dejó el cartucho con los barquillos en el banco y quiso acercarse pero no se atrevía, se pasó las manos por el rostro, con un gesto conocido que yo vi hacer una vez en alguna parte y que entonces no recordaba, y después se las pasó suavemente por el pantalón, sin atreverse a tocarse, sin desear tocarse, queriéndose asegurar solamente, eso creía yo, que él era el que estaba ahí, de pie en la plaza, y no clavado con histeria y desesperanza en aquel coche, *que su cuerpo era ese y no el otro* [énfasis agregado], que sus piernas eran esas piernas que sus manos presentían y adivinaban y *no esas otras* [énfasis agregado] piernas, alborotadas como cintajos descoloridos, violentas y al mismo tiempo desfallecidas, muertas ya, enterradas ya entre aquellas arrugas de seda vieja (Droguett 159-160)

Desplazada la norma y desconfiguradas las normalidades, Bobi puede situar al ser humano en el dominio de lo abyecto y experimentar la necesidad de confirmar —y el miedo a desconfirmar— “que su cuerpo era ese y no el otro” y, más precisamente, que sus piernas eran esas “y no las otras”. Por lo demás, la operación es recíproca, ya que el

mismo “enanillo”, este ser al otro lado del espejo, “parecía llamar pidiendo auxilio porque se ahogaba o porque había visto un escándalo, un robo, *una abyección* [énfasis agregado]”. Nuevamente, el narrador usa el término “abyección”, que anecdóticamente es el mismo término empleado por Butler en su modelo teórico.

Aunque insistimos en que lo que se observa en esta escena no es un “enano”, es decir, de una persona adulta con proporciones significativamente más pequeñas que las de la media, el uso de esta palabra sí está relacionado con ciertas connotaciones negativas en la obra droguettiana (Coello 167). En particular, como ya fue mencionado, el narrador la utiliza al comienzo de la novela como contraejemplo para señalar que Bobi: “No se consideraba un monstruo, no era jorobado, no era enano ni albino, no era sordo, ni ciego ni mudo, no sufría de gigantismo ni del mal comicial” (Droguett 45). En consecuencia, esta connotación “monstruosa” viene a reforzar el efecto de inversión del episodio que acabamos de analizar.

3. Unas piernas de colono bestial

La disociación entre Carlos y la parte de sí mismo que Bobi representa se completa en una última etapa de abyección, que marca la separación definitiva entre ambos personajes y anticipa el borramiento simbólico de la existencia de Bobi. La etapa a la que nos referimos comienza con una pesadilla de Carlos, durante la noche después del paseo en Puente Alto, pesadilla en la cual el narrador-protagonista revive –y reescribe— el encuentro de Bobi con el bebé del coche:

... me vi tumbado en el banco, en la Plaza de Puente Alto, pero no me podía reír, ahí, bajo la luna que salía entre las nubes estaba de pie Bobi, chupando un trozo de helado y mirando con estupor el cochecito que había visto en la tarde, estaba vacío y el enano monstruoso no yacía en él, las lágrimas me caían por la cara (162).

Este pasaje deshace para Carlos la inversión anamórfica ocurrida en Puente Alto, al reelaborar la situación y eliminar la presencia del

bebé desnaturalizado en el “cochecito”, que esta vez aparece vacío. Dicho vacío insinúa, de forma especular, la inexistencia del mismo Bobi, lo cual anuncia el borramiento su borramiento simbólico. Este borramiento termina siendo asumido por todos los personajes, con excepción de Carlos y tal vez el padre escudero. Tras la pesadilla de Carlos, sin embargo, Bobi experimenta una suerte de estadio del espejo lacaniano que consolida su identidad. Esto se aprecia cuando, a la mañana siguiente, Carlos lo encuentra frente a un espejo, observando su propio cuerpo e integrando su imagen con independencia de la mirada de Carlos, a quien cree dormido. Esta vez la narración enfatiza que ya no se trata de un sueño: “... estaba ahora enteramente despierto, los escalofríos me recorrían el cuerpo, pero estaba seguro de lo que veía. Bobi inspeccionaba con frialdad, casi con fijeza técnica y anatómica, sus piernas”. Por último, el niño concluye la observación riendo y ladrando, como si por fin aceptara e integrara la hibridez de su propia corporalidad:

...miró su cintura, bajó la luz hasta la línea en que los dos cuerpos se juntaban e hinchó el pecho, abrió la boca y mostró los dientes, trató de estirar la boca, todo el rostro, empezó a aullar despacito, pero lo hacía mal, se rió y poniéndose de pie de un salto, sin soltar la palmatoria, se acercó a mi cama con andar felino y se puso a ladrar con furia (162).

Sostenemos que Bobi está asumiendo aquí su identidad perruna, apropiándose de los significados que hasta ahora le habían sido impuestos y transitando, de esta manera, hacia un devenir animal (Serratos 54). Esto ocurre después de un minucioso examen de sus piernas, que hasta ahora solo habían sido observadas detenidamente —y sin permiso— por la mirada de otros. Por ejemplo, por la matrona, que es la primera en verlo durante su nacimiento, el cual se produce en medio de las penumbras, parcialmente iluminado por “dos lámparas en el suelo” (Droguett 27). Bobi es “dado a luz” en la penumbra y ese ambiente se repite cuando otros observan sus piernas, con lámparas también,

como su padre y el compadre Ansaldo (34-35). Por el contrario, este momento de reevaluación de su propia imagen es una consecuencia directa del cambio de perspectiva experimentado por Bobi durante su encuentro con el bebé y marca el inicio de su autonomización como sujeto. De hecho, toda la escena es el contrapunto de un momento anterior en el mismo capítulo, en el que Carlos observa —sin permiso y bajo la luz de un fósforo— las piernas de Bobi. Tenemos, entonces, una situación totalmente inversa, a la que pareciera responder la escena del espejo que analizamos arriba. En esta otra escena, anterior, una mirada ajena —la de Carlos— intenta comprender la figura híbrida y radicalmente diferente del niño con patas de perro:

... él se dio vuelta en sueños y pude mirar la cintura, la línea perceptible en que se juntaban el hombre y el perro, el niño que era él todavía, el perro niño que era el otro al que apenas yo conocía y por el cual Bobi sufría y penaba, era un ser silencioso y ahora estaba dormido, tendido de lado, cansado de andar, de vagar un poco, de estar sentado, extrañado, sobre todo, de que a un perro no lo dejaran correr o jugar en la calle y por los parques; yo, muchas veces, había querido conversar esa materia con Bobi, pero adivinaba que él se negaría a ello, había crecido acostumbrado a mirar su cuerpo como una lacra, como una *abyección* [énfasis agregado]... (103)

En esta escena, la situación se interrumpe cuando Bobi despierta y le reprocha a Carlos lo que este último estaba haciendo. Como respuesta, Carlos miente, lo que refuerza la idea de una separación entre ambos personajes: “Bobi despertó y se sentó violentamente, se vio destapado y lloró: ‘¡Me estabas mirando!’ Oh Bobi, dije yo presa de creciente angustia, estaba mirando si tienes más heridas...” (103-104). Esta separación se completa al final de la historia, que corresponde al final del primer capítulo, cuando Carlos escucha ruidos en la casa y sospecha que Bobi ha regresado: “... si habrá vuelto esta criatura, me reía en la oscuridad con la certeza, apretada en mi boca contra la almohada, lo sentía reírse con una risa suave, adulta y cínica” (22).

¿Quién está riendo, pues, este punto? ¿Carlos o Bobi? La respuesta es ambigua, como si fueran en realidad la misma persona: en el comienzo del fragmento, el narrador dice “me reía”, pero luego en la misma frase, emplea la tercera persona al decir que “lo sentía reírse”. Esto refuerza la idea de una disociación y recuerda un pasaje anterior en el mismo capítulo donde también está presente la risa y donde, por momentos, los personajes parecieran confundirse también:

... cuando miraba súbitamente sus piernas el terror me golpeaba el pecho y sentía verdadero pavor cuando lo sentía reír, reírse de mí, olvidado de todo, felizmente olvidado de todo, de mí, de su situación, de mi situación, especialmente de su cuerpo, al que no se acostumbraba del todo, al que yo temía comenzara a tomarle horror, verdadero pánico y ese como miedo desprendido, desprendido de las manos y la boca, ese miedo que se evapora por el pelo y nos deja solos ya con la soledad total, con la muerte trepando fríamente por las piernas (17).

Esta confusión está sugerida por anfibologías en las frases “al que yo temía comenzara a tomarle horror” —donde no está especificado quién comenzaría a tomarle horror al cuerpo de Bobi— y “la muerte trepando fríamente por las piernas” —¿las piernas de quién? Nos inclinamos a pensar que las de Bobi y las de Carlos son en realidad las mismas, aunque en distintos niveles de la representación. De vuelta en este episodio final, la descripción comienza a evocar una especie de aparición fantasmagórica:

... tenía ahora un pelo desteñido y tieso, un pelo vividor y corrompido y unos labios rojos y ávidos, y me miraba con repulsión, con odio echando sus piernas, sus hermosas botas engrasadas, recién engrasadas, en medio del cuarto, pero si él es morenito, pero sí no es él, si me lo habrán cambiado los pacos, deben andar ladrones en la cocina, me repetía, y estaba tendido bajo la noche y las nubes cálidas, familiares e inocentes pasaban al alcance de mis manos, yo cogía las ropas y suspiraba, ladrones son, pero ese niño no es él, él tiene el pelo crespo y una cabeza hermosa y potente y esas piernas de colono bestial no son de él, esas piernas encueradas no son las suyas, me reía, me hundía en el sueño, me sentía mojado, llovió toda la noche (21-22).

Pareciéramos estar ante a una imagen de Bobi como un ser definitivamente abyecto para Carlos, con “un pelo desteñado y tieso”, que luego adquiere por metonimia las características de “vividor y corrompido”. Sus “labios rojos y ávidos” recuerdan a los de la novia de Carlos, al momento de conocerlo, lo que se confirma con la “repulsión” en su mirada. Más aún, está usando unas botas que recuerdan a ese regalo con el que Carlos había herido involuntariamente sus sentimientos al comienzo de la historia (18-19). La expresión “pero si él es morenito” sugiere que la figura tiene un aspecto pálido, quizás mortífero. Las piernas, por otra parte, ya “no son de él”. Todos estos elementos nos conducen a pensar que, en este punto de la historia, Carlos está frente a lo abyecto en sí mismo, la identificación temida con un fantasma del que ya no podrá desprenderse.

Conclusión

La figura de Bobi en *Patas de perro* funciona como un reflejo alucinatorio del narrador-protagonista, Carlos, permitiéndole a este último disociarse y encriptar su propia heterosexualidad fallida en un otro que, tal como ocurre con Bobi y sus piernas, le es propio y ajeno al mismo tiempo. Esto se lleva a cabo mediante una figuración metonímica, en el sentido horizontal de la otredad de sus propias piernas en Bobi, y metafórica, en el sentido vertical de la mismidad de Carlos en Bobi. En consecuencia, la relación metonímica de Bobi con sus patas de perro es una metáfora de la relación de Carlos con un imperativo heterosexual de matrimonio.

Así es como Carlos puede atribuir su incumplimiento de la heteronorma a la existencia de Bobi, pero hemos visto que los rasgos alucinatorios de la narración impiden descartar la posibilidad de que este personaje no exista “realmente” en el relato y sea, en consecuencia, parte de un fenómeno alucinatorio que hemos observado en la narración de Carlos.

El origen de la violencia que se ejerce contra Bobi está en la repudiación por parte de sujetos sexuados que se confirman a sí mismos a través de dicha repudiación y tiene su expresión más clara en tres momentos de la obra: el rechazo de parte de la novia de Carlos, la inversión anamórfica de Bobi frente al “enano” de Puente Alto y la abyección definitiva de la aparición fantasmagórica de Bobi al final del relato. Esta última consolida la relegación de Bobi a una zona abyecta como las conceptualizadas por Butler. Sin embargo, el personaje de Bobi evoluciona hacia una autonomización de su propio deseo sexual, proceso que completa la disociación de Carlos y explica la separación de ambos al final de la historia.

Aunque a partir de este punto el narrador intentará borrar simbólicamente la identidad de Bobi, no le será posible llegar a olvidarla. Esto contraviene su propósito declarado en el primer capítulo de la novela (Droguett 15) y explica la estructura cíclica del relato como un círculo sin final posible. La imposibilidad de Bobi para constituirse como sujeto, en tanto cuerpo abyecto, exige su borramiento simbólico y la reducción de su existencia a una alucinación del narrador de la historia.

Con este análisis hemos abordado algunos aspectos de la obra droguettiana que han sido escasamente tratados hasta ahora, como el género, la sexualidad y las masculinidades. En el futuro sería interesante examinar fenómenos parecidos en otros textos del autor. Esto permitiría encontrar rupturas y continuidades en el tratamiento de éstos y, en último término, enriquecer una reflexión crítica tanto acerca del aporte literario de Carlos Droguett como sobre las políticas de identidad y sus problemáticas en el presente.

Referencias

- Austin, J.L. *How to do things with words*. Clarendon Press, 1962.
Antonio Avaria. “Patatas de Perro, de Carlos Droguett”. *Proyecto patrimonio*. (s.p.i.), (s.l.), (s.d.). Universidad de Chile. <http://letras.mysite.com/avar020716.html>
Butler; *Excitable speech*. Routledge, 1997.
Butler, Judith. *Bodies that matter*. Routledge, 1993.
Coello, Emiliano. *Historia, ideología y mito. La obra literaria de Carlos Droguett*. Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

- Droguett, Carlos. *Patas de perro* (1965). Ediciones Universidad Diego Portales, 2021.
- Eltit, Diamela. "Ficciones de la noche perra". *The Clinic*, (s.l.). 14 de agosto de 2014.
- Eltit, Diamela. "Clases de cuerpo y cuerpos de clase". *Aisthesis*, núm. 38, 2005, pp. 9-20.
- Favi, Gloria. "Bobi y la utopía del cinturón verde". *ARQ*, núm. 86, 2014, pp. 17-25.
- Genette, Gérard. "Métonymie chez Proust". *Figures III*. Éditions du seuil, 1972.
- Lacan, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique". *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 13, núm. 4, 1949, pp. 449-445.
- Manzor, Carolina. *Violencia sistémica especista: una lectura de Patas de perro, de Carlos Droguett*. 2020. Universidad de Chile, Informe de Seminario para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica, mención Literatura.
- Montes Capó, Cristián. "Patas de perro de Carlos Droguett o la deconstrucción narrativa de la binariedad animal / humano". *Anales de literatura chilena*, núm. 21, 2014, pp. 113-131.
- Moreno, Fernando. "Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett". *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983, pp. 153-167.
- Navarro, Marcelo. "Profesores, médicos y policías. El monstruo abyecto y la crisis del Régimen Biopolítico en Patas de perro, de Carlos Droguett". *Revista Isla Flotante*, núm. 7, 2017. <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/4267>.
- Renaud, Maryse. "Violencia y escritura: aproximación a la obra de Carlos Droguett". *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983, pp. 33-43.
- Serratos, Francisco. "Monstruosidad, animalidad, humanidad: hacia una condición posthumana en *Patas de perro* de Carlos Droguett". *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, vol. 6, núm. 2, 2019, pp. 35-57.
- Taylor, Charles. *Multiculturalism*. Princeton University Press, 1994.

FABIO MORÁBITO, ESCRITOR EXTRATERRITORIAL

FABIO MORÁBITO, EXTRATERRITORIAL WRITER

DAVID GONZÁLEZ MARÍN

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (MÉXICO)

<https://orcid.org/0009-0001-8826-6107>

moldavo16@gmail.com

Resumen:

Dentro de la obra de Fabio Morábito, sobresale su artículo “El autor en busca de una lengua” donde reflexiona sobre su condición de escritor extranjero que se ve en la necesidad de adoptar una segunda lengua para escribir su obra. A partir de las reflexiones de George Steiner con su concepto *extraterritorial*, Gilles Deleuze y Félix Guattari con su concepto *literatura menor* y Walter Benjamin con su reflexión sobre la lengua; el artículo busca analizar las convergencias y divergencias del pensamiento de Fabio Morábito con las reflexiones de los otros autores y analizar su propia argumentación sobre la condición multilingüe.

Palabras clave: ensayo literario, multilingüismo, literatura menor, traducción, Fabio Morábito.

Abstract:

In the work of Fabio Morábito, his article “The author in search of a language” stands out, where he reflects on his condition as a foreign writer who finds himself in the need to adopt a second language to write his work. Based on the reflections of George Steiner with his *extraterritorial* concept, Gilles Deleuze and Félix Guattari with his concept of *minor literature* and Walter Benjamin with his reflection on language and translation. The article seeks to analyze the conver-



gences and divergences of Fabio Morábito thinking with the reflections of the other authors and analyze his own argumentation on the multilingual condition.

Keywords: Literary essay, multilingualism, minor literature, translation, Fabio Morábito.

Introducción

Dentro de la historia del campo literario mexicano, la presencia de escritores como Fabio Morábito tiende a caracterizarse como la irrupción de un agente extraño o, al menos, disímil. Más allá de que la poesía, narrativa y ensayo de Fabio Morábito no se caracteriza por presumir una postura heterodoxa que se mueva a contracorriente de las tensiones dominantes del campo literario, su *habitus*, por el contrario, carece de una tradición nacional. ¿A qué nos referimos con ello? El autor Fabio Morábito, de padres italianos, nació en Alejandría en 1955. Su llegada a la ciudad de México sucedió durante su juventud y se vio obligado a aprender el español. Sin embargo, lo importante de su *habitus* no reside en su *extranjería*, sino en el cambio de lengua que debió ejecutar para poder convertirse en “escritor mexicano”¹.

1 Dentro de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, sobresalen su triada de conceptos articulados entre sí: campo, *habitus* e *illusio*. En una visión crítica que cuestiona los parámetros “idealistas” de la crítica literaria que soslaya la dimensión político-social, Bourdieu focaliza la mirada tanto “dentro” como “fuera” del texto. El concepto de campo puede definirse como “el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos” (1995, 320). El campo literario puede pensarse como una suerte de coto físico-social-estético-político donde escritores, críticos, editores, instituciones, etc. llevan a cabo cierto tipo de acciones con el fin de acumular mayor capital simbólico, el cual, subsiguientemente, se retraduce en una posición “dominante” o secundaria dentro del campo. Por otro lado, el *habitus* se considera como un “sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de las estructuras objetivas” (1983, 34). A diferencia del concepto de sujeto que se entiende como una entidad pasiva que responde a las directrices de una sociedad monolítica, el concepto de *habitus* se refiere al proceso ininterrumpido y accidentado de interiorización de discursos de sentido. Por ende, los esquemas de clasificación axiológico del agente no son

Dentro de los autores que se han visto en la necesidad de “cambiar” o “abandonar” su lengua de origen por otra con fines literarios sobresalen, en el plano Occidental, nombres como los de Joseph Conrad, Vladimir Nabokov y Samuel Beckett. Por un lado, en el caso de Conrad y Beckett, se tiende a considerar que el cambio respondió más a una necesidad estética-política para poder incidir con mayor inmediatez dentro de las dinámicas de sus campos literarios: el inglés y el francés respectivamente. En el caso de Vladimir Nabokov, su “abandono” de la lengua rusa por la lengua inglesa, se debió al exilio de Rusia gracias a la irrupción del partido bolchevique tras la Revolución de Octubre. Dentro del plano latinoamericano contemporáneo, la situación es particular. Acontecimientos históricos como las dictaduras latinoamericanas originó que una oleada significativa de autores abandonase sus países de origen para buscar refugio político en países como México y Estados Unidos. De igual modo, gracias a las nuevas dinámicas profesionales y comerciales de la literatura, el escritor latinoamericano es capaz de desplazarse a otros países (especialmente a las universidades de Estados Unidos que presumen en su línea académica estudios latinoamericanos) para trabajar y tratar de potencializar su carrera literaria. Por ende, la lista de escritores latinoamericanos que se han desplazado hacia otros territorios para darle mayor presencia comercial a su obra literaria es larga. Dentro de semejante catálogo, se puede mencionar el nombre de Horacio Castellanos Moya, Edmundo Paz Soldán, Gustavo Faverón Patriau, Liliana Colanzi, Cristina Rivera Garza, etc.

inmutables, sino contingentes. A su vez, para que el concepto de campo y habitus pueda correlacionarse, Bourdieu propone el concepto de *ilussio*. ¿Qué clase de habitus debe gozar un agente para considerar importantes las problemáticas abstractas que se desarrollan dentro del campo literario? Así entiende la *ilussio*: “Toda la gente comprometida con un campo tiene una cantidad de intereses fundamentales comunes, es decir, todo aquello que está vinculado con la existencia misma del campo; de allí que surja una complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos. Se olvida que la lucha presupone un acuerdo entre los antagonistas sobre aquello por lo cual merece la pena luchar [...]. Los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completo según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego” (1990, 137).

Respecto al caso de la crítica, los ejemplos más explícitos que analizan esta condición multilingüe, se refieren al ensayo *Extraterritorial* (2005) de George Steiner, el libro *Kafka, por una literatura menor* (2001) de Gilles Deleuze y Félix Guattari; el libro *Aquí América Latina. Una especulación* (2010) de Josefina Ludmer, así como el artículo “Narrar sin fronteras” (2008) de Francisca Noguerol donde radiografía los nuevos estratos y vetas que articulan las últimas décadas de literatura latinoamericana. En el caso de Steiner y Deleuze-Guattari, ambos autores analizan los particulares mecanismos tropológicos que posibilitan la creación literaria en autores multilingües. Sin embargo, en una reflexión mucho más honda sobre la dimensión ontológica del lenguaje, es necesario consignar los textos “La tarea del traductor” y “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (2016) de Walter Benjamin, el cual nos servirá como marco para poder profundizar sobre la naturaleza “no instrumental” del lenguaje y vislumbrar su “sustrato divino”.

En el caso de la obra de Fabio Morábito, quizá los momentos centrales donde reflexiona sobre su condición múltiple es en el capítulo titulado “Mi lucha con el alemán” dentro de su libro *También Berlín se olvida* (2004), en *El idioma materno* (2014) y específicamente en el artículo publicado en la revista *Vuelta* en su número 193, “El escritor en busca de una lengua” (1993). Sin embargo, antes de abordar de lleno las reflexiones de Fabio Morábito sobre su condición “extraterritorial”, será necesario exponer la perspectiva crítica y filosófica.

La condición extraterritorial

El ensayo “Extraterritorial” (2005) de George Steiner se abre recordando la acepción que tenían los románticos alemanes de la lengua como una visión particular del mundo o su espíritu (*Geist*). Ya que en la Europa del siglo XVII y XVIII se estaba llevando a cabo un quiebre ontológico entre la autoridad oficial del latín y la emergencia regional de las lenguas vernáculas, cada región ya no sólo estaba diferenciada por su cariz geográfico, sino también por la expresividad y simbolismo

de su lengua. A través del uso de las lenguas vernáculas, los pueblos europeos comenzaron a delimitar con mayor fuerza su cariz identitario. Nociones como pueblo, patria y Estado se volvieron conceptos que reconocían las características “internas” en oposición de las características “externas”. Sin embargo, aún a pesar del reconocimiento de la potencia formal de las lenguas vernáculas, las obras en alemán o en italiano eran, en cierto modo, un ejercicio de traslación desde el latín:

Gran parte de la literatura europea vernácula tiene detrás la influencia activa de más de una lengua. Yo diría que gran parte de la poesía que va de Petrarca a Hölderlin es «clásica» en un sentido muy material: representa una prolongada acción de *imitatio*, una traducción interna a la lengua vernácula de maneras de expresar y sentir griegas y latinas (18).

La relevancia del ensayo de Steiner no se basa en reconocer la “presencia” del latín en la literatura vernácula, sino en reflexionar sobre la creación literaria a través de una concepción inestable y múltiple de la lengua. A pesar de que Hölderlin y Petrarca escriben en sus respectivas lenguas vernáculas llevando a cabo un ejercicio de traducción estilística del latín, al parecer, gozaban una relación “familiar” con su lengua. No hay de por medio un sentimiento de inestabilidad al momento de escribir en su lengua vernácula. Sin embargo, existen otros escritores que se ven forzados a abandonar su lengua materna y refugiarse en una segunda lengua para escribir su obra literaria. Como ya se expuso en la introducción, los casos paradigmáticos de Occidente son Joseph Conrad, Samuel Beckett y Vladimir Nabokov. En el caso de Conrad, quizá por el desconocimiento general de la lengua polaca entre los críticos y académicos fuera de Polonia, existen muy pocos estudios sobre el proceso de traslación que llevó a cabo desde el polaco al inglés.

El caso de Beckett y Nabokov es diferente. Ambos autores nunca abandonaron del todo su lengua de origen. Más allá de que la lengua literaria de Beckett en Francia discurrió totalmente en francés y la

lengua literaria de Nabokov, a partir de su exilio en Estados Unidos, discurrió totalmente en inglés, ambos autores traducían sus propias obras “extranjeras” a sus lenguas de origen. Sin embargo, lo que busca resaltar Steiner no es la capacidad de los autores para moverse en dos campos literarios a la vez, sino analizar cómo esa facultad políglota propicia la creación de una obra caleidoscópica donde resuena la grandeza de las otras lenguas “olvidadas”.

Más allá de que la obra de Samuel Beckett y Vladimir Nabokov no se caracterizan por compartir afinidades tanto expresivas, formales y de contenido; ambos, según Steiner, abrevaban de una fuente similar. Veamos primero cómo expone la dimensión múltiple en Beckett:

Con respecto a gran parte de la obra de Beckett, no sabemos qué versión existió primero, si la inglesa o la francesa. Sus textos paralelos tienen un extraordinario esplendor. Ambas corrientes lingüísticas parecen estar simultáneamente activas en sus composiciones interlingüísticas e intralingüísticas; al traducir sus propios chistes, retruécanos, acrósticos, Beckett parece encontrar en la otra lengua el *analogon* único y natural. Parece como si el trabajo inicial de invención fuera realizado en una criptolengua compuesta por dosis iguales de francés, inglés, angloirlandés y fonemas absolutamente personales (19).

Ahora, vemos cómo analiza la dimensión múltiple en Nabokov:

No sería nada excéntrico leer la mayor parte de la obra de Nabokov como si se tratase de una meditación –lirica, irónica, técnica, paródica– acerca de la naturaleza del lenguaje humano, de la coexistencia enigmática de diferentes visiones del mundo generadas lingüísticamente, y de una corriente profunda que está en la base de una multitud de lenguas diversas y que en determinado momento se une oscuramente en ellas (21).

Si por un momento nos permitimos hablar en términos generales, podemos decir que la lectura que hace Steiner de los mecanismos múlti-

ples en la obra de Beckett y Nabokov son iguales. Sin embargo, si nos acercamos un poco más al texto, nos encontraremos con una diferencia medular. En ambos autores reconoce que el cariz multilingüe de su formación les permite llevar a cabo una obra literaria donde coexisten al mismo tiempo diferentes lenguas, discursos, sintaxis, retóricas y tropos. En el caso de Beckett, la desecación abrupta que hace del francés responde a un proceso (tanto ontológico como estético) donde el manejo simultáneo del irlandés, inglés y el latín genera un francés que no se parece a ningún francés. En el caso de Nabokov, la densidad lingüística que caracteriza su estilo responde al manejo simultáneo del ruso, el alemán, el inglés refinado de Cambridge y el “inglés vernáculo” de Estados Unidos. Es decir, ambos autores llevan a cabo una dialéctica entre lo múltiple y lo unitario cuya síntesis responde a un extrañamiento significativo dentro de una lengua ajena.

No obstante, lo que nos interesa resaltar son las metáforas que emplea para clarificar la dimensión múltiple de los autores. En el caso de Beckett, habla de que su estilo abreva de una “criptolengua” compuesta por “dosis iguales” de lenguas distintas. Es decir, la poética de Beckett parece funcionar como una suerte de lija que al aplicarse entre las junturas que unen las diferentes lenguas remueve todos los excesos. Por el contrario, en el caso de Nabokov, habla de una “corriente profunda” que se une en determinado momento a la “coexistencia enigmática de diferentes visiones del mundo” (22). A través de la compleja red multilingüe que se teje en las páginas de *Malone muere* o *Lolita*, Steiner busca encontrar el momento cuando la multiplicidad de corrientes toca la corriente única y se entrelazan. En otras palabras, la creencia de un origen primordial donde la “confusión babélica” se anula y sólo resuena el nombre original. Sin embargo, esta originalidad, presupone que los autores mantienen un control cuasi absoluto sobre las lenguas que hablan. Es decir, no hay agitación. Los autores sintetizan en “dosis iguales” sus lenguas hasta quedarse con la “corriente profunda”. Por el contrario, Franz Kafka, analizado por Deleuze y Guattari (2001) piensa que sus palabras hacen un ruido de “hojalata” (38) cuando trata de juntarlas mediante la escritura.

La condición de “literatura menor”

Dentro de la teoría de Deleuze y Guattari (2001), resulta inconcebible encontrar un concepto que busque aprehender el contacto único entre dos formas de sentido diferentes entre sí. Es verdad que, al igual que Steiner, Deleuze y Guattari buscan encontrar las junturas, los contactos, las articulaciones. Sin embargo, la búsqueda de ese acontecimiento vinculante no se limita a un instante, sino que sus conceptos buscan articular las secuencias, corrientes e intensidades generadas a partir de ese instante. Por ende, en un esquematismo provisional, conjeturamos que Steiner se preocupa por encontrar la ubicación de la “corriente profunda”, mientras que Deleuze y Guattari se preocupan por encontrar las diferentes bifurcaciones, ramificaciones y túneles a partir de la “corriente profunda”.

Postulamos que su teoría busca crear un nuevo espectro conceptual donde la lengua, el lenguaje y la literatura ya no sean entendidas como un bloque delimitado de significación, sino un bloque compuesto de intensidades múltiples cuya capacidad de expresión, forma y contenido varía en función de las relaciones que establezca con otros bloques de intensidades múltiples. En ese sentido, cuando el autor analiza las tribulaciones lingüísticas de Franz Kafka, no se limita a pensar en la lengua checa como un bloque cerrado y la lengua alemana como otro bloque cerrado; sino que, ambas lenguas, son bloques de intensidades múltiples cuya capacidad de significación solo varía en función de la capacidad que tiene el autor de crear vínculos territorializantes o desterritorializantes.

Dentro de los múltiples aspectos que Deleuze y Guattari analiza en Franz Kafka, quizá el concepto que se acerque y distancie más con la categoría de “extraterritorial”, sea el de “literatura menor”. ¿A qué se refiere con ello? “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (28). Cuando los autores hablan de “menor” no están llevando a cabo una jerarquización entre las lenguas. Al contrario, su análisis

busca encontrar dentro de las “lenguas oficiales” prácticas subversivas que horaden su supuesto estado de grandeza.

En ese sentido, podemos decir que la postura de Steiner busca no sólo encontrar la “corriente profunda”, sino también los mecanismos retóricos que hacen de Nabokov un escritor territorial aún a pesar de su estado (involuntario) de exiliado. Nabokov, aún a pesar de su cariz paródico, busca una territorialización del ruso por medio del inglés. Mientras que Kafka, según la lectura de Deleuze y Guattari, no busca una territorialización del bloque checo-judío en el bloque alemán-protestante, sino que busca una literatura en permanente estado de fuga que nunca se estabilice en lo “checo” o lo “alemán”.

Si recordamos un poco los aspectos biográficos de Franz Kafka, éste nació y vivió la mayor parte de su vida en Praga. Al haber nacido en 1883, atestiguó el esplendor y caída del imperio Austro-Húngaro. Al fragmentarse el imperio, se deslegitimó la oficialidad del alemán posibilitando la emergencia de las lenguas regionales. El padre de Kafka nunca permitió que la influencia materna del checo y la influencia cultural del hebreo, mancillaran el rigor oficial-comercial del alemán. Kafka, por el contrario, aún a pesar de trabajar y escribir en alemán, busca un lenguaje literario donde lo checo, lo hebreo y el yiddish devenga una “corriente profunda” que desterritorialice la “corriente visible”. Es decir, la postura “menor” de Kafka no busca el contacto armónico entre las dos corrientes, sino que busca un contacto divergente.

Por lo tanto, debemos preguntarnos qué otra característica goza la “literatura menor” para comprender a profundidad la literatura de Kafka y cómo ésta, aún a pesar de su “sobriedad”, aún a pesar de devenir embriagante por medio del agua, se levanta por encima del alemán como “lenguaje de papel”, pero tampoco regresa al checo-hebreo como cobijo edípico:

Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o como un uzbekiano escribe en ruso [...] Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto (31).

La lengua alemana de Kafka no se parece a la lengua alemana de Goethe o la lengua alemana-checa de sus contemporáneos que buscaban entreverar la exuberancia simbólica de la tradición judía con el rigor oficial del alemán. Kafka, según Deleuze y Guattari, opta por una estrategia de desterritorialización donde la lengua alemana, en lugar de “inflarse” a base de signos cabalísticos y fórmulas alquímicas; se degrada con el contacto de lo checo-hebreo-yiddish. “Kafka dice precisamente que una literatura menor es mucho más apta para trabajar la materia” (32). ¿A qué se refiere con ello? ¿Cuál es la materia del alemán-checo? La lengua, los signos y las palabras, ya no son unidades indivisibles que aprehenden la totalidad del mundo empírico. Kafka (citado por Deleuze y Guattari) anota así en su diario: “Casi ninguna de las palabras que escribo armoniza con la otra, oigo restregarse entre sí las consonantes con un ruido de hojalata, y las vocales unen a ellas su canto como negros de barraca de feria” (38-39). La arbitrariedad del signo se quebranta y la musicalidad de hojalata del significante se escucha mucho más que la “corriente profunda” del significado.

Sin embargo, el ruido de “hojalata” y los gritos de barraca no vendrán una sintaxis ruidosa, acelerada, vanguardista, regional y propulsada por la técnica del montaje; sino una sintaxis sobria, embriagada a base de agua. Así lo expone Deleuze-Guattari:

Kafka tomará muy pronto el otro camino, o más bien lo inventará: optar por la lengua alemana de Praga, tal y como es, en su pobreza misma. Ir siempre más lejos en la desterritorialización... a fuerza de sobriedad. En vista de que el vocabulario está desecado hacerlo vibrar en intensidad. Oponer un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente significativo. Llegar a una expresión perfecta y no formada, una expresión material intensa (32-33).

Según la lectura de Deleuze y Guattari, la desterritorialización que ejecuta Kafka dentro de la "grandeza" de la lengua alemana se basa en su capacidad de generar extrañeza mediante la sobriedad estilística. Sus palabras, en lugar de estar marcadas por un simbolismo esotérico y un desquiciamiento de la forma y la estructura narrativa; deviene enigmática a través de la precisión lingüística. A base de sobriedad, "El lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites" (39). Ya no busca el significado unívoco mediante las palabras unívocas, sino busca un "uso intensivo asignificante de la lengua" (37) en lo unívoco. Por medio de la sobriedad de las palabras, deja entrever los abismos que toda palabra, aún a pesar de pertenecer a una "lengua mayor", oculta en su interior. Pero más allá de la fácil oposición entre literatura menor-literatura mayor, escritor multilingüe-escriptor monolingüe, Kafka-Goethe; quizá lo más interesante del planteamiento de Deleuze y Guattari se basa en la concepción de la lengua no como una "corriente profunda" que solo los grandes escritores conocen, sino la lengua como una multiplicidad de lenguas donde el "ruido de hojalata" y las "dosis iguales" coexisten.

Lo extraterritorial latinoamericano

Aún a pesar de que los medios de comunicación masiva y la relativa democratización de los nuevos medios de transporte técnico ha disminuido la distancia geográfica entre Occidente y América Latina, la diferencia epistemológica es incuestionable. Por ende, el presente

trabajo considera pertinente reflexionar sobre las nociones de espacio y territorio desde la mirada de autores latinoamericanos. En primera instancia, cabe mencionar las reflexiones que Josefina Ludmer ha hecho sobre el territorio en su libro *Aquí América latina. Una especulación* (2010). En una lectura cercana a la de Deleuze-Guattari, Ludmer reconoce que el territorio no se limita a una simple espacialidad homogénea donde los sujetos existen y se comportan a partir de ciertos patrones preestablecidos, sino que el territorio, atravesado por las “políticas territoriales” (121) y las “políticas de las afecciones” (121), es un espacio complejo dominado por múltiples tensiones donde la literatura es un lenguaje capaz de superar las oposiciones dogmáticas de sentido; lo que Ludmer llama “especular en fusión”(122). De tal modo, Ludmer entiende el territorio como:

Una delimitación del espacio y una noción electrónica-geográfica-económica-social-cultural-política-estética-legal-afectiva-de género-y-de sexo, todo al mismo tiempo. Atraviesa los diferentes campos de tensión y todas las divisiones y puede pensarse en fusión. Especular en fusión es borrar las oposiciones y usar uno de los lenguajes (el literario por ejemplo) implicando los otros (122).

Al igual que Steiner y Deleuze-Guattari, Ludmer advierte el vínculo profundo entre lengua y territorio. Por lo tanto, el territorio se entiende como un espacio perimetrado de sentido donde existe una visión hegemónica que tiende a deslegitimar o exterminar otras formas de pensar. En un sentido autoritario, el escritor se ve obligado a escribir sobre determinados temas locales, folclóricos, identitarios o políticamente acordes al discurso ideológico en turno. Una política literaria cuya mayor fuerza en América Latina se produjo durante la transición del siglo XIX al siglo XX. Sin embargo, el ojo crítico de Ludmer se basa en los nuevos mapeos territoriales trazados por el neoliberalismo:

Estamos en una economía que organiza el territorio de otras maneras y en una nueva forma de territorialización del poder. En otros modos de territorialización artística y en otras desterritorializaciones. La globalización produce espacialidades que pertenecen tanto a lo global como a lo nacional, lo regional y lo local. Caen algunas fronteras, se refuerzan o aparecen otras; la cuestión del territorio como parámetro de autoridad, derechos y soberanía ha entrado en una nueva fase (124).

Ante la articulación incesante de nuevos surcos, trazos, mapas y fronteras territoriales, la antigua dialéctica Occidente-América Latina se reformula. La rigidez dicotómica de la epistemología colonial (europeo-indio) deviene una diáspora identitaria donde nociones como “global” y “nacional” se trastocan. Sin embargo, esta cercanía, esta aparente inmediatez provocada por los nuevos medios digitales, no se retraduce en un estado de paz, libertad, democracia y otredad, sino en una drástica reformulación donde la epistemología del capitalismo Occidental (homogéneo, pragmático, utilitario, ajeno a la temporalidad mítica) se yergue como la única forma viable de organizar el mundo.

Acorde a este nuevo régimen hegemónico, surgen diferentes voces literarias. Por un lado, siguiendo las reflexiones que propone Francisca Noguerol en *Narrar sin fronteras* (2008), a finales del siglo XX y principios del XXI emergieron diferentes camadas de escritores cuyas propuestas estilísticas y temáticas pueden, en un marco general, dividirse en dos grandes grupos. Por un lado, aquellos que buscan perpetuar los frescos histórico-sociales y símbolos exóticos que la generación del *Boom* institucionalizó y convirtió en una mercancía altamente rentable para los mercados extranjeros; mientras que, el otro grupo, familiarizado con las nuevas tecnologías, los mitos generados por los medios de comunicación masiva y afines a los “subgéneros” literarios (terror, policíaco, ciencia ficción) buscaron una poética que los distanciara de la retórica “macondista”. Sin embargo, aún a pesar

de la diferencia, Nogueroles reconoce que ambos están atravesados por una condición política-identitaria que podría definirse como “extraterritorial”. Así lo expone:

En efecto, vivimos un momento en que la búsqueda de identidad ha sido relegada en favor de la diversidad; como consecuencia, la creación literaria se revela ajena al prurito nacionalista a partir del cual se la analizó desde la época de la Independencia [...]. Sin embargo, resulta innegable la existencia de una tradición literaria en español definida precisamente por la desterritorialización de los autores – que en muchos casos produjeron textos canónicos fuera de las fronteras de su país –, un eclecticismo enemigo de cualquier tipo de esencialismo patriótico, y por la visión de América como *crisol de culturas*, lo que supone la defensa de la hibridación y la inmersión sin complejos de esta narrativa en el amplio espectro de la cultura occidental (20).

Para Nogueroles, América Latina ya no puede entenderse como un “compartimento estanco” (21) donde todas sus acciones políticas y estéticas no guardan relación alguna con las tensiones de Europa. Las precedentes tesis identitarias de corte fenomenológico que marcaron una época de la literatura latinoamericana han perdido vigencia. La pregunta por el “ser” del mexicano ha sido sublimada por una atomización ideológica donde se reconoce el beneficio de lo múltiple, diverso y relacional. En ese sentido, Nogueroles marca una distancia con la crítica postcolonial la cual “rechaza los conceptos universalizantes como producto de la imitación a los antiguos colonizados” (22). Según su lectura, la crítica postcolonial considera otra forma de dominación ideológica el hecho de que categorías de pensamiento como “modernidad”, “Occidente” y “postmodernidad” sean utilizadas para estudiar las dinámicas culturales de América Latina. Sin embargo, Nogueroles reconoce que la mayoría de los escritores de América Latina detentan un *habitus* que les ha permitido interiorizar el capital acumulado que presumen los diversos campos culturales que estructuran la literatura europea. Así lo expone:

Pero, ¿cómo desligar de movimientos de repercusión planetaria a un subcontinente que cuenta con un setenta por ciento de población urbana y cuya *ciudad letrada* se encuentra definida por el cosmopolitismo? Negar que los creadores puedan adscribirse a corrientes internacionales de pensamiento resulta tan ingenuo como peligroso, tanto más cuando los intelectuales en los últimos años se han desplazado frecuentemente de sus países de origen por razones políticas, sociales o económicas (22-23).

Regresando a nuestro objeto de estudio, cabe preguntar entonces qué clase de mapeo territorializante o desterritorializante (o ninguna de las dos) practica Fabio Morábito cuando, siendo el italiano su lengua madre, escribe en español y participa dentro de las dinámicas del campo literario nacional como “escritor mexicano”.

Fabio Morábito y su condición extraterritorial

Dentro de la prolífica obra de Fabio Morábito², su artículo publicado en la revista *Vuelta* “El escritor en busca de una lengua” (1993), puede interpretarse como una carta de presentación extraterritorial³. Más allá de que el tema del viaje, el exilio, la soledad y la orfandad ontológica puede rastrearse en su libro *El idioma materno* (2014); el artículo,

2 Fabio Morábito (1955) es autor de *Lotes baldíos* (1985), *De lunes todo el año* (1992), *Alguien de lava* (2002), *Delante del prado una vaca* (2011), *A cada cual su cielo* (2021) en poesía; dos libros de ensayos, *El viaje y la enfermedad* (1984) y *Los pastores sin ovejas* (1995); *Caja de herramientas* (1989) que funde ensayo y poema en prosa; dos novelas, *Emilio, los chistes y la muerte* (2009) y *El lector a domicilio* (2018) y un libro para niños, *Cuando las panteras no eran negras* (1996). En narrativa ha publicado los relatos *La lenta furia* (1989), *La vida ordenada* (2000), *También Berlín se olvida* (2004), *Grieta de fatiga* (2006), *El idioma materno* (2014), *Madres y perros* (2016), *La sombra del mamut* (2022) y *Jardín de noche* (2024).

3 De igual modo, dentro de la prolífica obra crítica que ha merecido su obra, cabe destacar respecto a la condición extraterritorial el artículo “Fabio Morábito: el ensayo desde la extranjería” de Soledad Del Rosso, publicado en *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, año 8, núm. 15, marzo 2019. A su vez, cabe mencionar la antología *Los oficios del nómada: Fabio Morábito ante la crítica*. Sarah Pollack y Tamara R. Williams (Coords.). México: UNAM, Literatura UNAM, 2015.

en realidad un ensayo, es uno de sus primeros textos en prosa donde aborda la cuestión extraterritorial. Dentro de las primeras reflexiones, subraya la diferencia en el modo en que los extranjeros aprenden una lengua a diferencia de los “nativos”. Según Morábito, “sólo los extranjeros aprenden un idioma, ya que la lengua materna se inhala o se absorbe junto con el alimento y los gestos de los padres” (22). Acorde a su postura, la lengua no es un conocimiento técnico que pueda adquirirse a través de una *praxis* preestablecida. Es verdad que un extranjero puede aprender una lengua, pero esa lengua obtenida mediante el “conocimiento” (22) y no la “inhalación” (22), es una lengua que corre el peligro de limitarse a su función comunicativa-instrumental.

Siguiendo las reflexiones que propone Walter Benjamin en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (2016) y “La tarea del traductor” (2016); el filósofo alemán menciona la diferencia entre la lengua entendida como “comunicación de contenidos espirituales” (139) y “contenidos lingüísticos” (139). Su análisis toma como base la dimensión sagrada del lenguaje expuesta en el Génesis. Lo adánico. La correspondencia constitutiva entre la “cosa” y el “nombre”. Así lo expone: “Dios no ha creado al hombre mediante el verbo y no lo ha nombrado. No ha querido someterlo a la lengua, sino que en el hombre, Dios ha dejado surgir libremente la lengua” (150). La totalidad del mundo ha sido creada por la fuerza divina del verbo de Dios, pero la comprensión de esa totalidad (la Naturaleza) sólo puede ser articulada mediante la capacidad de nombrar que Dios, cual hálito, le insufló al hombre. Al no haber sido creado por la fuerza divina del verbo, el hombre es capaz de reconocer el orden secreto del mundo y “escuchar” el verdadero nombre de las cosas. Sin embargo, ¿qué clase de relación existe entre el verbo divino y el nombrar de los hombres?

Puesto que Dios ha creado las cosas, el verbo creador en ellas es el germen del nombre que las conoce, así como Dios al final llamó por su nombre a cada cosa, una vez que hubieron sido creadas. Pero evidentemente, esta denominación es sólo la expresión de la identidad de la palabra divina y del nombre conocedor en Dios, y no la solución anticipada de la tarea que Dios asigna expresamente al hombre: la de nombrar las cosas. Al acoger la lengua muda y sin nombre de las cosas y traducirla a los sonidos del nombre, el hombre cumple tal tarea (153-154).

En ese sentido, podemos pensar que la capacidad de nombrar del hombre es una facultad de traducción. Sólo el hombre (antes de escuchar la “promesa de la serpiente”) es capaz de leer-escuchar el estado “mudo” de la naturaleza y darle voz mediante el nombre. Benjamin menciona que “Dios hace a los animales, uno después de otro, una señal para que se presenten ante el hombre para ser nombrados” (155). Sin embargo, el hombre, tentado por la promesa de la serpiente, come la manzana prohibida y es expulsado del Paraíso. Tiempo después, la humanidad, obsesionada con regresar al mundo divino, edifica la Torre de Babel cuya altura majestuosa encoleriza a Dios y castiga a la humanidad con la multiplicidad de lenguas entendida como confusión. La correspondencia divina entre el verbo de Dios y el nombrar del hombre se anula. Ya no escucha las “señales” de las cosas. La naturaleza enmudece. El hombre, caído en la ausencia de “señales”, agraviado por el silencio del mundo circundante, degrada el hábito original de las palabras y estas se convierten en signos abstractos, lingüísticos, los cuales, por medio de una convención social, solo representan a las cosas.

Acorde a las reflexiones de Fabio Morábito, podemos establecer que el extranjero, al no haber inhalado la segunda lengua, corre el peligro de perderse en “la concepción burguesa de la lengua” (144) y degradarla a un simple medio de comunicación. Para Walter Benjamin, el conocimiento del mundo no se da “a través de la lengua”, sino que sólo se da en la lengua misma. Así lo expone:

¿Qué comunica la lengua? La lengua comunica la esencia espiritual que le corresponde. Es fundamental saber que esta esencia espiritual, se comunica en la lengua y no a través de la lengua. No hay, por lo tanto, un sujeto hablante de las lenguas, si con ello se entiende a quien se comunica a través de tales lenguas. El ser espiritual se comunica en y no a través de una lengua: es decir, no es exteriormente idéntico al ser lingüístico (141).

El escritor que abandona su lengua madre y “usa” una segunda lengua como “medio” literario, debe cuidar precisamente que ese “uso” y ese “medio” busque comunicar “el ser espiritual” de la lengua adoptada y no su simple “ser lingüístico”. Morábito, consciente de los peligros, reconoce que otro de los aspectos a tener en cuenta sobre el proceso de cambio de lengua reside en el proceso de imitación: “Aprender un idioma implica un don de imitación que es innato en el niño y que se atrofia rápidamente con el paso de los años” (22). El niño, ajeno a las tensiones sociales y políticas, lleva a cabo una imitación mucho más cercana a la “inhalación”. Por el contrario, el adulto, avergonzado por su regreso a la niñez, lleva a cabo un proceso de imitación cercano a la “mediatización”.

El imitador supone que cualquier ser puede compendiarse y abarcarse en su figura y que por lo tanto es posible conocerlo todo por pura comparación, por pura traducción. Precisamente el vago rechazo que probamos al oír nuestro idioma estropeado por un acento foráneo es el rechazo a la traducción que se adivina detrás de la pronunciación imperfecta, traducción que implica reducir las palabras de nuestro idioma a una función exclusivamente comunicativa, a un uso puramente instrumental, siendo que para nosotros, que las absorbimos como una materia insustituible junto con la leche de nuestra madre, representan mucho más que eso: una contraseña y un vínculo que nos constituyen como unos hombres concretos e inconfundibles (22).

Consciente de las diferencias entre “inhalar” y “conocer”, Morábito se pregunta qué clase de papel desempeña un escritor en la lengua. En

ese sentido, en una lectura cercana a la de Deleuze y Guattari, Soledad del Rosso habla de la presencia del “conflicto” (146) en la literatura de Morábito. Así lo expone:

En el caso de la narrativa de Morábito se estaría en conflicto *con* la escritura debido a la portación de lenguas y, paradójicamente, se escribiría para hacer visible –para sostener– ese conflicto y reflexionar literariamente sobre esa cuestión. Lo relevante de esta modulación, por ello, radicaría en el alcance positivo que asume el término: si bien la palabra *conflicto* arrastra una carga negativa en su uso corriente, en este caso, en tanto motor de esta escritura es lo productivo; esto es, se está en lucha con el acto de escribir por la condición multilingüe de quien lo hace, pero justamente es esa misma situación la que puja para cristalizar la escritura literaria (146).

La noción de “conflicto” resulta interesante en la medida que soslaya su “carga negativa”. La simultaneidad de lenguas puede concebirse como el “motor” (146) que posibilita el acto escritural. Por ende, también podemos decir que el “conflicto” en Morábito se retraduce en la oposición “inseguridad” y “alivio”. La inseguridad radica en el miedo no sólo al error gramatical, fonológico y semántico, sino a caer en la mediatización de la lengua. Por el contrario, el alivio responde a una naturaleza distinta. El escritor extranjero, al desconocer (o al permitirse fingir desconocer) el capital acumulado del campo literario en turno, puede gozar una relación con la nueva lengua que esté exenta de cargas estético-ideológicas. Del mismo modo, al abandonar su lengua materna, se ve liberado de la antigua represión edípica que lo obligaba a escribir de determinada forma: “Es el alivio del desprendimiento. El idioma no materno no se encuentra lastrado por la voz, las órdenes y las dudas de nuestros padres, no arrastra antiguas deudas, no denota nuestros acentos más íntimos” (22).

Para explicitar esta liberación que siente el escritor extranjero en su nueva lengua, Morábito se apoya en la figura de Don Juan. Por un lado, al no tener ninguna responsabilidad monógama-estética, Don

Juan puede tener relaciones con cualquier mujer que quiera. Sin embargo, ese libertinaje también puede derivar en desolación: “Pero esta aparente salud es también una orfandad. ¿Quién más huérfano que Don Juan, quién más solo que él y quién más apátrida?” (22). Para Morábito la libertad estética se vuelve una carga. En lugar de buscar una materialidad lingüística como la “minoría” kafkiana (el ruido de “hojalata”) busca cómo anular esa desolación e integrarse a la “corriente” de la nueva lengua.

El escritor extraterritorial, al tener una relación distante y compleja con las palabras, es capaz de advertir una mayor naturalidad en la creación retórica que implica la escritura en lugar del vuelo libre de las palabras habladas. Morábito menciona que la condición de Don Juan no se limita a ser un simple “pícaro vividor” (22), sino que su empresa utópica de acostarse con todas las mujeres para al final elegir a la indicada, se asemeja al deseo febril del escritor extranjero de conocer todas las palabras de la nueva lengua para así poder tener un mayor dominio literario.

La conquista de un estilo puede ser el sustituto de esta necesidad abarcadora. Puesto que el estilo, como una red envolvente, somete el discurso a un clima de palabras, giros y cadencias específicos, dejando fuera otras palabras, otros giros y cadencias, produce la impresión de un todo sin fisuras. Cada estilo es una burbuja en la que se refleja el idioma y un sustituto de la imposible hazaña de usarlo en su totalidad. No habría necesidad de estilo si pudiéramos sacar provecho indiscriminadamente de todas las palabras y los giros de la lengua; los dioses no tienen estilo porque no tienen lagunas, porque lo recuerdan todo; el estilo es producto de nuestra torpeza, de las repeticiones y aproximaciones nebulosas a las que nos obliga nuestra torpeza, y en ese sentido nadie tiene tanto “estilo” como un extranjero, con sus deficiencias verbales a la vista (23).

El estilo, para Morábito, en lugar de ser una búsqueda formal que se sumerja en las profundidades de la lengua y encuentre la “corriente

profunda”; es más una operación de ocultamiento. Ante la imposibilidad de aprehender la totalidad de la lengua, sublima esa falta por medio de un ordenamiento (la combinatoria arbitraria de los signos) en la escritura que genera en los lectores la impresión de dominio. De ahí que Morábito postule que el conocimiento de múltiples lenguas no se traduce en un capital simbólico que posibilite la emergencia de un gran estilista, sino que el extranjero, atormentado por su no “inhala- ción”, se ve obligado a crear un “estilo”. Por lo tanto, para Morábito, el estilo no responde a una versatilidad de “diferentes visiones”, sino a una máscara que busca ocultar el estado perenne de inseguridad.

Otro aspecto interesante que debate las ideas de Steiner sobre la extraterritorialidad, es el papel que desempeña la traducción. Según Steiner, la traducción en Beckett y Nabokov es una operación onto- lógica-literaria de transferencia que no sólo les permite escribir su mismo libro en diferentes lenguas, sino que es una operación múlti- ple que proporciona el acercamiento a la “corriente profunda” y, por ende, la creación de una obra que aún a pesar de que sólo está escrita en una lengua, su estilo es un instrumento musical donde se armo- niza el logos de las otras lenguas. Por el contrario, para Morábito la traducción desempeña la función de sacrificio. Un ritual de muerte sagrada donde el sujeto abandona su estado profano para pasar al estado divino. Por ello, a modo de ingreso en la literatura mexicana y a modo de abandono de su lengua italiana, Morábito se “preparó” con la traducción:

Una época dedicada intensamente a la traducción de algunos poetas italianos modernos (Ungaretti, Saba, Pavese, Montale), como si sintiera la necesidad de pagar algún tributo antes de asumir mi segundo idioma como aquel en el que habría de expresarme. Conforme traducía la poesía de mi lengua al nuevo idioma que me rodeaba, recuperaba mi lengua de un modo más maduro y consciente y al mismo tiempo me despedía de ella (23).

A diferencia de la perspectiva de Steiner y Deleuze-Guattari, Fabio Morábito padece la multiplicidad. En lugar de buscar una voz literaria

donde confluya la intensidad expresiva del italiano y la intensidad expresiva del español de México, opta por la oclusión. Sacrifica el hálito de su italiano “inhalado” para renacer convertido en escritor mexicano. En la medida que el ritual-traducción de los poetas italianos al español crece, mayor es su distancia con la lengua madre. Sin embargo, el sacrificio falla. Aún a pesar del rigor ritual de su traducción, persiste el italiano. Aún a pesar de que vive y habla y escribe en español, la presencia fantasmática del italiano persiste. Para explicitar la imposibilidad de mutar el ser de una lengua a otra sin resabio alguno, cita la condición lingüística de Drácula. El Conde Drácula no sólo ha citado al joven Harker para alimentarse con su sangre, sino también para usarlo para practicar su inglés ya que en Londres “busca pasar como cualquier nativo” (24). Con esta declaración manifiesta:

Que no le interesa la traducción, que de seguro desprecia, sino la identificación, la conversión. A su juicio, sólo es posible hablar otro idioma convirtiéndose en otro individuo. Pasar de una lengua a otra exige la mutación del ser. ¿Hay más desprecio de la traducción que en esa breve premisa? (24).

Por medio de la necesidad de conversión total que busca Drácula, se manifiesta una concepción particular de la traducción. Tras su intento fallido de metamorfosis mediante la traducción de poetas italianos, Morábito descubre la imposibilidad de una conversión total del ser de un sistema lingüístico a otro⁴. Así como los sujetos nunca son esencias inmutables, la lengua también está sujeta a la contingencia. Al res-

4 Más allá de la presencia elusiva que ocupa la traducción en “El idioma materno” (2014), donde puede encontrarse una reflexión más concisa sobre la traducción es en la entrevista que sostuvo el autor para *Periódico de Poesía*, titulada “El músculo del traductor; una conversación con Fabio Morábito”. En ella postula: “Cuando uno empieza a traducir se enfrenta a un problema, para mí irresoluble, y es que, en un sentido, la traducción es imposible. Ni siquiera la traducción de poesía sino la llana, como decir “Me gusta un perro”. Una frase tan simple pareciera que no daría problemas, pero sí los hay porque se traduce culturalmente. No traducimos sólo un idioma sino una cultura. Al principio te enfrentas con el hecho de que las palabras coinciden más o menos, pero uno siente que el sentido no es el mismo y eso paraliza”.

pecto, Walter Benjamin, en su texto “La tarea del traductor” reflexiona sobre la diferencia ontológica que implica hacer una traducción bajo la égida de la “fidelidad” y la “libertad”. En primera instancia, aquellos que trabajan bajo la égida de la fidelidad, sólo llevan a cabo una traducción literal. Lo único que les interesa es “transmitir una comunicación” (120) y olvidan que lo más importante de la traducción literaria es encontrar la “lengua de la verdad” (124), el eco mesiánico de la lengua adánica. Esta cohorte de traductores, dan por sentado que el sentido de la lengua se ha petrificado en un estadio sincrónico inamovible y que, a su vez, la propia lengua del traductor es otra manifestación sincrónica-petrificada:

Es más, mientras la palabra del escritor sobrevive en el idioma de éste, la mejor traducción está destinada a diluirse una y otra vez, en el desarrollo de su propia lengua y a perecer como consecuencia de esta evolución. La traducción está tan lejos de ser la ecuación inflexible de dos idiomas muertos que, cualquiera que sea la forma adoptada, ha de experimentar de manera especial, la maduración de la palabra extranjera, siguiendo los dolores del alumbramiento en la propia lengua (125).

Siguiendo la veta filosófica que expuso en su trabajo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (2016), Benjamin reconoce que la lengua social de los nombres está degradada. Así como estipula una diferencia categórica entre el “contenido lingüístico” y el “contenido espiritual”, es decir, la concepción burguesa de la lengua y la concepción religiosa; Benjamin considera que la traducción es la técnica hermenéutica-literaria que posibilita aprehender por un instante (recuérdese su innegable contingencia diacrónica) el fin mesiánico del lenguaje. Por ende, la traducción no es una simple extrapolación de sentidos, sino que es la tentativa de redimir el potencial adánico-espiritual del original en la lengua de la copia. Expandir el sentido del original en el sentido de la copia. No sepultar a la lengua del original en el sentido de la copia, sino un acto de persistencia mutua, aunque no homogénea y mucho menos inmutable. Para ejemplificar este proceso

ontológico, Benjamin se apoya en dos metáforas. Tanto la fragmentación de la “vasija rota” y la dialéctica entre la tangente y el círculo. En el primer ejemplo, menciona que el traductor no debe afanarse en la reconstrucción meticulosamente fidedigna del sentido del original con las partes rotas de su propio idioma, ya que, en primera instancia, el lenguaje del original es así mismo otra reconstrucción fragmentaria de un todo indivisible carente de aprehensión lingüística. Ambas lenguas (el original y la copia) son las vasijas rotas de la lengua adánica:

Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido del original, reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquél en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que los trozos de la vasija, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior (132).

Aún a pesar de que en primera instancia pueda atisbarse cierta similitud entre la “corriente profunda” de Steiner y el “lenguaje superior” de Benjamin, existe una notable diferencia. En el caso de Steiner, apela a una suerte de *logos* inmanente capaz de unificar las raíces profundas de las diversas lenguas. Es decir, busca un centro, un eje desde el cual la dispersión lingüística se unifica. Por el contrario, en el caso de Benjamin, ese centro, ese eje, esa correspondencia adánica, no se concibe como un sustrato divino inmutable, sino como un acto de redención contingente que varía en función de las diversas traducciones. Es decir, mientras que en Steiner la “corriente profunda” persiste inmutable, en el caso de Benjamin, la traducción, entendida como revelación, como exégesis profana, tiende a restituir diferentes partes (los fragmentos de la vasija rota) de un todo que se sabe inagotable. Por ende, aún a pesar de que el traductor en turno sea capaz de rescatar y expandir el sentido del original en el sentido de otra lengua (eso que Benjamin llama “el fin mesiánico de sus historias” (127), esa expansión es relativa.

Ahora bien, ¿cómo se determina el valor de una buena traducción? ¿Por su fidelidad o libertad? Semejante pregunta sólo puede responderse recordando que, para el autor alemán, el lenguaje técnico-comunicativo (la “concepción burguesa”) ha confinado el “contenido espiritual” a un reducto ya casi inalcanzable. La nueva temporalidad cronológica y acelerada del tiempo instaurada por la epistemología del capital, deplora el lenguaje poético, contemplativo y revolucionario. Toda aquella manifestación lingüística cuyo sentido no esté sujeto a lo cuantitativo, resulta incomprensible:

Su valor no procede del sentido del mensaje, ya que la misión de la fidelidad es la de emanciparlo. La libertad se hace patente en el idioma propio, por amor del lenguaje puro. La misión del traductor es rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra al nacer la adaptación (134).

Además de la metáfora de la “vasija rota”, Benjamin igualmente se basa en el ejemplo de la tangente y el círculo. Así como la condición extraterritorial de Steiner postula una ductilidad ontológica del escritor para moverse hábilmente de una lengua a otra; Benjamin limita el contacto a un roce, apenas una estela de sentido.

Así como la tangente sólo roza ligeramente al círculo en un punto, aunque sea este contacto y no el punto el que preside la ley, y después la tangente sigue su trayectoria recta hasta el infinito, la traducción también roza ligeramente al original, y sólo en el punto infinitamente pequeño del sentido para seguir su propia trayectoria de conformidad con la ley de fidelidad, en la libertad de movimiento lingüístico (135).

Otro aspecto importante que Benjamin postula es el grado de “traducibilidad del original” (136). En una reflexión que amplía la oposición de la “concepción burguesa” y “concepción religiosa” del lenguaje; apunta que el grado de traducibilidad de una obra varía en función

de su “calidad”. Es decir, un texto cuyo sentido principal no sea una simple sucesión de mensajes lingüísticos. Quizá, aunque no lo menciona explícitamente, la predominancia de la forma por encima del contenido como simple información consumible y desechable:

El grado de traducibilidad del original determina hasta qué punto puede una traducción corresponder a la esencia de esta forma. Cuanto menores sean el valor y la categoría de su lengua, cuanto mayor sea su carácter de mensaje, tanto menos favorable será para su traducción, hasta que la preponderancia de dicho sentido, lejos de ser la palanca para una traducción perfecta, se convierta en su perdición. Cuanto más elevada sea la categoría de una obra, tanto más conservará el contacto fugitivo con su sentido y más asequible será la traducción (136).

Así como Steiner busca el *analogon*, Deleuze-Guattari el cruce derivado del bloque de intensidades, Benjamin busca el “contacto fugitivo” (136). Ante la imposibilidad de que la humanidad se redima y escuche una vez más la voz de la naturaleza, es decir, la correspondencia constitutiva entre los nombres y las cosas; Benjamin apuesta por la traducción como una suerte de exégesis profana que, en lugar de aprehender el sentido original y estabilizarlo en un paradigma, sólo busca recordar-escuchar la correspondencia divina por medio de un “contacto fugitivo”. Un relámpago que sólo quiebra la densidad de la noche por un instante. Por ende, cuando Fabio Morábito realiza su sacrificio-traducción para poder iniciarse en la literatura mexicana, su liturgia es fallida. No acontece la conversión total. No anula del todo su italianidad y tampoco deviene por completo mexicano. Sino que persisten restos, muescas, intensidades variables que se territorializan y desterritorializan al unísono:

Pese a todo lo que me ayudó la traducción para cortar el cordón umbilical con mi idioma materno, no he salido, ni creo que nunca saldré, de la franja dudosa a la que me ha relegado mi bilingüismo. En ella se reúnen y dialogan dos idiomas mermados: el materno, por hallarse en continuo proceso de erosión, y el adquirido, porque no logrará jamás hacer desaparecer el fantasma del otro. El resultado es la sensación de vivir lingüísticamente en un estado precario (24).

El estado erosionado de la primera lengua y el estado acechado de la segunda lengua no se convierte en una materialidad “menor”, dinámica y creativa, que sirva como base esquizoide para crear un lenguaje desterritorializante que sacuda los preceptos del campo literario mexicano. Al contrario, su estado de precariedad lo lleva a preguntarse cómo es posible que los otros escritores puedan soportar tantas lenguas agitándose en su interior. Confiesa que para él le resulta “inconcebible crecer simultáneamente en ambas direcciones” (24). Y esa dualidad problemática se correlaciona con la dificultad que entraña la coexistencia de su labor como cuentista y poeta: “Nadie puede albergar en sí tantas personas distintas” (24). Morábito, en lugar de devenir múltiple, en lugar de buscar esculpir una poética a partir de los fragmentos de la vasija rota, deviene (o intenta devenir) único. Sin embargo, esa búsqueda de estabilidad no debe interpretarse como una reivindicación de la “corriente profunda”. Su unidad, en lugar de ser la unidad de una “lengua oficial”, de la “lengua de papel” que desterritorializa Kafka; es una unidad depurada que se acerca al nombrar expuesto por Walter Benjamin:

El escritor bilingüe, en el momento de escribir en un idioma determinado, es bilingüe sólo por accidente, no por inspiración, porque dentro de ésta sólo se puede ser dueño de un idioma. Yo diría incluso que la inspiración es precisamente esto: el estado más profundo de monolingüismo, ese momento en que la lengua, envuelta y protegida por una especie de sordera frente a todas las otras, habla sin recatos y sin escrúpulos, como si fuera la única existente, el único idioma concebible (24).

Conclusiones

Para Fabio Morábito, la condición políglota no es un estadio superior del ser que se encuentre en mayor cercanía con la “corriente profunda” y tampoco una potencia “menor” que permita agrupar y subvertir una diáspora de lenguas, sino una carga. De tal modo, su mirada ensayística abre un camino sobre la condición “extraterritorial” diferente al postulado de George Steiner y Deleuze y Guattari. Es decir, reniega la síntesis original y reniega la multiplicidad sobria-embriagante. Su condición políglota no es concebida como una virtud, pero tampoco como un lastre. Sino un estadio de imprecisión lingüística que obliga al escritor a ser mucho más consciente sobre la dimensión retórica de la lengua. En ese sentido, conjeturamos que su poética extraterritorial se mueve en una estética mucho más cercana a Walter Benjamin. Los dos, al reconocer que es imposible detentar un conocimiento total de la lengua (sea cual sea), reconocen el valor positivo del “contacto fugitivo”. Por ende, cuando Morábito escribe y traduce, no es totalmente italiano y tampoco es totalmente mexicano, sino un ser heterodoxo, relacional que, sin buscar reivindicar un origen divino, una única forma hegemónica, anhela sufrir la inspiración monolingüe. Ese instante en que lengua se depura y “habla sin recatos y sin escrúpulos, como si fuera la única existente”(24).

Referencias

- Benjamin, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”. *Ensayos escogidos*. Ediciones Coyoacán, 2016a.
- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. *Ensayos escogidos*. Ediciones Coyoacán, 2016b.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas*. Editorial Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Editorial Grijalbo, 1983.
- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix. *Kafka, por una literatura menor*. Editorial Era, 2001.
- Del Rosso, Soledad. “Fabio Morábito: el ensayo desde la extranjería”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2019, vol. 8, núm. 15, pp. 144-153.

- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Editorial Eterna Cadencia, 2010.
- Morábito, Fabio. "El escritor en busca de una lengua". *Editorial Vuelta, revista mensual*. Año XVII, núm. 195, 1993, pp. 22-25. <https://letraslibres.com/vuelta/el-escriptor-en-busca-de-una-lengua/>
- Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. Editorial Tusquets, 2004.
- Morábito, Fabio. *El idioma materno*. Editorial Sexto Piso, 2014.
- Morábito, Fabio. "El músculo del traductor; una conversación con Fabio Morábito". *Periódico de Poesía*, UNAM. Agosto 2019. <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/el-musculo-del-traductor/>
- Noguerol, Francisca. "Narrar sin fronteras". *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana, 2008, pp. 19-33.
- Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Editorial Siruela, 2005.

HUMANISMO Y HERMENÉUTICA DE LOS CUATRO SENTIDOS DE LA ESCRITURA EN *LA ROSA TRANSFIGURADA* DE ERNESTO DE LA PEÑA

HUMANISM AND HERMENEUTICS OF THE FOUR SENSES OF SCRIPTURE IN *LA ROSA TRANSFIGURADA* BY ERNESTO DE LA PEÑA

OMAR ALEJANDRO LEYVA LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE SONORA/
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0009-0008-4584-3622>
oa.leyvalopez@gmail.com

Resumen:

El presente trabajo propone un método de lectura para *La rosa transfigurada*, una obra emblemática de Ernesto de la Peña, de naturaleza esencialmente ensayística, pero que incorpora al final un relato titulado “La flor oculta”. El análisis se fundamenta en la hermenéutica medieval de los cuatro niveles de sentido: literal, alegórico, moral y anagógico, como un elemento estructurador del texto. Este enfoque permite articular una visión del humanismo ernestino como una “forma esencial” de su escritura, en la cual se integra una dimensión racional (basada en el rigor histórico, filológico y científico) con una dimensión intuitiva, estética y espiritual.

Palabras clave: La rosa transfigurada; Ernesto de la Peña; humanismo; hermenéutica medieval; literatura mexicana.

Abstract:

This paper proposes a reading method for *La rosa transfigurada*, an emblematic work by Ernesto de la Peña, essentially essayistic in nature, but which incorporates at the end a short story entitled “La flor oculta”. The analysis is based on the medieval hermeneutics of the



four senses of Scripture: literal, allegorical, moral and anagogical, as a structuring element of the text. This approach allows us to articulate a vision of Ernestine humanism as an “essential form” of his writing, in which a rational dimension (based on historical, philological and scientific rigor) is integrated with an intuitive, aesthetic and spiritual dimension.

Keywords: The transfigured rose; Ernesto de la Peña; Humanism; Medieval Hermeneutics; Mexican Literature.

Introducción

El profesor Antonio Fernández Ferrer, autor de uno de los estudios más completos y sistemáticos en lengua española en torno a *Ficciones* de Borges, inicia su libro homónimo con una afirmación tan provocativa como elocuente: “prefiero leer a Borges antes de elogiarlo” (11). Mediante esta contundente frase, además de reivindicar el acto vivo de lectura por encima del gesto estéril del elogio, Ferrer hace explícito su rechazo a la petrificación del autor en el mármol de los homenajes.. El comentario, empero, más allá de negar el encomio como una forma legítima de apreciación estética y de reconocimiento intelectual, apunta a la necesidad de una admiración respaldada por una lectura atenta y transformadora. Sin una aproximación abierta, capaz de dejarse interpelar por la complejidad simbólica del texto y dispuesta a enfrentar el vértigo de sus paradojas, tanto el autor como su obra corren el riesgo de quedar reducidos a algo rígido e inerte, desprovisto de la vitalidad que emana del acto interpretativo.

En lo que respecta a Ernesto de la Peña, el apremio por una lectura rigurosa es todavía mayor. La escasa circulación de sus textos, sumada a su posición periférica frente a los espacios de legitimización editorial y académica, han favorecido —casi como un contrasentido— una idealización acrítica del personaje, dando lugar a una recepción vaga y poco informada de los avatares que conforman su producción literaria. Frente a esta situación, resulta particularmente inquietante el limitado interés de la crítica especializada por abordar con seriedad

una obra que, dada su relevancia y alto grado de complejidad, demanda un análisis sistemático que permita dar cuenta de los procesos y tensiones que en ella se despliegan. Esta omisión se vuelve aún más patente al contrastar la abundancia de semblanzas y artículos laudatorios con la escasa —por no decir inexistente— investigación destinada a examinar a fondo el *corpus* ernestino.

Sobre De la Peña se han dicho muchas cosas: que era un hombre de sabiduría deslumbrante, el último gran erudito de México, uno de los 17 sabios de fin de milenio y hasta un “monstruo de la naturaleza”¹ (Aristides 42; Company 46; Quirarte 11; Labastida 2013, 17). Un tópico recurrente que recae sobre el autor es asumirlo como una especie de último renacentista, quien al igual que aquellos hombres portentosos de la época, exploró con diligencia pasmosa los más recónditos umbrales del saber humano. Así lo refrenda Ignacio Padilla en el prólogo al primer tomo de la *Obra reunida*, donde se refiere a él como: “una *rara avis* extraída de esa remota era en la que ciertos hombres aún podían, si no saberlo todo, sí al menos escudriñar todo” (XI). Esta imagen de un sabio copioso e inasible se complementa con la evocación casi sagrada que Silvina Espinosa hace del maestro. En su imaginario, De la Peña se asemeja a una figura bíblica cuya presencia sitúa en las proximidades de lo mítico: “por mucho tiempo, su cabellera blanca y abundante barba nos remitieron a la imagen de un antiguo profeta que por la intensidad de su mirada, lo mismo podía convocar la ira de los dioses, que convertirse en un repentino salvoconducto para la compasión y la ternura” (42).⁰

Conviene precisar, en todo caso, que lejos de nuestro propósito está la pretensión de desautorizar las voces que han celebrado el legado de Ernesto de la Peña —y menos aún de cuestionar la pertinencia de tales reconocimientos—. Al partir de las notables carencias que presen-

1 “Podría decirse de Ernesto de la Peña lo que sus contemporáneos decían de Picco Della Mirandola, a saber, que era *un monstruo de la naturaleza*, si entendemos esta palabra, la palabra *monstruo*, en su sentido original de *portento* o de *prodigio*, o sea, como una manera de *mostrar al mundo* un hecho insólito. De la Peña es, desde luego, me apresuro a decirlo, un hombre insólito” (“Elogio...” 17). Palabras de Jaime Labastida, director de la Academia Mexicana de la lengua entre 2011 y 2019, en la ceremonia de entrega del XXVI Premio Internacional Marcelino Menéndez Pelayo.

ta el estado actual de la crítica, este artículo busca detectar las lagunas y, con base en ello, ofrecer una propuesta de lectura sólida y bien fundamentada que visibilice los aportes concretos de su obra desde una perspectiva hermenéutica claramente definida. Con dicho objetivo en mente, nos centramos en el análisis del que quizá sea el trabajo más célebre del escritor mexicano: *La rosa transfigurada* (1999). Se trata de un ensayo cuidadosamente elaborado que, además de hacer gala de un amplio acervo de referencias eruditas, tiene la particularidad de cerrar con un relato breve titulado “La flor oculta”.

Como intentaremos demostrar, el texto evoca, ya desde su estructura, una suerte de unidad gnoseológica que articula *logos* y *mythos*, razón e imaginación, idea y relato, la cual actúa a manera de extensión estética del pensamiento ernestino. Así entendida, la confluencia de registros no responde a una mera imposición editorial ni a una arbitrariedad de orden antológico, refleja, en cambio, el esquema de una “forma esencial”² en la escritura del maestro: una visión integradora de lo humano en la que el tránsito entre el rigor analítico y lo intuitivo del arte no se reduce a una función decorativa, sino que se erige como núcleo de la actitud del autor ante el conocimiento.

Para comprender mejor la aplicación de dicho esquema en el caso específico de *La rosa transfigurada*, se tematizan a continuación algunos aspectos de la obra ernestina, en particular aquellos relacionados con la intersección entre narrativa y ensayo. Seguidamente, se examinan los rasgos de la hermenéutica a la que obedece la estructura del libro y desde donde se configuran las diversas transfiguraciones de la rosa. De este modo, se busca identificar las características del humanismo subyacente en la obra de Ernesto de la Peña, el cual consideramos en consonancia con esa “forma esencial” latente en su poética y que, según la hipótesis que sostenemos, se manifiesta en *La rosa*

2 Adopto el concepto de las apreciaciones de Borges en su ensayo “Sobre Chesterton”, donde señala haber encontrado en los relatos del británico: “una cifra de la historia de Chesterton, un símbolo o espejo de Chesterton. La repetición de su esquema a través de los años y de los libros... parece confirmar que se trata de una forma esencial, no de un artificio retórico. Estos apuntes quieren interpretar esa forma” (119).

transfigurada a través de los cuatro estadios de la teoría del alegorismo medieval.

La “forma esencial” del humanismo ernestino

Existe un consenso indiscutible entre los apologistas al reconocer en el maestro De la Peña la encarnación de un humanista genuino, un sabio que no solo estudió con hondura múltiples tradiciones del pensamiento, sino que se vio profundamente atravesado por las inquietudes que han acompañado al ser humano a lo largo de la historia. En este talante, Jaime Labastida destaca que nuestro autor asumió y practicó los rasgos fundamentales de un verdadero humanista, entre los cuales rescata: “la comprensión de los otros, el respeto por los conceptos ajenos, [...] la tolerancia que a Ernesto de la Peña le era connatural y que jamás asumía desde un supuesto espacio superior” (“Elogio” 2012, 29).

De igual forma, Enrique Krauze describe a De la Peña como un humanista ilustrado y observa que, en cuanto tal: “lo guiaba la curiosidad, el asombro permanente, el gozo estético y el humor” (39). Otto Cázares, por su parte, lo ubica junto a figuras como Erasmo de Rotterdam, Georges Dumézil y Umberto Eco, a la par que hace la siguiente afirmación: “Ernesto de la Peña fue un educador en el más alto sentido de la palabra. Guía y depositario de la dignidad, la belleza y la inteligencia humana [...]. Porque como todos los humanistas, Ernesto de la Peña tenía fe en la dignidad del hombre” (40).

Aunque estos títulos y atribuciones permiten vislumbrar la imagen que lectores y amigos construyeron de una presencia tan singular en el ámbito cultural mexicano como la de don Ernesto, no constituyen una propuesta articulada, ni con un arraigo claro en la obra, de las peculiaridades de su humanismo. Resulta, por tanto, pertinente adoptar una acepción del término que nos proporcione un marco de referencia más adecuado. En este sentido, la formulación del hispanista y crítico de arte francés Jean Cassou se revela especialmente esclarecedo-

ra: “yo definiría así al humanismo: la creencia en una posibilidad de acuerdo entre el realismo histórico y las exigencias del espíritu” (456).

Esta definición condensa, a mi juicio, los dos pilares que sostienen los intersticios de la “forma esencial” de la escritura de don Ernesto: una rigurosa erudición histórica y filológica, por un lado; y una imaginación creadora orientada hacia lo simbólico universal, por el otro. Es solo en el marco de un humanismo así entendido que puede enmarcarse lo que Luis Leal denominó cuento-ensayo, una categoría crítica ideada para fundamentar su aproximación a ciertos relatos de Alfonso Reyes que no mantienen del todo las formas tradicionales, y en los que la estructura ficcional a menudo se mezcla con la digresión filosófica o la reflexión estética (106).

En la narrativa de De la Peña, al igual que en varios relatos de Reyes, predomina una ficción plagada de disquisiciones eruditas que llegan a confundirse con citas sacadas de un tratado teológico o filosófico. Asimismo, en algunas de sus narraciones, el autor recurre a un tono mítico-genésico que bien puede remitir tanto al discurso científico como a los textos cosmogónicos de diversas tradiciones religiosas. Así, en sus dos libros de cuentos, *Las estrategias de Dios* (1988) y *Las máquinas espirituales* (1991), como en su singular obra titulada *Mineralogía para intrusos* (1993), el ambiente, la trama anecdótica y los personajes —si los hay— funcionan a modo de un mero artificio que el autor emplea para explorar conceptos más profundos tales como la divinidad, el tiempo, la multiplicidad o el infinito. El tono ensayístico, lejos de eclipsar la ficción narrativa, la transforma en un espacio propicio para pensar lo impensable y bordear así los límites mismos de la razón y el lenguaje.

En este desplazamiento de inquietudes metafísicas hacia formas ficcionales, el autor recrea y reinterpreta distintas posturas dogmáticas, experiencias visionarias, controversias teológicas y personajes icónicos, a través de los cuales explora —con vocación hermenéutica— el enigma del simbolismo religioso y del conocimiento en su dimensión más radical. Lo hace, empero, desde una actitud crítica

e incluso lúdica, sustentada en la sospecha de que lo trascendente bien podría manifestarse únicamente como reflejo de la construcción narrativa. Diríamos, en suma, que la función más significativa de la incorporación de lo ensayístico en el seno del cuento ernestino radica, en última instancia, en la creación de una estructura donde el misterio sea interrogado desde una posición filosófica o científica, al tiempo que es dramatizado por medio de las situaciones, personajes y ambientes del relato. En conjunto, ambos registros —el narrativo y el ensayístico— configuran lo literario en el sentido expresado por Reyes: “ficción verbal de una ficción mental, ficción de ficción: esto es la literatura” (*El deslinde* 203).

En *La rosa transfigurada* pasa algo un tanto diferente: al tratarse de un texto esencialmente erudito donde el lenguaje es neutro y analítico, el componente narrativo se diluye en favor de una exposición más reflexiva que literaria. La alusión a las estructuras simbólicas, a las tradiciones sapienciales y a los sistemas culturales son desarrollados con una precisión histórica impecable, reflejo de la vasta labor de investigación que don Ernesto despliega en torno a la flor de su elección. En esta obra, como en otros de sus ensayos —concretamente en *El centro sin orilla* (1997) y *Kautilya o el Estado como mandala* (2009)—, De la Peña demuestra una vocación humanista que va más allá del perfil de un escritor meramente imaginativo. Su amplio conocimiento de las lenguas —se dice que era capaz de leer una treintena de ellas—, las artes y las religiones universales hablan de un intelectual que se adentra en el estudio de la otredad, no para buscar un reflejo de sí o para resignificar lo que su sensibilidad artística contemporánea dota de vigencia y universalidad, sino para encontrarse genuinamente con el Otro e interrogar la cimientos de su propia visión de mundo desde una perspectiva crítica e informada.

Ahora bien, junto al rigor académico que respalda la obra y a sus incursiones narrativas, *La rosa transfigurada* nos deleita con una estrategia hermenéutica más amplia: en los recovecos del impulso enciclopédico inmediato, se filtran, entre los múltiples rostros de la rosa, símbolos, intuiciones, sueños, aspiraciones y diversas manifestacio-

nes del espíritu humano retratados no sin cierta agilidad poética de parte del autor. Dicha estrategia, responde a la “forma esencial” de la escritura ernestina, y si bien no es enteramente lineal, podríamos apuntar que, mientras en las obras narrativas la síntesis entre facticidad y subjetividad que señalaba Cassou se da de manera simultánea, en *La rosa transfigurada* el proceso ocurre de forma progresiva: va desde una rosa que en las primeras páginas se delinea científica y objetivamente, para ser luego sometida a una serie de mutaciones de índole alegórica y moral, hasta desembocar en la rosa ficticia de “La flor oculta” que viene a matizar el excedente de sentido que reclama para sí la escritura literaria. Este esquema, que se corresponde con los cuatro niveles de la hermenéutica medieval, además de ser empleado como método para reconocer los diferentes estadios interpretativos de la rosa, servirá para ilustrar nuestra propuesta de estructuración del libro. Por ello, ahondaremos un poco más sobre el tema en el apartado siguiente.

Hermenéutica medieval y exégesis bíblica

El concepto de hermenéutica, acuñado desde la antigüedad clásica griega, ha adquirido múltiples connotaciones a través del tiempo. Con todo, algunos estudiosos coinciden en atribuirle un significado común: el de interpretar. Soto, por ejemplo, concibe la hermenéutica como el acto de reconocer el doble sentido de un texto o mensaje con el fin de mediar, transmitir y esclarecer aquello que se presenta oscuro (44). Catoggio, por su parte, escribe que hermenéutica es y ha sido siempre: “el nombre para la acción de hallar un sentido pleno a discursos o partes de discursos que no resultan comprensibles en una primera instancia” (35). Acorde con los objetivos del apartado en curso, adoptaremos dicha definición e intentaremos esbozar, de manera muy sucinta, la relación entre la hermenéutica y la exégesis bíblica con miras a comprender los contextos de la denominada teoría de los cuatro niveles de sentido o teoría del alegorismo medieval.

Ya en *Peri hermeneias* o *Sobre la interpretación*, Aristóteles sentó las bases para el análisis de los juicios y las proposiciones discursivas como instrumento para “el recto y seguro pensar”. Con este texto, el filósofo griego legaba a la historia el primer tratado sistemático sobre el lenguaje y la argumentación, instaurando así una tradición en torno al llamado “arte de la interpretación tutelada” que perdura hasta nuestros días³. De acuerdo con Candel, la labor hermenéutica de Aristóteles, de orientación semántico-ontológica, vincula la cuestión del sentido con las formas de predicación del ser a partir de la distinción entre significar algo y significar la existencia (27). En esta línea, se reconoce que uno de los núcleos más complejos y fecundos de su filosofía es el problema de la multivocidad del ser, el cual se pone de relieve con particular claridad en su *Metafísica*: “se dice que son *por sí mismas* todas las cosas significadas por las distintas figuras de la predicación: en efecto, cuantas son las maneras en que esta se expresa, tantas son las significaciones de ‘ser’” (224).

Durante la baja Edad Media, los derroteros de la hermenéutica —y con ellos la discusión sobre la naturaleza del ser—, adquieren un sesgo teológico, insertándose en el ámbito de la patrística, cuyas orientaciones tendían principalmente hacia el neoplatonismo. Siglos más tarde (ca. S. XII-XIII), con el redescubrimiento de Aristóteles en Occidente, la escolástica se planteó la pertinencia de asimilar el Dios de la revelación mosaica con el ser de los pensadores griegos. Ricoeur, en uno de sus trabajos exegéticos, identifica al respecto dos grandes corrientes interpretativas que atravesaron esta etapa histórica: una de

3 En su ensayo “La actualidad hermenéutica de Aristóteles”, Juan de Dios Bares sostiene que el pensamiento del filósofo griego está ampliamente presente en las grandes figuras de la hermenéutica contemporánea, como Gadamer, Heidegger o Paul Ricoeur. Del mismo modo, Soto señala que la huella de Aristóteles es reconocible tanto en la hermenéutica y analítica de la facticidad, en la “nueva retórica” de Ch. Perelman y, por supuesto, en la hermenéutica de la acción de Ricoeur. Por su parte, Arráez, Calles y Moreno, identifican conceptos del pensamiento aristotélico — entre ellos acto, potencia, materia, forma y sustancia— que han pasado no solo a ser parte integral del argot filosófico, sino también del habla común.

carácter *apofático*, cuyo principal exponente fue Dionisio Areopagita o Pseudo-Dionisio, y otra de índole *catafática* o analógica, presidida por Agustín de Hipona (334). De este modo, mientras el núcleo del apofatismo reside en la distinción radical entre el Uno y el ser, y la consiguiente imposibilidad de formular afirmaciones positivas acerca del Absoluto, los partidarios de la analogía presentan argumentos de tipo ontológico para sostener la decibilidad del ser de Dios por medio de enunciados que exaltan sus más sublimes atributos. Ambas vías —la negativa y la ontológica— resultan, no obstante, inseparables. Según Ricoeur, los grandes maestros de la época no veían mayor contradicción al deducir que “el ser es lo primero”, o que el “ser es el nombre de Dios” y, acto seguido, sostener que el “ser no puede definirse” o que “no tiene esencia alguna” (335).

Las inquietudes teológicas y filosóficas de las dos tendencias en cuestión se inscriben, a su vez, en el marco de la teoría del alegorismo que dominó el horizonte hermenéutico medieval. En este contexto, el universo era concebido como reflejo simbólico de un orden divino, dentro del cual el alma, en su tránsito por la vida, estaba llamada a ascender hacia Dios —el *ipsum esse*, el “Ser mismo” de Agustín— a través de un proceso gradual de purificación. Este imaginario propició la codificación de los cuatro sentidos de la Escritura (literal, alegórico, moral y anagógico), entendidos no solo como niveles de interpretación exegética, sino como peldaños en una escalera de comprensión espiritual. Por ende, el acceso al plano anagógico o místico no dependía únicamente del conocimiento intelectual de los niveles precedentes, sino de haber vivenciado, en carne propia, el relato bíblico. En el marco de la vía catafática, dicha realización culmina en la experiencia de Dios como acto puro de ser, idéntico a su esencia. En contraste, los adeptos de la vía apofática postulan un más allá del ser, accesible únicamente mediante de un “perfecto no saber” o *agnosia*, que constituiría, según el Pseudo-Dionisio, “el verdadero conocimiento de aquel que excede todo conocer” (Ricoeur 338).

Ahora bien, análogo a estas corrientes esencialmente cristianas, el misticismo judío —o al menos una parte importante de él— también propone un cruce entre la hermenéutica de los textos sagrados y la vivencia mística por medio de un esquema cuádruple. La Torá, como mediadora entre lo humano y lo divino, representa el vínculo que conecta lo inteligible con la experiencia. Al igual que en la hermenéutica cristiana de la época, donde el acceso al sentido secreto de la Escritura exige una transformación interior del intérprete, en el misticismo judío la comprensión profunda de la Torá presupone el cultivo interior del *ruaj* (soplo, aliento, espíritu vital). Esta sustancia, lejos de ser una abstracción, se manifiesta como una fuerza interior que habilita al lector para el tránsito desde el sentido literal al anagógico. Solo quien ha afinado su sensibilidad en consonancia con el *ruaj*, puede llegar a entrever la unidad profunda entre lenguaje y realidad, entre la letra y el significado oculto de las cosas. De ahí que, para el cabalista, el acto de interpretar la Escritura se convierte en una forma de revelación progresiva en la que el texto, lejos de agotarse, multiplica sus sentidos hasta llegar a ser un vehículo de ascensión ontológica⁴.

De acuerdo con Moshé Idel, en el contexto del análisis de las técnicas místicas, resulta de crucial importancia no olvidar la estrecha afinidad entre los elementos que preceden a la experiencia y el contenido de la experiencia. Desde su punto de vista, factores teológicos y sociológicos permean inevitablemente la vivencia del místico y se introducen en su forma de percibir el símbolo y su realidad extralingüística. En atención a ello, establece una diferencia entre la interpre-

4 Moshé Idel advierte, no obstante, una característica del misticismo judío que no tiene paralelo en el cristianismo: a lo largo del proceso hermenéutico, el intérprete cabalista no es el único que asiste a una disolución de la propia identidad, sino que el mismo Creador sufre ciertas transformaciones al ser interpelado a través de la penetración en la Escritura (*Cábala* 323). Idel le llama a esto “la osadía interpretativa”, al respecto señala lo siguiente: “A menudo los lectores o intérpretes no acuden a los textos sagrados solo para entenderlos mejor, o para entenderse mejor a sí mismos, sino más bien en un intento, consciente o no, de cambiar la identidad conceptual de las escrituras imbuyendo su propia y estructurada identidad” (*Absorbing* 18).

tación llevada a cabo por los cabalistas teosóficos y los extáticos, misma que se asimila, en gran medida, a la distinción que hemos hecho entre los adeptos a la tradición catafática y aquellos que siguen la vía apofática. Así, mientras los primeros emplean símbolos como método para alcanzar la gnosis —de otra forma inaccesible para ellos—, los segundos se esfuerzan por tener una aproximación directa a la divinidad. En lo que corresponde a la cábala extática, los símbolos representan un obstáculo en el anhelo místico de contacto con el Absoluto —al igual que el lenguaje predicativo para los cristianos de la vía negativa—, en cambio, los teósofos los conciben como un elemento indispensable de sus meditaciones —del mismo modo que los escolásticos analógicos— (*Cábala* 274-275).

En suma, el propósito de aludir, en conjunto, a las tendencias teológicas y a la teoría del alegorismo medieval, así como de bosquejar las afinidades entre las fuentes cristianas y judías, ha sido dirigir nuestra interpretación de *La rosa transfigurada* en dos sentidos fundamentales. El primero, de carácter general, responde a la necesidad de introducir el horizonte metodológico desde el cual se abordará la obra: la hermenéutica de los cuatro sentidos de la Escritura, conocida como teoría del alegorismo medieval. El segundo, más específico, es ofrecer un marco interpretativo para el relato “La flor oculta”, en cuyo desarrollo el pensamiento y la mística judía, a la par de las inclinaciones mencionadas, ocupan un lugar central. Dicho lo anterior, a continuación nos abocamos en el análisis detallado de la obra.

La rosa transfigurada a la luz de la teoría del alegorismo medieval

Como queda registrado en *La rosa transfigurada*, la potencia generativa de este símbolo ha nutrido a la humanidad de una vasta gama de relatos, especulaciones, cosmovisiones o sistemas de clasificación de la más diversa índole. El exquisito recorrido que De la Peña lleva a cabo por las diversas metamorfosis de la rosa no podía, por tal motivo, limitarse a una contemplación literal o meramente científica de la

flor arquetípica. La rosa de don Ernesto, se desplaza, en cambio, por las múltiples capas de sentido que se le han atribuido a lo largo del tiempo y de las geografías, lo que permite al lector captar el lugar singular que dicha flor ocupa en el imaginario colectivo. De este modo, la rosa se transforma en un núcleo poético y espiritual que, sin restarle importancia a la experiencia de su pura presencia, da acceso a una dimensión profunda del pensamiento humano. No es aventurado afirmar, por consiguiente, que el verdadero eje transfigurador de la rosa —su carácter de mediadora entre diversos estadios de la realidad— empieza en este cruce entre el símbolo y la percepción sensorial, entre el *logos* y la intuición inmediata que se desprende del fenómeno. Eso es lo proponemos como la “forma esencial” del humanismo ernestino, y lo que, como trataremos de demostrar, se manifiesta en esta obra en particular a través de los cuatro estadios del alegorismo medieval.

La iniciativa no es fortuita, parte de una definición que el propio De la Peña ofrece en el texto, aunque ciertamente no con la orientación que nosotros le damos. En sus deliberaciones en torno a los vergeles de la mitología bíblica, el autor precisa que, en alusión a una tendencia numerológica de raigambre cabalística, la tradición judía emplea el nombre iniciático del paraíso סדרפ (*pardes*) —un acróstico compuesto de cuatro letras— de origen persa, como una clave hermenéutica para develar las capas de significado latentes en la Escritura:

La פ, *p*, vale por *péshat*, el sentido literal: el vergel tal como es, visto y descrito en todos sus pormenores; la ר, *r*, está por *rémez*, o sentido alusivo: el jardín contrastado con formaciones similares, concebido como la alegoría, o edificio simbólico complejo, de otra realidad relacionada con él; la ד, *d*, indica *derash*, o sentido homilético: el jardín valorado en sus capacidades legales y éticas, analizado como posibilidad de extraer de él un texto o un predicado parenético o moralizador; y, finalmente, la ש, *s*, que se interpreta por *sod*, secreto, y alude al sentido esotérico o místico: el vergel transportado al cosmos, proyectado sobre el universo y en las profundidades del espíritu humano (105)⁵.

5 Todas las citas de *La rosa transfigurada* provienen de la *Obra Reunida* de Ernesto de la Peña, Tomo I, publicada por la editorial CONACULTA.

Este esquema constituye la base de nuestro procedimiento, y si bien podríamos tildarlo de sinecdótico —ya que consiste en tomar la parte (la rosa) por el todo (el jardín o *pardes*)—, está justificado por el orden del texto en el que identificamos un patrón genérico, aunque con muchas precisiones a tomar en cuenta. Tenemos entonces, tras el apartado introductorio, un capítulo sobre botánica cuyo subtítulo es “Intromisión a la ciencia vegetal”. Allí, como en la “La rosa hipocrática” reconocemos que priva la búsqueda de la rosa en un sentido literal. Prueba de ello es que Ernesto de la Peña cierra esta última sección con la siguiente anotación que denota una pesquisa histórica, científica y filológica de la flor: “Baste este recorrido breve por un campo sumamente dilatado. La medicina y la farmacopea antiguas...” (62). Enseñada, el estadio simbólico va desde “La rosa fúnebre” hasta “Alá, es el jardín, la rosa, el universo”, pero también se manifiesta en dos capítulos anteriores, “Los pensiles que plasmaron los griegos” y “Nace la rosa en Occidente”. Asistimos, aquí, a un cruce entre el referente extralingüístico y las primeras metamorfosis referenciales de la rosa: es la alegoría de ese otro mundo que se vislumbra en los jardines, en los textos sagrados, en el mito, así como en diversas creaciones culturales. En lo que concierne al sentido homilético, se abre con “Toda rosa es María”, y continúa con el capítulo siguiente, “Toda rosa es mujer”. Ambos recogen las interpretaciones en torno al rostro moralizante de la rosa: la virginidad, la pureza y las reglas de comportamiento que, especialmente las mujeres y los varones consagrados, habrían de seguir si aspiraban a alcanzar el estatuto moral representado por la Madre inmaculada. Por su parte, *sod*, el sentido anagógico o esotérico, se despliega a partir de “Los prados del universo” —cuyo subtítulo es “Los giros de la rosa mística”— y acaba con “La flor oculta”, el único relato del libro.

Cabe insistir, sin embargo, que esta clasificación no está exenta de arbitrariedades. A lo largo del libro —como de la Creación misma, según afirman los cabalistas— todos los niveles se entrecruzan y se superponen constantemente. Dicha dinámica refleja, en última instancia, que aquello que está

en juego en *La rosa transfigurada* es la posibilidad de recrear un cosmos textual propio, cuya arquitectura reproduce, simbólicamente, lo lógico de la manifestación universal. Desde esta perspectiva, la rosa es un elemento que funciona como eje generador y organizador del texto, en el que cada sección mencionada es una variación dentro de un sistema simbólico total, reflejo de una concepción del mundo que busca en el lenguaje una vía de acceso al conocimiento esencial, a la revelación ontológica.

Así pues, desde la frase inicial, cargada de ambigüedad poética, se advierte la confluencia de al menos dos planos de sentido que ponen en evidencia la paradoja temporal del símbolo: “La rosa, dijo Rilke, es contradicción pura. Delicada hasta la extinción, pero resistente hasta el heroísmo botánico...” (11). La flor, emblema de la fugacidad de la vida, encarna por excelencia el paradigma de lo efímero. No obstante, esta imagen contrasta, a su vez, con los datos paleobotánicos que revelan una historia evolutiva de aproximadamente setenta millones de años. A lo largo de este vasto periodo, la rosa ha dado lugar a cerca de cuatro mil variedades mediante distintos procesos de hibridación. Según señala De la Peña, el espécimen más vetusto identificado hasta ahora es la *Rosa gallica*, originaria del Asia occidental, probablemente de la región del Cáucaso. Grandes figuras de la antigüedad como Aristóteles, Anacreonte, Heródoto la conocieron, y es posible que hasta el propio Homero se haya detenido a admirar su belleza.

El mundo romano, menos inclinado que el griego a la especulación o a la simple contemplación estética de la naturaleza, se interesó más por las aplicaciones prácticas de la ciencia vegetal. En este tenor, prefirieron abocarse a la producción de algunos manuales sobre la administración de huertos para uso de los agricultores. Una excepción notable entre los tratadistas romanos fue la *Historia natural* de Plinio quien, más allá del simple acopio de datos con fines utilitarios, traza un panorama vívido de su época. En su obra convergen observaciones empíricas, supersticiones populares, y relatos dudosos presuntamente debidos a la credulidad del erudito. Gracias a él sabemos, entre muchas otras cosas, que la rosa no solo se empleaba con fines

ornamentales en rituales religiosos, sino también en la elaboración de ungüentos y aceites con propiedades mágicas y medicinales. Incluso era utilizada a modo de condimento para aderezar diversos platillos, lo que da cuenta de la presencia transversal en los usos simbólicos, terapéuticos y cotidianos del mundo romano.

En lo relativo a sus propiedades curativas, existen registros que indican que ya en tiempos de Hipócrates la rosa era apreciada y recetada por los médicos. El trasfondo mítico de ello —y aquí rozaremos de nuevo el nivel simbólico de lectura—, De la Peña lo explica con base en dos fuerzas antagónicas que representan los polos fundamentales de la existencia humana: la vida y la muerte. Por un lado, Apolo *alexícano*, dios que aleja el mal y patrón de la medicina griega, encarna el principio vital; por otro, la serpiente —símbolo vinculado desde entonces al arte médico—, sugiere la influencia del Hades, el reino subterráneo de los muertos. La rosa abreva de ambas realidades, de modo que: si bien “luce la corola de su belleza a la luz del día”, su raíz “nutre su sustancia en las galerías oscuras de la tierra”. Esta doble pertenencia queda reforzada por la analogía con la serpiente asclepiana, sobre la cual De la Peña escribe: “las fuerzas subterráneas que dan su eficacia a la sierpe ascléptica son las mismas, o similares, a las que prestan sus virtudes curativas a la flor antológica” (58).

Por su relación temprana con lo femenino, la rosa estaba destinada especialmente a curar las enfermedades de las mujeres. Es plausible que ello se debiera a una concepción de la magia simpática, a causa de la cual se tendía un lazo entre la diosa de la belleza, el rosal, lo femenino y la curación. En el texto, el autor incluye una serie de recetas a base de rosas atribuidas a Hipócrates que iban dirigidas a aliviar problemas tales como: desviaciones y oblicuidad de la matriz, metrorragia a consecuencia de abortos, falta de purgación loquial, etc. Además, comenta que las hojas de rosas se usaban para provocar la menstruación y para aliviar ulceraciones en la matriz. Se hacían ungüentos para concebir, para acelerar el parto o para expulsar el producto de un aborto. Las preparaciones a base de rosa también se utilizaron como

cosmético, entre otras cosas, se elaboraron pomadas correctoras del cutis que tenían el objetivo específico de eliminar las pecas. Asimismo, hay registros de que en tiempos del Concilio de Nicea se preparaba un vino con virtudes curativas de nombre *rosites*. En síntesis, la rosa en este nivel de lectura era apreciada por sus propiedades regenerativas, su función emética y purgativa, y por supuesto —lo hemos dicho ya—, por sus capacidades asociadas a la fecundidad femenina.

En lo concerniente a *rémez*, o sentido alusivo, he optado por centrarme en el interés que manifiesta el texto por los diferentes tipos de huertos y su íntima relación con la rosa. A este respecto, seguimos la clasificación propuesta por Ernesto de la Peña, quien distingue cuatro tipos principales de jardines: el recreacional de los persas, el mítico de los antiguos griegos, el botánico de los clásicos y el extático que ubica predominantemente en los suntuosos parajes de la escatología musulmana. Empezando por el jardín de los persas, sin duda de los más icónicos vergeles de la historia antigua, nos encontramos con un espacio privilegiado para la imaginación y el deseo. El suelo persa, propicio como pocos para el nacimiento de nuestra flor, ha sido asociado a la sensualidad y el erotismo más refinado. Colores, aromas, versos y paisajes de gran exuberancia se vienen a la mente cuando evocamos los jardines de esa civilización milenaria. Considerado lo anterior, De la Peña aporta una serie de precisiones filológicas particularmente esclarecedoras, que refuerzan nuestra percepción sobre la centralidad de la flor en el imaginario persa, así como sobre los múltiples significados que de ella han derivado:

Gol (گل) es el nombre persa de la rosa y, al mismo tiempo, califica pensamientos, ideas y concepciones que entrañan sublimidad, agudeza y elegancia. Por ende, el rosal o rosaeda, el jardín de rosas, llamado en persa moderno *golestán* (ناتس لگ), servirá para designar no slo el conjunto de plantas, arriates y macizos florales, sino el florilegio armonioso de poemas en prosa, pensamientos, lucubraciones filosóficas, cavilaciones sapienciales acerca del sentido de la vida y temas similares, a que tan afectos son los orientales (45).

El rosedal, en tanto excedente de sentido, denota una tendencia cultural que, en el caso persa, conjuga placer, instrucción y belleza como cualidades extendidas de la flor. El espacio transfigurado obedece así a un esquema de apropiación simbólica de la realidad, donde los atributos individuales de un elemento del paisaje —como la rosa— generan sensibilidades, imaginarios y relaciones sociales que, a la postre, decantan en una estructuración particular del mundo. En este sentido, un claro paralelo de este modelo oriental se encuentra en el célebre jardín de las Hespérides, cuyas primeras descripciones aparecen ya en los poemas homéricos. Situado en los márgenes del mundo conocido, este jardín comparte con los vergeles persas su función configuradora de una cosmovisión: es un espacio liminar, geográfico, simbólico e histórico, el cual además representa un punto de quiebre entre el universo mítico de las culturas arcaicas y la racionalidad emergente de los pensadores clásicos. Así, a partir de este ejemplo emblemático, es posible distinguir dos modalidades de jardín: el mítico y el botánico. De acuerdo con Ernesto de la Peña, el primero está asociado a la creencia en la realidad de las Hespérides, seres galácticos e impersonales que encarnan el alma griega primitiva aún ligada a intuiciones mágicas y aspiraciones de inmortalidad. En contraste, el segundo responde al espíritu heleno posterior, más orientado al orden terrenal y al cultivo del paisaje como objeto de contemplación racional. Se trata, por tanto, de un jardín en gran medida desprovisto de los seres sobrenaturales y encantamientos que imaginaron sus predecesores (90).

En cuanto al último tipo de jardín, el extático, De la Peña acude al Corán —aunque advierte un paralelismo en el texto bíblico— para mostrarnos el vergel en su dimensión genésica y soteriológica. El jardín islámico simboliza el alfa y el omega, el principio y el fin de la existencia; es el lugar del origen y el de la promesa ulterior, el de la caída y el de la restauración. Para el creyente: “Alá es el jardinero divino y el vergel que cuida y cultiva es el lugar idóneo para la celebración de los esponsales de la inteligencia agente y el alma (dice Seyestani) mientras se afana por advenir a la *unidad absoluta*” (101). Este jardín

no es, en sentido estricto, el rosal persa. A decir del autor, el Corán no menciona en *sura* alguna la presencia de la flor en ese huerto diáfano y trascendental. No obstante, el tiempo y la imaginación poética se han encargado de embellecer los prados del paraíso con los más delicados ornamentos. Así lo demuestra Shebastari, quien se imaginó el lugar al que viaja el alma de los fieles como una rosaleda: “la rosaleda del misterio” en la que crecen unas rosas “de las que nadie ha hablado nunca”. De este modo, la rosa se ha insertado en la tradición poética musulmana como un símbolo que enlaza lo efímero de la vida terrena con la eternidad del goce supremo:

La rosa sería susceptible de considerarse la guía mejor para tener por anticipado, en esta vida, el regusto del paraíso. Flor de síntesis, la rosa es, literalmente, un compendio de belleza, así como el jardín simbólico es solo un símil accesible para sugerir cuáles serán las delicias incomparables del más allá [...]. La rosa, en su misión de heraldo de los deleites inmarcesibles de la otra vida, resume, en su brevedad, en su instantaneidad, la perfección característica de la otra orilla (112).

Si bien es posible establecer ciertos paralelismos entre el simbolismo de los jardines extáticos y el último de los niveles de lectura propuestos, conviene señalar una distinción fundamental: mientras en este contexto la rosa funge como mediadora entre el mundo espiritual y el terrenal, en *sod* la rosa no remite ya a otra cosa, sino que encarna el misterio en sí misma. La hagiografía de Mahoma ofrece un ejemplo paradigmático: durante la *anábasis* del profeta —es decir, en el momento de su ascenso a las mansiones celestiales—, se afirma que unas rosas florecieron en sus sandalias, las cuales se han vuelto objeto de veneración y de culto en los países musulmanes. En el imaginario cultural, las rosas sellan el pacto y revelan la iluminación de Mahoma quien, con esa acción, ha trascendido la amenaza latente de la muerte y se ha encontrado con el Supremo. Las rosas, empero, son únicamente el símbolo de ese acontecimiento, no son el acontecimiento en cuanto tal; lo que solo ocurrirá en el último nivel hermenéutico.

Pasemos por ahora a *derash*, el sentido homilético. En primera instancia, hay que comprender que en el contexto sapiencial tradicional este nivel se sitúa en un estadio superior al simbólico, pues supone un tránsito hacia la dimensión práctica de la fe. Para el devoto, valores como la pureza, la santidad, la piedad y demás virtudes tienen un peso mayor que el conocimiento teórico de las redes de significación que sustentan las especulaciones eruditas. En este nivel, la rosa —ligada por antonomasia con la figura de María—, ha sido desde antiguo el emblema de lo virginal, de la integridad corporal no hollada por la cimiente masculina. Las espinas, que para algunos de los Padres de la Iglesia representaban el signo de la contaminación introducida por el pecado original, fueron reinterpretadas por los comentaristas posteriores como defensas naturales de la doncellez, aludiendo así a la firmeza de quien se consagra voluntariamente al voto de castidad.

La costumbre de rezar el rosario —cuyo nombre significa racimo o cadena de rosas—, aunque de origen incierto, posee una clara reverberación mariológica. Más que una simple práctica devocional, el rosario constituye por sí solo un breviario espiritual que evoca las diferentes facetas de la biografía de la Virgen. Los episodios hagiográficos llamados misterios que se meditan durante su recitación, remiten a tres momentos fundamentales de la vida de María: los misterios gozosos, que celebran la encarnación del Hijo de Dios y los cuidados maternales durante su infancia; los misterios dolosos, que se centran en el drama de la flagelación, la coronación con espinas y la crucifixión; y los misterios gloriosos, que conmemoran la resurrección, la ascensión de Cristo y la posterior asunción de María. El recuerdo constante de dichos misterios y la oración fervorosa mediante el rosario contribuyen, según la tradición, a la purificación del alma y a la redención de los pecados. Una vez más, emerge el vínculo entre la rosa y la virtud: la flor aparece como emblema de la perfección moral, la pureza espiritual y la elevación del alma hacia lo divino.

Ahora bien, la rectitud ascética, cuyo ideal se encarna en la continencia sexual, encuentra su complemento en el erotismo sagrado.

En esta tensión entre el impulso y su contención, Ernesto de la Peña sugiere el símbolo polisémico del *hortus conclusus* —el jardín amurallado— como una figura idónea para pensar los múltiples rostros del deseo. Este espacio cerrado condensa, simultáneamente, la nostalgia sensual del huerto de las delicias, el enclaustramiento monacal y las defensas de la doncellez ante el peligro de la carne. Se trata del paraíso terrenal plantado en el centro del mundo, accesible solo a los elegidos, pero también refiere al lugar de encuentro para la pasión amorosa. Resulta de tal modo ilustrativo que en el *Cantar de los cantares* la amada sea llamada *hortus conclusus*, apelativo que remite tanto al reclamo de la posesión sexual —al vergel impenetrable de la vagina cerrada—, como al sentimiento de plenitud y de unión que se experimenta cuando el portal del huerto se abre y el amante es capaz de descifrar el laberinto de pétalos que velan al centro místico de la rosa.

Los dos colores fundamentales de la flor simbólica expresan bien esta dualidad: la rosa bermeja incita a la pasión amorosa y hace pensar en el tono rosáceo del sexo femenino; la blanca, en cambio, instila la sensación de neutralidad, de trasparente indiferencia respecto al embate de la pulsión erótica. De manera que, si llevamos esta lectura un paso más allá, encontramos que ambos colores representan también los dos senderos que transita el iniciado: el blanco, símbolo de la vía de la razón, asociada al rigor, a la ciencia y a las austeridades de la disciplina; el rojo, la vía de la devoción, del amor y del fervor extático. En definitiva, se advierte a la lectura atenta una correspondencia con las dos grandes tendencias de la teología cristiana: la catafática y la apofática. Mismo esquema que resuena en la tradición cabalística, y que alterna entre el pensamiento teológico y la experiencia extática de lo inefable.

En última instancia, ambos senderos de iniciación confluyen en “La flor oculta”, el cuento que aparece como corolario de *La rosa transfigurada* y que hemos ligado aquí a *sod*, el sentido secreto de la hermenéutica cabalística. La narración traza la odisea interior de Aureolus Blumenkron, un hombre formado en la Ilustración, convencido de la supremacía del método científico, pero que, a pesar de ello,

nunca perdió el vínculo con sus raíces judías. Con el pasar de los años, Aureolus, quincuagenario, comenzó a relegar sus estudios físicos y filosóficos, al tiempo que crecía en él un interés más hondo por la tradición espiritual de sus antepasados. Un día, sin embargo, finalmente su destino se aclaró para él. Mientras se encontraba arrobado en sus afanes científicos, experimentó una visión que alteró el curso de su vida y lo llevó a decantarse por completo hacia la búsqueda de los misterios divinos:

A mitad de sus reflexiones oyó gritos agudos, de tonos casi femeninos. Y en sus interior, quién sabe por qué vías que no admitían refutación ni análisis, supo que era la voz de Dios, como si lo divino adoptara el tono atiplado que usan las mujeres poseídas por la ira. Porque había algo de iracundo en esa voz, algo de temible que parecía increparlo y conminarlo a hacer ¿qué?... [...] Tras mucho cavilar, Blumenkron sintió que allí anidaba una insinuación sexual. Y en esta urgencia, en esta pestilente invitación a un coito contra natura, radicaba su fuerza, la razón de su requerimiento y el asco que le producía. Quebrado por esta contradicción blasfema, Dios acudiendo a la natura baja del hombre ¿para qué?, Aureolus abandonó entonces sus estudios racionales, dejó compases, cálculos, axiomas y postulados y regresó al manantial de su tradición (222).

Inspirado en la visión, Blumenkron empezó a estudiar antiguos textos con la esperanza de arribar a una comprensión cabal a través del *corpus* tradicional. Así pasó el tiempo y cuando alcanzó los setenta años, lo único que había logrado era un manejo libre, casi caprichoso, de los procedimientos combinatorios de las letras del alfabeto hebreo. Esperaba una nueva revelación que arrojara orden sobre aquel absurdo que lo había asaltado años atrás. Y fue entonces, en el momento más inesperado, mientras estaba sumido en un estado de ensoñación profunda, cuando volvió a ser cooptado una vez más hacia esa dimensión otra de la experiencia. Sintió que “una mano sonora” lo tomaba, que los olores se transfiguraban, y que su lenguaje, empujado al

borde de lo indecible, rozaba la contradicción al afirmar que contempló “las últimas claridades de un mediodía cegador”. Lo siguiente fue una irrupción erótica, una energía no dual que se expandía desde el plexo hacia todo el cuerpo, entrelazando placeres fálicos y vaginales a la vez. Con una erección y el corazón al borde del colapso, Aureolus Blumenkron vivenció las dos tonalidades de la rosa: “pudo entonces ver a una mujer, toda bermeja por el furor frustrado, y a un hombre, níveo por el terror, perseguidos por una llama enhiesta, escupida por una espada sin tregua” (224). Lo sacudieron, además, sensaciones simultáneamente agradables y violentas: colores, movimientos, luz agresiva y penetrante. Y así, entre quejidos y alaridos cósmicos, el anciano cabalista fue devuelto una vez más a las eventualidades del mundo cotidiano.

Ya más entrenado y maduro en los códigos de la revelación, Blumenkron se dio de nuevo al estudio y la contemplación. Siete años después, finalmente logró descifrar el enigma. Su razonamiento fue el siguiente: si Dios es infinitamente justo, la salvación debió estar sembrada en el mismo lugar en el que surgió el pecado original. De ahí que concluyera: “el instrumento mismo de la caída, la serpiente, ha de llevar, implantada en ella, la salvación” (225). Bajo este entendido, tomó las cinco letras iniciales de Génesis 3, I — שֶׁחֲנָהּ (Y la serpiente...)— y, tras una serie de procedimientos combinatorios poco ortodoxos, concluyó:

La serpiente por la que entró la tentación en el cuerpo de Eva y Adán llevaba en su vientre el antídoto vegetal, terráqueo, el nombre de la flor salvífica: *Shoshannáh*, rosa, lirio, azucena, jacinto, que conjuran la maldición que habita el árbol prohibido. Un instante fulguraron ante sus ojos tres vértices del fuego que no quema; luego se desvanecieron...

Y se dijo: así como un fruto nos condujo a la proscripción y a la caída, una flor, promesa de otra, ha de llevarnos a la vida. Porque Aureolus Blumenkron, una vez encontrado el principio eficiente, no vaciló para hallar el sentido de la otra letra, la que no pertenece al nombre de la flor sagrada. Y dio con la única conclusión posible:

es la vida, la vida que complementa la bendición que entra en la tierra por la belleza de esa rosa inicial, salvadora y recóndita (225-226).

Aquí hay que hacer una precisión importante: cuando De la Peña refiere que Blumenkron tuvo que buscar el sentido de la letra que no está en el nombre de la flor, hace alusión a la diferencia entre la expresión *ve-ha-najash* (והנהו *ve-ha-najash* o “Y la serpiente...”), la cual se compone por las letras ו (vav), ה (he), נ (nun), ח (chet o jet) y ש (shin), y la palabra *shoshanná*, הַשׁוֹשַׁנָּה (*shoshanná*, rosa o lirio) que contiene las mismas letras excepto por ח (chet o jet). El hecho de que el cabalista haya relacionado inmediatamente la letra faltante con la vida es porque en hebreo vida es חַיִּים (*jaím* o *hayim*), palabra que empieza justamente con jet. Así, en el pasaje de la serpiente a la rosa, lo que falta es la vida, el elemento oculto, el soplo divino (*ruaj*) que une, transfigura y redime ambos polos de la ecuación. Es la vida lo que hace que la rosa no sea una rosa simbólica, sino la rosa “en sí misma”, la rosa de *sod* que aporta el elemento salvífico que dará fin al errático peregrinaje de los hombres.

La transcendencia de esta dualidad se manifiesta puntualmente en las experiencias extáticas de Blumenkron. En lo que respecta a la primera, asistimos a una representación encarnada de la expulsión del paraíso: el personaje vivió en primera persona la culpa de Adán por haber participado de la energía sexual de la divinidad —la serpiente—, lo cual le hizo volcarse en un análisis racional de la visión. Sin embargo, cuando llegó la segunda revelación, tuvo que desprenderse tanto de la culpa como de los marcos interpretativos de su tradición, los cuales le impedían alcanzar el *ruaj*, el espíritu de las Escrituras. Solo así estuvo preparado para develar *la flor oculta*: aquella que nace de los dos tonos contrapuestos, pero no se asimila a ninguno de ellos. Este desenlace se destapa con mayor claridad al final del relato, donde se lee lo siguiente: “Cuando los deudos encontraron a Aureolus Blumenkron plácidamente ausente de su gabinete porque la muerte lo había recobrado, vieron que sostenía en la mano una imposible rosa azul celeste que se desdibujó apenas vista” (226). Y de inmediato

el narrador añade con un maravilloso toque irónico: “Eso dijeron los adeptos. La gente sensata afirma que nunca existió” (226).

Conclusiones

Cristaliza así la aproximación sinecdótica, inspirada en la hermenéutica medieval, propuesta para el análisis de la obra. Se ha demostrado que la rosa, al igual que el jardín o *pardes*, conjuga varios niveles de sentido, revelándose como punto de arranque y consumación del exilio de las almas. Asimismo, hemos desarrollado a lo largo del presente artículo una propuesta interpretativa de *La rosa transfigurada* con base en la noción de una determinada “forma esencial” de la escritura ernestina, misma que hemos entendido como la expresión de un humanismo integral que articula el rigor académico con una dimensión creativa. Esta forma de conjugar erudición e intuición, ciencia y arte, *logos* y *mythos*, se presenta en el texto a través del modelo hermenéutico de los cuatro niveles de sentido, el cual permite transitar de lo literal a lo anagógico como un movimiento de ascenso interpretativo, pero también como una clave para comprender la estructura de la obra. Este particular despliegue del lenguaje ensayístico al literario en *La rosa transfigurada* pone de tal modo en evidencia los puntos de encuentro y contraste entre un discurso cargado de erudición histórica y humanística —en el que se transparenta, en primera instancia, una actitud referencial con base descriptiva— y, otro que, por su intención ficcional, abre una referencia de segundo orden —donde el mundo inmediato se resignifica para dar paso a una realidad metamorfoseada, producto de las variaciones imaginativas del autor—.

Para llegar a la rosa ficticia, increada, resultado del arte y de la imaginación religiosa de los hombres, tuvimos que hacer un recorrido, somero pero conciso, partiendo de la flor taxonómica y sus diferentes usos botánicos y médicos en la antigüedad. Posteriormente, nos detuvimos a escudriñar los huertos simbólicos que, de forma directa o indirecta, retratan las preocupaciones más hondas de la humanidad. Nos encontramos también con las derivaciones éticas y eróticas de la

rosa, así como con su simbolismo iniciático profundo. Al llevar a cabo esta travesía, descubrimos: “la estupenda vivacidad de la flor es solo comparable con el número innumerable de sus transfiguraciones” (62). Asimismo, la rosa nos ha mostrado el universo de intuiciones y sensibilidades de un Ernesto que, en palabras de Ignacio Padilla, está “dotado de una insaciable voracidad para abordar lo cotidiano desde todas las perspectivas posibles, pero acotadas siempre por la posición del yo que observa y escribe” (XVI). Quedan, sin embargo, muchos hilos por develar, la obra de Ernesto de la Peña es un manantial prácticamente virgen para la investigación. Nos reconforta en todo caso la esperanza de haber sembrado, con este modesto comentario, el interés del lector por el apasionante trabajo de este excepcional erudito mexicano.

Referencias

- Aristides, César. “Adiós a Ernesto de la Peña”. *Pluralidad y Consenso*, núm. 21, 2012, pp. 42–45.
- Arráez, Morella, et al. “La hermenéutica: una actividad interpretativa”. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, vol. 7, no. 2, 2006, pp. 171–181.
- Bares, Juan de Dios. “La actualidad hermenéutica de Aristóteles”. *SCIO. Revista de Filosofía*, núm. 18, 2020, pp. 29–54.
- Borges, Jorge Luis. “Sobre Chesterton”. *Otras inquisiciones*. Emecé, 1960.
- Candel, Miguel. “Introducción”. *Aristóteles. Tratados de lógica (Organón) II*. Gredos, 1995, pp. 25–34.
- Cassou, Jean. “Un verdadero humanista.” *Páginas sobre Alfonso Reyes*, compilado por Alfonso Rangel Guerra. El Colegio Nacional, 1996, pp. 455–459.
- Catoggio, Leandro. “Las raíces ilustradas de la hermenéutica filosófica”. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, núm. 13, 2010, pp. 26–53.
- Cázares, Otto. “Retrato del maestro que mana miel, Ernesto de la Peña”. *Pluralidad y Consenso*, núm. 21, 2012, pp. 40–41.
- Company, Concepción. “El señor de las palabras”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 118, 2013, pp. 46–49.
- De la Peña, Ernesto. *Obra reunida. Tomo I*. CONACULTA, 2007.
- Espinosa, Silvina. “Entrevista inédita con Ernesto de la Peña. El hombre sabio”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 118, 2013, pp. 41–45.
- Fernández Ferrer, Antonio. *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto*. Cátedra, 2009.
- Idel, Moshé. *Absorbing Perfections: Kabbalah and Interpretation*. Yale University Press, 2002.
- Idel, Moshé. *Cábala: Nuevas perspectivas*. Siruela, 2005.
- Krauze, Enrique. “Ernesto y Pico”. *Pluralidad y Consenso*, núm. 21, 2012, p. 39.

- Labastida, Jaime. "Elogio de Ernesto de la Peña al otorgársele, de manera póstuma, por el Senado de la República, la Medalla Belisario Domínguez". *Pluralidad y consenso*, núm. 21, 2012, pp. 28-30.
- Labastida, Jaime. "Elogio de Ernesto de la Peña. Cuatro momentos". *Revista de la Universidad de México*, núm. 118, 2013, pp. 14-19.
- Leal, Luis. "Teoría y práctica del cuento en Alfonso Reyes". *Revista Iberoamericana*, vol. 31, núm. 59, 1965, pp. 101-108.
- Padilla, Ignacio. "Prólogo". *Ernesto de la Peña. Obra reunida. Vol. I. CONACULTA*, 2007, pp. xi-xvii.
- Quirarte, Vicente. "La sombra póstuma de los grandes". *Revista de la Universidad de México*, núm. 104, 2012, pp. 11-14.
- Ricoeur, Paul, and André Lacocque. *Pensar la Biblia: Estudios exegéticos y hermenéuticos*. Herder, 2021.
- Reyes, Alfonso. *El deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria. Obras Completas XV*. Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 15-422.
- Soto, Diego. "Aristóteles y hermenéutica". *Revista Estudios de Filosofía*, núm. 23, 2001, pp. 43-63.

RESEÑAS

**MARGARITA VARGAS CANALES: PALABRA Y FUSIL
EN EL ANTICOLONIALISMO CARIBEÑO DE EXPRESIÓN FRANCESA**

EDINSON ALADINO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0001-9395-8979>
edialad@hotmail.com

Canales Vargas, Margarita. *Palabra y fusil en el anticolonialismo caribeño de expresión francesa*. UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2022.

En las islas del Caribe, donde el mar traza su mapa inestable de memoria y resistencia, la palabra no ha sido nunca un mero adorno, sino una necesidad vital. En ese archipiélago fragmentado por el colonialismo y la diáspora, hablar, narrar, escribir, han sido formas de reconquistar el ser, de recuperar el territorio íntimo que la historia pretendió desmembrar. *Palabra y fusil en el anticolonialismo caribeño de expresión francesa*, de Margarita Vargas Canales, es un libro que nace de esa urgencia: trazar, desde el Caribe francófono –Haití, Martinica, Guadalupe, Guayana Francesa–, una historia donde la palabra y el fusil, la poesía y la insurrección, el lenguaje y la dignidad, se funden en una misma llamarada. El libro, publicado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM en 2022, no solo ilumina momentos clave de la resistencia anticolonial, sino que inaugura, desde México y América Latina, una nueva sensibilidad para leer los gestos, las palabras y las rebeliones de un Caribe que nunca se dejó domeñar.



La palabra como resistencia y memoria

Desde las primeras páginas de *Palabra y fusil en el anticolonialismo caribeño de expresión francesa*, Margarita Vargas Canales deja claro que en el Caribe francófono la palabra fue siempre una trinchera. No solo un medio de expresión, sino un instrumento de resistencia, de afirmación cultural, de insubordinación frente a los dispositivos coloniales. La autora escribe: “La resistencia presente en los vínculos entre literatura y política en los distintos periodos históricos que abarca el contenido de este libro es el principal eje conductor de análisis” (Vargas Canales 14). No hay, en esta mirada, una separación entre vida y palabra, entre historia y literatura: ambas se funden en un mismo gesto de supervivencia.

La “palabra”, en su acepción más amplia –oralidad, escritura, canto, gesto–, se convierte, para Vargas Canales, en materia viva que testimonia los procesos de dignificación y autoafirmación de los pueblos afrocaribeños. Así lo señala cuando describe cómo en las condiciones más extremas —la esclavitud, la diáspora forzada, la opresión neocolonial—, surgieron formas nuevas de lenguaje. Es decir, la resistencia no fue solo de cuerpos: fue también, y sobre todo, una resistencia del sentido, de la voz, del símbolo:

En este contexto, la palabra expresó, con toda su fuerza, la vivencia de la esclavitud, sobre todo en el lenguaje que se forjó en medio del trabajo y el látigo: el creol. Esta lengua fue el medio para comunicar el deseo de los esclavos de escapar, de huir, de lograr la libertad y, así, poder recuperar sus cuerpos, sus almas, su deseo de vivir y su voluntad, como reza el vudú haitiano. Desde estos primeros tiempos, palabra y machete fueron juntos para alcanzar ese anhelo (Vargas Canales 17-18).

La autora reconstruye con detalle cómo la lengua creol, por ejemplo, se volvió espacio de emancipación frente a la lengua francesa impuesta. El creol no solo comunicaba: también desafiaba. Calibán, al aprender la lengua de Próspero, como recuerda Vargas Canales, no

la repite sumisamente: la subvierte, la reinventa, la carga de nuevas resonancias (18). Esta dimensión de la palabra como campo de batalla simbólico atraviesa todo el primer capítulo del libro y es una de sus mayores contribuciones: mostrar que, en el Caribe, el lenguaje no fue nunca neutro, sino que estuvo siempre atravesado por tensiones de poder, memoria y resistencia.

En este sentido, *Palabra y fusil* se inscribe en una genealogía crítica que vincula el acto de escribir con el acto de sobrevivir. Vargas Canales no solo analiza textos literarios o documentos históricos: los lee como síntomas, como huellas de un combate silencioso pero persistente. Su aproximación combina historia cultural, estudios decoloniales y una profunda sensibilidad hacia las prácticas discursivas de las comunidades afrodescendientes. Así, revaloriza la palabra caribeña no como simple instrumento de comunicación, sino como artefacto de resistencia, como territorio simbólico ganado a la violencia de la historia.

El fusil: insurrección y soberanía

Si la palabra es en el Caribe un acto de resistencia simbólica, el fusil representa, en el análisis de Margarita Vargas Canales, la traducción de esa resistencia en acción concreta. Palabra y fusil, escribe la autora, “fueron juntos, primero, para lograr el pleno reconocimiento de los afrodescendientes; la mayor parte de sus luchas los condujeron a enfrentar la cuestión colonial durante las primeras décadas del siglo XX” (15). Desde esta perspectiva el fusil no es un mero instrumento de violencia: es la extensión del deseo de libertad, el eco del tambor llamando a la insurrección. Así, palabra y fusil se funden como dos metáforas complementarias que, a lo largo del siglo XX, configuran una narrativa anticolonial única en Haití, en Martinica, en Guadalupe y en la Guayana Francesa.

Uno de los momentos más intensos del libro se centra en la insurgencia haitiana durante la ocupación estadounidense de 1915 a 1934. Vargas Canales muestra con rigor histórico y sensibilidad crítica cómo

surgió un movimiento de resistencia popular –los Cacos–, que, más allá de la palabra, recurrió al fusil como sucesión incommovible de una dignidad puesta en jaque. La guerrilla de los Cacos, como lo señala la autora, no fue un mero levantamiento armado, sino una afirmación radical de la soberanía haitiana, una continuidad natural de la épica fundadora de 1804. La autora describe con particular énfasis el modo en que los movimientos anticoloniales no solo enfrentaban un poder militar extranjero, sino que también resistían un entramado cultural de desposesión. En esta lectura, la insurgencia armada no es glorificada ni romantizada: es comprendida en su densidad histórica, como respuesta legítima a siglos de despojo y humillación. Vargas Canales afirma:

Varios temas están presentes en el estudio de las guerras antiocupacionistas de los Cacos: sus acciones armadas; sus tácticas; la relación con el bandidaje, la represión y captura; los muertos, asesinados, torturados y desaparecidos; las diversas propuestas para deponer las armas hechas a los Cacos por parte del gobierno haitiano y autorizades militares estadounidenses; traiciones y métodos de espionaje, infiltración, compra y captura, entre otros aspectos. No obstante, lo que aquí interesa destacar es la dimensión internacional que este movimiento buscó proyectar a través de la visión del general Charlemagne Masséna Péralte, Jefe Supremo de la Revolución en Haití (104).

Así como la palabra había tejido una memoria de resistencia, el fusil inscribe una memoria de insurrección. Ambos gestos –decir y luchar– se entrelazan, formando una doble corriente que atraviesa toda la historia del Caribe francófono. *Palabra y fusil* logra así articular un mapa de los gestos emancipatorios, donde los actos de escritura y los actos de rebeldía no se excluyen, sino que se retroalimentan. Vargas Canales muestra cómo la literatura caribeña no puede ser leída sin esta trama de violencia histórica, de dignidad insurgente, de combates simbólicos y reales que marcan cada etapa de su devenir. En este doble movimiento —la palabra como canto, el fusil como acción—, la au-

tora configura un relato que no solo revisa acontecimientos históricos, sino que los resignifica a la luz de una sensibilidad caribeña. Como escribe en las primeras páginas: “La resistencia no solo fue mayor, sino que también ha constituido una constante a lo largo de la historia de dichos pueblos” (14). Y en esa resistencia, la palabra y el fusil son dos nombres de una misma necesidad: la de existir en plenitud, en libertad, en voz propia.

Arquitectura del libro: cuatro tiempos de una resistencia

La arquitectura de *Palabra y fusil* responde a una intuición profunda: que la historia de la resistencia caribeña no puede narrarse como un proceso lineal, sino como una serie de pulsaciones que responden a diferentes contextos históricos. Vargas Canales organiza su libro en cuatro capítulos, cada uno de los cuales aborda un tiempo específico en la lucha anticolonial del Caribe francófono, tejiendo un relato que es a la vez preciso en el dato histórico y sutil en la intuición crítica.

El primer capítulo, titulado “La palabra para existir”, establece el fundamento del libro: el reconocimiento de la palabra como acto de resistencia. Aquí, la autora analiza la efervescencia intelectual de los afrocaribeños y afroestadounidenses en París a finales del siglo XIX y principios del XX. Desde el Renacimiento de Harlem hasta el Panafricanismo de Marcus Garvey, Vargas Canales traza un mapa de influencias cruzadas que desembocan en una conciencia negra internacionalista. Escribe: “Esos asentamientos forjaron lazos culturales entre ambas comunidades. En el plano intelectual, la mencionada relación entre el político haitiano Anténor Firmin y el líder abolicionista Frederick Douglass da cuenta de la existencia de tales vínculos” (37).

El segundo capítulo, “De lo autóctono al rechazo del ocupante”, explora la respuesta haitiana ante la ocupación estadounidense iniciada en 1915. Aquí, la figura de los Cacos adquiere centralidad. La autora señala cómo estos movimientos no sólo impugnaban la presencia militar, sino que también defendían la autonomía cultural haitiana, poniendo en juego una noción de autoctonía que desbordaba la

mera resistencia armada. El tercer capítulo, “Crisis, negritud y anticolonialismo”, se centra en las transformaciones culturales y políticas que atraviesan el Caribe durante el periodo de entreguerras. El surgimiento de la Negritud, impulsada por figuras como Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas y Léopold Sédar Senghor, es analizado como un parteaguas en el modo de concebir la identidad y la resistencia negra. Vargas Canales interpreta este movimiento como un acto de reapropiación del ser: “Esta situación no sólo preparó el terreno para el nacimiento de la Negritud como movimiento estético-literario, sino que, en algunos casos, condujo a la formulación de cuestionamientos al colonialismo francés” (161). En este apartado, la autora muestra su capacidad para articular los procesos literarios con las mutaciones sociohistóricas más amplias.

Finalmente, el cuarto capítulo, “Posguerra y descolonización”, examina las luchas anticoloniales que marcaron la segunda mitad del siglo XX. Desde la experiencia de revistas como *Tropiques* en Martinica hasta los procesos de departamentalización y las insurgencias haitianas de mediados de siglo, Vargas Canales describe cómo la palabra y el fusil siguieron entrelazados en un contexto de nuevas dominaciones y nuevas resistencias. Aquí, la autora despliega uno de sus aciertos más finos: mostrar que la independencia formal no significó la desaparición de las lógicas coloniales, sino su transformación.

Así, la estructura de *Palabra y fusil* no responde a una cronología rígida, sino a una cartografía de gestos emancipatorios. Cada capítulo revela una forma particular de resistencia: el canto, la revuelta, la afirmación estética, la insurgencia política. Vargas Canales ofrece, de este modo, no una historia cerrada, sino una constelación de luchas que siguen iluminando –y desafiando– el presente.

Una nueva sensibilidad para los estudios caribeños

Palabra y fusil en el anticolonialismo caribeño de expresión francesa no es un mero compendio de hechos históricos ni un simple análisis literario: es, sobre todo, la propuesta de una nueva sensibilidad para acercarse al Caribe. Margarita Vargas Canales desplaza la mirada

habitual –eurocéntrica, fragmentada– y propone una lectura de las luchas anticoloniales en su complejidad, en su vibración múltiple, en su íntima conexión entre palabra y acción, entre literatura y política, entre memoria y futuro.

Uno de los mayores aciertos del libro reside en su enfoque transatlántico. Vargas Canales no reduce la historia del Caribe a sus dinámicas insulares, sino que la inserta en un tejido de resonancias más amplio: el Renacimiento de Harlem, el Panafricanismo, la Negritud, el Tercer Mundo. Cada movimiento es leído no como un fenómeno aislado, sino como parte de una red de solidaridades, de ideas y de insurgencias que rebasan las fronteras impuestas por el colonialismo. Así, se inscribe dentro de lo que Édouard Glissant denominaba “una poética de la relación”¹. Además, el libro realiza un aporte crucial al visibilizar el papel de la lengua creol como lengua de resistencia y de creación. Vargas Canales no se limita a mencionar el creol como dato cultural: comprende su importancia simbólica y política como espacio de reapropiación y de insubordinación lingüística. En este punto, su lectura se distancia de ciertos enfoques que tienden a folklorizar el Caribe y devuelve a la lengua su dimensión combativa, vital.

Desde América Latina, el libro abre un puente necesario hacia el Caribe francófono, un espacio que, pese a su cercanía geográfica y su densidad histórica, ha sido a menudo invisibilizado o relegado a los márgenes en las narrativas latinoamericanas tradicionales. Vargas Canales contribuye a reparar esa omisión con una escritura que no solo informa, sino que interpela, que invita a pensar el Caribe como un lugar de creación, de lucha y de futuro.

Por todo ello, *Palabra y fusil* constituye una obra imprescindible para los estudios literarios y culturales caribeños, pero también para quienes, desde América Latina, buscan comprender las múltiples formas de resistencia que han configurado nuestras historias y nuestras identidades. Margarita Vargas Canales entrega no solo un libro, sino una brújula: una manera de leer, de escuchar y de imaginar el Caribe desde su propia voz.

1 Véase Glissant, Édouard. *Poética de la relación*. Senda Inés Sferco y Ana Paulsa Penchaszadeh (trad.). Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

**NO TENGO PALABRAS Y DEBO ESCRIBIR:
ODIO TODOS LOS LIBROS DE MIGUEL GUERRA**

CAMILA ROSETE HERNÁNDEZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0009-0000-0158-7323>
camila.roseteh@alumno.buap.mx

Guerra, Miguel. *Odio todos los libros. Notas varias sobre ¿literatura? Paraíso Perdido*, 2024.

*Acuérdate que es solo un cuerpo
Pierde, que no pierdes tiempo
Acuérdate que solo es tiempo*

Lolabúm

Siempre despreciamos la propia vida, la vida propia. Quiero decir: la vida que es nuestra. Siempre desprecio mi vida. La vida es aburrida. Mi vida es aburrida. De mi vida no se escribe. Yo nunca escribiré de mi vida. Yo siempre estoy escribiendo de mi vida. Y yo nunca estoy escribiendo de mi vida. Y ¿cómo sé cuál es cuál? Cómo sé que escribí de mi vida y no de las vidas de alguien más. ¿Y tú cómo sabes alguna de estas cosas? No lo sabes. Y yo no quiero que lo sepas, no quiero que cuando leas mi diario sepas que escribí de la vez que me *ghostearon* y, como nunca fui capaz de decir eso, en su lugar escribí sobre peces y sobre ratas y sobre lobos. Eso rompe con todo. Eso rompe mi vida. Yo no quiero que sepas eso. Por eso yo no escribo de mi vida. Por eso mi diario sangra.

Odio todos los libros divaga. *Odio todos los libros* pedalea sobre un camino que yo no veo. *Odio todos los libros* habla, yo lo escucho: sonrío a veces y pienso en lo que me pone triste otras tantas. Pienso en que *Mario Bros* siempre se me ha dado catastróficamente mal. Pienso que en este libro hay un pedazo de vida. De la vida de alguien. De muchos alguien. De algún alguien, si bien me va. Y no pienso que la vida es aburrida. Pienso en mi diario. Pienso en que debo escribir

más. Pienso en que no tengo nada de qué escribir. Pienso en si alguna vez he escrito de algo, realmente. *Odio todos los libros* me empuja a escribir. Y a dejar de decir que mi vida es aburrida.

4 de abril de 2025

estoy en costco a la hora en que el sol es dorado. estoy en costco y estoy pensando en the dolls¹.

“Decir da materialidad” (Guerra 56). Le he dicho a las personas que decir algo en voz alta es hacer que sea verdad. Es automáticamente más real. Y siempre me he alejado de aquello que es demasiado real. Yo nunca digo las cosas importantes. Por eso mi diario sangra. Escribo detrás del código de acceso, escribo para que nadie lo lea. Escribo para engañar a mi cerebro. Escribo para quitarme la necesidad de decir. Y, de vez en cuando, una entrada del diario se cuele a la realidad.

28 de enero de 2025

ocho mil quinientos gatos y romper la inercia y recordar febrero de tajo como si me cortaran el cuello y la sangre se coagulara de inmediato, en un milisegundo.

El diario me intimida. Mi vida me intimida. El yo que actúa en los textos de mi vida me intimida. Yo nunca soy yo en esos textos. Yo soy una parte, pero cuando lees ese yo, no pienses en mí. Piensa en un yo de píxeles, de sonidos, sin cara y sin voz. Nunca pienses en mí. Nunca me hagas eso.

En *Odio todos los libros* se nos da lugar para posicionarnos desde nuestras propias vidas, ficcionalizadas o no, y reflexionemos sobre el acto mismo de vivir. Debo escuchar eso: incluso si creo que mi vida es aburrida soy yo quien la he vivido, soy yo quien la puede escribir. No tengo palabras, pero debo escribir. Tengo experiencias, tengo un cuerpo, tengo ideas y tengo libros, tengo videojuegos (que no son *Su-*

1 Término usado por la comunidad queer para referirse a las mujeres trans y a las *drag queens*.

per Mario), tengo series de televisión y canciones. Tengo tiempo. Esto es un recordatorio para escribir. Para encontrar un hogar en nuestras vidas, poder escribirlas y fecharlas:

4 de abril de 2025

desde que nos separamos te he escrito cartas. cartas que suben y bajan y se nivelan. cartas de cuando estuve triste. cartas de cuando estuve más triste. cartas de cuando te extrañé con la intensidad de, no sé, del sol en esta primavera aguada. cartas de cuando pensé que empezaba a comprenderte. cartas llenas de listas de las cosas que sabía de ti. cartas y cartas y cartas. esta es una más. y creo que aún es una carta de cuando te extrañé.

Odio todos los libros me hace leerlo e intentar comprender mi vida a través de lo que dice: como leer frente a un espejo, como reconocermme ser humano. Y lo hace al leer otros libros y anotarlos a través de la vida propia o al leer la vida propia a través de otros libros y anotarla. Aún no lo sé, pero cuando escribo de *Odio todos los libros* quiero hacer lo segundo.

SEMBLANZAS

PERSONAS COLABORADORAS DE ESTE NÚMERO

JOSÉ CARLOS BLÁZQUEZ ESPINOSA. Doctor en Historia por el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es profesor investigador en el Colegio de Historia y forma parte del cuerpo académico “Modernidad, Historia, Educación y Cultura”. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran “Modernidad y melancolía. Una nada que duele” con Miguel Ángel Burgos (2021); “Auguste Genin, el tlacuilo francés” (2022) y “Xavier Icaza, y una utopía que se niega a desaparecer” (2023). Sus líneas de investigación se centran en las élites culturales en México de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX; la historia del libro, sus soportes y la lectura; la relación entre la Historia y la Literatura.

ALEJANDRA RENGIFO. Profesora titular del departamento de History, World Languages and Cultures de la Universidad Central de Michigan. Obtuvo un PhD de la Universidad de Kentucky en Literatura Hispanoamericana y del Caribe. Sus publicaciones incluyen, entre otros, “Tomás González y *El fin del Océano Pacífico*: un análisis, en perspectiva ecocrítica, a partir del ritmo de la lluvia en la selva” con María Lopera-Rendón (2023); “The Sonoran Desert: The Smooth Space and Striate Place of The Dreams of Santa María de las Piedras and Pilgrims in Aztlán by Manuel M. Méndez” (2021); el libro *Rompiendo paradigmas y creando nuevos arquetipos: Mayra Santos-Febres; El eterno femenino desacralizado en Rosario Tijeras de Jorge Franco* y el libro *Rosario Ferré y Mayra Montero: entre la espada y la cruz* en colaboración con la Dra. Dolores Flores-Silva. En la actualidad imparte clases de lengua y literatura en español y en inglés enseña clases de literatura y cultura US Latino y de estudios de género.

*ESTA OBRA ESTÁ PUBLICADA BAJO UNA LICENCIA CREATIVE COMMONS 4.0 INTERNACIONAL:
RECONOCIMIENTO-ATRIBUCIÓN-NO COMERCIAL-COMPARTIR-IGUAL.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



VÍCTOR LAGOS BASCUÑÁN. Licenciado en Artes y Humanidades por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Recientemente completó el programa de magíster *Mondes Hispanophones* en la Universidad de Poitiers, donde investigó conflictos de masculinidades en dos novelas de Carlos Droguett. Sus líneas actuales de investigación abordan la teoría de los afectos y la memoria en la narrativa chilena. También colabora en la preparación de la primera edición crítica de *Los asesinados del Seguro Obrero*.

DAVID GONZÁLEZ MARÍN. Candidato a doctor en Doctorado en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Sus líneas de investigación son campos culturales, crítica literaria, narrativa mexicana contemporánea y teoría de la imagen. Entre sus publicaciones se incluyen “El retrato del escritor: dislocaciones de la imagen” (2019) y “La otredad animal” (2023).

OMAR ALEJANDRO LEYVA LÓPEZ. Doctorante en Humanidades con énfasis en Estudios Literarios en la Universidad de Sonora, asimismo cursa simultáneamente el Doctorado en Filosofía Contemporánea en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es maestro en Antropología Social por El Colegio de San Luis y licenciado en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato. Sus líneas de investigación abarcan la relación entre el yoga y el esoterismo en América Latina, la fenomenología y la antropología de las prácticas religiosas, así como los cruces entre la literatura fantástica y la mística.

EDINSON ALADINO. Doctor en Letras por la UNAM. Hace parte de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe (AMEC) y del Circolo Amerindiano de Perugia. En la actualidad realiza una estancia posdoctoral en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Su obra poética forma parte de las siguientes antologías: *Sonidos de gloria. Antología de poesía colombiana* (Grupo Editorial Letras Negras, 2024)

y *El vuelo del tacto. Antología del día mundial de la poesía* (Santa Rabia Poetry, 2025). Ha obtenido en Colombia el Premio Nacional de Poesía Casa Silva (2023). Recientemente publicó el poemario *La prueba del jade* (2024) por Buenos Aires Poetry.

CAMILA ROSETE HERNÁNDEZ. Estudiante de la licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica de la Benemérita Universidad de Puebla. Ha escrito como columnista en la revista electrónica *Neotraba.com*.