

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 3, número 6, agosto-diciembre 2020
Reserva 04-2020-031711562600-203
ISSN: en trámite



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

6

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortíz

Rector

María del Socorro Guadalupe Alicia de la Inmaculada

Concepción Grajales y Porras

Secretaria General

Hugo Vargas Comsille

Director General de Publicaciones

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director

Francisco Javier Romero Luna

Secretario Académico

Ricardo Antonio Gibu Shimabukuro

Secretaria de Investigación y Estudios de Posgrado

Mónica Fernández Álvarez

Secretaria Administrativa

Araceli Toledo Olivar

Coordinadora de Publicaciones

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

DIRECTORIO

DIRECTOR EDITORIAL

Alejandro Palma Castro

CONSEJO EDITORIAL

Alí Calderón

Mario Calderón

Héctor Costilla Martínez

Samantha Escobar Fuentes

Alejandro Ramírez Lámbarry

Gustavo Osorio de Ita

Alicia V. Ramírez Olivares

Francisco Ramírez Santacruz

Víctor Manuel Contreras Toledo

EDITORA ASOCIADA

Mariana Ruiz Flores

COMITÉ CIENTÍFICO

Ignacio Ballester Pardo
(UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

Aníbal Biglieri
(UNIVERSITY OF KENTUCKY)

Carmen Dolores Carrillo Juárez
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO)

Diana Castilleja
(VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL)

Rosario Fortino Corral Rodríguez
(UNIVERSIDAD DE SONORA)

Francisco Javier Hernández Quesada
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA)

Alejandro Higashi
(UAM IZTAPALAPA)

Enrique Chacón Esquivel
(SOUTHERN OREGON UNIVERSITY)

Fredrik Olsson
(GÖTENBORGS UNIVERSITET)

Kevin Perromat
(UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE)

Ana Porrúa
(UNIVERSIDAD NACIONAL DEL MAR DE PLATA)

Cécile Quintana
(UNIVERSITÉ DE POITIERS)

Israel Ramírez Cruz
(EL COLEGIO DE SAN LUIS)

Erivelto da Rocha Carvalho
(UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA)

José Sánchez Carbó
(UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA)

An Van Hecke
(KU LEUVEN)

Gloria I. Vergara Mendoza
(UNIVERSIDAD DE COLIMA)

CINTILLO LEGAL

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA, año 3, número 6, agosto-diciembre 2020, es una difusión periódica semestral editada en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, teléfono (222) 2295500, ext. 5492, <http://amox.buap.mx>. Editor responsable: Alejandro Palma Castro, amox.ffyl@rd.buap.com. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2020-031711562600-203, ISSN: (En trámite). Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número, Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, publicaciones.ffyl@correo.buap.mx. Fecha de última modificación, agosto de 2020.

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

Portada: *La mujer de priedad*, Edificio Casa Bisegin, febrero de 2021, autor: Francisco Flores Hernández, artisfilm35.

Compuesto en InDesign 2019.

Formación de interiores: Dulce María Avendaño Vargas.

ÍNDICE GENERAL

ARTÍCULOS

- 10 RECUPERACIONES PRECOLOMBINAS Y NOVOHISPANAS EN LAS
POETAS MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS
Ignacio Ballester Pardo
- 27 MAPAS, REDES Y GRÁFICAS LITERARIAS EN *LA LEY DE HERODES* DE JORGE
IBARGÜENGOITIA: UNA APROXIMACIÓN AUTOBIOGRÁFICA
Fernanda Camela
- 46 “CON UNA HERIDA QUE NO MANA SANGRE”: DESIRE AND DEATH OF THE
OTHER IN XAVIER VILLAUERRUTIA’S *NOSTALGIA FOR DEATH*
Marie Devlieger
- 72 CONTEXTUALIZACIÓN LITERARIA SOBRE EL TERROR EN EL
PRIMER DECENIO DEL SIGLO XX EN EL PERÚ
Jesús Miguel Delgado del Águila

NOTAS

- 116 *AMOXCALLI* EN LA ÉPOCA DE LOS CAMBIOS DE LA PUBLICACIÓN ACADÉMICA
Alejandro Palma Castro

RESEÑAS

- 131 CRÓNICAS MESTIZAS: HACIA LA REINTERPRETACIÓN DEL
PASADO HISTÓRICO VIRREINAL
Alejandra G. Durán Escamilla
- 136 UN ARTE VULNERABLE DE NORA AVARO, JULIA MUSITANO Y
JUDITH PODLUBNE
Beatriz Abigail Rosado Marrero

ARTÍCULOS

RECUPERACIONES PRECOLOMBINAS Y NOVOHISPANAS EN LAS POETAS MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS

PRECOLOMBINES AND COLONIAL LATIN AMERICA RECO- VERIES IN CONTEMPORARY MEXICAN POETS

Ignacio Ballester Pardo
Universidad de Alicante (España)

Resumen

Las poetas mexicanas contemporáneas retoman motivos precolombinos y novohispanos en la configuración de la subjetividad femenina. La crítica apenas señala la sucesión de poemas y poemarios escritos por mujeres que dan cuenta de la problemática identitaria actual mediante la cultura maya o la Malinche con Rosario Castellanos, el extrañamiento (Shklovski) desde los homenajes a sor Juana con Kyra Galván y Francia Perales, o la naturaleza selvática a propósito de las lenguas originarias y el feminismo con Tania Ramos Pérez para reivindicar el presente de las mujeres en la literatura y en el arte.

Palabras clave: subjetividad femenina; recuperación precolombina; cultura novohispana; poesía mexicana contemporánea; tematización.

Abstract

Contemporary Mexican poets take up pre-Columbian and New-Hispanic motifs in the configuration of feminine subjectivity. The criticism scarcely indicates the succession of poems and poems written by women who give an account of the current identity problematic through Mayan culture or Malinche with Rosario Castellanos, estrangement

(Shklovski) from the homages to Sor Juana with Kyra Galván and Francisca Perales or the jungle nature with regard to the original languages and feminism with Tania Ramos Pérez to vindicate the present of women in literature and art.

Keywords: female subjectivity; pre-Columbian recovery; Colonial Latin American culture; contemporary Mexican poetry; thematization.

Identidades originarias en la lírica mexicana

Si bien es cierto que existen algunos trabajos que se han encargado de mostrar la presencia que tienen las culturas precolombinas en la reciente lírica de México, como el libro de Raúl Aceves *Presencia indígena en la poesía mexicana contemporánea y otros ensayos* (1991)¹ o el de Víctor Manuel Mendiola *El corazón prestado. El mundo precolombino en la poesía de los siglos XIX y XX* (2004), también lo es que por un lado los motivos novohispanos (entre los que destaca sor Juana Inés de la Cruz) apenas han sido considerados y, por otro, la nómina —como ocurre con la mayoría de las recopilaciones de este tipo— suele estar integrada por hombres².

1 Agradezco esta y otras referencias sobre el tema indígena en la poesía mexicana contemporánea al académico de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y también poeta con origen zapoteco Víctor Toledo.

2 Corroboro tal desigualdad, pongamos por caso, *Un pasado visible: antología de poemas sobre vestigios del México antiguo* (2014) que selecciona y prologa Gustavo Jiménez Aguirre; de 19 poetas, 2 son mujeres: Rosario Castellanos y Verónica Volkow. Si pensamos en el ensayo “Presencia indígena en la poesía mexicana contemporánea” de Raúl Aceves (1991) Castellanos es la única que aparece en un estudio que atiende a 27 poetas. Con una mirada más amplia, abarcando la poesía en español (aunque con predominio del país que nos ocupa), Víctor Manuel Mendiola recoge en *El corazón prestado. El mundo precolombino en la poesía de los siglos XIX y XX* (2004) a 49 poetas; 6 son mujeres (todas, por cierto, mexicanas): Rosario Castellanos, Elsa Cross, Verónica Volkow, Valerie Mejer, Carla Faesler y Carmen Rioja.

Parecería que Rosario Castellanos es la primera poeta en consolidar tal tematización para construir la identidad femenina desde la teoría apuntada, por esto partimos de ella; sin embargo, cuando le preguntamos a Alicia V. Ramírez Olivares durante su conferencia magistral del VIII Congreso Internacional Mujeres, Literatura y Arte (donde se presentó una primera versión de este trabajo), la especialista en literatura de mujeres apuntó algunos nombres como la maestra jalisciense Refugio Barragán de Toscano (1843-1916) o la taxqueña precursora del feminismo Laureana Wright (1846-1946), a quienes deberemos de tener en cuenta en futuros ensayos. Así se lo plantea el grupo de investigación “Corrientes estéticas en la literatura española e hispanoamericana” de la Universidad de Alicante, pues existen numerosos y reconocidos casos de poetisas mexicanas que de Rosario Castellanos (1925-1974) y Kyra Galván (Ciudad de México, 1956) a Tania Ramos Pérez (San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1985) o Francia Perales (Ciudad de México, 1990) conforman mediante recuperaciones precolombinas y novohispanas una identidad femenina que podemos analizar desde el extrañamiento que plantea Shklovski y traduce Todorov para entender tanto su subjetividad (la construcción del sujeto poético desde la enunciación) como su relación con otras artes: la pintura, la música, la gastronomía o la moda.

Nos centraremos en estos cuatro casos, conscientes de que las referencias en el siglo pasado podrían partir de Aurora Reyes (1908-1985), Dolores Castro (Aguascalientes, 1923), Ulalume González de León (1932-2009), Angelina Muñiz-Huberman (Hyères, Francia, 1936), Elsa Cross (Ciudad de México, 1946), Verónica Volkow (Ciudad de México, 1955), Myriam Moscona (Ciudad de México, 1955), Silvia Tomasa Rivera (El Higo, Veracruz, 1955) y Minerva Margarita Villarreal (Montemorelos, Nuevo León, 1957)

a Leticia Luna (Ciudad de México, 1965)³, Valerie Mejer (Ciudad de México, 1966), Natalia Toledo (Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, 1967), Carla Faesler (Ciudad de México, 1967), Briceida Cuevas Cob (Campeche, 1969), Irma Pineda (Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, 1974), Carmen Rioja (San Miguel de Allende, Guanajuato, 1975), Maricela Guerrero (Ciudad de México, 1977), Norma Salazar (Ciudad de México, 1978), Mikeas Sánchez (Chapultenango, Chiapas, 1980) o Nadia López (Oaxaca, 1992); estableciendo de este modo una marca temporal en los sesenta que en el siglo XXI apenas delimitaría ya generaciones convertidas ahora en promociones que comparten espacios para la escritura y la lectura, a la manera de Angelina Muñiz-Huberman, Verónica Volkow y Norma Salazar, por ejemplo, en la lectura de poesía con la que cerró el XV Congreso Internacional de Poesía y Poética de la BUAP (Palma 2015).

En tales recuperaciones el cuerpo juega un papel fundamental para reivindicar la lengua madre, la libertad femenina para expresar sus orígenes, destacando en ese sentido la tesis de doctorado de Georgina Mejía Amador *Representaciones del cuerpo femenino en la poesía maya de Briceida Cuevas Cob y en la poesía binnizá de Irma Pineda* (2012). Sin embargo, a continuación, analizaremos a las cuatro poetas mencionadas –Rosario Castellanos, Kyra Galván, Tania Ramos Pérez y Francia Perales– atendiendo no ya a la relevancia de las lenguas originarias (estudiadas por Diana del Ángel y Mariana Ortiz en 2018) sino a propósito de los temas que motivan la articulación femenina en México con la poesía en español. A pesar de que los motivos parten de la cultura que integra a las poetas mexicanas, los ejemplos seleccionados se analizarán “como visión y no reconocimiento” (Shklovski 60)

3 Parte fundamental de las experiencias y de los materiales compartidos sobre lo precolombino en la poesía mexicana, vinculada a lo visual (como lo estudia Carmen Alemany), se deben a la generosa atención de Leticia Luna.

de la desautomatización que provoca el sujeto poético para reconsiderar las partes que integran el lenguaje femenino (considerando este adjetivo únicamente por las marcas de enunciación).

Reconsideración de la identidad femenina

La paulatina pero creciente presencia de las mujeres en las universidades mexicanas a lo largo de las últimas décadas permite un acercamiento al mundo precolombino y novohispano desde diversos géneros literarios. En el de la lírica, sor Juana Inés de la Cruz sigue presente en escritoras como Rosario Castellanos o Kyra Galván, quienes recuperan mitos y tradiciones que conforman las generaciones más recientes de poetisas mexicanas. Rubén Bonifaz Nuño, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), consolida la llamada “descolonización” del humanismo a través de una serie de relecturas anteriores e inmediatamente posteriores a la conquista de América; mientras que Rosario Castellanos, siguiendo *Poesía no eres tú* ([1972] 1995), retoma la simbología del pasado en México para explicar el presente en poemas para niños y niñas como “El tejoncito maya (En el Museo Arqueológico de Tuxtla)” (62) hasta “Memorial de Tlatelolco” (287-288), pasando por la figura de la “Malinche” (285-286) donde al principio y al final del poema la muerte es decretada por la madre, composiciones que a través de lo coloquial ofrecen una comunicación con quien lee y conoce así sus raíces. Dice “El tejoncito maya (En el Museo Arqueológico de Tuxtla)”:

Cubriéndote la risa
con la mano pequeña,
saltando entre los siglos
vienes en gracia y piedra.

Que caigan las paredes
oscuras que te encierran,
que te den el regazo
de tu madre, la tierra;

en el aire, en el aire
un cascabel alegre
y una ronda de niños
con quien tu infancia juegue (Castellanos, 1995, 25).

Una de las pocas poetas que también escribía para niñas y niños evidencia la riqueza de México a partir del bestiario. Junto a la pintura, por los plásticos cuadros que construye y con los que dialoga el texto en las ilustraciones, la música es otra de las artes que podríamos estudiar a propósito de la recuperación de Castellanos. Rescata la infancia con imágenes claras y naturales cuyo ritmo juega fortalecido por la rima asonante en los versos pares, todos ellos heptasílabos, en una lectura contemporánea⁴ “saltando entre los siglos” a partir “de tu madre, la tierra” (25) de quien pasó sus primeros años en Chiapas. Desea explícitamente que se liberen los muros “que te encierran”, dirigiéndose en primera persona (con un sujeto “femenino” en contra del estigma, de lo establecido, según Nelly Richard en 1994) a quien recibe un texto que puede leer y entender cualquier persona. La autora que tanto influye en la poesía feminista —junto a Alaíde Foppa— es estudiada a propósito de la monja jerónima desde su faceta como narradora al estudiar su cuento “Lección de cocina” (Cuervo). Si

4 A pesar de considerar su poesía completa (junto a Elsa Cross, una de las escasas autoras cuya obra viene recogida íntegramente por el Fondo de Cultura Económica), seguimos en este caso la edición de *Rosario Castellanos hecho para niños* (2010) que con el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas compila Rafael Araujo, ilustra Sandra Díaz, presenta Pedro Alvarado y diseña Manuel Cunjamá.

en 1962 recibió por su novela *Oficio de tinieblas* el Premio Sor Juana Inés de la Cruz⁵, antes, en los años cincuenta, hacía lo propio en sus poemas con una marcada preocupación por el pasado indígena (Aceves 37-40). La construcción de las historias que narra Castellanos también desde la lírica da lugar en el texto citado a un cierre que evita el verso previsible para una canción infantil y establece una crítica de esos años perdidos, ya desde el presente, con una mínima dosis de esperanza “con quien tu infancia juegue”.

El poeta que normalmente abre las recopilaciones que van más allá de lo novohispano en México es sin duda quien da nombre al Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Indígenas. Pensando en la edición póstuma que es *El otoño recorre las islas* (1973) de José Carlos Becerra, Kyra Galván publica *Nezahualcóyotl recorre las islas* (1996), un poemario compuesto por escenas de distintos tiempos y geografías donde se da una vuelta de tuerca ya en el siglo xx a ese tópico con el que se suele encerrar la escritura de mujeres. En el caso de Galván, con sus “Poemas de la maternidad” (89-98) alude a ciertas femeninas que recondicionan ideológicamente los estereotipos femeninos valiéndose de un fino humor que a propósito de sor Juana se advertirá en su novela *Los indecibles pecados de Sor Juana* (2010), pero que ya estaban presentes en el siglo pasado con la serie “Tierra de los desubicados, dudoso prestigio, isla de los que no cupieron” del poemario mencionado. Estos son algunos de los textos breves que reconstruyen la imagen colectiva de la conocida primera poeta mexicana:

5 Galardón que con el nuevo formato de Certamen Internacional de Literatura “Sor Juana Inés de la Cruz” han recibido, dentro de la modalidad de poesía, jóvenes autoras que se vinculan con lo prehispánico y lo novohispano desde la crítica y la sátira: nos referimos a Clyo Mendoza (Oaxaca, 1993) por *Silencio* (2018) y a Esther M. García (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1987) por *La destrucción del padre* (2019).

III

Sor Juana piensa que sueña un sueño
pero en verdad sueña que piensa (108).

[...]

V

Sor Juana sueña que habla en latín,
porque mujer que habla latín
ni tiene marido ni tiene buen fin.
Por eso sueña y sueña entre maitines y prima
que es una monja que sabe latín
y que la condición le dura por la eternidad (Galván, 1996, 108).

De nuevo se cuestiona lo que tradicionalmente hemos entendido por el pasado de la poesía mexicana, en este caso más por lo novohispano que por lo precolombino. El extrañamiento y la desautomatización que señala Shklovski se logran por el quiebre del sentido previsible fruto de la conocida figura de la que parte al emplear frases populares, expresiones conocidas como el refrán “sexista y anticuado” (Aragón Castro, 2012) “Mujer que sabe latín... no tiene marido ni buen fin” en un contexto en el que se critica la imposición social del matrimonio a partir, paradójicamente, de la monja universal. En el último verso radica la clave de lo que defienden las poetisas mexicanas contemporáneas con las recuperaciones precolombinas y novohispanas: reescribir la historia, el cuerpo y las identidades femeninas para evitar que la estigmatización de la tematización continúe asintiendo que “la condición le dura por la eternidad” (108). A la manera del fuego

en lo cotidiano de su poema de *Alabanza escribo* (1989) “Huehuetéotl” (73), Galván, como Tolstoi, según Shklovski, otorga a la monja (y al mismo tiempo a la mujer, a la poeta mexicana) “objetos fuera de su contexto” (65) como ahora la lengua latina en un cierre que reclama un cambio, una reconsideración, desde la visión de un símbolo para el feminismo como es la monja jerónima.

Otras poetas que reescriben tal figura son Myriam Moscona en *Las visitantes* (1989), Premio Nacional de Poesía Aguascalientes (1988), Verónica Volkow en “A la sor Juana desconocida” (2007: 38), Maricela Guerrero (Aguilera & Castañeda, 2018) en *De lo perdido lo hallado* (2015) y en su todavía poema inédito “Piramidal, funesta” o Francia Perales en la defensa feminista que supone su poema “Sor Juana Cruz”, todavía inédito (aunque presente en revistas digitales como *Digo.palabra.txt* “Literatura para generaciones pixeladas” u *Oculita.lit*):

No se nace mujer: llega una a serlo

Simone de Beauvoir

Como no pude vestirme de hombre,
Me vestí de monja.

Me disfracé de la Sor Juana Cruz,
Pero me convertí en la infiel y la traidora.

YO FUI, la peor de todas.

La culpable de amar a otra.
La culpable de ignorar a menos y ser culta.

Como no pude vestirme de hombre,
Me vestí de monja (Perales, 2017 en línea).

Con el epígrafe de Simone de Beauvoir se incide una vez más en la capacidad de la mujer para construirse a sí misma sin necesidad de continuar con la consideración arraigada. La poeta, a tenor de lo novohispano y el extrañamiento, sustituye “las palabras habituales de uso religioso” y esperables en un contexto conventual “por palabras del lenguaje corriente” (Shklovski, 65) que reivindican la literatura y el arte para las mujeres. La tradición, lejos de suponer una carga, es una manera de recordarnos los logros que ahora suponemos tan lejanos. Con ironía, aunque algo más estridente que la que implícitamente mostraba Galván, Perales ofrece en su breve poema una serie de problemas que afronta la mujer desde el mismo momento de sentirse “culpable de amar a otra”, y aquí ya no hablamos de feminismo (Ballester, 2018) o lesbianismo (Ballester, en prensa): nos referimos al travestismo, haciendo uso de la moda, de la superficie, de la apariencia “de ignorar a menos y ser culta” sin estar oculta.

Recientemente, Tania Ramos Pérez mereció el Concurso Ediciones Digitales Punto de Partida 2018 por su poemario *Invocaciones*: una actualización de los motivos precolombinos que conforman la actualidad de México para regenerar desde la arqueología un “Plato con cola de mono en espiral, cultura maya, periodo clásico (300-850 d. C.), Calakmul, Campeche, México”:

Cardumen de tiempo que cae
todos los días, voluta adentro,
en el fondo del caracol
se pierden todas las voces.

A la espiral que refracta la vitrina
le crecen preguntas en infinitas direcciones,
apenas describe
la placa museográfica

los sueños
que ahora
somos tú, yo
y esta lengua escindida (Ramos, 2018, 27).

Lo que podríamos considerar écfrasis —descripción verbal de una imagen— estrecha la distancia entre quien inspira el texto (la cultura maya), quien lo emite (a partir seguramente de la visita al museo) y quien lo recibe (ahora en un dispositivo electrónico que siglos antes ya aventuraba la cultura originaria): “somos tú, yo / y esta lengua escindida”. El último adjetivo puede entenderse por la lengua (pero en este caso no como idioma sino como músculo) de Quetzalcóatl, serpiente emplumada que continúa seseando en la separación que supone el vidrio que nos refleja; cual bestiario que reconfigura el objeto (el plato) para demostrar que “el procedimiento de singularización es completamente evidente en la imagen popular” (Shklovski 67), también de uso gastronómico. La continuidad de los motivos descritos establece, sin embargo, una serie de hitos que conectan con el presente de las poetas en México mediante la singularización de un pasado que creíamos ya lejano.

Conclusión

Pese a que las numerosas y recientes conexiones entre distintas épocas y motivos literarios nos llevaría a abandonar el término generaciones a favor del de constelaciones (Higashi), la famosa (pero escasamente analizada) generación de los cincuenta desarrolla dichas recuperaciones precolombinas y novohispanas a partir de textos que confluyen con otros géneros literarios, diluyéndolos en trabajos que se vinculan cada vez más con la academia y distintos esfuerzos de investigación que desembocan, sin

embargo, en textos que, por la coloquialidad y la cercanía de su voz poética, facilitan la reivindicación y la comprensión del pasado en poetas contemporáneas. La hibridez, sin embargo, es fértil; pues la convivencia de distintas artes y poetas, así como culturas precolombinas y novohispanas, permite entender la hibridez genérica (literaria y femenina) en el siglo XXI al tiempo que genera múltiples rasgos que debemos analizar a la hora de acercarnos a eso que consideramos lengua madre.

De esta manera, la poesía en lenguas originarias que estudian Mariana Ortiz y Diana del Ángel se desarrolla con Natalia Toledo, Briceida Cuevas Cob, Irma Pineda, Rosa Hernández de la Cruz, Mikeas Sánchez o Nadia López, reconsiderando a partir del lenguaje ciertos motivos de la identidad mexicana o mexicana (como es el de las flores), y de la propia condición femenina (como es el cuerpo y la violencia a la que ha sido sometido), donde la Conquista supone una de las principales causas que como indígenas, poetas y mujeres siguen sufriendo. Durante el siglo XX buena parte de la recuperación prehispánica queda simbolizada en la figura de la chamana mazateca María Sabina (1894-1985). En esta línea trabaja la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con la coordinación de Alejandro Palma, para recuperar el náhuatl en poetas mexicanas contemporáneas.

Con el estudio de los textos de Castellanos, Galván, Perales y Ramos queda patente la ruptura que busca el poema a partir del uso coloquial que se les da a motivos que tradicionalmente han estado vinculados a una retórica grandilocuente y ajena al contexto. La cultura maya, la monja novohispana o la naturaleza del sur de México muestran los rasgos identitarios para reconsiderar la imagen de la mujer en la historia de la literatura y el arte: en lugar de reconfortar (como diría Shklovski 55), el poema breve incide en la recreación de una nueva figura, una imagen, una visión que reconozca la construcción identitaria desde una base histórica precolombina y novohispana para plantear y reclamar

el futuro de la mujer ante la escasa presencia que tienen en los contados estudios que tratan dicha temática.

La obra de poetas con fuerte ligazón universitaria y con numerosos reconocimientos conlleva un incipiente estudio del pasado indígena y novohispano, tal como recientemente lo instaura Balam Rodrigo al conseguir el galardón más importante de poesía en México, el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes, con el segundo libro de su trilogía: *Libro centroamericano de los muertos* (2018). Al partir de la *Brevísima relación de la destrucción de las indias* (1552) de fray Bartolomé de las Casas, el chiapaneco logra afianzar la recuperación que ya habían llevado a cabo Silvia Tomasa Rivera con su libro *En el huerto de Dios* (2014) o Minerva Margarita Villarreal con *Las maneras del agua* (2016); reconocimientos institucionales que legitiman un rico panorama literario recogido desde Ricardo Ledesma en "La lírica náhuatl en la poesía moderna mexicana" (1965) hasta Víctor Manuel Mendiola en *El corazón prestado. El mundo precolombino en la poesía de los siglos XIX y XX* (2004) o Gustavo Jiménez Aguirre en *Un pasado visible: antología de poemas sobre vestigios del México antiguo* (2004), apenas estudiado; así como la identidad mexicana desde lo prehispánico con el trabajo de Antonio Deltoro y Christian Peña: *El gallo y la perla. México en la poesía mexicana* (2011).

El reconocimiento que está teniendo la poesía indígena contemporánea en las últimas décadas de la mano de premios como el Nezahualcóyotl coincide con numerosos poemarios y poemas en español dedicados a la construcción de una identidad femenina a tenor de la lengua originaria, los motivos precolombinos de las culturas de México y el pasado novohispano para representar mediante el *collage*, el diálogo y la intertextualidad así como con la convivencia con otras artes entre las que descuellan la pintura, la música, la gastronomía o la moda un retrato de la riqueza que conforma actualmente la expresión femenina. El derecho feminista de Castellanos o Galván, por un lado, y el homenaje a sor

Juana de Ramos o la recontextualización maya de Perales, por otro, actualizan al tiempo que motivan una lectura del pasado para, lejos de reconfortarnos y comprender el presente, abrir el camino de la mujer en la literatura y en el arte cuestionando las expresiones que desde lo precolombino y lo novohispano aún permite la lírica mexicana.

Referencias

- Aceves, Raúl. (1991). *Presencia indígena en la poesía mexicana contemporánea y otros ensayos*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Aguilera, Jorge y Eva Castañeda. (2018). "La poesía mexicana del siglo XXI ante la crisis institucional: apuntes para un panorama estético". Alejandro Higashi e Ignacio Ballester (coords.), "Madurez de la joven poesía mexicana". *América sin Nombre*, 23. 85-96. Disponible en <<https://americasinnombre.ua.es/issue/view/2018-n23-madurez-de-la-joven-poesia-mexicana>> [última consulta: 13 de diciembre de 2018].
- Del Ángel, Diana y Mariana Ortiz. (2018). "Panorama de la poesía mexicana contemporánea escrita en lenguas originarias". Alejandro Higashi e Ignacio Ballester (coords.), "Madurez de la joven poesía mexicana". *América sin Nombre*, 23. 109-121. Disponible en <<https://americasinnombre.ua.es/issue/view/2018-n23-madurez-de-la-joven-poesia-mexicana>> [última consulta: 13 de diciembre de 2018].
- Aragón, Laura. (2012). "Mujer que sabe latín", en *Letras Libres*. 13 de julio. Disponible en <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/mujer-que-sabe-latin>> [última consulta: 21 de marzo de 2019].
- Ballester Pardo, Ignacio. (2018). "Tabla sin asidero: el feminismo en la poesía mexicana actual", en *Mitologías hoy*, vol. 18. 207-223. Disponible en <<https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v18-ballester>> [última consulta: 21 de marzo de 2019].
- _____. (1979). "Imagine meandros: la homosexualidad en la poesía mexicana contemporánea". En prensa.
- Bonifaz Nuño, Rubén. (1979). *De otro modo lo mismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, Rosario. (1995) *Poesía no eres tú. Obra poética (1948-1971)*. México: Fondo de Cultura Económica. [Ed. or. 1972].
- _____. (1974). *El eterno femenino: farsa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2010). *Rosario Castellanos hecho para niños*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas. Disponible en <https://issuu.com/papo_t/docs/libro_ros_castellanos_ultimo> [última consulta: 21 de marzo de 2019].
- Castro, Dolores. (1960). *Cantares de vela*. México: Editorial Jus.
- Cross, Elsa. (1991). *Jaguar*. México: Ediciones Toledo.
- Cuevas Cob, Briceida. (2008). *Ti' u billil in nppk'=Del dobladillo de mi ropa*. México: CDI (Literatura Indígena Contemporánea).
- Cuervo Hewitt, Julia. (2013). "Las huellas Sor Juana Inés de la Cruz en la obra de Rosario Castellanos", en *Romance Notes*, 53:2. 135-143. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/43803262?seq=1#page_scan_tab_contents> [última consulta: 21 de marzo de 2019].
- Deltoro, Antonio y Christian Peña. (2011). *El gallo y la perla. México en la poesía mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Galván, Kyra. (1989). *Alabanza escribo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____. (1996). *Netzahualcóyotl recorre las Islas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- _____. (2010). *Los indecibles pecados de Sor Juana*. Barcelona: Martínez Roca Ediciones.
- González de León, Ulalume. (2002). "De la famosa México el asiento", en *Letras Libres*. 31 de agosto. Disponible en <<https://www.letraslibres.com/mexico/la-famosa-mexico-el-asiento>> [última consulta: 07/09/2018].
- Guerrero, Maricela. (2015). *De lo perdido lo hallado*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Higashi, Alejandro. (2015). *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Tirant Lo Blanch.
- Jiménez Aguirre, Gustavo (selección y prólogo). (2004). *Un pasado visible: antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Artes de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ledesma, Ricardo. (1965). "La lírica náhuatl en la poesía moderna mexicana", en *Revista de la Universidad de México*. Vol. XIX, n. ° 5, enero, pp. 23-25. Disponible en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8438/public/8438-13836-1-PB.pdf> [última consulta: 12 de noviembre de 2018].
- López, Nadia. (2017). *Ñu'ú vixo=Tierra mojada* (inédito). Ganador del Premio Cenzontle.
- Luna, Leticia. (2014). *Fuego azul (Poemas 1999-2014)*. El Salvador: Índole Editores.
- Mejía Amador, Georgina. (2012). *Representaciones del cuerpo femenino en la poesía maya de Briceida Cuevas Cob y en la poesía binnizá de Irma Pineda*. Tesis de Maestría. México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en <<http://132.248.9.195/ptd2013/Presenciales/0702587/Index.html>> [última consulta: 20 de abril de 2018].
- Mendiola, Víctor Manuel (prólogo, selección y notas). (2004). *El corazón prestado. El mundo precolombino en la poesía de los siglos xix y xx*. México: Cal y Arena.
- Moscona, Myriam. (1989). *Las visitantes*. México: Joaquín Mortiz.
- Palma Castro, Alejandro, et al. (2015). *XV Congreso Internacional de Poesía y Poética*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Disponible en <http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/1244/programa%20poes%C3%ADa%20y%20po%C3%A9tica%20sin%20logo%20etc.pdf> [última consulta: 21 de marzo de 2019].
- Perales, Francia. (2017). "Cinco poemas de Francia Perales (México, 1990)". *Digo.palabra.txt*. 7 de abril. Disponible en <<https://digopalabratxt.com/2017/04/07/cinco-poemas-de-francia-perales-mexico-1990/>> [última consulta: 21 de marzo de 2019].
- Pineda, Irma. (2013). *Gui'e'ni zinebe=La flor que se llevó*. Texto y trad. de Irma Pineda, fot. Frida Hartz. México: Pluralia Ediciones.
- Ramos Pérez, Tania. (2018). *Invocaciones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en <<http://www.literatura.unam.mx/index.php/descargables>> [última consulta: 23 de octubre de 2018].

- Reyes, Aurora. (1953). *Humanos paisajes*. México: Ediciones Amigos del Café París.
- _____. (2018). *Espiral en retorno*. Introducción de Israel Ramírez. Colección *Archivo Negro de la Poesía Mexicana*. México: Malpaís Ediciones.
- _____. (2013). *Material de lectura*. Selección y nota introductoria de Roberto López Moreno. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en <<http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/16-poesia-moderna/poesia-moderna-cat/327-179-aurora-reyes?showall=1>> [última consulta: 07/09/2018].
- Richard, Nelly. (1994). "¿Tiene sexo la escritora?", en *Debate Feminista*, 9 (marzo): 127-139. Disponible en <<https://www.jstor.org/stable/42624218>> [última consulta: 21 de marzo de 2019].
- Rivera, Silvia Tomasa. (2014). *En el huerto de Dios*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Rodrigo, Balam. (2017). *Marabunta*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit (CECAN) / Libros Invisibles.
- _____. (2018). *Libro centroamericano de los muertos*. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Cultural de Aguascalientes / Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Sánchez, Mikeas. (2013). *Mojk'jäyä=Mokaya*. Ilustraciones de Paloma Díaz Abre, Música de Alejandro Burguete. México: Pluralia.
- Shklovski, Víktor. (1978). "El arte como artificio", en Tzvetan Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducción de Ana María Nethol. México: Siglo XXI [ed. or. 1917], pp. 55-70.
- Todorov, Tzvetan (comp.). (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducción de Ana María Nethol. México: Siglo XXI [ed. or. 1965].
- Toledo, Natalia. (2005). *Guie'yaase'=Olivo negro*. México: Conaculta (Premio Netzahualcóyotl de Literatura en Lenguas Indígenas).
- _____. (2016). *Deche bitoope=El dorso del cangrejo*. México: Almadía.
- Villarreal, Minerva Margarita. (2016). *Las maneras del agua*. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Cultural de Aguascalientes / Instituto Nacional de Bellas Artes.

**MAPAS, REDES Y GRÁFICAS LITERARIAS EN
LA LEY DE HERODES DE JORGE IBARGÜENGOITIA:
UNA APROXIMACIÓN AUTOBIOGRÁFICA**

**MAPS, NETWORKS AND LITERARY GRAPHICS IN
JORGE IBARNGÜENGOITIA'S HEROD'S LAW:
AN AUTOBIOGRAPHIC APPROACH**

Fernanda Camela Flores
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

Resumen

La ley de Herodes es el texto con mayor tinte autobiográfico de la narrativa de Ibargüengoitia quien, con su estilo literario, da a cuenta de las vivencias de un narrador protagonista que habita el Distrito Federal de los años cincuenta y sesenta. Desde su perspectiva en la sociedad y las relaciones interpersonales, habita un espacio cuya referencia extratextual permite un acercamiento con la realidad. En el presente artículo, partiré de la teoría de Franco Moretti con la finalidad de acercar las esferas públicas y privadas mediante la representación cartográfica de los lugares en los cuales se desenvuelven los relatos.

Palabras clave: Ibargüengoitia, La ley de Herodes, extratextual, Ciudad de México, Moretti.

Abstract

Herod's Law is the most autobiographical text of the Jorge Ibargüengoitia narrative who, with his literary style, accounts for the

experiences of a leading narrator who live in Mexico City in the fifties and sixties. From its perspective of society and interpersonal relationships it inhabits a space whose extratextual reference allows an approach to reality. This article is based on the theory of Franco Moretti in order to bring the public and private spheres closer through the cartographic representation of the places in which the stories are developed.

Keywords: Ibargüengoitia, Herod's Law, extratextual, Mexico City, Moretti.

La literatura de Ibargüengoitia traza un mapa autobiográfico libremente combinado, escrito y dispuesto en vida, una vida privada que es hecha pública mediante el testimonio de sí mismo.
Cristina Secci

I

Jorge Ibargüengoitia, autor clave en la desacralización de la literatura hispanoamericana escribió seis novelas, un libro de cuentos, trece obras de teatro en tres volúmenes, crítica en la *Revista de la Universidad de México* e incontables artículos y columnas en *Excelsior* y la revista *Vuelta*. Su irónico estilo se desarrolla desde su ingreso en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, luego de renunciar al sueño de su madre y tías de verlo convertido en un ingeniero capaz de recobrar las propiedades perdidas durante el paso de *La agraria* a causa de la Revolución.

Discípulo fiel y posterior crítico del famoso dramaturgo Rodolfo Usigli en *Sublime alarido de un ex alumno herido*, desarrolló en la escritura teatral el diálogo como una de las características más notables de su posterior narrativa en la cual integra "la relación con un lector/espectador vivo y presente" (Secci 43). El escritor profesional encuentra su lugar en la posteridad sirvién-

dose del fracaso de sus puestas en escena para crear una parodia histórica (*Los relámpagos de agosto*), una autobiografía precoz para la generación del medio siglo (*La ley de Herodes*), una obra que servirá de acuerdo con Ángel Rama como una conexión entre los dos periodos de la denominada novela de dictaduras (*Marten al león*), la historia de un amor frustrado (*Estas ruinas que ves*) y un antecedente a la novela negra mexicana (*Las muertas y Dos crímenes*) adelantándose a la tradición literaria consolidada junto con él por sus fundadores.

Diversos aspectos de la obra completa de Ibarguengoitia han sido estudiados partiendo de distintas perspectivas, desde las consideraciones respecto al contexto de su creación en *La realidad según yo la veo: la ley de Jorge Ibarguengoitia* de Cristina Secci y *Los pasos de Jorge* de Vicente Leñero, hasta los artículos de Charlotte Lange quien sobre *Las muertas* establece:

The parodic adaptations in *Las muertas* of several literary techniques borrowed from the creative nonfiction genre serve to question its claims to objectivity and authenticity... Furthermore, the novel challenges the widespread willingness of readers to accept information as factual or “true” when published either in the form of journalism or creative nonfiction. (Lange, 2009 en línea, 454).

Por su parte, Karim Benmiloud destaca la importancia de las más de 660 crónicas que el guanajuatense escribió para el periódico *Excelsior* y que fueron recopiladas en títulos como *Viajes en la América ignota* y *Sálvese quien pueda*, evaluando:

Les chroniques de Jorge Ibarguengoitia se caractérisent très souvent par le recours à une première personne assumée et un ton franchement autobiographique, parfois guère éloigné

de celui que l'auteur a développé un peu plus tôt dans les nouvelles de son recueil *La ley de Herodes*. (Benmiloud, 2016 en línea, 14).

La revisión del pasado histórico, su desacralización, la parodia y la ironía desde sus fundamentos, alcances e interpretaciones, son sólo algunos de los enfoques a partir de los cuales se ha revisado su producción a los que se añade la perspectiva que a continuación se desarrollará.

II

Interesa en este artículo analizar el espacio en *La ley de Herodes* (2015), único libro de cuentos del autor, que desde su tinte autobiográfico pretende acercar las esferas públicas y privadas en su trabajo literario. Las anteriores están implícitamente conectadas tanto en los once relatos que componen dicho ejemplar, como a través de sus crónicas y artículos, titulados *En primera persona*. En *La ley de Herodes*, el protagonista es referido como Jorge o Ibargüengoitia puesto que, como él mismo explica, mientras escribía para Excélsior durante cinco dos veces por semana, un día podía “hablar en contra de Echeverría y al día siguiente en contra de Carlos Fuentes. Después se acaba el material y tengo que hablar de mí mismo. Más de lo que he contado en el periódico donde escribo y en *La ley de Herodes*, no puedo contar” (Ibargüengoitia 26).

La importancia de la obra en tiraje la determina Cristina Secci en *La realidad según yo la veo: La ley de Jorge Ibargüengoitia* (2013), donde establece que se realizaron 14 reimpressiones entre el año de su publicación en 1967 y 1988 con 41 mil ejemplares. Existen 24 reimpressiones hasta 2005 con 74 mil ejemplares a los que se añaden siete mil más editados por *Booket* desde 2006 hasta 2008

además de la coedición realizada con la Secretaría de Educación Pública en 2003 con 52 mil ejemplares y los titulados *Clásicos de Joaquín Mortiz* con 3 mil libros. En total, se contabilizaron 178 mil ejemplares de la obra hasta 2013. Posterior a su publicación, y ante la aceptación pública, el escritor continuará con la edición del resto de sus novelas en Joaquín Mortiz.

El libro de cuentos comienza con un fallido “Episodio cinematográfico” del cual el narrador protagonista sale victorioso para continuar con un complicado triángulo amoroso en la siguiente historia, misma que vio la luz en la revista *S.nob* en 1962. El tercer relato narra los intentos fallidos por conquistar a una mujer y fue publicado primeramente en la *Revista Mexicana de la Literatura* en 1962. Se incluyen además las historias de desilusión y ruptura con “Pampa Hash” en pleno hotel de la Avenida Juárez y de dificultades económicas de terceros y del propio protagonista que en “Manos muertas”, “Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos” y “Mis embargos” pierde y gana constantemente.

En 1965 escribí una comedia que, según yo, iba a abrirme las puertas de la fama, recibí una pequeña herencia y comencé a hacer mi casa. Creía yo que la fortuna iba a sonreírme. Estaba muy equivocado; la comedia no llegó a ser estrenada, las puertas de la fama, no sólo no se abrieron, sino que dejé de ser un joven escritor que promete y me convertí en un desconocido: me quedé cesante, el dinero de la herencia se fue en pitos y flautas cuando me cambié a mi casa propia, en abril de 1957, debía setenta mil pesos (69).

En las últimas narraciones, las creencias religiosas servirán de breve consuelo en “La vela perpetua”, donde el protagonista sirve de acompañante, amigo y de cualquier cosa excepto de ser una persona digna del amor de Julia; la decadencia de la intelectua-

lidad mexicana de los cincuenta se hará evidente en “Conversaciones con Bloomsbury” para posteriormente exponer una “Falta de espíritu scout” donde el protagonista se aventura a la reunión internacional de Boy Scouts en Francia y para finalizar asumirá su papel de amante imposible en “¿Quién se lleva a Blanca?”. Sobre esta compilación de historias Secci señala:

En 1967 salió *La ley de Herodes*, primera recopilación de sus relatos, reelaborados para dicha versión. Se trata de trece cuentos en los que el protagonista se llama Jorge e Iburgüengoitia. Texto en que el aspecto autobiográfico se muestra, sin velos, en toda su importancia, donde los diálogos mantienen una inmediatez y frescura por supuesto teatral, aunque todavía más livianos y dinámicos que los que sugiere la escena (Secci, 2013, 43).

La ley de Herodes es además el único texto narrativo con referencias al espacio extratextual: el Distrito Federal de los años cincuenta y sesenta (recientemente nombrado Ciudad de México o CDMX), quizá ante la necesidad de romper con las costumbres de su natal Guanajuato, en donde explica que las cosas nunca se llaman por su nombre, “les llaman muchachas a las criadas; de un tipo que es bueno para nada, dicen que ha tenido mala suerte” (89). Las insinuaciones detrás de las cuales se esconde la realidad serán evidentes en el resto de sus novelas cuyas acciones se llevan a cabo en espacios imaginarios como Cuévano, Muérdago o Plan de Abajo que bien podrían estar inspiradas en cualquier ciudad del bajío en donde, por ejemplo, ciertas situaciones propias de la narrativa de Iburgüengoitia no se admiten abiertamente como en el Distrito Federal de *La ley de Herodes*.

Los nombres de las distintas locaciones de la ciudad prescindirán de mayores detalles respecto a su apariencia, puesto que

referirlos será suficiente para proyectar un espacio concreto ya que un nombre propio es en sí mismo “una descripción en potencia” (Pimentel, 2001, 30). Por lo anterior, pormenorizar sobre los distintos lugares que el autor conoce y proyecta en la narración luego de haberlos habitado desde su deserción de la carrera de ingeniería y su incursión en las letras, resultará secundario.

III

Cuando se habla del espacio literario, entra en juego un paradigma referencial del texto cuyas especificaciones ofrecen ideas extratextuales precisas, ya que el narrador comparte información relacionada con este universo y podría o no subvertir referentes aparentemente conocidos por los receptores de un texto. A su vez, la utilización de indicios textuales que remiten a este mundo permiten al lector hacer un ejercicio de remembranza y comparación entre el referente al interior y exterior de la narración. Sucede con los nombres propios, específicamente de referentes geográficos que, al incluirse, ofrecen una garantía de veracidad que atiende al pacto referencial ligado al pensamiento autobiográfico presente en esta obra, ya que “llevan a cabo el cometido de remitir hacia una *realidad*¹ fuera del texto” (Secci 23).

Se sabe que después de vivir tres años en la calle Londres en Guanajuato, Ibargüengoitia, sus abuelos, madre y tías se mudaron al entonces Distrito Federal que, en palabras de Cristina Secci, se convertiría en uno de sus paisajes literarios favoritos, tal como se refleja en el texto que nos ocupa en este artículo. Estudió la primaria en el Colegio de México con los hermanos maristas a los que refiere en “Manos muertas”; fue parte de un grupo de Boy Scouts a partir de 1942 junto con su amigo Manuel Felguérez; y, tras pasar tres años en la Facultad de Ingeniería de la UNAM,

1 Las cursivas son de Cristina Secci.

estudió teatro en Mascarones, donde se encontraba la Facultad de Filosofía y Letras de la misma casa de estudios. Es sobre estos periodos de su vida en la capital del país que el autor parece hablarnos en sus cuentos como un reflejo de la cotidianidad urbana de la ciudad desde su peculiar perspectiva.

Para explicar las referencias extratextuales sobre el espacio en el cual se desarrollan los relatos podría referirse a la correspondencia entre autor, narrador, personaje y modelo, propia del paralelismo en la autobiografía y que en palabras de Cristina Secci “pretenden crear un parecido con lo real, una imagen de la realidad” (24).

IV

Como se ha precisado a modo de preámbulo a este análisis, la cuestión autobiográfica es una parte primordial para estudiar la obra, puesto que el mismo autor puntualizó su carácter “íntimo” (87). En ésta, el yo que narra se desdobra para unir un discurso mediante el *ego* y *alter ego* del escritor que se encuentran para verse actuar los acontecimientos del pasado. Gracias a la añoranza del recuerdo, los yos buscan manifestarse mediante uno dominante y uno necesario encargado de construir y entrelazar las vivencias, coincidiendo con Cristina Secci, quien observa un “yo literario” y un “yo autobiográfico” (92) en la narración. Por su parte, en *Escribirse: la autobiografía como curación de uno mismo*, Demetrio Duccio expone la necesidad de quien cuenta de “comprenderse y ser comprendido” (115) por su interlocutor, además, para el teórico, el autor deberá partir de su “deseo... necesidad y objetivo de representarse, ante todo, a sí mismo” (Duccio, 1999, 135).

Ibargüengoitia expone un pasado conocido únicamente por él mediante la exposición de ciertos acontecimientos reales o imaginarios, quizá prefiriendo unos sobre otros o eludiendo eventos

por diversas razones, sobra decir desconocidas, por lo que considero que, si bien es evidente la afinidad de los cuentos con un género literario, esta obra podría ser a su vez un ejemplo de la denominada autoficción que establece un nuevo espacio entre la autobiografía y la ficción. El guanajuatense será el autor, el narrador y el personaje principal usando su nombre explícitamente a partir de patrones considerados significativos en relación con lo narrado:

Y cuando ya estaba todo firmado y ellos habían recibido su dinero, el doctor Rocafuerte y marqués de lo mismo, me dijo, con gran solemnidad:

— Queremos decirle, señor Ibarguengoitia, que nos da mucho gusto que haya usted salvado su casa. Ha sido para nosotros un verdadero placer tratar con una persona tan honrada y cumplida como usted.

Nos despedimos casi de beso, pero cuando los vi de espalda, les menté la madre. (78)

V

Los mapas, gráficas y redes que a continuación se presentarán, tuvieron su génesis en dos preceptos. El primero correspondió a la contradicción de lo considerado por Secci, quien encuentra una dificultad en el género autobiográfico, puesto que los datos que se presentan solamente son conocidos por el autor y esto dificulta su comprobación. En el presente artículo se estima que, en el caso de *La ley de Herodes*, es posible verificar la información del espacio por las referencias explícitas a locaciones específicas del Distrito Federal.

El segundo partió de la necesidad de establecer un vínculo entre geografía y literatura, como expone Franco Moretti en *Atlas of the European Novel* (1998) con la finalidad de evidenciar las

conexiones entre los datos biográficos conocidos de Jorge Ibarguengoitia y los lugares en los cuales se desenvuelve el personaje principal desde el precepto de la ciudad como un referente extra-textual que funciona en relación con sus vivencias. En palabras del teórico italiano, “[it] will allow us to see some significant relationships that have so far escaped us” (3).

En el primer mapa (Figura 1), se ubicaron los lugares referidos en los relatos tomando en cuenta las delegaciones que conformaron al Distrito Federal, en donde es posible observar una concentración en la Cuauhtémoc que corresponde al Centro Histórico de la ciudad.

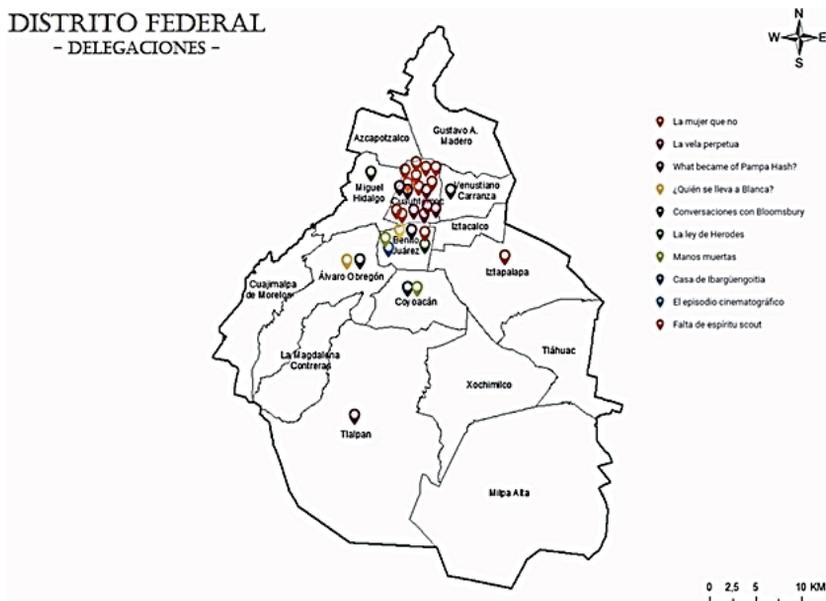


Figura 1. Delegaciones en donde se desarrollan los acontecimientos de *La ley de Herodes*

El espacio resulta simbólico, si se toma en cuenta que es ahí donde se ubicaba la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, que fue a su vez la casa que vio nacer al dramaturgo y el refugio de sus frustraciones tanto académicas como amorosas:

Fue mi mojigatería lo que precipitó el telón del primer acto de este drama de costumbres literarias. La cosa fue así: una tarde, estábamos en el café de Filosofía y Letras, platicando, cuando me di cuenta de que ella, o, mejor dicho, su alma, “no estaba allí”. ¿En dónde estaba? En una mesa que había al otro extremo del café, ocupada por uno de los filósofos jóvenes más brillantes de la última generación. Dicho joven tenía la boca abierta y estaba haciéndole ojitos a Julia (89).

Lo anterior remite a Guillermo Sheridan quien, sobre la obra completa del escritor de Guanajuato, refiere “son dos mil cuartillas que trazan un... mapa: sentimental e irónico, de lo que significa vivir en México (es decir: de lo que significa padecer, la ciudad y la provincia, viajarlas, comer, beber, votar, recordar, amar y aborrecer)” (27). Se agrega, además, la gráfica correspondiente al porcentaje de espacios mencionados (Figura 2) en la que se observa un predominio de las menciones a lugares de la delegación Cuauhtémoc y un acercamiento a la cartografía referida para evidenciar la supremacía del centro sobre la periferia (Figura 3). Las figuras anteriores sirven para demostrar la relación de los sucesos relevantes en el día a día del protagonista con los ambientes académicos y sus alrededores, si se recuerda que la Facultad de Filosofía y Letras se encontraba en Mascarones, precisamente en la delegación que prepondera sobre el resto.

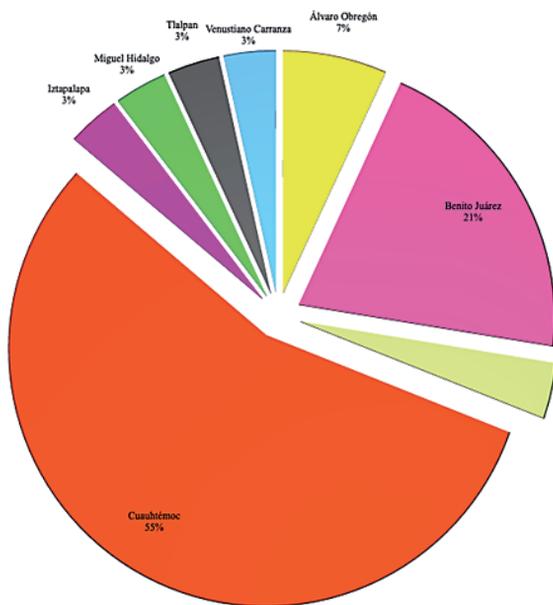


Figura 2. Delegaciones en donde se desarrollan los acontecimientos de *La ley de Herodes* por porcentajes



Figura 3. El Centro Histórico de *La ley de Herodes*

Es importante mencionar las coincidencias de los personajes femeninos anteriormente analizados, atribuidos a Julia, la mujer con la que vive un tormentoso romance en “La vela Perpetua”, con Luisa Josefina Hernández, su compañera en la clase de Teoría y Composición Dramática impartida por Usigli en sus años de estudiante en la UNAM. En *Los pasos de Jorge*, Vicente Leñero refiere que el guanajuatense “sufría en Nueva York los desamores de Luisa Josefina” (57) mientras que Cristina Secci deduce al respecto que “es con ella con quien posiblemente mantuvo un difícil romance que termino en decepción” (48).

Además, en dos de los tres relatos mencionados el personaje principal es el tercer involucrado en matrimonios sin entender a ciencia cierta su papel: “Durante los cinco años que siguieron nunca supe si fui su amante, su marido, su novio o su amigo. Creo que ella tampoco llegó a saberlo.” (Ibargüengoitia 77). Como un dato curioso, en un artículo para *Nexos* titulado “Calle Jorge Ibargüengoitia”, Germán Castro menciona la existencia de una calle dedicada al autor que se encuentra localizada en Querétaro en la colonia Plutarco Elías Calles, misma que se encuentra paralela y, por lo tanto, jamás se encuentra con la calle Luisa Josefina Hernández.

Basándome en los criterios indicados con anterioridad, estimo que no es gratuito que en su mayoría los espacios reconocibles sean precisamente los de cuentos que presentan la mencionada temática: “¿Quién se lleva a Blanca?”, “What became of Pampa Hash?”, “La vela perpetua” y “La mujer que no” como queda ejemplificado en la siguiente gráfica (Figura 5).

No me daba cuenta de que éste era, en realidad, *The end of the affaire*. Habíamos hecho todo, menos el amor, y todo había salido mal, y si hubiéramos hecho el amor, también hu-

biera salido mal. Había llegado el momento de liar el petate. Y me fui. Pero todo fue salir de Nueva York para no pensar más que en Julia. En cada estación le mandaba una tarjeta diciéndole que la extrañaba. (108)³.

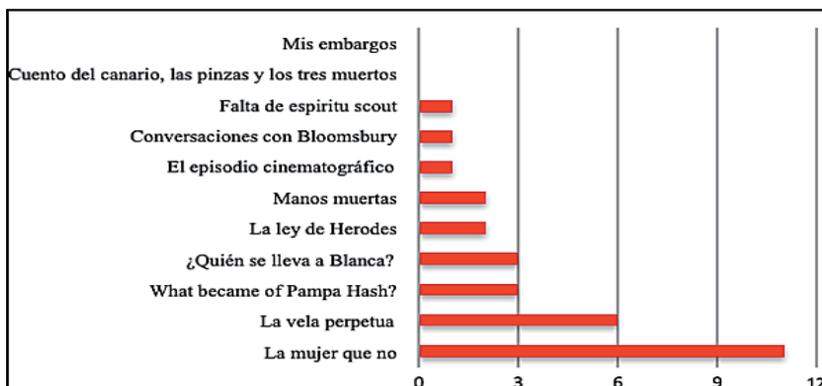


Figura 5. Espacios reconocibles de la CDMX en *La ley de Herodes*

En el último mapa (Figura 6), se establece una red que parte de la casa de Ibargüengoitia, pero que permanece apartada de los lugares de sus historias. Se sabe que, en 1955 tras haber vendido el rancho de su familia en Guanajuato, residió en la calle de Reforma 48. De acuerdo con Cristina Secci el autor “se decidió por Coyoacán, un suburbio de viejas construcciones coloniales y alejado del centro de la ciudad, porque le gustaba su soledad, sus calles vacías y su tranquilidad pueblerina, pese a estar en medio del ajetreo y el barullo de la gran metrópoli.” (42). Años después, con la llegada de los turistas, el guanajuatense refiere: “La iglesia ya la habían echado a perder, el palacio de Cortés ni fue de Cortés ni tuvo ningún chiste, había una nevería, cuatro boticas, una

3 Las cursivas son de Ibargüengoitia.

taquería, un tranvía –que según los habitantes de la región “hacia un ruido infernal”–, las calles eran lodazales y en las noches estaban como boca de lobo. Una vaca se comía, con regularidad, el acanto del portal de mi casa.” (42).

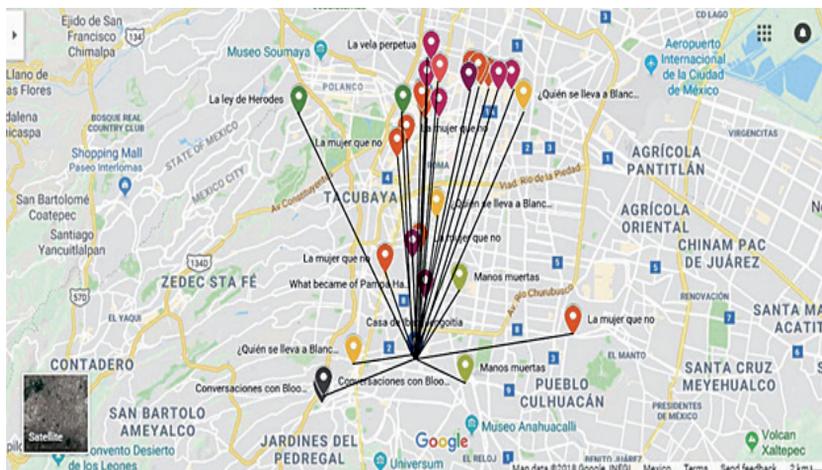


Figura 6. La casa de Jorge Ibarguengoitia

De importancia es resaltar que en el texto analizado no se hace referencia a la ubicación exacta de la casa del personaje principal. En “Mis embargos” y en “Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos” hay un indicio si se considera que la calle donde se encuentra se llama Coyotlán como una referencia implícita:

La ciudad de México, al crecer, fue tragándose, como un cáncer; los pueblos que estaban a su alrededor. Uno de ellos fue Coyotlán, que queda al sur. Desde que llegaron los conquistadores ha sido un pueblo de postín. Hasta la fecha tiene plaza de armas, convento del siglo XVI, calles arboladas, casas co-

loniales habitadas por millonarios, vista a la Sierra, aire puro, agua abundante, etc.” (39).

Sobre la confusión inmobiliaria en “Manos muertas” también habla Germán Castro en su artículo para *Nexos* donde menciona que, de acuerdo con Ibargüengoitia cuando comenzó a construir su morada, resultó un conflicto determinar el nombre de la calle, puesto que, las escrituras decían calle Reforma Norte, los recibos de contribuciones, Prolongación de Reforma, los de consumo de agua, Cerrada de Reforma y en la esquina decía Reforma, a secas”. Al respecto Castro refiere: “El tiempo pasó, el desorden siguió e Ibargüengoitia se quedó corto. Hoy por hoy, existen 230 calles en la Ciudad de México que se llaman Reforma o contienen en su nombre la palabra Reforma. Reforma a secas tenemos 46; tan sólo en la delegación Coyoacán, tres.” (Castro, *Nexos*).

VI

En conclusión, Jorge Ibargüengoitia desarrolló en la escritura de estos once relatos una visión en la cual no sólo involucra la primera persona, sino el espacio en el cual participa directamente dentro y fuera de la narración. El texto rebasa los límites del género y, estimo, no podría definirse como autobiografía o memorias, sino como un híbrido cuyo elemento primordial sigue siendo la ficción usada desde el estilo del autor, por lo que es posible llevar lo privado a lo público mediante historias personales cuya corroboración puede significar la sobre interpretación de la narración.

En segundo lugar, al establecer una conexión entre geografía y literatura partiendo de la teoría de Franco Moretti, se evidenciaron ciertas conexiones entre los datos biográficos conocidos del autor y los lugares en los cuales se desarrollan los cuentos.

La correspondencia fijada con sus vivencias permite observar aquellas relaciones significantes que no habían sido estudiadas. Aunado a lo anterior, los mapas presentados permitieron visualizar el Centro Histórico del Distrito Federal como un espacio clave en las historias por haber sido el lugar de posible origen del desarrollo académico y personal de Ibarguengoitia; mientras que el punto central serán los amoríos complicados constantes no sólo en ésta, sino también en sus novelas *Las muertas*, *Dos crímenes*, *Estas ruinas que ves* y *Maten al león*. Por último, el eje desde el cual parten las historias será la casa de Ibarguengoitia quien, alejado de los espacios de la intelectualidad universitaria y el frenesí urbano en los sesentas, vivirá la ciudad desde su propia perspectiva.

Referencias

- Benmiloud, Karim. (2016). «Les Chroniques De Jorge Ibargüengoitia Dans Le Quotidien Excelsior (1968-1976).» *Journals.openedition.org*. N.p. Web. 2 diciembre. 2019.
- Castro, Germán. (2016). "Calle Jorge Ibargüengoitia" en *Nexos*. Disponible en <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=10795>> [última consulta: 16 de noviembre 2018].
- Duccio, Demetrio. (1999). *Escribirse: la autobiografía como curación de uno mismo*. Barcelona: Paidós.
- Ibargüengoitia, Jorge. (2015). *La ley de Herodes*. México: Booket.
- Lange, Charlotte. (2019). "The "Truth" Behind A Scandal: Jorge Ibargüengoitia's Las Muertas" *Link-springer-com.ezproxy.usal.es*. N.p., 2009. Web. 2 diciembre.
- Moretti, Franco. (1998). *Atlas of the European Novel, 1810-1900*. Londres: Verso.
- _____. (2013). *Distant reading*. USA: Verso.
- _____. (2007). *Graphs, maps, threes: Abstract Models for Literary History*. USA: Verso.
- Pimentel, Luz Aurora. (2001). *El espacio en la ficción: ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI.
- Secci, Cristina. (2013). *La realidad según yo la veo*. México: Ediciones La Rana.
- _____. (2019). "Rompecabezas: Vida Y Obra De Jorge Ibargüengoitia", *Uam*. mx. Web. 2 Diciembre.
- Villoro, Juan. (2008). "El cronista en su jardín" en *Revolución en el jardín*. Madrid: Reino de Redonda.

**“CON UNA HERIDA QUE NO MANA SANGRE”: DESIRE AND DEATH OF
THE OTHER IN XAVIER VILLAURRUTIA’S NOSTALGIA FOR DEATH**

**“CON UNA HERIDA QUE NO MANA SANGRE”: EL DESEO Y LA MUERTE
DEL OTRO EN NOSTALGIA DE LA MUERTE DE XAVIER VILLAURRUTIA**

Marie Devlieger
Vrije Universiteit Brussel (Bélgica)

Abstract

This article explores the connection between death and sexual desire in Xavier Villaurrutia’s volume of poetry *Nostalgia for Death*. The analysis shows that in Villaurrutia’s poetry, death is linked to eroticism and the impossibility to satisfy desire due to its mutable nature: the passing of time and impending death make us want to grasp the moment yet, at the same time, prevent us from doing so. The insatiable nature of desire moreover prevents us from reaching the other, that is, our lover: we want to conquer the other yet their impending death prevents us from doing so.

Keywords: Latin-American studies, Mexican studies, French literary theory, death in literature, eroticism.

Resumen

Este artículo explora la conexión entre la muerte y el deseo sexual en *Nostalgia de la Muerte*, un volumen de poesía del poeta mexicano, Xavier Villaurrutia. Este análisis muestra que en la

poesía de Villaurrutia, la muerte está conectada con el erotismo y la imposibilidad de satisfacer el deseo por su carácter mutable. El pasar del tiempo y nuestra muerte inminente causan que queramos captar el momento, aunque al mismo tiempo nos impiden lograrlo. Además, el carácter insaciable del deseo nos impide llegar al otro, o sea, a nuestro amante, queremos conquistar al otro aunque su muerte inminente lo evite.

Palabras clave: Estudios latinoamericanos, estudios mexicanos, teoría literaria francesa, la muerte en la literatura, erotismo.

Nostalgia for Death¹

The Mexican poet Xavier Villaurrutia (1903-1950) was part of the *Contemporáneos*, a group of young Mexican poets and intellectuals who were active in the first half of the 20th century. They were writing during a time which Rubén Gallo referred to as “la otra revolución mexicana”, namely, the period of cultural and societal transformations in Mexico City after the Mexican Revolution in 1920 (Potter 132). As Octavio Paz recalls, the *Contemporáneos* organised monthly literary gatherings or *tertulias* in which they discussed their poetic tastes, political opinions and societal issues (1993, 97).² These poets would influence later generations of poets such as Paz himself, and represented Mexico’s *modernismo* and *vanguardia*.

Eliot Weinberger was the first and only to translate Villaurrutia’s poetry to English. He recalls how, when he was

1 This article is partly based on the MA thesis ““With a wound that doesn’t bleed”: Death and Alterity in 20th century Mexican Literature” (2019) by Marie Devlieger from Vrije Universiteit Brussel.

2 Poets associated with the *Contemporáneos* are Ortiz de Montellano, José and Celestino Gorostiza, Samuel Ramos, Octavio G. Barreda, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Elías Nandino, Father Mendoza, Carlos Pellicer, Novo and Gilberto Owen (Paz 1993: 97).

translating Villaurrutia's volume of poetry *Nostalgia for Death* (1993 [1938, revised 1946]) in the 1990's, the conservative Senate cut funding for museums in the US that promoted, disseminated or produced "obscene or indecent materials" which included, amongst other things, "depictions of sadomasochism, homoeroticism, the exploitation of children, or individuals engaged in sex acts" (qtd. in Weinberger 1). Besides the obvious psychological re-futations and consequent discrimination of homosexual artists, Weinberger points out that "any erotic art is based on the irrelevancy of its object of affection" (1). For example, in erotic poetry the human body is abstract: it is an act of imagination and, more specifically, an imagination of desire. The only tangible object for the senses of the reader is the poem itself, nothing else. Villaurrutia was one of the only writers in Latin-America in the first half of the century who was openly gay and his poetry expresses a deep sexual desire from the speaker of the poems for his lover. This is why it is often defined as homoerotic poetry (Weinberger 1). As Saúl Villegas notes, Villaurrutia's poetry is characterized by a language that is impregnated with allusions to the 'forbidden' and 'secrecy' which Villegas links to homosexual symbolism (47). Even though his poetry undoubtedly belongs to the tradition of homoerotic and queer literature, it moreover offers an exquisite exploration of the nature of human desire in general in which the primary lover is not a man, but Death itself.

Nostalgia for Death was firstly published in 1938 and later revised in 1946 when some poems were added. This last version is divided into three parts: "Nocturnes", "Other Nocturnes", and "Nostalgias". Paz, a disciple of Villaurrutia, was one of the first to analyse Villaurrutia's work. In *The Labyrinth of Solitude* (1991 [1950]), Paz argues that his poetry expresses a nostalgia for the past, that is, a temporality before our birth when we were still one with the maternal womb (1991: 62). He develops this idea in his essay "Hieroglyphs of Desire" (1993 [1977]) in which he ar-

gues that the sexual desire expressed in the poems could be interpreted as a desire for communion and reunion with the lover. He compares this to the communion between the foetus and the maternal womb before birth. As Paz argues, Villaurrutia presents and perceives death as a possibility for this reunion or as a return to the past. More recently, *Nostalgia for Death* has received novel academic attention and various articles have been published that elaborate on various topics such as Villaurrutia's obsession with death, and (homo)erotic and nocturnal imagery amongst other things (e.g. Baez Pinal 2008; Dorantes Moreno 2012; Potter 2012; Villegas 2016). Most of these articles, however, seem to depart from Paz's analysis or conception of death and desire in *Nostalgia for Death* in which a reunion with the other is possible.

This article aims to offer an original perspective on *Nostalgia for Death* by challenging and arguing against the idea that death represents a possibility for reunion or communion. Rather, the poems reflect upon the insurmountable distance between the speaker and his lover, and the consequent impossibility of reaching each other. It seems as if the lover is transformed into a stranger who remains out of the speaker's control. As becomes clear in the poems, the distance between the two lovers and their sexual desire is inhabited and consumed by death.

To demonstrate this, I will rely on the theory of French philosopher Maurice Blanchot who does not merely interpret death as the biological end of life. Rather, he links death with a radical alterity due to the indeterminate experience he refers to as *dying*. The experience of dying – which I will explain in detail in the following sections of this article – entails an infinite process in which one is forever dying but never dead. Consequently, our life will never be 'fulfilled' or 'complete'. Throughout this process, we are transformed into *something else* which, from now on, I will refer to as an Other, namely, someone or something that

endlessly escapes our full comprehension and grasp.³ That is to say, some philosophers such as Heidegger argue that when our life is completed, it is possible to know who someone really was and give meaning to their existence. Nonetheless, in Blanchot's theory this meaning is suspended since he argues that our life will never be fully completed. Hence, for Blanchot, death constitutes the space or distance between the self and a meaningful comprehension of oneself or a fixed identity as it constitutes the distance between the self and the Other. This Other can be interpreted as everything that differs from oneself such as, for example, another person. In that sense, death becomes a liminal space of the in-between: it is that which separates the one from the Other yet at the same time creates the condition for the possibility of potential engagement. Space here should be understood as something fluid and unstable; it is a state of change and movement. Thus, for Blanchot, death is an unstable and, consequently, opaque space.

I will explore death as this space-in-between in Villaurrutia's poetry by considering the connection between death, desire and the impossibility of reaching one's lover who, as I will argue, is transformed into an unreachable Other. Additionally, I will link the notion of the unreachable Other and the way this is represented in the poems to the relation between death and sexual desire which, since the Renaissance, has been linked to mutability (Dollimore XIII). The temporality of our lives makes us want to capture the moment and drives our desire for our lover yet it is exactly the brevity of our life that prevents us from doing so: we cannot capture the moment since, as soon as we think we have captured it, time has moved on and the moment disappeared.

3 When written as such with a capital letter, Other refers to 'the Other' in the sense of Blanchot.

Firstly, I will consider Paz's interpretation of death in Villaurrutia's poetry and have a look at how more recent analyses have, be it indirectly, responded to this. Subsequently, I will contrast this with Blanchot's perception of death after which I will elaborate on the connection between death, desire and eroticism as well as the link with mutability. Finally, I will analyse a selection of three poems, each from a different section of the volume, in order to demonstrate how this is represented in *Nostalgia for Death*. In my analysis of the poems, I will occasionally refer to other recently published articles to support my argument.

Nostalgia for Reunion

In his essay, “Hieroglyphs of Desire”, Paz offers an elaborate analysis of *Nostalgia for Death*. In order to clarify his interpretation of death in Villaurrutia's poetry, Paz refers to the work of the German poet Rainer Maria Rilke. Rilke calls for a reflection upon death and an awareness of one's own death instead of turning our back to it. For Rilke, death is an opening where contraries – light and dark, death and life, past and future etc. – are reconciled; it is a space in which they are reunited. In *The Labyrinth of Solitude*, Paz distinguishes between three different spheres of time: the pre-natal world where life and death are merged, our world where they are opposed, and the world beyond in which they are reunited again (1991, 61). From this he deduces two attitudes towards death: one pointing forwards, that conceives it as a creation, and the other, pointing backward that expresses a nostalgia for a return to the pre-natal phase (Paz 1991, 61). Rilke represents the first attitude and perceives death neither as a limit nor as a transition into eternal life. Rather, it creates an opening that brings us unity; a unity between life and death (Paz, 1993, 135). According to Paz, Villaurrutia's conception of death is the complete opposite of this. As he argues, Villaurrutia's death

is closed, not open: “it is a death that locks us in as it closes” (135). As he explains, it is a representation of the second attitude towards death: a nostalgia for the life before life, the life before birth. It is a return to the maternal source or communion in order to transcend man’s existential solitude (Paz, 1991, 62). Paz refers to Villaurrutia’s representation of death as an exile that is simultaneously a return: “our true homeland is death and that is why we feel nostalgia for it”, because it is a return to the pre-natal phase which is a temporality of communion with the maternal womb (1993, 145).

In the recently published article “La representación homoerótica en “Nocturno amor”, “Nocturno de la alcoba” y “Nocturno de los ángeles” de Xavier Villaurrutia” (2016), Saúl Villegas also notes how the main preoccupation in *Nostalgia for Death* is man’s existential solitude and the interplay between the “encuentro/desencuentro” between the two lovers (41). Adriana Dorantes Moreno adopts a similar way of thinking in her article “El sueño y la muerte en *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia, o de cómo definirse por la indefinición” (2012). In the article, she analyses the link between the nocturnal imagery and death used in the poems. As she argues, it is in the oneiric realm of sleep that an encounter or union with the other becomes possible (224). Nonetheless, neither Villages nor Dorantes Moreno indicate or go deeper into the theoretical implications of this distance between the lovers and possible encounter which I believe are necessary for a critical valorisation of Paz’s interpretation.

La mort - Le mourir

Both attitudes Paz describes (closed and open) represent what Maurice Blanchot refers to as a *positive* side of death because they both have a *positive* outcome whether it is a union between opposites or a return to the maternal womb; they represent a pos-

sibility or a space of (re)union (320). In order to comprehend what Blanchot means by a *positive* death, it is necessary to understand the distinction he makes between what he refers to as the two sides of death: death (*la mort*) and dying (*le mourir*).

Firstly, there is *death* as in *being dead*. Being dead represents a *positive* side of death: it allows for the possibility of gaining knowledge about one's life or, as Blanchot describes it, in this side of death "being is revealed as absolute" (320). That is to say, it is only after death that it is possible to look back at one's life and consider it as a whole. In that sense, death implies the completion of a singular life and a possibility to reach authentic self-fulfilment or a fixed identity (Haase and Large 45). German philosopher Martin Heidegger has referred to this as the *possibility of impossibility*, namely, the possibility that all our possibilities will come to an end and our life or existence can be perceived as something complete (Haase and Large 47; Critchley 68).

Nonetheless, even though he recognizes this aspect of death, for Blanchot death does not constitute the possibility to give meaning to one's life or existence. In order to explain this, Blanchot introduces another side of death he refers to as *dying*. Dying entails a passive act of infinite dying that never seems to come to an end; it is no longer something through which we can authentically grasp the significance of our life. Rather, it is something that wears us down (Haase and Large 52). In Blanchot's fictional work, this *other death* is often represented as an elongated agony in the form of an illness that does not hold the promise of deliverance, namely, the promise of reaching self-fulfilment or the possibility to give meaning to one's life (Haase and Large 53).⁴ Blanchot reverses Heidegger's statement and refers to this second side of death as the *impossibility of possibility*: the impossibility of reaching finitude or, differently put, the impossibility of death

4 Blanchot was not only an essayist, he also wrote several novels.

as something absolute. Death is no longer a possibility that can be mastered, it is being condemned to an existence without exit (Critchley 32).

Blanchot argues that “death as an event no longer has any importance” (320). Individual death no longer means anything: we can no longer say “I die” since our death disappears within the bigger whole where *everyone dies*. Consequently, dying becomes an experience of anonymity: ‘I’ never die, but ‘one’ dies and it is in this experience of ‘one’ dies that we lose ourselves. Instead of finding in death the ground of our individuality in which we cannot be replaced, ‘our death’ is no longer our own but exposes us to the dissipation of ourselves because we are lost in the experience of ‘one’ dies. This causes extreme anguish since, behind the hope that death would make our life meaningful lies the horror of ‘one’ dies which makes our life disappear into insignificance and meaninglessness (Haase and Large 53). Consequently, the experience of dying is the experience of an absence of meaning in which the ‘I’ disappears in the passivity of dying: ‘I’ never die, but ‘one’ dies. Thus, one is forever dying in the sense that we cannot master or control our own death, and it is in this experience that the self is transformed into an Other one can never fully grasp; it is an infinite state of change and movement. In that sense, dying becomes a liminal space of the in-between: it is that which separates the self from finitude or fixed identity (Haase and Large 53). Like Rilke’s perception of death, the second side of death – i.e. dying – is an open death yet, in contrast to the German poet’s interpretation, it is not a space where opposites are dissolved. Rather, it is a vacant space or a void.

Paz calls Villaurrutia’s death a closed death: it is a personal experience lived from within one’s life, only concerned with one’s own death (1993, 140). Nonetheless, I will argue that Villaurrutia’s death is an open death. Not in the sense of Rilke that it is a union between opposites but open in the sense of Blanchot: death crea-

tes an open and vacant space which makes it possible to form a relation with the other. Villaurrutia's poetry is not exclusively concerned with one's own death since, as explained, in the anonymous experience of dying, one loses oneself and becomes an Other: 'I' never die but 'one' dies. Subsequently, I will argue that his poetry is concerned with the death of the Other. Nonetheless, before elaborating on this, it is necessary to consider the relation between eroticism and death and how this connection has been linked to mutability.

Death and Desire

As mentioned in the introduction, Villaurrutia's poetry reflects upon the nature of desire and, more specifically, the sexual desire between the speaker of the poems and his lover. Nonetheless, as I will argue later on, this lover is not necessarily an actual man but Death itself. The relation between eroticism, sexual desire and death is not arbitrary, it has been crucial in the formation of Western culture. In the introduction of *Death, Desire and Loss in Western Culture*, Jonathan Dollimore quotes late author Oscar Moore who died of AIDS-related illnesses: "Sex and sexual knowledge have always been inextricably bound in an embrace with death" (qtd. in Dollimore XI). The dynamic between death and sex has been around for centuries: it was already present in Ancient Greece and was further developed in Christianity, the Renaissance, Romanticism, and has been revived in relation to homosexuality and AIDS (Dollimore XI). The connection is so omnipresent in our culture that we often tend to forget that it is there: it has become a commonplace and moves through our culture as such (Dollimore XVII).

In the Renaissance, the idea emerged that the connection between death and desire is founded upon mutability, that is, the endless passing of time which implies inevitable decay and

loss (Dollimore XIII). Mutability moreover implies that future loss, change and ultimately death, are somehow already present in the here and now (Dollimore XIV). In the tradition of *carpe diem*-poetry, the feeling of future loss and the transient moment is intensified by a desire to capture the moment (Dollimore XV). Nonetheless, besides expressing a desire to seize the day, *carpe diem*-poets moreover reveal the existential difficulty of doing so: the passing of time makes us want to capture the moment, yet, at the same time, prevents us from doing so (Dollimore XVI). On a more profound level, the inability to seize the day implies the inability to realise our desires in a world that is governed and destroyed by time (Dollimore XVI). On the one hand, mutability is the enemy of desire since it prevents its realisation or, as the 17th century poet Andrew Marvell put it: “Man is in love and loves what vanished” (qtd. in Dollimore XVI-XVII). On the other hand, change, inconsistency and movement are inherent not only to life but also desire: “mutability is also the inner dynamic of desire” (Dollimore XVII). Put differently, impending loss or mutability is that what drives our desire yet, at the same time, prevents its fulfilment. Thus, desire is subjected to mutability and, consequently, it is impossible to satisfy. Therefore, sexual pleasure becomes a kind of death itself: it is mutable and subjected to change since it only lasts for a short while after which it vanishes forever (Dollimore 68).

Throughout the centuries, death has become eroticised, that is, connected to sexual desire. As Hamlet famously meditates death is “a consummation / devoutly to be wished” (3.1. 53-54). Note the double meaning of *consummation*: it refers to a “desirable outcome” in addition to “sexual intercourse”, “satisfying climax” and “vanishing into nothing” (“Consummation”). Sexual ecstasy is often referred to as a kind of death or an obliteration of the self. For example, in some languages like French, orgasm can be referred to as *la petite mort*, i.e. the little death. The French

writer Georges Bataille states that during a sexual embrace, one desires to lose oneself without reservation.⁵ It demands the greatest possible loss: “to lose ourselves and look death in the face” (Dollimore 254). Thus, the sexual act fragments the coherence of the self and violates the ego since, as alluded to above, during sexual ecstasy we are beside ourselves: for a brief moment, our personality dies (254).

In eroticism, there is always an object of desire; there is always someone else. According to Bataille, love holds the promise of a total blending or a continuity between two beings. Nonetheless, in a sexual embrace this is prevented because of one’s own dissolution:

The totality of what is (the universe) swallows me [...] nothing remains, except this or that, which are less meaningful than nothing. In a sense it is unbearable and I seem to be dying. It is at this cost, no doubt, that I am no longer myself, but an infinity in which I am lost [...] I am embracing the totality without which I was only *outside*: I reach orgasm. (qtd. in Dollimore 255)

When having sex, we try to get as close to our lover as possible yet even then, the lover escapes our grasp because of the mutable nature of desire: time moves on and we will never be able to capture the moment, nor our lover. In that way, our lover is transformed into an unreachable Other in the sense of Blanchot that remains out of our control.

Additionally, we lose ourselves into infinity and we are outside ourselves. As Bataille puts it: “I am no longer myself”. Bataille

5 Bataille was a French writer, poet and critic who became a close friend of Blanchot. Both have had an enormous influence on each other’s work (Haase and Large 5).

compares this experience to *dying*: “In a sense it is unbearable and I seem to be dying”. Thus, Bataille describes an experience similar to what Blanchot refers to as the second side of death. Dying is a process in which one is plunged into nothingness and the self is transformed into an Other. As I will argue, it is this experience of losing oneself through sexual ecstasy while the object of desire remains outside of one’s grasp, that is expressed in Villaurrutia’s poetry. In the following sections I will demonstrate this by analysing three poems. Each of the poems appears in a different section of the volume: “Nocturnes”, “Other Nocturnes” and “Nostalgias”.

“Nocturno: Amor” / “Nocturne: Love”

The first poem I will discuss is “Nocturno: Amor”. The poem depicts an erotic scene that occurs in a space cast in shadows and uncertainties: “El que nada se oye en esta alberca de sombra” (1). Throughout the poem, the image of shadows is repeated several times in addition to elements such as darkness, secrets, dreams and whispers which create an uncanny and mysterious atmosphere. Villegas links this with the tradition of gay literature and homoeroticism in which the obscurity and secrecy of the night is the ideal place to hide certain erotic appetites out of fear for a narrow-minded society (33). While this is certainly a plausible interpretation, in the following sections I would like to suggest that, rather than only referring to homoeroticism, sexual desire always moves through the uncanny spaces of mystery and obscurity.

A key element in the poem is the anguish of the speaker caused by the *crime* (3), namely, the sexual act committed by himself and his lover: he wonders how his arms are not bruised by the breath of his lover as he follows him in “la angustia del crimen” (3). Indeed, the speaker is suffering: “sufro al sentir la

dicha con que tu cuerpo busca / el cuerpo que te vence más que el sueño” (9-10). Thus, the speaker links pleasure with pain and suffering which is, of course, a contradiction.⁶ Nonetheless, as Bataille explains, love promises a total blending of two beings yet this is a false promise: desire will never be satisfied due to its mutable nature. Consequently, this causes anguish which is why the speaker describes the whole scene as a long and cruel night: “larga y cruel noche” (28). Besides alluding to the *forbidden* which Villegas defines as a characteristic of homoerotic and gay literature, the crime mentioned in the first lines of the poem could also refer to this: besides pleasure, the sexual act moreover causes anguish and suffering.

Throughout the poem, the speaker alludes multiple times to sleep and the night: “[...] tu cuerpo busca / el cuerpo que te vence más que el sueño”, “larga y cruel noche que ya no es noche” (9-10, 28). As psychoanalysis has argued, in the realm of sleep, unconscious desires are revealed. Dorantes Moreno follows this line of thought and argues that in the oneiric world of sleep, greater satisfaction is possible than in the vital world which is why waking up is a form of dying: “despertar es morir” (Moreno 218). As she argues, Villaurrutia adopts this attitude. While it is true that in Villaurrutia’s poems and, especially, “Nocturno amor”, the night unlocks a deep sexual desire, this desire is never satisfied: “y una sed que en el agua del espejo / sacia su sed con una sed idéntica” (25-26). The desire for the other remains identical. Nonetheless, desire is what drives the two lovers and the speaker notes how his lover would rather kill than surrender to sleep. This ties in with the initial crime at the beginning of the poem: “y antes que

6 For further research on the use of contradictions in *Nostalgia for Death*, I can recommend Gloria Estela Baez Pinal’s article “La contradicción en la poesía de Xavier Villaurrutia: un acercamiento” (2008). Her analysis is, however, very technical and does not consider the thematic consequences of these contradictions.

compartirlo matarías el goce / de entregarte en el sueño con los ojos cerrados” (7-8). Killing in this context could be interpreted as reaching sexual ecstasy or orgasm. As Bataille explains, during orgasm we are detached from ourselves: an annihilation of the self occurs or, differently put, for a brief moment, the self-dies. Therefore, when the speaker refers to “killing”, he could refer to reaching orgasm or making the other reach orgasm.

Sexual ecstasy is prepared from the beginning of the poem. Firstly, there is the reference to killing in line 7: “matarías [...]” (7). Subsequently, the speaker notes that their bodies are affected by leprosy: “y el yeso de mis muslos con la piel de los tuyos / que la sombra corroe con su lepra incurable” (14-15). Leprosy is an illness that causes, amongst other things, a deformation of the body and body parts dying off. Subsequently, in these lines, their bodies are subjected to decay and change which confirms the mutable nature of desire. In addition to that, the deformation of the body implies that it is transformed into *something else*. This transformation is referred to later on in the poem: “junto a tu cuerpo más muerto que muerto / que no es tu cuerpo ya sino su hueco” (29-30). Being *more dead than dead* could refer to sexual ecstasy and, subsequently, the body of his lover is merely an impression of what it once was: his lover has become something different. Towards the end of the poem, the speaker also reaches sexual ecstasy:

y es tan grande mi frío que con un calor nuevo
abre mis ojos donde la sombra es más dura
y más clara y más luz que la luz misma
y resucita en mí lo que no ha sido
y es un dolor inesperado y aún más frío y más fuego
no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto. (32-38)

He describes the moment of orgasm as something painful – “dolor inesperado” – or as anguish. The speaker moreover experiences a detachment of the self: he has become nothing more but a statue of himself. Thus, in this poem, sexual ecstasy entails a detachment since the self becomes merely an image, statue or impression of what it was before. In other words, the self has become something other. This is analogous to the process of self-annihilation one is subjected to in the anonymous experience of dying described by Blanchot. In addition to that, the speaker and his lover wake up in a bedroom of a world where everything is dead: “un mundo en el que todo ha muerto”. Thus, death permeates the intimate spaces of desire where the scene takes place.

On the one hand, the fact that the scene takes place in a world of death refers to the mutable nature of desire: one’s desire will never be satisfied since it is subjected to time and change. Therefore, it causes anguish: one wants to grasp the moment, yet the passing of time prevents this. On the other hand, the presence of death at the moment of intercourse refers to the process of self-annihilation during sexual ecstasy: the self is detached from itself and becomes other. As mentioned before, this is analogous to the experience of dying: the self loses itself during the process and, subsequently, is transformed into an Other. Thus, the becoming other of the speaker and his lover in the poem could be interpreted in the sense of Blanchot, that is, as in being transformed into an unreachable Other. The latter is clearer and more explicit in the next poem I will discuss: “Nocturno de la alcoba”.

“Nocturno de la alcoba” / “Nocturne: The Bedroom”

“Nocturno de la alcoba” describes an erotic scene similar to “Nocturno: Amor”. Nonetheless, besides referring to the anguish caused by the mutable nature of desire and sexual ecstasy,

it primarily focuses on alterity and the silent distance between the lovers. As I will argue, in the poem, death creates a space that makes it impossible to come or blend together. At the same time, death seems to be the only possibility to form a connection.

“La muerte toma siempre la forma de la alcoba / que nos contiene” (1-2). These lines evoke the same idea as the first poem I discussed, “Nocturno: Amor”: death is intrinsically linked with eroticism and, consequently, the bedroom where the sexual act takes place, becomes a world of death. As such, the bedroom is transformed into a space of encounter and separation (Villegas 35) in which death creeps around to hide itself:

Es cóncava y oscura y tibia y silenciosa,
se pliega en las cortinas en que anida la sombra,
es dura en el espejo y tensa y congelada,
profunda en las almohadas y, en las sábanas, blanca. (3-6)

As in the previous poem, Villaurrutia uses adjectives like “oscura”, “tibia”, “silenciosa”, “congelada” and “blanca” to describe death which create a similarly mysterious and uncanny atmosphere.

Both lovers know that death takes the shape of their bedroom: “Los dos sabemos que la muerte toma / la forma de la alcoba” (7-8). They moreover know that in their bedroom, there is a cold and silent distance or wall between them: “el espacio frío que levanta / entre los dos un muro, un cristal, un silencio” (9-10). This distance is a vacant space inhabited by death: “Entonces sólo yo sé que la muerte / es el hueco que dejas en el lecho” (11-12). The use of the word “hueco” reinforces the idea of the vacant space or silent distance between them. In her article “Nocturnos silenciosos y vacíos fructíferos: El sonido y el espacio en la poesía de

Xavier Villaurrutia” (2012), Sara Potter analyses how the thematic silences in *Nostalgia for Death* are also present on a typographical and phonetic level through the use of, for example, ellipses. These reinforce the thematic interplay between silence, distance, absence and death in the poems.

The speaker of the poem continues by saying that death is the sweat and heat between their muscles that embrace, fight and, eventually surrender: “el sudor que moja nuestros muslos / que se abrazan y luchan y que, luego, se rinden” (18-19). Thus, once again, death is linked to desire or sexual embrace which is represented as a struggle to which they should surrender or, in other words, reach orgasm. On top of that, death is linked to the impossibility of understanding the other:

Y es la frase que dejas caer, interrumpida.
Y la pregunta mía que no oyes,
que no comprendes o que no respondes.

Y el silencio que cae y te sepulta
cuando velo tu sueño y lo interrogo. (20-24)

As in line 10 – “entre los dos un muro, un cristal, un silencio” – death is linked to the silence between the two lovers. They seem to misunderstand each other: sentences are being interrupted, questions are not being heard or misunderstood. Subsequently, the speaker links death with the moaning of his lover: “y solo, sólo yo sé que la muerte / es tu palabra trunca, tus gemidos ajenos” (25-26). As in line 11 – “sólo yo sé” – the speaker is alone in his knowledge as a consequence of the wall death has erected between them which impedes mutual comprehension.

In the poem, the speaker suggests that the distance between himself and his lover is inhabited by death when he remarks that death has erected a wall between them: “entre los dos un muro, un cristal, un silencio” (10). This idea is reinforced in the following lines: “La muerte es todo esto y más que nos circunda, y nos une y separa alternativamente” (29-30). Thus, death seems to bring them together, while, at the same time, prevents them from reaching each other:

Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos
que no el amor sino la oscura muerte
nos precipita a vernos cara a cara a los ojos,
y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y
náufragos,
todavía más, y cada vez más, todavía. (33-38)

Firstly, the first line expresses the existential solitude of the lovers: they both know alone – “los dos solos, sabemos”. Secondly, the speaker explains how it is death and not love that makes them reach for each other even though they both know it is in vain: the more they reach for each other, the more stranded and alone they become. “Love smells like death”, Bataille states (13). Indeed, in this last stanza desire and love are transformed into death: the dread of death makes us want to grasp the other person, yet the passing of time and impending death prevent us from doing so.

The poem describes an experience that is analogous to the second side of death: one is forever dying and in this process the self is transformed into an unreachable Other one will never master. As explained, death gives the possibility for an Other to arise and this Other becomes a possible addressee. Therefore, death is the condition for possible engagement with the Other. Nonetheless, in the experience of dying, which is the stretching

out towards one's nothingness, this Other becomes ungraspable. It is exactly this experience that is described in the poem: death drives the desire of the lovers and makes them reach for each other while, at the same time, it creates a distance between them they cannot overcome. Thus, the poem does not focus on the actual lover. Rather, it focuses on the idea of the unreachable Other and the distance that separates the two lovers:

La muerte es todo esto y más que nos circunda,
y nos une y separa alternativamente,
que nos deja confusos, atónitos, suspensos,
con una herida que no mana sangre. (29-32, my emphasis)

Consequently, by describing death as a wound that does not bleed, death remains open – i.e. it is an open wound – and, consequently, it is never finite; hence, in the poem, death becomes a space of alterity in which the two lovers are connected *and* separated by death.

“Décima muerte” / “Death in Décimas”

The last poem I will discuss, “Décima muerte”, appears in the last section of *Nostalgia for Death*, “Nostalgias”. In contrast to the other two poems in which the lover seems to be an actual person, this poem makes clear how one could argue that the lover or object of desire in *Nostalgia for Death* is not necessarily a human being but Death itself.

The poem contains ten stanzas consisting of ten octosyllables. Due to lack of space, I will not analyse every stanza in depth but highlight relevant sections. The poem starts as such:

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!
Esta lúcida conciencia
de amar a lo nunca visto
y de esperar lo imprevisto;
este caer sin llegar
es la angustia [sic] de pensar
que puesto que muero existo. (1-10)

Thus, the speaker loves someone or something that is absent or unseen – “amar a lo nunca visto” – and dies in its presence – “muriendo en tu presencia”. As in the previous poem, the process of dying and loving which, as in the other poems, become analogous, is an *open* experience: in “Nocturno de la alcoba” this is described as a wound that does not bleed – “una herida que no mana sangre” – while in this case, it is described as falling with no ending: “caer sin llegar”. Once more, this *open* death is a cause of anguish: “la angustia [sic]”. In the last verse, Villaurrutia could be hinting at the Cartesian proposition *Cogito ergo sum* and concludes that one’s imminent death, entails proof of existence.

In the second stanza the speaker addresses a second person who, as becomes clear at the end of the stanza, is Death itself:

Si en todas partes estás
.....
y si a todas partes vas
conmigo en el pensamiento
.....
¿no serás, Muerte, en mi vida,
agua, fuego, polvo y viento? (11, 15-16, 19-20)

Death is chasing the speaker, haunting him everywhere in his thoughts and the heaving of his breath: “en el soplo de mi aliento” (17); Death lives within him. This idea is reinforced when, in the following stanzas, it seems as if Death has been the desired object or the speaker’s lover all along: “Si tienes manos, que sean / de un tacto sutil y blando”, “para no sentir un goce / ni un dolor contigo, Muerte” (31-32, 39-40). As in the other poems, (sexual) pleasure is connected to pain. The difference here is that it is Death that is entering into his bed: “te ven mis ojos cerrados / entrar mi alcoba oscura” (45-46). Indeed, it is as if Death were his lover which is reinforced by the fact that “Muerte” is written with a capital letter as if it were a name.

In the following stanzas, Death is connected to the void, opacity and nothingness, it is described as opaque, restless and unfixed with a voice that spills with silence: “opaca, febril, cambiante” (48), “tu voz que silencios vierte” (54). The speaker, so it seems, is making love to Death: he refers to their embrace – “abrazo” (68) – and wonders:

Si te llevo en mí prendida
y te acaricio y escondo;
si te alimento en el fondo
de mi más secreta herida;
.....
¿qué será, Muerte, de ti
cuando al salir yo del mundo,
deshecho el nudo profundo,
tengas que salir de mí? (91-94, 97-100)

Once more, making love is linked to dying –“cuando al salir yo del mundo”– as in other instances in the poem when the speaker refers to the ultimate caress — “la suprema caricia” (73) — which could be interpreted as reaching sexual climax or orgasm, as a hell of slow dying: “un infierno de agonía” (78). Additionally, the last verse of the poem concludes: “no hay hora en que yo no muera!” (100) which is comparable to Blanchot’s second side of death: death permeates our life and existence in every instance. This idea is already expressed at the beginning of the poem when the speaker remarks how death is everywhere: “conmigo en el pensamiento / en el soplo de mi aliento” (16-17).

Dorantes Moreno argues that in this poem, Death has become something human, known and personal to the speaker: “la muerte humana, conocida propia” (226). She continues by saying that Death is no longer something foreign but that it belongs to the speaker, as if it is his property. Finally, she concludes that in this poem, Death does not imply an annihilation of the subject. Rather, it is an affirmation of life (226). Nonetheless, I would like to argue that Death does not belong to the speaker, nor is it something known or familiar. Like the lovers in the other poems, the speaker cannot master Death; their embrace is contained in a moment of space that is wide, deep and alone: “ancho, profundo y señero” (65). Again, there is a distance between the two that cannot be overcome. Death is not known, as the previously quoted lines indicate, it is opaque, restless and unfixed: “opaca, febril, cambiante” (48). Even though the speaker, at some point, believes himself to be Death’s master – “saber que de ti me adueño (59) –, this is merely an illusion since, as explained, desire is fed by absence and, more specifically, the absence of one’s lover who remains out of our control. Thus, by transforming death itself into the lover, namely, Death with a capital letter, the poem reinforces insights into the nature of human desire already touched upon in the previous poems and culminates ideas prepared throughout

the volume. Death is not something known, it is the ultimate unreachable Other as explained by Blanchot.

Nostalgia for Death: Nostalgia for Reunion?

In his essay on *Nostalgia for Death*, “Hieroglyphs of Desire”, Paz defines death in Villaurrutia’s poetry as a closed death. According to him, his poetry expresses a nostalgia for the pre-natal phase and a reunion with the maternal womb. He opposes this to Rilke’s open perception of death: it is a movement towards the future in which all opposites are dissolved. Research nowadays has, for the most part, adopted Paz’s interpretation as a starting point of analysis.

Even though Villaurrutia’s perception of death defers from Rilke’s since it is not a place where all opposites are dissolved – he uses opposites like cold, hot, ice and fire to describe death – it also does not describe a closed death that holds the promise of reunion.

In the three poems, there is another presence. In the first two poems there is the lover who cannot satisfy the speaker’s desire and who escapes his grasp. In the last poem, the desired object is Death itself; it is an absence or a void. Subsequently, the poems are a space of alterity or otherness: there always is an Other the speaker cannot grasp, understand or control. In the three poems, this space of alterity is intrinsically linked with death. Death creates a distance between oneself and the other that makes it impossible to reach each other. One can merely try get as close as possible through sexual embrace even though, even then, the other will escape one’s grasp. This is perhaps clearest in the second poem, “Nocturne: The Bedroom”: death is the silent and cold space between the speaker and his lover that pulls them apart; hence the lover becomes an unreachable Other. Nevertheless, it is also what brings them together (ll. 30). Thus, death, which prevents them from reaching each other, is at the same time the condition for

possible engagement. In this way, the experience of the speaker in the poems could be linked to what Blanchot refers to as the second side of death: the experience of dying in which one loses oneself and is transformed into an Other; hence death gives the possibility for an Other to arise. Therefore, Blanchot argues, one is not so much concerned with one's own individual death as with the death of the Other.

Death in Villaurrutia's poetry is not a closed death. Indeed, it creates a distance between the speaker and his lover through which it is possible to form a relation even though they will never master each other. Hence, death does not hold the promise for a mythical, Pazian reunion: in the end, one will still be alone. The more we try to reach for the other, the further removed we will be. Thus, the poetry does not express a nostalgia for reunion since the speaker of the poems is aware of the fact that this is impossible. Again, this is clearest in "Nocturne: The Bedroom":

Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos
que no el amor sino la oscura muerte
nos precipita a vernos cara a cara a los ojos,
y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y
náufragos,
todavía más, y cada vez más, todavía. (33-38, my emphasis)

Thus, Villaurrutia's poetry is not merely an example of gay or queer literature reflecting on homoeroticism. It offers a reflection on the nature of desire by linking it to death and even transforming death into the desired object. By applying Blanchot's theory we have seen that death represented as such is open and other, that is, we cannot grasp it. Or, as the speaker in "Nocturno de la alcoba" remarks: "nos deja confusos, atónitos, suspensos, / con una herida que no mana sangre" (31-32).

References

- Baez Pinal, Gloria Estela. (2008). “La contradicción en la poesía de Xavier Villaurrutia: un acercamiento.” *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, vol. 46, pp. 53-85. Print.
- Bataille, Georges. (1985). *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1935*. Trans. Allan Stoekl. Minneapolis: U of Minnesota P. Print.
- Blanchot, Maurice. (1995). “Literature and the Right to Death.” Trans. Charlotte Mandell. *The Work of Fire*. Ed. Werner Hamacher and David E. Wellbery. Stanford: U of Stanford P. Pp. 300-344. Print.
- “Consummation.” *Oxford Dictionary of English*. Oxford: Oxford UP. 2010. Print.
- Dollimore, Jonathan. (2001). *Death, Desire and Loss in Western Culture*. New York: Routledge. Print.
- Dorantes Moreno, Adriana Irais. (2012). “El sueño y la muerte en Nostalgia de la muerte, de Xavier Villaurrutia, o de cómo definirse por la indefinición.” *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, no. 10, pp. 211-231. Print.
- Gorostiza, José. (2009). *Muerte sin fin*. Tabasco: El Colegio de Mexico. Print.
- Haase, Ullrich and William Large. (2001). *Routledge Critical Thinkers: Maurice Blanchot*. New York: Routledge. Print.
- Heidegger, Martin. (1996). *Being and Time*. Trans. Joan Stambaugh. New York: SUNY Press. Print.
- Paz, Octavio. (1991). “The Labyrinth of Solitude.” Trans. Lysander Kemp. *The Labyrinth of Solitude and Other Writings*. New York: Grove Press. Pp. 9-212. Print.
- _____. (1993). “Hieroglyphs of Desire.” Trans. Esther Allen. *Nostalgia for Death & Hieroglyphs of Desire*. Ed. Eliot Weinberger. Port Townsend: Copper Canyon Press. Pp. 95-148. Print.
- _____. (1991). “The Day of the Dead.” Trans. Lysander Kemp. *The Labyrinth of Solitude and Other Writings*. New York: Grove Press. Pp. 47-64. Print.
- Potter, Sara. (2012). “Nocturnos silenciosos y vacíos fructíferos: El sonido y el espacio en la poesía de Xavier Villaurrutia.” *Confluencia*, vol. 27, pp. 130-145. Print.
- Villaurrutia, Xavier. (1993). “Nocturno: Amor.” Trans. and ed. Eliot Weinberger. *Nostalgia for Death & Hieroglyphs of Desire*. Port Townsend: Copper Canyon Press. Pp. 25-27. Print.
- _____. (1993). “Décima muerte.” Trans. and ed. Eliot Weinberger. *Nostalgia for Death & Hieroglyphs of Desire*. Port Townsend: Copper Canyon Press. Pp. 85-91. Print.
- _____. (1993). “Nocturno de la alcoba.” Trans. and ed. Eliot Weinberger. *Nostalgia for Death & Hieroglyphs of Desire*. Port Townsend: Copper Canyon Press. Pp. 59-61. Print.
- Villegas, Saúl. (2016). “La representación homoerótica en “Nocturno amor”, “Nocturno de la alcoba” y “Nocturno de los ángeles” de Xavier Villaurrutia.” *Signos Literarios*, vol. 12, no. 24, pp. 30-49. Print.
- Weinberger, Eliot. (1993). “Editor’s note”. *Nostalgia for Death & Hieroglyphs of Desire*. By Xavier Villaurrutia and Octavio Paz. Trans. and ed. Eliot Weinberger. Port Townsend: Copper Canyon Press. Pp. 1-2. Print.

CONTEXTUALIZACIÓN LITERARIA SOBRE EL TERROR EN EL PRIMER DECENIO DEL SIGLO XX EN EL PERÚ

LITERARY CONTEXT ON TERROR IN THE FIRST DECADE OF THE TWENTIETH CENTURY IN PERU

Jesús Miguel Delgado del Águila
Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú)

Resumen

Este artículo comprende la periodización literaria del terror a inicios del siglo XX, expresada en la revista *Variedades*, dirigida por Clemente Palma, quien tuvo intereses artísticos e ideológicos similares. La compilación de textos afines se publicó en *Cuentos malévolos* (1904). Sus tópicos patentizados representan componentes indispensables para aludir al terror concomitante. Para demostrarlo, se efectuará un análisis discursivo de esas propiedades, tales como sus personajes consuetudinarios, el tipo de acciones desempeñadas, los escenarios configurados, la atmósfera inferida, la constitución de los narradores y su forma de realizar sus enunciaciones. Igualmente, estos talentos se confrontarán con los relatos del escritor peruano.

Palabras clave: análisis literario, terror, cuento, periodización, modernismo.

Abstract

This article includes the literary periodization of terror at the beginning of the 20th century, expressed in the magazine *Varieties*, directed by Clemente Palma, who had similar artistic and ideological interests. The compilation of related texts was published in *Malevolent Tales* (1904). Its patented topics represent indispensable components to refer to concomitant terror. To demonstrate this, a discursive analysis of these properties will be carried out, such as their customary characters, the type of actions performed, the configured scenarios, the inferred atmosphere, the constitution of the narrators and their way of making their statements. Likewise, these talents will confront the stories of the Peruvian writer. Keywords: literary analysis, terror, tale, periodization, modernism.

Introducción

El terror es considerado como “un miedo muy intenso” (Real Academia Española, 2014); es decir, se logra un efecto propicio al lector que lo convence y lo padece (Carroll 23, Todorov 118). Este es identificado por lo que atraviesan los personajes, ya sea por su psicología (estado emocional) o los eventos que suscitan. Stephen King (2014) precisa que ese elemento se distingue porque se incluyen ideas que se van instaurando para conseguir la tensión o el suspenso en la lectura o asustar; en rigor, se detecta un peligro, una inquietud o una angustia (Freud 449-450). Según Lovecraft (87), la representación de ese terror no debe desligarse mucho de la realidad; incluso, tendrá que supeditarse a una construcción artística pertinente, tal como lo expresa Llopis Paret (6). En múltiples ocasiones, se valdrá de la manifestación de personajes apocalípticos, quienes se caracterizan por demostrar un poder inminente. Asimismo, prevalece un interés por respaldarse de

lo desconocido (lo sobrenatural, las ciencias ocultas o el esoterismo), que resultará atractivo para el lector (Lovecraft 93), puesto que el distanciamiento de la religión ha originado que la creencia sea sustituida por el misticismo o la brujería (Llopis Paret 15).

Recuérdese que a inicios del siglo XX Clemente Palma fue estimado como un autor no canónico; por lo tanto, no valorado en su momento. El modernismo europeo se articuló en el Perú tardíamente. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo, la exégesis literaria ha establecido una taxonomía sobre las influencias de las tradiciones en esa periodización fundacional del terror, las cuales son notables en el cuentista. Primero, Gabriela Mora (*Clemente Palma* 81) introduce la noción de que el modernismo decadente rigió su narrativa, a causa de que opta por tópicos como los de la drogadicción y el satanismo, como una forma de plantear una alternativa secularizada para vivir la realidad o evadirla. Termina siendo exótico y fantástico, tal como indica Wilmer Basilio Ventura (2014). Esa designación hacia el escritor la comparte José Güich Rodríguez (48). Segundo, Peter Elmore (1984) identifica en su narrativa breve lo fantástico de manera insular, que es explicado con una labor empecinada en desasociar lo literario de lo social. Güich Rodríguez (55) se vale de esa tesis al cerciorarse de elementos ambiguos en su prosa; en ese sentido, se aprecia una ambivalencia entre el mundo real y el ficcional. Es más, Harry Belevan en su *Antología del cuento fantástico peruano* postula que se trata del fundador de la narrativa fantástica del país. Tercero, se desarrolla lo gótico, tal como lo expone Encarnación López González (2014), ya que descubre que el autor recurre a particularidades concomitantes de la necrofilia, el incesto y el ocultismo. Encima, la filiación con Poe es notoria por la configuración de espacios lóbregos. Cuarto, Elton Honores (2013) y José Güich Rodríguez (49-53) reconocen el romanticismo en su discurso, en cuanto que existe una pretensión por claudicarse de su estética tradicional; de allí su vínculo con poéticas como las

de Poe, Rimbaud, Baudelaire o Mallarmé. Según Nancy Kason (1988), la ciencia ficción también está presente en su obra. Para sustentar esta formulación, Gabriela Mora (2000) y Ricardo Sumalavia (2014) coinciden en ejemplificar esa variante con el relato “La última rubia”, en el que se aborda la noción del fin de la humanidad.

En el Perú, Elton Honores (“Sobre literaturas” 6) ha concluido que una constante en la producción de literatura del género fantástico concuerda con la temática de lo absurdo, que es complementada con el planteamiento de vivir de una forma distinta de la tradicional (una evasión de los acontecimientos de la realidad); es más, se añade lo que se relaciona con la ciencia ficción. Adicionalmente, se encuentra la contribución de Audrey Louyer (443-447), quien ha examinado la articulación de lo fantástico en el país. De su investigación, ha considerado al cuentista como uno de los precursores de este género. De modo semejante, ha incluido otras categorías para clasificar a quienes siguieron interviniendo en esta tipología de creación literaria. Verbigracia, postula nomenclaturas tales como las de continuadores (como Ventura García Calderón), modernos (como Harry Belevan), quienes están comprendidos entre los años 1950 y 1960 (como Pilar Dughi) y autores jóvenes (como Santiago Roncagliolo).

Hasta el momento, se vienen realizando estudios críticos en torno a Clemente Palma, cuyo enfoque primordial es el de demostrar que él se basa en promover paradigmas que atentan contra el conservadurismo y la religión de la sociedad peruana en el siglo XX, con la intención de erigir situaciones pavorosas en el texto. Uno de los trabajos patentizados es el que hizo Carlos Eduardo Zavaleta (1997) al argüir que el escritor se vale del dominio del estilo para provocar un efecto estético de terror en la lectura, al plasmar elementos ambivalentes, como el bien en conflicto con el mal o al no usar el narrador en 1.^a persona, que faci-

lita el ocultamiento de las emociones de los personajes. Otro es el aporte brindado por Gabriela Mora (2000, 2007), quien identifica los rasgos propicios de una sociedad respaldada por los nuevos paradigmas culturales que se imponen paulatinamente: la sátira, el racismo, la colisión de la moral, la maldad, el ateísmo, el libertinaje, la percepción tergiversada del amor y el esoterismo. De manera similar, Gonzalo Cea Monsalves (2009, 2015) reconoce talentos que atentan a la libertad y la religión, como la práctica deliberada del sexo, junto a ideas erradas que se exhiben en las conciencias de los protagonistas. De esa forma, se entrañarían espacios caracterizados por el terror; además, se opta por pasajes bíblicos para desacreditar lo establecido por la tradición. Para Elton Honores (2013), esos patrones que componen este tipo de relatos serán la primera manifestación de ese género que se aprecia en el Perú (periodo finisecular del siglo XIX hasta 1940), al igual que como ocurre con lo fantástico. Otro es el interés de Wilmer Basilio Ventura (2014), quien se vale de su producción ensayística para cerciorarse de que existe una cosmovisión que se deriva en sus cuentos, debido a la introducción de sus criterios ético-filosóficos. Para finiquitar, Mateo Díaz Choza (2015) realiza un análisis más panorámico al detectar las taxonomías heterogéneas que catalogan al escritor peruano según las peculiaridades de corrientes o expresiones artísticas, tales como el modernismo o el decadentismo; encima, destaca la articulación de la concepción de secularización, que es de utilidad para el cuentista para cuestionar el régimen católico de la sociedad del siglo XX. En ese sentido, las contribuciones hechas por la exégesis permiten localizar los parámetros que instauran su narrativa, que está supeditada a una lógica transgresora, distinguida por la incorporación de elementos fantásticos y espeluznantes.

Clemente Palma recibió influencias de tres autores esenciales. De Nietzsche, adoptó las ideas de superioridad y secularización. De Charles Baudelaire, confrontó las nociones que comprendie-

ron el satanismo. Y de Edgar Allan Poe, patentizó lo relacionado con los homicidios, lo irracional, la infracción a la normativa, lo demoniaco, lo malévol, junto con las descripciones abrumadoras hechas con una prosa sofisticada, romántica y gótica. Asimismo, el modernismo fue una filiación directa para su escritura. Por ejemplo, Rita Gnutzmann (1981) comprueba ese vínculo por la innovación que efectúa en torno a la estructura de sus cuentos. Ese es uno de los motivos por los que observa adscripciones de las narrativas rusa, francesa (Guy de Maupassant y Gérard de Nerval) y latinoamericana (Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Amado Nervo). Cabe mencionar que el autor incluye en el n. 53 de *Variedades* el relato “El espíritu de la galantería” del escritor argentino. Con respecto al modernismo hallado en la prosa de Clemente Palma, Nancy Kason (1988), Pedro Pablo Viñuales Guillén (1991), Gabriela Mora (2000) y Moisés Sánchez Franco (2007) coinciden en que esa estética es notoria por la evasión de la realidad, la secularización y el respaldo científicista.

En este artículo, se extrapolará el concepto de periodización, que fue trabajado por Carlos García-Bedoya en su libro *Para una periodización de la literatura peruana* (2004), en el que sostiene que un estudio sobre una época específica no es meritorio cuando se realiza de forma coetánea; en especial, se debe tener en cuenta la distancia temporal para abarcar con conciencia las determinaciones éticas o estéticas que rigieron a un autor o un género en especial. Ese es el caso del terror fundacional en el país. Una vez constituido el panorama, es válido establecer un corpus literario pertinente con la intención de canonizarlo (García-Bedoya 15). Esa labor será factible si existen elementos hegemónicos y se selecciona con criterios y valores, a partir de una heterogeneidad de propuestas. Entonces, se configurará una instancia literaria con el objetivo de que sirva como referente evolutivo y dinámico para pesquisas postremas.

Durante el primer decenio del siglo XX, en el Perú, se difunden obras artísticas que pretenden consolidar la creación literaria por medio de la prensa; en rigor, con la narrativa, que se orientó más en las temáticas de índoles social e histórico. Este es el caso del diario *La Prensa* y la revista *Variedades*, en los que prevalece un desarrollo importante de publicaciones que exhiben la incorporación de los géneros literarios.

Con la narrativa, se complementan fragmentos de novelas europeas en el mismo periódico limeño, como los de *La mujer fatal* de la italiana Carolina Invernizio, *Oliver Twist* y *El triunfo de la inocencia* (continuación de *Oliver Twist*) del novelista inglés Charles Dickens, *Los usurpadores* del inglés Leonard Merrick, *El idilio de Robleda* del español Enrique Menéndez Pelayo, obra que será expuesta en su totalidad en 1908, *La Montaraz* del francés Ponson Du Terrail. Además, se encuentran fragmentos del *Tesoro del pirata* del escocés Robert Louis Stevenson, traducido por Fernando Llorca, y la novela de ciencia ficción *El hombre invisible*, del británico Herbert George Wells.

En *La Prensa*, se registran dos artículos literarios que se enfocan en la función de la investigación y la hermenéutica. El primero se titula "Literatura de droguería", por Manuel Ugarte, en este se cuestiona el movimiento artístico, se identifica la desaparición del decadentismo y se muestra la pervivencia de elementos concomitantes, que resultan arriesgados, como el estado enfermizo, el desequilibrio, lo místico, lo demoníaco o la resistencia a lo fantástico. Todo ello es por el criterio de que el razonamiento es privilegiado. Se menciona el caso de París, que ha reemplazado el decadentismo y el simbolismo por el arte social. También, se hace referencia al filósofo Nietzsche como portador de la cosmovisión de que el arte no debe ser humanizante, sino encargarse de priorizar "el arte de las almas feas", al igual que laborar la idea del superhombre, planteada por él mismo. Al respecto, se asevera la siguiente noción: "El modernismo que consiste en re-

sucitar lo viejo y la revolución que predica el individualismo y la indiferencia social son simples flores de incongruencia. Como las épocas han cambiado para la literatura, conviene hacer un llamado fraternal a la razón". Y el segundo artículo, "El modernismo en la literatura. Conferencia leída en el 'Círculo Artístico'", por el italiano Felipe Sassone, publicado por fragmentos, sostiene que el realismo y el naturalismo se han erradicado por la aparición de los textos literarios.

Con esto, se alude a una cultura literaria compacta que se perpetúa a inicios del siglo XX, producto de la información obtenida en su mayoría por el diario *La Prensa*. Por ello, la concepción de Clemente Palma en su narrativa es más comprensible, ya que se conoce el contacto literario que existió en el ámbito mundial. Lo mismo ocurre con *Variedades*, en cuanto al repertorio bibliográfico que va incorporando en sus números. En ese sentido, se tratarán tres tópicos detectados en esta revista: los autores (internacionales y nacionales), un análisis temático de cinco cuentos y un análisis discursivo (que retoma personajes, acciones, escenarios, atmósfera, formas de narrar y narradores).

Influencia de autores considerados por Clemente Palma en *Variedades*

Se debe acotar que el terror ha sido abordado en la Literatura de modo indirecto y progresivo por las tradiciones europeas y norteamericanas, tal como se evidencia con *La divina comedia* (1472) de Dante Alighieri, que incluye rasgos del catolicismo para contraponerlos con la noción de lo demoníaco. Más adelante, se han integrado patrones que permiten una aproximación más cercana con lo etéreo, como sucede con la introducción de un espectro en la obra de teatro de William Shakespeare, *Hamlet* (1609). Asimismo, se encuentran las descripciones abrumadoras de las atmósferas construidas en *El castillo de Otranto* (1764) del británico Horace Walpole. Recién con el escritor romántico Édgar Allan

Poe (mitad del siglo XIX) el tratamiento del terror será más original y global, puesto que desarrolla varias áreas temáticas en las que se exterioriza ese género, tales como el homicidio, la falta de cordura, lo esotérico y la maldad. Luego del aporte del cuentista norteamericano, se localiza la novela de Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hide* (1886), en la que se postula la idea de la doble conducta, junto con detalles perturbadores. Con todo ese panorama ya instaurado, Gabriela Mora considera que Clemente Palma no obtuvo la recepción merecida por la crítica literaria: no fue valorado por la exégesis a inicios del siglo XX; por esa razón, se alude a un autor no canónico. Sin embargo, su desempeño por difundir su poética es reconocido por la labor que hizo como editor de la revista *Varietades*, en la que incluía a menudo fragmentos y textos completos de esa índole.

Para esta sección, tomo en cuenta a los autores que se hallan en la selección de los números editados por la revista desde 1908 hasta 1910, tanto internacionales como nacionales, que coinciden con el tópico del terror que presenta *Cuentos malévolos* (1904), como al evocar al futurismo como una alternativa para desligarse de la vida tradicional y conservadora que imperaba en la sociedad, al igual que incorporar personajes con peculiaridades macabras y demoniacas, que significan una transgresión a la creencia religiosa.

En cuanto a autores internacionales, prevalecen múltiples publicaciones que se refieren a la producción literaria, como la siguiente: de Julio Perrin, "La alucinación de Mr. Forbes"; de Mark Twain, "Los guías italianos" y "El diario de Eva"; de Miguel de Unamuno, "La máquina de pensar"; de Guy de Téraumont, "Las rosas"; de H. G. Wells, "El nuevo acelerador", "La esfera de cristal" y "El hombre pájaro"; finalmente, de Leopoldo Lugones, "Filosofícula" y "El espíritu de la galantería". Para este caso, acoto

a tres escritores que desarrollan inicialmente un tipo de estilo⁷ que se encuentra luego en Clemente Palma: Arthur Conan Doyle, Gastón Leroux y Juan José de Soiza Reilly, como esa aproximación al terror y el suspenso. Primero, Conan Doyle es conocido por proliferar cuentos y novelas de misterio, siendo uno de sus personajes más distinguidos Sherlock Holmes. Por otro lado, una de las narraciones que publica en *Varietades* se titula “El gran motor Brown-Perricod” (números del 21 al 23). Entretanto, Gastón Leroux publica su relato “El hombre que ha visto al diablo” en fragmentos en esta revista, desde el 15 de agosto de 1908, año IV, números del 24 al 32. Para concluir, Juan José de Soiza Reilly cuenta con un texto en el n. 134, que alude a la vida después de la muerte (el alma inmortal), “Nuestros esqueletos”.

En cuanto a autores locales, las referencias en *Varietades* son muy limitadas en la primera década del siglo XX. No obstante, Ricardo Palma mejora la tradición existente con su producción literaria; al respecto, se conocen sus tradiciones escritas. Una de las que se registra entre 1908 a 1910 es la titulada “Otro inca ajedrecista”, en la que se narra cómo uno de los incas gana una partida de ajedrez a un español. Asimismo, prevalece una tradición similar del mismo, “Una partida de ajedrez en 1492”, en el que predomina más la anécdota reconstruida por personajes de la etapa colonial del Perú, que la constitución de un espacio de suspenso o terror. En torno a él, se ha efectuado una nota periodística sobre su biografía en esta revista, titulada “Ricardo Palma á los 76 años”. Además, el autor publica notas periodísticas allí, como “Un montonero”.

A continuación, retomaré el análisis temático en función de los cinco cuentos de la revista *Varietades*, al igual que el aná-

7 Para Gérard Genette (*Ficción* 115), el estilo está conformado por la capacidad de lograr la connotación; es decir, se enfoca en la expresión del lenguaje. Para finiquitar, el objetivo de un escritor es el de plasmar su propio estilo.

lisis discursivo de los mismos (personajes, acciones, escenarios, atmósfera, formas de narrar y narradores).

Análisis temático de los cinco relatos y su relación con *Cuentos malévolos* (1904)

Para vincular la obra literaria de Clemente Palma con los cinco cuentos, que se presentaron en la revista *Variedades* durante el período de 1908 a 1910 y que abordaron el terror, reanudo el análisis temático. Este se articulará en “La invención del Demonio” de Rodolfo Romero, “El hombre que ha visto al diablo” de Gastón Leroux, “Lo que dijo el alma de un mayor inglés” de Pompeyo Gener, “La paradoja del miedo” de Raúl Montero Bustamante y “Nuestros esqueletos” de Juan José de Soiza Reilly. Estos relatos coinciden con los del escritor peruano por tratar la exaltación a la figura de Satanás, además de incluir la angustia y el pánico que perciben los personajes que se exponen en esa trama.

El primer cuento, “La invención del Demonio”, de Rodolfo Romero, desarrolla los tópicos de la insuficiencia, el reclamo, la religión (lucha de Dios contra su adversario) y el requerimiento de obtener la voluntad de cada uno, con el propósito de equipararse con la deidad: los hombres protestan porque quieren que Dios comprenda sus necesidades a su modo, pero Él les advierte que de ser así emulan al Diablo; no les importa, y entre ellos se convierten en salvajes que se enfrentan. Este relato se asocia con “Ensueños mitológicos” (Palma, *Obras* 297-301), ya que en este se argumenta el conflicto patente entre Satanás contra Dios y sus ángeles, con la finalidad de dominar el mundo. Esa negación a la religión es propia del terror; a la vez, se muestran las influencias directas de Nietzsche, Baudelaire y Poe, debido a que es de interés plasmar lo demoníaco como un tema que pretende secularizar la tradición religiosa.

El segundo cuento, “El hombre que ha visto al diablo”, del francés Gastón Leroux, aborda los tópicos de la sobrevivencia, el terror, la suerte, la innovación, la religión, la incredulidad, así como la disputa entre Dios y el Diablo. Este texto se vincula con “La granja blanca” (Palma, *Obras* 254-274), por la incorporación de un personaje femenino (Cordelia) que permanece en la extrañeza al no revelar su identidad (ella logró ser dos entidades simultáneamente: una en su edad actual y otra en la niñez), igualmente, sus conductas son poco comunes, como llorar y pintarse a solas en un cuadro. También, se compara con “El nigromante” (Palma, *Obras* 321-327), por la existencia de un personaje que ha quedado emocionalmente bloqueado por una decepción amorosa y por nada permite que su hija conozca ese misterio metafísico. Para Carroll (125), esa búsqueda a la explicación certera de los hechos es una característica del terror, ya que mientras que se ignore el proceder de una conducta anómala generará suspenso. Por otra parte, el modernismo se aprecia por recurrir a temas que evaden la sencillez y la naturalidad con las que se desenvuelve la sociedad conservadora de esa época.

El tercer cuento, “Lo que dijo el alma de un mayor inglés”, del español Pompeyo Gener, adopta el tópico del futurismo adherido a la religión, debido a que todo tipo de comunicación es posible entre vivos y muertos. Este relato se relaciona con “El día trágico” (Palma, *Obras* 344-372), porque prevalece una esperanza por reconstruir un porvenir. Aunque las diferencias temporales sean significativas, se tiene la expectativa de que la humanidad se salve. Una narración semejante de temática futurista se localiza en “La última rubia” (Palma, *Obras* 239-247), en el que sí se forja una proyección del tiempo en el que el oro se ha caducado y se tratará de averiguar una fórmula para crearlo. En este caso, se produciría el terror por la tensión y el suspenso provocados (King, 2014). Incluso, considerando lo argumentado por Pedro Pablo Viñuales Guillén (1991), lo moderno se patentiza por plantear eventos que

requieren de una documentación para que los hechos desarrollados en el texto concatenen.

El cuarto cuento, “La paradoja del miedo”, del uruguayo Raúl Montero Bustamante, abarca los tratamientos del control del susto y el terror (valentía), al igual que el objetivo de demostrar una apariencia o representación, junto con el alcoholismo y la violencia, como cuando el personaje Raska, el domador de leones, llega ebrio un día a la presentación del circo y golpea al director, además de enfrentarse a las fieras, sin advertir que una de ellas se ocultaba detrás de él para después matarlo (en el trayecto, él sentía pánico de nuevo). Este relato se asocia con “Los canastos” (Palma, *Obras* 179-182), “Idealismos” (183-189), “El último fauno” (190-198), entre otros, ya que de por medio se ubica a un personaje que se intenta aprovechar de otro de forma maligna, con el fin de obtener un bienestar personal. A todo ese proceso, se complementan las emociones negativas a las que se refirió Freud (449-450): la angustia o la preocupación. Por ello, lo moderno se incluye en los componentes que configuran lo maligno (Sumalavia, 2006, 2014)

El quinto cuento, “Nuestros esqueletos”, del argentino Juan José de Soiza Reilly, aborda temas como el de la reencarnación, la locura, el terror al observar a Pedro, la muerte y la religión. Todas esas características son explícitas cuando uno de los personajes menciona un argumento metafísico sobre el alma y su reintegración en el mundo:

“Óyeme.... Yo creo que nuestra alma es inmortal y que la metempsícosis es una verdad concluyente. cuando nosotros morimos, nuestra alma se reencarna. Trasmigra. Queda el cuerpo vacío. Creamos otro.... Tu alma, por ejemplo, ha tenido otro cuerpo. Ese cuerpo murió, y tu alma se encarnó de nuevo en la envoltura carnal que ahora llevas.... ¿Dónde estará tu cadáver anterior? ¡Calcula tú cuantos esqueletos tuyos y míos

andarán por la tierra! ¿No sentirías placer en contemplar los esqueletos en que tu alma ha vivido?... Así como todos los trajes de una persona toman con el uso la forma del cuerpo que los lleva, cada envoltura humana corre las mismas aventuras del otro cuerpo anterior que abrigó la misma alma. ¿Te explicas el misterio? La calavera que me robaron pertenecía al cuerpo que, en otra vida, sirvió de cárcel al alma de aquel muerto que ví en la policía.... ¿Comprendes? (De Soiza, 1910, 1196).

Este relato se vincula con “Los ojos de Lina” (Palma, *Obras* 217-225), debido a que se procede de una manera desorbitante: la mujer enamorada se extrae los ojos para entregárselos a su amado, como símbolo de que su correspondencia hacia él es absoluta y nada peligrosa. En esa ocasión, el terror se incorpora por los efectos psicológicos producidos en los personajes, que conllevan estados de perturbación y desequilibrio. Para Gabriela Mora (*El modernismo* 34), ese abandono de la individualidad es una singularidad del modernismo.

Análisis discursivo de los cinco relatos y su relación con *Cuentos malévolos* (1904)

En esta oportunidad, tomaré en cuenta los textos hallados en la revista *Variedades*: “La invención del Demonio”, “El hombre que ha visto al diablo”, “Lo que dijo el alma de un mayor inglés”, “La paradoja del miedo” y “Nuestros esqueletos”. Estos tienen en común la expresión de indicios de terror dentro de la literatura durante el primer decenio del siglo XX, que portan una influencia con respecto a la narrativa del escritor peruano. Para demostrarlo, se analizarán los siguientes criterios: los personajes, las acciones, los escenarios, la atmósfera, las formas de narrar y los narradores. Paralelamente, se asocia con *Cuentos malévolos* por

la descripción sofisticada y gótica que se observa de los espacios laborados.

Configuración de los personajes

Desde la narratología, una noción ineludible para referirse al establecimiento de los personajes se basa en que estos deben adoptar patrones reincidentes que suscitan su identificación inmediata en el texto; es más, es asequible inferir sus razonamientos (Bal 93, Beristáin 43). A este procedimiento constitutivo, Gérard Genette (*Nuevo discurso* 94) lo denomina caracterización, que se fundamenta en las pautas para erigir al personaje desde lo narrativo. Con esta premisa, planteo la extracción de peculiaridades que permiten localizar a quienes intervienen en los relatos que se confrontan con las narraciones de Clemente Palma, que tienen en concordancia la asimilación y la exposición de los personajes a criaturas macabras que demuestran su capacidad inminente de poder (propio del terror). A su vez, al ser moderno, se enaltecen sus rasgos perturbadores y satánicos (Mora, *El modernismo* 63).

El primer cuento, "La invención del Demonio", de Rodolfo Romero, exhibe a personajes que se desenvuelven en un contexto religioso, como el de la presencia de Dios o la mención instantánea de ángeles para cerciorarse de la creación del universo y la compañía del bien. A ello, se insertan hombres que poseen la facilidad de hablar e intercambiar ideas con Él. Considerando a Helena Beristáin (43), el lector construye una percepción de lo que se desarrolla en el texto por sus conocimientos previos. En ese caso, detecta a una entidad divina que se contrasta con una terrenal. Esta narración se coliga con "El último fauno" (Palma, *Obras* 190-198) o "El príncipe alacrán" (302-311), ya que se enfoca en diálogos fantásticos entre seres animados con entidades que carecen de voz en el mundo real: se logra la comunicación entre

el fauno y la mujer que es secuestrada, como también, entre los alacranes y el protagonista. Lo terrorífico allí es que se acepta atravesar por ese tipo de situaciones espeluznantes. Con este relato, se constata una particularidad del modernismo, que consiste en evadir la realidad (Kason, 1988).

El segundo cuento, “El hombre que ha visto al diablo”, del francés Gastón Leroux, incorpora en toda la narración a nueve personajes que se involucran a lo largo de la historia: los cuatro primeros se conforman por el narrador personaje (anónimo), Makoko (de características físicas desagradables, debido al ambiente de la naturaleza, tal como se le alude en el texto), Mathis y Allan. El quinto es uno que representa la sospecha y la maldad; en distintas ocasiones, es referido por los demás como el hidalgo o el huésped en el n. 26 de *Variedades*:

Makoko, inclinándose sobre nosotros, los ojos fuera de las órbitas:

Que no véis que es un poseído?...

Es un enfermo, dijo Allan....

Sí, aprobé yo, un maniático.... Siendo normal fuera de esto, su frenesí se adueña de él cuando se halla súbitamente frente a su manía.... Es un desgraciado que tiene seguramente la manía de la persecución del más allá. Su cerebro es presa del demonio! (Leroux, 1908, 863).

El sexto personaje es Guillermo, el administrador del hidalgo. El séptimo es una criada de avanzada edad, llamada la vieja Appenzel, quien comparte su existencia con el hidalgo. El siguiente, el señor Appenzel, su padre, es aludido de modo remoto, ya que no vive en ese presente del relato. Y el último es la exhibición difusa del Diablo, quien mantiene un pacto con el hidalgo. Para Mielke Bal (94), la construcción de la imagen de los personajes será efectiva por la correcta distribución de caracteres que se le

brindan en el transcurso del relato; de tal manera que la reiteración y la acumulación de patrones sirvieron para constituirlos. Esta narración se vincula con “Un paseo extraño” (Palma, *Obras* 312-320), debido a que se incluye a un personaje llamado Feliciano que pretende experimentar más de la vida. Para ello, recorre lugares desagradables y, finalmente, consigue obtener su objetivo. En este caso, el terror es notorio por el incentivo que prevalece por averiguar lo ignoto. El aporte del modernismo es evidente, aun por la influencia de Édgar Allan Poe, al mostrar esa necesidad del personaje en representar la alteración de lo instituido.

El tercer cuento, “Lo que dijo el alma de un mayor inglés”, del español Pompeyo Gener, configura personajes ambientados en una sociedad futurista, con respecto al primer decenio del siglo XX, el año 2000. Entre ellos, destacan únicamente *miss* Mary Harris Nordson, viuda del mayor *sir* John Harris, quien había fallecido, mientras que el otro es la aparición fantasmal del marido. Considerando a Mielke Bal (60-67), incorporar entidades o situaciones no reconocibles en la realidad conlleva que el lector se concentre más en el desarrollo de la trama, a causa de que debe concatenar la lógica textual para que sea comprensible y significativa. Este relato se relaciona con “Cuento de marionetas” (Palma, *Obras* 226-233), porque en este es notoria la imposibilidad de que un matrimonio establezca un lazo comunicante normal, pues es el marido quien se halla en un estado heteróclito del de la mujer. La curiosidad provocada es un rasgo que Carroll (125) asume cuando se remite a relatos del género de terror, debido a que el encubrimiento de información la produce. El modernismo se aprecia por la documentación (Viñuales Guillén, 1991) que efectúa el narrador en alusión al contexto en el que se desenvuelven los personajes y el abordaje filosófico (Sumalavia, 2014).

El cuarto cuento, “La paradoja del miedo”, del uruguayo Raúl Montero Bustamante, se basa en los personajes que confrontan con el pánico, como suscita con Strobant, quien es domador de

fieras (leones) y es caracterizado como valiente y capaz; junto con Raska, otro domador valeroso, pero con una actitud tímida. Finalmente, un personaje de distinta naturaleza es Duncan Gray, director, quien enseñó a Raska a controlar el temor al asustarlo con una pistola cada vez que él empezaba a domar a las fieras, encerrado en una jaula. También, está Hudson, de quien no se hace mucha referencia. Retomando a Helena Beristáin (43), esa identificación que se infiere de los personajes es originado por la inclusión de patrones inminentes en el discurso de forma consuetudinaria. Este texto se coliga con “Las vampiras” (Palma, *Obras* 328-343), ya que se plasma un personaje llamado Stanislas que evade su enfermedad y todo lo que le causa terror, como al verificar que su novia es una vampira y no exista quién lo socorra de verdad. En ese sentido, es notorio cómo se detecta el riesgo y la inquietud por el terror. Ante ello, el modernismo es evidente por lo que propone Gabriela Mora (*El modernismo* 34) al afrontar la transgresión de la individualidad.

El quinto cuento, “Nuestros esqueletos”, del argentino Juan José de Soiza Reilly, exhibe principalmente al narrador personaje anónimo, quien proporcionará el testimonio de lo que ocurre con su amigo Pedro, quien viene a visitarlo y muestra un semblante enloquecido, tal como se representa a continuación: “Mi buen amigo Pedro parecía estar loco. Con los ojos fuera de las órbitas y los labios exaltados por un temblor de miedo, penetró en mi estudio. Lloraba á gritos...” (1196). Conforme va transcurriendo el relato, quien se referirá a otros personajes a través de las conversaciones será Pedro, pues empieza a mencionar a los policías, su papá, su mamá y un amigo en común, quien asume la apariencia de una calavera que le habían robado. Al respecto, Helena Beristáin (56) indica que esa transformación es factible por la astucia del narrador, quien decretará si las consecuencias de un acto en especial serán favorables o perjudiciales. Entonces, este cuento se relaciona con “Una historia vulgar” (Palma, *Obras* 207-216),

debido a que se expone al personaje Ernesto, a quien confía sus percances, con la intención de que supiera lo que iba a hacer. El desenlace es el mismo (el suicidio), pero el proceso es heteróclito: Ernesto no estaba demente por una mala impresión, sino que sufría por amor a Suzón. Este relato logra desplegar lo que postula Stephen King (2014) sobre el objetivo del terror: el suspenso y el susto. Sus descripciones son propias de la modernidad (Sumalavia, 2006), a causa de que se pretende alterar las emociones de los personajes.

Configuración de acciones

Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1981, 32-33) sostiene que las acciones que se identifican en la narración son sustanciales. Estas determinan el estado de los personajes y el género que se está desarrollando. Normalmente, son repetitivas; por eso, resulta fácil detectar a quien frecuenta hechos específicos, además de que estos tienen un valor. Los relatos que se expondrán se asocian con los del escritor peruano por la alusión a lo esotérico, como la presencia de Satanás o la inclusión de entidades y estados desquiciados, que provoca estados perturbadores en los personajes.

El primer cuento, "La invención del Demonio", de Rodolfo Romero, se enfoca en proliferar acciones que se ciñen a la aprobación y la alteración de los elementos de la naturaleza (por sus detalles). El caso más notorio es la rebelión que se efectúa por parte de los humanos (lo terrenal) hacia Dios (lo divino). En esta circunstancia, se cumple lo propuesto por Propp (33), pues la acción ejecutada posee un significado en particular; para esa ocasión, interesa manifestar una discrepancia con lo instaurado. Este texto se coliga con "Parábola" (Palma, *Obras* 199-206), "El quinto evangelio" (234-238), "El hijo pródigo" (248-253) y "Ensueños mitológicos" (297-301), ya que se pretende suscitar una alteración

del orden establecido en la religión por entidades malignas. Para Llopis Paret (15) y Gabriela Mora (*El modernismo* 34), ese rechazo es propio del terror y el modernismo, y conlleva la afiliación a otras creencias, como los mitos o la brujería.

El segundo cuento, “El hombre que ha visto al diablo”, del francés Gastón Leroux, articula las ideas de acción con respecto a la huida de la tempestad, junto con el refugio y la tranquilidad que son otorgados a cuatro personajes que requieren hospedaje. A ello, se añaden los actos que realiza el hidalgo conforme a su vida, como el de ser exitoso, perjudicarse económica y emocionalmente, optar por el suicidio, pactar con Mefistófeles como alternativa, recurrir a juegos de azar, para después deshacerse del privilegio que le ha generado esa negociación. Esa configuración que se le brinda al personaje es importante porque demuestra lo planteado por Propp (32) al sostener que la caracterización que se le hace permite dilucidar sus conductas y sus acciones específicas. Este relato se vincula con “La granja blanca” (Palma, *Obras* 254-274) y “El nigromante” (321-327), debido a que los protagonistas han acordado convenientemente con Satanás (sobre todo, el anciano de la última narración). Una propuesta del terror es asimilar la vivencia por la que se atraviesa, pese a que produce conflictos internos. Por otro lado, se detecta lo moderno por lo que indica Gabriela Mora (*El modernismo* 63) al desplegarse la exaltación del Diablo.

El tercer cuento, “Lo que dijo el alma de un mayor inglés”, del español Pompeyo Gener, desarrolla principalmente el intento de comunicación por medio del Christian Palace, un lugar privado, en una sociedad futurista, donde es válido efectuar el diálogo con el más allá (almas, muertos, etc.). Retomando a Vladimir Propp, los actos que se realizan tienen una explicación a causa del contexto donde se está originando; por esa razón, lo fantástico es perlocutivo para el lector y las entidades que conforman la narración. Este relato se asemeja en condiciones a “El príncipe

alacrán" (Palma, *Obras* 302-311) y "Leyenda de hachisch" (275-292), porque conllevan situaciones fantásticas de interacciones entre personas y alacranes, al igual que desplazarse por espacios y tiempos distintos, como ocurre cuando el personaje inhala el hachís. Para Carroll (156), hechos paradójicos como esos son propios del terror, ya que se intuye el padecimiento y lo que provoca susto, sin que se opte por desligarse de esa circunstancia, tanto así que termina siendo irracional esa permanencia (que es una peculiaridad de la influencia de Poe, así como la alusión a las descripciones góticas).

El cuarto cuento, "La paradoja del miedo", del uruguayo Raúl Montero Bustamante, se enfoca en el acto de querer narrar una historia del abuso de la valentía, hasta concretarse en la muerte. Para Vladimir Propp (32-33), esa derivación sería por hechos de idéntico valor en torno a lo que se requiere; entonces, se conoce que las acciones degradantes acarrearán repercusiones desaparecibles. Este texto se asocia con "Los ojos de Lina" (Palma, *Obras* 217-225), puesto que el narrador personaje llega a contar su historia a unos tripulantes que lo están escuchando en una embarcación, para demostrar la actitud intrépida que ha suscitado que esté allí. El terror se aprecia por los eventos que pasan, mientras que lo moderno se patentiza por el abordaje del fenecimiento, que también fue trabajado por Édgar Allan Poe.

El quinto cuento, "Nuestros esqueletos", del argentino Juan José de Soiza Reilly, busca redactar lo acontecido con el robo de la calavera, que le servía a Pedro para apretar papeles, con la finalidad de obtener y descubrir información con respecto a esta, que no era más que un hurto para él (posiblemente, esta le perteneció a alguien que mató su padre por infidelidad a su madre). Además, esta se duplicaba en un cadáver que trajeron de la comisaría, con una composición física equitativa, con deterioros en el cráneo y un diente de oro. Considerando a Propp, estos actos se entañarían por el conocimiento existente de sus resultados;

en rigor, se distingue a los personajes capaces para desempeñar un determinado rol en el relato. Esta narración se vincula con “El nigromante” (Palma, *Obras* 321-327), debido a que el anciano al ver a su hija recuerda a su exesposa. Se trata de una alegoría de la infidelidad que no ha sido superada. Encima, se coliga con “La granja blanca” (254-274), ya que se muestran dobles que generan extrañeza en el lector. Ese es un rasgo del terror, al igual que lo que propone Stephen King (2014) al aludir a lo que se alcanza con el lector: eclosionarle suspenso. En cuanto a lo moderno, es notorio el enfoque filosófico (Sumalavia, 2006; 2014) y la locura que remite a la creación literaria de Poe.

Configuración de escenarios

En el libro *Análisis estructural del relato literario* (91) de Helena Beristáin, se fundamenta que los escenarios son los espacios donde se desenvuelven los personajes y acaecen hechos significativos de la historia de la obra artística. Todo esto ocurre a causa de la potestad del narrador, quien posee la libertad de conducir las eventualidades a su criterio. Estos tienen particularidades del terror y lo fantástico en *Cuentos malévolos* (1904), que coinciden con los relatos de Romero, Leroux, Gener, Montero Bustamante y De Soiza Reilly, que profieren escenarios lóbregos, góticos y claudicados de la civilización.

El primer cuento, “La invención del Demonio”, de Rodolfo Romero, se adopta como escenario principal el bosque, junto con las propiedades de la naturaleza. En ese sentido, la propuesta de Beristáin (91) es válida por la funcionalidad que posee la elección de esa área para que se desarrollen acontecimientos que cohabitan con el terror. Por esa razón, se asocia con “Ensueños mitológicos” (Palma, *Obras* 297-301) por la proliferación de acciones dentro de un lugar espiritual, como el cielo o la naturaleza. Como es notorio, prevalece una negación al contacto con la civilización,

propio del terror (Llopis Paret 21); además, esa evasión también se propala a la religión, siendo esa cosmovisión un talante del modernismo (Kason, 1988).

El segundo cuento, “El hombre que ha visto al diablo”, del francés Gastón Leroux, tiene como escenario el campo. La modernidad se representa por medio de la mención de un hospedaje de dudosa reputación en París, tal como se precisa en el fragmento del n. 24 de *Variedades* (Leroux 800), con las escaleras sucias que caracteriza ese lugar. Según Beristáin (91), eso se ha conseguido por el dominio del narrador en distribuir adecuadamente los patrones que suscitan terror. Por lo tanto, este relato se vincula con “Un paseo extraño” (Palma, *Obras* 312-320), debido a la exposición de personajes repulsivos que transitan por lugares degradantes, luego de la tempestad. Solo que a ello el autor incorpora criaturas repugnantes, como arañas, murciélagos y cucarachas. El terror es perspicuo por el suspenso (King, 2014), mientras que la influencia de Poe se detecta por los rasgos románticos y góticos.

El tercer cuento, “Lo que dijo el alma de un mayor inglés”, del español Pompeyo Gener, exhibe como escenario a Nueva York del futuro, y en rigor pormenoriza un lugar llamado “Christian Palace”, donde se puede rezar el rosario y hablar con personas fallecidas. Al respecto, Beristáin (91) aporta con la idea de que un lugar concreto cumple un rol en específico; para ese caso, se introducen elementos de la religión para ser confrontados con entidades propias del esoterismo. Este relato se relaciona con “El día trágico” (Palma, *Obras* 344-372), porque se construye un escenario más civilizado, puesto que al cuestionarse que el cometa Halley llegará a la Tierra muchos ciudadanos y organizaciones estarán pendientes del desastre. El terror se aprecia por el estado provocado al que remite Freud (449-450): el peligro, la preocupación o la angustia. Por otra parte, es necesario considerar la do-

cumentación del autor para configurar un determinado contexto, peculiaridad del modernismo (Viñuales Guillén, 1991).

El cuarto cuento, “La paradoja del miedo”, del uruguayo Raúl Montero Bustamante, tiene como escenario principal un circo, ya que en este se realizan actos de domar fieras salvajes, como los leones. Retomando a Beristáin (91), se maneja un lugar donde se ubican a sus integrantes; entonces, los animales concuerdan con el área donde han sido distribuidos. En esta oportunidad, no se evidencia una asociación con los relatos de Clemente Palma, por la inexistencia de ambientes de esa índole. No obstante, es infalible destacar que se rechaza con frecuencia la civilización, siendo esta una particularidad del terror (Llopis Paret 21), como también se exhibe la influencia de Nietzsche, quien adoptó nociones de superioridad.

El quinto cuento, “Nuestros esqueletos”, del argentino Juan José de Soiza Reilly, promueve como escenario fundamental la casa del narrador personaje y, de manera indirecta, la comisaría a la que se refiere su amigo Pedro. Reanudando a Beristáin (91), esos espacios poseen una función reconocible por el lector. Uno de ellos profiere su hábitat o su refugio y el otro, un área conveniente para ejercer la investigación, la justicia o la represión. En consecuencia, este se vincula con “Idealismos” (Palma, *Obras* 183-189) o “Una historia vulgar” (207-216), debido a que sus personajes viven en una casa o un departamento. El terror se despliega allí por lo que propone Carroll (125): la verdad se va descubriendo gradualmente. Entretanto, del modernismo, se puede extraer lo planteado por Nancy Kason (1988), que consiste en que este tipo de relatos evade la representación de lo nacional.

Configuración atmosférica

Para Iuri Lotman (227), la consolidación de la atmósfera en un discurso es correlativa con la que se realiza de las situaciones

y las emociones del cuento. Por ejemplo, para que se produzca terror, es insoslayable que se detallen los aspectos concomitantes de la amenaza, la ausencia de respaldo familiar, el miedo, el dolor, la pobreza, la locura, etc. Durante la modernidad, ese patrón es propicio por la evasión a corroborar las inexactitudes de la religión, que eran erradicadas por la argumentación positivista y técnica. La relación con los relatos del escritor peruano es que los personajes se enfrentarán a lo ignoto, y para ello, deberán atravesar por estados de perturbación y hasta de desequilibrio.

El primer cuento, “La invención del Demonio”, de Rodolfo Romero, erige una atmósfera basada en el pleito y el terror al generar en el lector la conciencia de que algo malo ocurrirá en un futuro próximo (junto con sucesos fantásticos), en contraposición con la tranquilidad de la naturaleza. Para Lotman, esa construcción será posible porque existen incentivos que facilitan la permanencia de esas emociones disfóricas. En ese sentido, este relato se coliga con “El último fauno” (Palma, *Obras* 190-198), ya que prevalece una colisión consuetudinaria entre el fauno y su secuestrada, hasta que al final no consigue su apropiación total. Con ello, se logra lo que postula Stephen King (2014): el suspenso y el pánico. Encima, se añade un rasgo fundamental que abordó Édgar Allan Poe en sus textos: lo irracional.

El segundo cuento, “El hombre que ha visto al diablo”, del francés Gastón Leroux, muestra una naturaleza en conflicto (tempestad, trueno) y una ambientación de oscuridad. Este talante se distingue al percibirse tensión cuando el narrador personaje dialoga con el huésped hidalgo. Ante ello, se cumple el concepto de atmósfera de Lotman (227), pues una situación poco común y en un entorno lóbrego suscitan la inquietud y el temor a lo desconocido. En él, se representa explícitamente sus respuestas demasiado tajantes, así como su reacción obsesiva por saber que nadie haya entrado o movido algo de una habitación adonde no se ha ingresado hace cincuenta años; en especial, un ropero. Ade-

más, su actitud causa extrañeza cuando se desespera al ver en la mesa unos naipes, puesto que le recuerda su pasado al haberse enamorado, perder su fortuna de París y terminar en el refugio donde se encontraba en ese instante. Adicionalmente, narra su intento de suicidio con una pistola y su contacto con Mefistófeles, quien toma la posesión de su alma (como evidencia de ese pacto, dejó en el ropero una marca que decía “tú ganarás”). A partir de allí, tendrá suerte en los juegos de azar. La atmósfera que se erige después de esa circunstancia se ciñe a comprobar qué tan afortunado es el hidalgo, ya que el terror y el suspenso aminoran su tonalidad, a excepción de que se mencionen otros sucesos, como el de que su perro se quedó mudo porque quiso impedir la trayectoria de Satanás en la vida de su dueño, al igual que cuando los personajes pretenden ayudar al hidalgo haciéndole perder con los naipes, sin lograrlo. El único momento en el que se privilegia el terror y el suspenso es cuando el hidalgo interviene delante de los cuatro personajes que han escapado de la tempestad: su forma de narrar, sus reacciones, el establecimiento de lo imprevisible, el suspenso, un clímax tenso y de obsesión, como también lo demoniaco al introducir como personaje al Diablo. Este cuento se asemeja a “Los ojos de Lina” (Palma, *Obras* 217-225), debido a que contiene un mayor porcentaje de suspenso y efectos sorpresa al mostrar los ojos a su amado. Para Llopis Paret (1969), esa repercusión irracional es concomitante del terror, que a su vez ha sido producido por una excesiva reflexión sobre los hechos. De modo similar, es notoria la instauración del relato, que ha sido trabajada con mucho cuidado para generar los efectos esperados en un tiempo determinado. Eso es propio del modernismo, que rechaza lo tradicional (Gnutzmann, 1981).

El tercer cuento, “Lo que dijo el alma de un mayor inglés”, del español Pompeyo Gener, condensa una atmósfera futurista ubicada en el año 2000, en la que la tecnología ha progresado y las construcciones se han modernizado. Por ende, predomina una

tensión entre presenciar lo desconocido y adaptarse a ese cambio temporal. Esa imprecisión se va conformando por la totalidad de componentes que incitan esa emoción, puesto que para que se exteriorice debe existir esa referencia inmediata que explica Iuri Lotman en función de la atmósfera. El texto se relaciona con “Cuento de marionetes” (Palma, *Obras* 226-233), porque se fragua un final con elementos ridículos, como el enamorarse de la luna. Es congruente con lo que le acontece a la viuda que piensa que estuvo hablando con su esposo fallecido desde el cielo. Por el contrario, él no se hallaba allí. Por esa razón, el terror se origina por asimilar esa vivencia amenazante que es frecuente; a su vez, resulta ilógico (tal como lo abarcó Poe en sus relatos).

El cuarto cuento, “La paradoja del miedo”, del uruguayo Raúl Montero Bustamante, al tener como espacio el circo, consolida una atmósfera de suspenso frecuente cuando los personajes son expuestos al peligro de ser devorados o asesinados por una fiera salvaje. En términos de Iuri Lotman, esas peculiaridades provocan la tensión adecuada por la exhibición en una zona arriesgada, en la que un animal salvaje es capaz de atentar contra una vida humana sin ningún obstáculo. Verbigracia, se produce terror cuando Raska muere en garras de un león y suspenso al dominar la situación y resultar victorioso. Por ende, se asocia con “Las vampiras” (Palma, *Obras* 328-343), ya que el protagonista se inserta en un ambiente en el que su misma novia es una vampira y está por atacarlo, sin que sea socorrido por alguien. El terror se aprecia por el aditamento de entidades macabras que se distinguen por el poder catastrófico que poseen. A ello, se le adhieren las descripciones perturbadoras y la maldad, que son influencias del norteamericano Édgar Allan Poe.

El quinto cuento, “Nuestros esqueletos”, del argentino Juan José de Soiza Reilly, consolida una atmósfera basada en el interés de Pedro al momento de trasladar su relato al narrador personaje, que adoptará una configuración provisional e insensata. Consi-

derando la propuesta de Lotman (227), el estado actual del protagonista se constata por el desacierto de los hechos por los que atraviesa; a ello, se le pueden añadir otras emociones, como la inquietud, la desazón, la imaginación, etc. En consecuencia, este texto se vincula con “El príncipe alacrán” (Palma, *Obras* 302-311), debido a que prevalece una persistencia por parte del protagonista al padecer el agobio de los alacranes. Esto al ser narrado a su hermano eclosiona la impresión de que se halla en un estado fuera de sí. En esta circunstancia, el terror se origina por ese estado escalofriante del personaje y los efectos que le entraña. Incluso, se puede incorporar lo irracional que trabajó Édgar Allan Poe en su creación literaria.

Formas de narrar

En el libro *Nuevo discurso del relato* (12), Gérard Genette asume que la narración es el acto real o ficticio de contar un suceso. Para que esto sea factible, se recurre a diversidad de posibilidades, como la de sustentar un hecho sin que el narrador se implique, como también cabe la alternativa de que se involucre. Asimismo, la coherencia de su texto estará condicionado a la percepción del tiempo que él adopte (pasado, presente o futuro), con sus respectivos ritmos y velocidades. La semejanza con los relatos de Clemente Palma estará en la labor ardua por dominar las estructuras pertinentes y su distribución adecuada, respaldada de un soporte intelectual (la documentación del autor).

El primer cuento, “La invención del Demonio”, de Rodolfo Romero, desarrolla un modo de narrar impreciso, pues aborda temas para contextualizar y detallar los escenarios, para después encargarse de la trama. Por el contrario, más adelante, recupera el ritmo y prosigue linealmente. Al terminar de concatenar los hechos, se logra lo que Genette (*Nuevo discurso* 31) considera acertado para conseguir su significación como tal, porque de no

ser relatados el valor atribuido no sería explícito. En ese sentido, este cuento se coliga con “Ensueños mitológicos” (Palma, *Obras* 297-301), ya que se erige inicialmente un espacio donde la dicotomía bien-mal es identificable, para luego mencionar la colisión existente. Esa evasión de la religión es propia del terror (Llopis Paret 15) y el modernismo (Mora, *El modernismo* 34).

El segundo cuento, “El hombre que ha visto al diablo”, del francés Gastón Leroux, relata con linealidad, aunque en algunas ocasiones opta por la retrospectiva (como al comentar sucesos que ya han acontecido: sobrevivencia de cuatro personajes en la tempestad). Según Gérard Genette (*Figuras III* 274), este tipo de narración es ulterior, a causa de que la posición patrocinada es la del pretérito. Conjuntamente, es notorio el interés del narrador en buscar suspenso al describir físicamente a un personaje que apareció (el hidalgo), al igual que fijarse en detalles que originan extrañeza (un perro mudo llamado Misterio y la forma de narrar o comportarse del hidalgo). El efecto sorpresa⁸ es similar a esta manera de redactar. Este se corrobora cuando el hidalgo desea abastecer de dinero a los personajes que están con él; de pronto, esa solvencia económica desaparece por misterio. También, la narración suscita por una técnica que impide la continuidad (la interrupción)⁹. Por ejemplo, en una parte de la diégesis, cuando el hidalgo empieza a contar, tocan la puerta, y con ello se obstaculiza la secuencia. Para finalizar, otro modo de narrar es a través de la técnica del relato dentro del relato¹⁰ (cuando el hidalgo evoca el pasado). Por ende, su vínculo es con “Los ojos de Lina” (Pal-

8 Alfred Hitchcock (Blanco 58) considera que la sorpresa se hace evidente cuando se manifiesta de forma imprevista un hecho que desconoce por completo el espectador.

9 Para Mielke Bal (60), la ruptura de la linealidad implica una mejoría en el proceso de lectura.

10 Marina Gálvez Acero (96-97) denomina a esta técnica literaria de narrar “las cajas chinas”. Su peculiaridad consiste en la habilidad intermediaria que tie-

ma, *Obras* 217-225), debido a que genera suspenso y hace pausas al narrar el desenlace de Lina cuando se extrae sus ojos. El uso de las diversas técnicas y la estructura mayor desarrollada corresponde con el modernismo (Gnutzmann, 1981), puesto que esa predominancia implica el rechazo a la sencillez y lo tradicional, así como se aprecia una oportunidad para proferir lo irracional, característico del terror (Llopis Paret, 1969).

El tercer cuento, "Lo que dijo el alma de un mayor inglés", del español Pompeyo Gener, posee una forma de narrar que se basa en la descripción objetiva¹¹ de reconstruir un contexto futurista (Nueva York en el 2000, desde inicios del siglo XX). Para Gérard Genette (*Figuras III* 274), este tipo de relato es anterior por la capacidad del narrador en construir sucesos adscritos a un futuro, que, de igual manera, puede orientarlo hacia el presente. Adicionalmente, es notorio el efecto sorpresa en los diálogos. El marido fallecido le manifiesta a la esposa que todo está en óptimas condiciones, hasta que finiquita el cuento con la siguiente conversación: "¡Pero, hombre! á ver, explícame como es esto del cielo.... Pero si no estoy en el cielo....." (1624). Por ende, este se coliga con "Las vampiras" (Palma, *Obras* 328-343), porque al final el doctor advierte al protagonista que, a pesar de estar enamorado de una vampira, tendrá que seguir viviendo tranquilo y sin preocupaciones. Sin embargo, todo el proceso para que se confirme el estado del personaje remite a una particularidad del terror que formula Carroll (125), que consiste en la develación de la verdad, junto con la investigación que se le adhiere. Por otro lado, es destacable lo que propone Viñuales Guillén (1991) como

ne el protagonista de contar historias en las que se van introduciendo nuevos sucesos que suscitan alteraciones en el presente.

11 Para Antonio Garrido Domínguez (23), la descripción, al igual que la capacidad de designar símbolos a los elementos de la naturaleza, conlleva la consolidación de la realidad.

talante del modernismo al percibirse la documentación previa del autor para representar este tipo de entidades (vampirismo) y contextos futuristas.

El cuarto cuento, “La paradoja del miedo”, del uruguayo Raúl Montero Bustamante, desarrolla el modo de narrar del relato dentro del relato; aun, existen tres diégesis que están incluidas entre sí: el narrador configura al personaje Hudson para que él relate la historia de Raska y este, a la vez, detalla cómo se convirtió en un excelente domador. Para Gérard Genette (*Nuevo discurso* 274), este tipo de narración es el simultáneo, por desplegarse relatos en el mismo tiempo de la acción. Este cuento se asocia con “Idealismos” (Palma, *Obras* 183-189), ya que el protagonista tiene una visión distorsionada del amor y se la introduce con una efectiva manipulación a su pareja, sin temor alguno. A pesar de todo lo que ocasiona este desacierto, él permanece templado, similar a la actitud de los domadores, quienes han aprendido a controlar esa sensación atroz. Ese trabajo adoptado significa también el distanciamiento con la vida tradicional y la civilización, propio del terror (Llopis Paret 21), que a su vez sirve como escenario para que susciten situaciones malévolas (rasgo esencial que retoma a Poe en sus relatos).

El quinto cuento, “Nuestros esqueletos”, del argentino Juan José de Soiza Reilly, es narrado del presente al pasado (analepsis)¹², así como se plasma un salto inmediato a un futuro próximo (prolepsis)¹³, en el que el narrador menciona que Pedro se disparó a sí mismo. Adicionalmente, se produce suspenso en la historia, debido a la actitud del asesinado; y sorpresa al coincidir la calavera con el muerto en la comisaría. A todo ello, es válido incorporar múltiples elementos explícitos, como la locura y el

12 Gérard Genette en *Figuras III* (125) define la analepsis como un relato anterior, secundario, al texto. Se trata de un tipo de evocación.

13 La prolepsis remite a una frecuencia narrativa (Genette, *Figuras* 125).

suicidio. Este relato se coliga con “El nigromante” (Palma, *Obras* 321-327), por la inserción de saltos en el tiempo para explicar lo acontecido en el pasado por el anciano, en relación con el pacto que hizo con el Diablo y la infidelidad hacia su esposa. Además, se proyecta al futuro a causa de que su hija se enamora, después de que él la resguardó. El terror se evidencia por esas conductas anómalas que se fundamentan de lo irracional o lo esotérico. Es más, se atisban las influencias de Baudelaire (por el satanismo) y Poe (por el tratamiento de las muertes).

Narradores

Normalmente, los narradores que se usan variarán según el abordaje de la diégesis. Estos pueden estar expuestos en 1.^a o 3.^a personas. El primero es denominado homodiegético (Genette, *Ficción* 37), por su capacidad de exteriorizar cuentos personales. Entretanto, al segundo se le designa la función factual de heterodiegético (Genette, *Ficción* 74) por la mimesis efectuada de los sucesos de índole histórica, en la que predomina la descripción, sin que el narrador se implique (focalización cero o relato no focalizado) (Genette, *Figuras III* 244). La relación que existirá de los cuentos desarrollados con los de Clemente Palma será por el interés de que los estados perturbadores de los personajes y las pormenorizaciones macabras sean palmarios.

El primer cuento, “La invención del Demonio”, de Rodolfo Romero, articula el narrador en 3.^a persona del singular: omnisciente y heterodiegético. En ese sentido, este arquetipo, para Genette, tiende a ser más objetivo y factual, puesto que no detalla la subjetividad de los personajes ni opta por su intromisión. Este relato se asocia con “El último fauno” (Palma, *Obras* 190-198), ya que emplea el mismo tipo. Es necesario recordar que se asume la permanencia del terror en estos cuentos, siendo una peculiaridad del género. A ello, se incorpora la idea de que el individualismo

ha sido transgredido, propio del modernismo (Mora, *El modernismo* 34).

El segundo cuento, “El hombre que ha visto al diablo”, del francés Gastón Leroux, representa a un narrador en 1.^a persona del plural, a causa de que constantemente se encuentran las marcas de un “nosotros”, junto con el de un “yo” (no revela su identidad), y se alterna con el narrador en 3.^a persona (se desconocen los nombres de los personajes, como el del hidalgo o de quien hizo el pacto con Mefistófeles). Considerando a Genette, es posible corroborar con dos instancias que denotan los estados de los personajes: su exteriorización y su interiorización. Este relato no se vincula con ni uno de los del escritor peruano, por el reconocimiento del narrador en 1.^a persona del singular, el homodiegético. El tratamiento reincide en los tópicos del terror por los eventos apreciados, los cuales son retomados desde un abordaje modernista, por lo que argumenta Sumalavia (2006; 2014), al referirse que los discursos adoptan un trabajo filosófico.

El tercer cuento, “Lo que dijo el alma de un mayor inglés”, del español Pompeyo Gener, trabaja con el narrador en 3.^a persona del singular, el heterodiegético. Con la propuesta de Genette, esta configuración permite la reconstrucción de un espacio y un tiempo proyectados ficticiamente desde la historia de la sociedad, así como se mencionan personajes de esa época, que no son caracterizados por su subjetividad. Este relato se relaciona con “Cuento de marionetes” (Palma, *Obras* 226-233), porque erige una situación a partir del estado de uno de los personajes (el rey), que pretende siempre contemplar la luna. Al conseguirse el suspenso, se logra el objetivo del terror (King, 2014). También, se demuestra que el modernismo está inserto por la escisión por la que atraviesa el individuo (Mora, *El modernismo* 34).

El cuarto cuento, “La paradoja del miedo”, del uruguayo Raúl Montero Bustamante, está consolidado con la presencia de un narrador en 3.^a persona. Por lo tanto, para Genette, esa sería una

oportunidad para que la omnisciencia del narrador sea perentoria, a causa de que es capaz de acotar a la mayoría de sucesos desde una focalización cero. Por ello, este relato se asocia con “El último fauno” (Palma, *Obras* 190-198), ya que se utiliza el mismo tipo para describir espacios, personajes y acciones. Todo ello se abarca con lo extravagante que resulta el terror, puesto que se mantienen las circunstancias macabras, a pesar de que ya han sido detectadas. A su vez, se reconoce el modernismo al irrumpirse la individualidad (Mora, *El modernismo* 34).

El quinto cuento, “Nuestros esqueletos”, del argentino Juan José de Soiza Reilly, incluye al narrador en 1.^a persona del singular, sin identidad: no se revela su nombre ni sus características, aunque sí es infalible distinguirlo, debido a que conlleva otras formas de narrar, como las corroboradas a través del diálogo con Pedro y la reflexión del personaje acerca de su desenlace fatal. Retomando a Genette, esa configuración sería adecuado para asentar las emociones del personaje, con el objetivo de que se construya una atmósfera propicia para expresar lo terrorífico. Este relato se asemeja a “Los canastos” (Palma, *Obras* 179-182), por recurrir al mismo tipo de narrador y le facilita profundizar sobre el estadio de Markof. Por esa razón, es notorio constatar con la propuesta de Carroll (125), al mencionar que el terror se evidencia cuando esta se encubre y se va desentrañando en el transcurso de la diégesis. A ello, se le añade el talante modernista que postula Ricardo Sumalavia (2006; 2014): la enunciación filosófica.

Conclusión

El concepto que trabajó Carlos García-Bedoya en función de la periodización fue de utilidad para realizar estudios pertinentes en torno a los parámetros instituidos por la exégesis literaria sobre la obra de Clemente Palma. Se asumió que la delimitación fue factible por abarcar una etapa fundacional del tratamiento del

terror en el país. Con esta pesquisa, se comprendió que, a inicios del siglo XX, la difusión de la producción literaria peruana abordó indistintamente los tópicos de lo terrorífico y lo fantástico, tal como se comprobó con las publicaciones frecuentes del diario *La Prensa*. Sus referentes fueron autores internacionales como Édgar Allan Poe, Herbert George Wells, entre otros. Desde lo nacional, la influencia del modernismo permitió que se erigiera un pensamiento que adquirió el escritor sobre su percepción de la narrativa. Su lógica decadentista se apreció en sus relatos y los que retomó para la revista *Variedades*, la cual dirigió.

Para esta ocasión, se consideraron las narraciones “La invención del Demonio” de Rodolfo Romero, “El hombre que ha visto al diablo” de Gastón Leroux, “Lo que dijo el alma de un mayor inglés” de Pompeyo Gener, “La paradoja del miedo” de Raúl Montero Bustamante y “Nuestros esqueletos” de Juan José de Soiza Reilly, con el propósito de corroborar el tratamiento del terror y vincularlo con *Cuentos malévolos* (1904), que coincidían con la exaltación de la figura de Satanás y las emociones perturbadoras de los personajes, expuestos a eventos macabros. Con respecto a lo temático, se supuso que los dogmas de la religión eran cuestionados habitualmente. Para ello, se negaba todo concepto ético que estipulara la ética y lo humanitario de la sociedad. Prevalece un interés por demostrar la frecuencia de los vicios y la imposibilidad de conservar la noción del amor tradicional. A menudo, se proyecta esa nueva versión degradada a espacios futuristas donde se confirma la nulidad de una civilización. Esa es una constante en la obra de Clemente Palma, ya que se evade la realidad y los problemas sociales para confrontar situaciones particulares que atentan contra el orden constituido y la moral tradicional. Una vez detallados los tópicos consuetudinarios desde la inferencia y la intertextualidad, se prosiguió con el análisis discursivo, que comprendió el abordaje de los personajes, las acciones, los escenarios, las atmósferas, el tipo de narración y los narradores, que

se coliga con el texto del escritor peruano por las descripciones pormenorizadas y góticas, como componentes de la narración.

Primero, para Bal y Beristáin, los personajes son entidades que desarrollan actos y pensamientos repetitivos para su inmediato reconocimiento o su caracterización en el texto. Exhiben cualidades afines a lo terrorífico, puesto que se basan en condiciones demoniacas, dementes o misteriosas, con la finalidad de cuestionar axiomas establecidos por la sociedad, la religión o lo mitológico. Esto fue patente en “El último fauno”, “El príncipe alacrán”, “Un paseo extraño”, “Cuento de marionetes”, “Las vampiras” y “Una historia vulgar”, que se asemejan por exponer a criaturas espeluznantes, distinguidas por su inalcanzable poder, que son aceptadas por los personajes. Ese reconocimiento es peculiar del terror. Y esa configuración transgresora conforma el aspecto moderno, tal como lo evidenció Gabriela Mora.

Segundo, las acciones son definidas por Vladimir Propp como sucesos habituales que facilitan identificar los estados de los personajes. Además, estas poseen una lógica causal y una intencionalidad en el relato; es decir, se espera una derivación pertinente y convincente al ejecutarlas. En los cinco textos comparados con los cuentos de Clemente Palma, adoptan la particularidad de aludir a lo esotérico como una práctica para justificar la filiación con lo demoniaco y lo terrorífico, que generará emociones de susto en los personajes. Esto se atisbó en “Parábola”, “El quinto evangelio”, “El hijo pródigo”, “Ensueños mitológicos”, “La granja blanca”, “El nigromante”, “El príncipe alacrán”, “Leyenda de hachisch” y “Los ojos de Lina”. El terror se trasluce por la negación de los hechos que transcurren con normalidad en la sociedad (Llopis Paret 21). Entretanto, el modernismo se observará por la claudicación del catolicismo y la apropiación de Satanás (Mora, *El modernismo* 63) para fundamentar lo irracional.

Tercero, para Helena Beristáin, los escenarios son los espacios que integran la naturaleza, donde los personajes interactúan se-

gún el criterio del narrador (en muchas oportunidades, estarán orientados a erigir espacios que infunden pánico, como la incorporación de talantes esotéricos). Esto facilita el impedimento de delimitación de los ambientes descritos, ya que su condensación resulta amplia. A todo eso, se le atribuyen características degradables y repulsivas, así como desastrosas (en caso de recurrir a hechos futuristas). Esto fue evidente en “Ensueños mitológicos”, “Un paseo extraño”, “El día trágico”, “Idealismos” y “Una historia vulgar”, que concordaron en plasmar escenarios oscuros, góticos y apartados de la civilización. El terror en estos se cumple de modo paradójico: se reconoce el padecimiento, y los involucrados permanecen expuestos en ese entorno. Ese rasgo es detectado por Carroll (156). A su vez, indicadores del modernismo están en la documentación que efectúa el autor para recrear esos determinados espacios y contextos, como también se percata la influencia de Poe por la configuración lóbrega que se corrobora en los relatos.

Cuarto, para Iuri Lotman, las atmósferas se relacionan con los acontecimientos y las emociones del relato. Estas son propicias por la integración de patrones como el suspenso, el misterio y lo desconocido; es decir, se valen de un incentivo para provocar situaciones afines (si las experiencias transmitidas son negativas, las condiciones que se percibirán contarán con propiedades equivalentes). Esto se profirió en “El último fauno”, “Los ojos de Lina”, “Cuento de marionetas”, “Las vampiras” y “El príncipe alacrán”, que coinciden por el emprendimiento de los personajes hacia lo ignoto y su padecimiento de emociones de miedo y locura. El terror se estimó por su peculiaridad de tensión y suspenso (King, 2014). Incluso, el vínculo con el modernismo fue fundamental por la evasión de lo tradicional.

Quinto, para aludir a la narración, se tomó en cuenta los términos de Gérard Genette que se basaron en explicar la configuración y la significación proporcionada de la diégesis. Verbigra-

cia, fue invariable la mención de los factores que obstaculizaban la linealidad, tales como la analepsis (relato pretérito, retrospectivo y ulterior), la prolepsis (relato anterior, orientado al futuro) y la simultaneidad (relatos intercalados en un mismo tiempo), al igual que las pausas colocadas adrede, como las descripciones o el relato dentro del relato (técnica literaria conocida como “las cajas chinas”). Asimismo, se utilizaron otros recursos estilísticos como el efecto sorpresa (Hitchcock especifica que consiste en percatarse de algo inesperado) y la imprecisión del relato, con el objetivo de que con la lectura se vaya fraguando paulatinamente la trama, con la confrontación de los temas ambivalentes del bien contra el mal. Esto se expresó en “Ensueños mitológicos”, “Los ojos de Lina”, “Las vampiras”, “Idealismos” y “El nigromante”, que reincidieron por el resguardo de las estructuras narrativas y la distribución del contenido documentado por el autor. Según Llopis Paret (1969), es propio del terror que de la reflexión excesiva o equivocada se produzca lo insensato. Eso sucede con estos relatos. Por otra parte, considerando a Rita Gnutzmann (1981), un aspecto modernista es apreciable en la estructura que el escritor peruano inserta en sus cuentos; en ese sentido, la propuesta inusitada es un símbolo de la transgresión de la normativa tradicional.

Finalmente, se reanudaron las categorías de Gérard Genette para fundamentar el uso de los narradores, que se caracterizó por emplear la 1.^a persona (homodiegético) al recurrir a la exposición de los estados emocionales de los personajes y la configuración del terror en atmósferas y escenarios; al igual que se distinguió por la frecuencia del narrador en 3.^a persona (heterodiegético o con focalización cero), quien es omnisciente y exterioriza hechos factuales (objetivos y descriptivos). Esto se cercioró en “El último fauno”, “Cuento de marionetes” y “Los canastos”, que concuerdan con la representación de personajes y localizaciones con respecto a situaciones confusas y turbulentas. Sobre el

terror, es ineludible indicar que existe un interés por plasmar las psicologías perturbadas de los personajes, junto con los eventos que se despliegan. El modernismo también es perspicuo desde el tratamiento de la forma y el fondo, ya que optará por realizar un trabajo diferente del tradicional y con precisión.

Referencias

- Bal, Mielke. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. 3.^a ed. Madrid: Cátedra. Impreso.
- Beristáin, Helena. (1997). *Análisis estructural del relato literario*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Impreso.
- Blanco, Desiderio. (2003). *Semiótica del texto filmico*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima. Impreso.
- Carroll, Noël. (1990). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Gerard Vilar, trad. 1990. Disponible en <<https://goo.gl/ho7ryg>> [última consulta: 20 de agosto de 2020].
- Cáspita. "Poema". Enrique Castro Oyanguren, (dir). *La Prensa*, 26 de septiembre de 1903. Impreso.
- Castro Oyanguren, Enrique (dir). (1903). "Miau". Benito Pérez Galdós, dir. *La Prensa*, 26 de septiembre. Impreso.
- _____. (1904). "Elegía al rey don Alonso XII". *La Prensa*, 31 de enero. Impreso.
- Cea Monsalves, Gonzalo. (2009). "Tentación, agonía y muerte en 'Idealismos' de Clemente Palma". *Atenea* I.499: 149-156. Impreso.
- _____. (2015). "La intertextualidad en dos cuentos heréticos de Clemente Palma". *Letras* 86.123: 69-82. Impreso.
- Delgado Del Aguila, Jesús Miguel. (2019). "Recepción cronológica de la crítica literaria sobre *Cuentos malévolos* (1904)". *Actio Nova* 3: 367-383. Web. 8 enero 2020.
- Díaz Choza, Mateo. (2015). *La secularización en los ensayos y la narrativa de Clemente Palma*. Tesis de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Impreso.
- Dickens, Charles. (1905). *Oliver Twist* (fragmento). Alberto Ulloa Cisneros, dir. *La Prensa* 657, 3 de enero. Impreso.
- _____. (1905). *El triunfo de la inocencia (continuación de Oliver Twist)* (fragmento). Alberto Ulloa Cisneros, dir. *La Prensa* 796, 21 de marzo. Impreso.
- Du Terrail, Ponson. (1905). *La Montaraz* (fragmento). Alberto Ulloa Cisneros, dir. *La Prensa* 658, 4 de enero. Impreso.
- Elmore, Peter. (1984). *Clemente Palma: Cuentos malévolos y la cuestión cosmopolita*. Tesis de bachiller. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Impreso.
- Freud, Sigmund. (2004). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial. Impreso.
- Gálvez Acero, Marina. (1992). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus. Impreso.
- García-Bedoya, Carlos. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Impreso.
- Garrido Domínguez, Antonio. (1997). *Teorías de la ficción*. Madrid: Arco Libros. Impreso.
- Gener, Pompeyo. (1909). "Lo que dijo el alma de un mayor inglés". Clemente Palma, dir. *Varietades* IV.50, 13 de febrero: 1623-1624. Impreso.
- Genette, Gérard. (1989). *Figuras*. Barcelona: Editorial Lumen. Impreso.
- _____. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Editorial Lumen. Impreso.
- _____. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra. Impreso.

- Gnutzmann, Rita. (1981). *Novela y cuento del siglo XX en el Perú, n. 21*. Prólogo de José Morales Saravia. Alicante: Universidad de Alicante, Cuadernos de América sin nombre. Impreso.
- Güich Rodríguez, José. (2016). "Claves secretas del romanticismo en la narrativa de Clemente Palma". *Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial. 47-63. Impreso.
- Conan Doyle, Arthur. (1908). "El gran motor Brown-Perricod". Clemente Palma, dir. *Varietades* 21-23. Impreso.
- Honores, Elton. (2013). *La civilización del horror*. Lima: El Lamparero Alucinado. Impreso.
- _____. (2019). "Sobre literaturas fantásticas en el Perú". *IX Congreso Nacional de Escritores de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Lima: Ediciones de la Pleiade. 6-7. Impreso.
- Invernizio, Carolina. (1905). *La mujer fatal* (fragmento). Alberto Ulloa Cisneros, dir. *La Prensa* 779, 12 de marzo. Impreso.
- Kason, Nancy. (1988). *Breaking Traditions. The Fiction of Clemente Palma*. Pennsylvania, EE. UU.: Bucknell University Press. Impreso.
- King, Stephen. (2014). "Documental. Los horrores de Stephen King" (video). Web. 20 agosto 2020. <<https://youtu.be/icZOqKGptA8>>.
- Leroux, Gastón. (1908). "El hombre que ha visto al diablo". Clemente Palma, dir. *Varietades* IV. 24-32. Impreso.
- Llopis Paret, Rafael (comp.). (1969). *Los mitos de Cthulhu: H. P. Lovecraft y otros. Narraciones de horror cósmico*. Francisco Torres Oliver, trad. Madrid: Alianza Editorial. Impreso.
- López González, Encarnación. (2014). "De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: 'La Granja Blanca', de Clemente Palma". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* II.2: 177-186. Impreso.
- Lotman, Iuri. (1996). *La semiósfera. Libro I: Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra. Impreso.
- Louyer, Audrey. (2015). *Arbre, passages et constellation: approches de l'expression fantastique au Pérou (1960-2014)*. Tesis doctoral. Francia: Université de Reims Champagne-Ardenne. Impreso.
- Lovecraft, Howard Phillips. (1995). *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial. Web. 20 agosto 2020. <<https://bit.ly/30mdxsD>>
- Menéndez Pelayo, Enrique. (1905). *El idilio de Robleda* (fragmento). Alberto Ulloa Cisneros, dir. *La Prensa* V.3044, 19 de septiembre. Impreso.
- Merrick, Leonard. (1905). *Los usurpadores* (fragmento). Alberto Ulloa Cisneros, dir. *La Prensa* 669, 10 de enero. Impreso.
- Montero Bustamante, Raúl. (1909). "La paradoja del miedo". Clemente Palma, dir. *Varietades* V.54, 13 de marzo: 40-41. Impreso.
- Mora, Gabriela. (2000). *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Impreso.
- _____. (2007). "Decadentismo y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXII.46: 191-198. Impreso.
- Palma, Clemente (dir.). (1909). "Ricardo Palma á los 76 años". *Varietades* V.93, 11 de diciembre: 980-981. Impreso.

- _____. (1910). "Muerte de León Tolstói". *Variedades* VI.143, 26 de noviembre: 1464. Impreso.
- _____. (2006). *Obras esenciales*. Prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Impreso.
- Palma, Ricardo. (1908). "Un montonero". Clemente Palma, dir. *Variedades*. Número extraordinario, 11 de septiembre: XXII-XXIV. Impreso.
- _____. (1908). "Otro inca ajedrecista". Clemente Palma, dir. *Variedades* IV.30, 26 de septiembre: 977-978. Impreso.
- Propp, Vladimir y E. Méléntinski. (1981). *Morfología del cuento, Las transformaciones de los cuentos maravillosos y El estudio estructural y tipológico del cuento*. Lourdes Ortiz, trad. Madrid: Editorial Fundamentos. Impreso.
- Rada, Pedro José. (1905). "En el tercer centenario de 'El Quijote'. Homenaje a don Marcelino Menéndez Pelayo. *Post Tenebras Spero Lucem*". Alberto Ulloa Cisneros, dir. *La Prensa* 881, 7 de mayo. Impreso.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Real Academia Española*. 23.^a ed. Web. 20 agosto 2020. <<http://www.rae.es/>>
- Romero, Rodolfo. (1908). "La invención del Demonio". Clemente Palma, dir. *Variedades* IV.36, 7 de noviembre: 1171-1172. Impreso.
- Sánchez Franco, Moisés. (2007). *La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma*. Tesis de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Impreso.
- Santos Chocano, José. (1900). "Seis sonetos". Enrique Castro Oyanguren, dir. *La Prensa*, 23 de enero. Impreso.
- Sassone, Felipe. (1905). "El modernismo en la literatura. Conferencia leída en el 'Círculo Artístico'". Alberto Ulloa Cisneros, dir. *La Prensa* V.3045, 19 de septiembre. Impreso.
- Stevenson, Robert Louis. (1905). *Tesoro del pirata* (fragmento). Fernando Llorca, trad. Alberto Ulloa Cisneros, dir. *La Prensa* V.2938, 20 de julio. Impreso.
- De Soiza Reilly, Juan José. (1910). "Nuestros esqueletos". Clemente Palma, dir. *Variedades* VI.134, 24 de septiembre: 1196. Impreso.
- Sumalavia, Ricardo. (2006). "Clemente Palma y el modernismo peruano: la búsqueda del ideal". Clemente Palma. *Obras esenciales*. Prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Tomo I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 3-9. Impreso.
- _____. (2014). *La prose moderniste péruvienne et la vision de la modernité chez Manuel González Prada, Clemente Palma et Ventura García Calderón*. Tesis doctoral. Francia: Université Michel de Montaigne de Bordeaux. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. 2.^a ed. Ciudad de México: Premia. Impreso.
- Ugarte, Manuel. (1905). "Literatura de droguería". Alberto Ulloa Cisneros, dir. *La Prensa* 979, 28 de junio. Impreso.
- Ulloa Cisneros, Alberto (dir.). (1905). "Artículo". *La Prensa* 979, 28 de junio. Impreso.

- Ventura, Wilmer Basilio. (2014). *El pensamiento estético de Clemente Palma en dos ensayos: Excursión literaria y Filosofía y arte*. Tesis de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Impreso.
- Viñuales Guillén, Pedro Pablo. (1991). "Clemente Palma, la malicia del contador". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 0.20: 103-118. Impreso.
- Wells, Herbert George. (1905). *El hombre invisible* (fragmento). Ramón Orts-Ramos, trad. Alberto Ulloa Cisneros, dir. *La Prensa* 947, 10 de junio. Original publicado en 1897. Impreso.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. (1997). "Los cuentos de Clemente Palma". *El gozo de las letras*. 1.ª ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 35-49. Impreso.
- Zevallos, Estanislao. (1904). "Epopeya del Pacífico". Enrique Castro Oyangueren, dir. *La Prensa*, 13 de noviembre. Impreso.

NOTAS

AMOXCALLI EN LA ÉPOCA DE LOS CAMBIOS DE LA PUBLICACIÓN ACADÉMICA

Alejandro Palma Castro
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

Amoxcalli. Revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana edita este sexto número bajo las premisas de la publicación académica de acceso abierto con apoyo de la plataforma Open Journal System (OJS). La transición no ha sido sencilla, muy al contrario, hemos tenido que modificar diversos procedimientos asentados en la idea de una revista impresa que a lo sumo promovía su contenido de manera digital a partir del formato PDF. Esta experiencia –que no queremos considerar como una nueva época de la revista– nos ha llevado a una serie de reflexiones que deseo compartir aquí a manera de notas para iniciar un debate acerca de las publicaciones académicas, en específico los artículos de revista, en el umbral de una nueva era digital que se viene promoviendo desde hace una década.

Amoxcalli, como la concibió su artífice Renato Prada Oropeza, fue pensada desde los esquemas de una publicación académica periódica impresa. En ese sentido los procesos eran claros: el director editorial convocaba a colaborar, enviaba los artículos a dictamen y los editaba con ayuda del alumnado de la entonces Maestría en Literatura Mexicana de la BUAP. Posteriormente todo quedaba en manos de la Coordinación Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Esto justifica en parte la distancia de tiempo que media entre los primeros números de la revista. Al no contar con personal de apoyo, la labor dependía

de la asertividad del director editorial y posteriormente de los recursos económicos suficientes para pagar el diseño editorial y la impresión. El lapso a veces extendido de este tiempo provocó que varias investigaciones se desfasaran de su “tiempo real”. Por ejemplo, el alumnado de nuestra maestría que publicó un adelanto de su investigación de tesis de pronto se encontró con que años después de haberse titulado se publicaba un artículo cuyos resultados no correspondían con las últimas reflexiones sobre el tema. Por eso consideramos que la incorporación de Amoxcalli a la plataforma OJS podrá reducir, en cierta medida, el lapso que ocurre entre el tiempo real de una investigación y aquel en el cual se difunde entre la comunidad académica.

Sin embargo, esto que suena como un entorno ideal para difundir la investigación que realizamos en torno a la teoría y crítica literarias en Hispanoamérica encara otro tipo de circunstancias que debemos atender para realizar nuestro objetivo de contribuir y generar una comunidad académica. En adelante, planteo estas circunstancias y posición que al respecto hemos adoptado desde *Amoxcalli*.

El oligopolio de la publicación académica y su difusión

En nuestro sistema económico capitalista, la investigación también se rige bajo las leyes de producción para generar un capital que justifica su pertinencia dentro del mercado; las publicaciones encargadas de difundir la investigación son un ejemplo de ello. Los materiales tienen un costo monetario donde se implican los gastos de producción, así como parte del bien, el conocimiento, que se difunde. Los libros y las revistas han tenido que fijar ciertos precios –la mayoría de las veces sin mucha claridad respecto a la relación del trabajo de investigación invertido– para posicionarse en un mercado de consumo. Esto derivó gradualmente en la creación de un mercado específico, el editorial académico, que

no solamente se enfocó en la producción editorial, sino también en la gestión de dicho conocimiento. Hacia la década de los sesenta, sobre todo en Europa y los Estados Unidos, ciertas editoriales comenzaron a ampliar su catálogo de servicios convirtiéndose en los receptores y divulgadores legítimos del conocimiento derivado de la investigación académica. Así es como nacieron lo que ahora son grandes consorcios internacionales que dominan el “quién es quién” en la investigación.

Uno de estos, Elsevier, se presenta en su página oficial como “una empresa de análisis de información global que asiste a instituciones y profesionales en el progreso de la ciencia, cuidados avanzados en materia de salud, así como mejorar la ejecución de los mismos para el beneficio de la humanidad” (“Acerca de”, en línea).¹ Esta asistencia se traduce en un negocio demasiado lucrativo. El Massachusetts Institute of Technology (MIT), en una página de sus servicios bibliotecarios dedicada a tratar el tema de la publicación académica, informa que: “RELX, the parent company of Elsevier, had revenues of US \$9.8 billion in 2019. (Elsevier’s profits account for about 34% of RELX’s total profits.)” (“Scholarly Publishing - MIT Libraries”, en línea).² A su vez, RELX se autodefine de la siguiente manera: “RELX is a global provider of information-based analytics and decision tools for professional and business customers. We help scientists make new discoveries, doctors and nurses improve the lives of patients and lawyers win cases. We prevent online fraud and money laundering, and help insurance companies evaluate and predict risk. Our events enable customers to learn about markets, source products and complete transactions [...]” (*Relx*, en línea).³ Esta compañía matriz de Elsevier resulta ser uno de los grupos corporativos más

1 “Acerca de”, *Elsevier*.

2 “Scholarly publishing, Elsevier Fact Sheet”, *MIT Libraries*.

3 *Relx*, página principal.

influyentes en el mundo en lo que respecta al manejo de *big data*. La información resulta ilustrativa cuando descubrimos que parte de los productos que promueven son Science Direct, Scopus y Mendeley. Quienes estamos sujetos a la evaluación de nuestra labor de investigación podemos reconocer que, tanto el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) como el Programa para el Desarrollo Profesional Docente (PRODEP) de la Secretaría de Educación Pública, privilegian la mención y catalogación de resultados de investigación contenidos en estas bases de datos. Esto significa que además de “asistir” y “ayudar”, el corporativo RELX influye decididamente en el tipo de investigación, áreas y temáticas a nivel mundial. Quien maneja y controla una base de datos con 13 millones de documentos⁴ se ha convertido en referente también para medir y valorar la investigación que se produce a nivel mundial. Resulta inevitable, entonces, vincular los beneficios económicos con el desarrollo de la investigación académica.

Para ilustrar la función de los grandes consorcios en la investigación académica solamente he tomado el caso más rentable y quizás polémico.⁵ Al cabo de los años, sobre todo a finales del s. XX, este rubro comercial fue compactándose a partir de diversas fusiones globales, por lo cual en la actualidad se puede acusar de

4 De acuerdo con *Wikipedia* en su entrada “RELX”, ScienceDirect es “an online database of primary research, contains 13 million documents” (en línea).

5 En 2012 el matemático Timothy Gowers de la Universidad de Cambridge convocó desde su blog a un boicot contra Elsevier debido a los altos precios de suscripción a las revistas académicas, la venta obligada a bibliotecas de publicaciones en paquete así como haberse suscrito a la propuesta legislativa “Research Works Act” que prohibía a las agencias del gobierno norteamericano pedir que los resultados de investigación financiados con dinero público fueran difundidos a través de repositorios públicos. El movimiento creció rápidamente hasta compaginar con el movimiento “Cost of Knowledge” lo cual obligó a Elsevier a reformar ciertas políticas de venta y distribución de la información (Whitfield, en línea).

la existencia de un oligopolio a nivel mundial cuyos nombres nos resultan bastante conocidos: Clarivate Analytics, Informa (Taylor & Francis y Routledge), Springer Nature (Springer), Wiley (Blackwell Publishing) y Peter Lang entre las más referidas en el área de ciencias sociales y humanidades. La mayoría de las revistas académicas donde es preferible publicar para asegurar una buena evaluación por parte de nuestras instituciones públicas provienen de estos grandes grupos.

El “acceso abierto” (open access) al conocimiento científico en las publicaciones periódicas

Descrito el panorama anterior, resulta evidente que conducir un proyecto de investigación y publicar sus resultados conlleva invertir una proporción del presupuesto en la suscripción a revistas y bases de datos, así como el pago para su publicación y visibilización. Planteado de una manera cruda, resulta que en este circuito millonario de la difusión del conocimiento, quien produce el artículo, el investigador, no solamente no recibe ninguna remuneración económica por la publicación, sino que en ocasiones realiza hasta tres pagos distintos: costo por someter un artículo a referato en la revista, pago de suscripción a la revista o por acceder a la base de datos donde se incluye la revista y cuota para permitir que el artículo esté disponible para descarga gratuita. Las universidades públicas también encuentran paradójico que deban de financiar la investigación y después pagar el servicio para visibilizar esos resultados.

Esto que parece un mundo al revés, pero en realidad es un efecto del capitalismo voraz que vivimos, ha llevado a diversos sectores a reaccionar contra estos modos de producción. El Internet como medio de difusión más efectivo que el medio impreso, la popularización de los sistemas electrónicos de comunicación (redes sociales) y la reciente pandemia de 2020, han acelerado la

demanda de un “acceso abierto” al conocimiento por parte de la sociedad.

Hacia finales de la última década del siglo pasado, tanto académicos como las bibliotecas de universidades comenzaron a notar las incoherencias en este modo de difusión y comercialización del conocimiento. Las cuotas de publicación aumentaron hasta los cinco mil dólares, el costo de suscripción a las revistas se encareció debido a que se ofrecían paquetes con diversas publicaciones de “relleno” y las instituciones públicas vieron con suspicacia que una investigación financiada con recursos públicos no se difundiera gratuitamente entre los contribuyentes. Este fenómeno lo han encuadrado atinadamente Millán, Cudina y Ossa (2017) como parte del capitalismo cognitivo⁶ que subyace en esta lógica comercial: “la producción intelectual se convierte en una mercancía altamente rentable para el monopolio editorial” (5).

Ante este panorama de visible explotación y apropiación comercial del trabajo de investigación académica, varios académicos y universidades plantearon diversas iniciativas en apoyo a lo que en inglés y todo el mundo se conoce como “Open Access” (OA). La iniciativa con mayor impacto que definió por primera vez el término fue la “Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities” de 2003. Esta declaración estuvo suscrita por alrededor de 600 académic+s de diversas instituciones mayoritariamente europeas y norteamericanas, aunque se

6 El capitalismo cognitivo a decir de unos de los críticos que más trabaja sobre el término, Carlo Vercellone, se refiere a: “el desarrollo de una economía basada en la difusión del saber y en la que la producción de conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital. En esta transición, la parte del capital inmaterial e intelectual, definida por la proporción de trabajadores del conocimiento —*knowledge workers*— y de las actividades de alta intensidad de saberes —servicios informáticos, I+D, enseñanza, formación, sanidad, multimedia, software— se afirma, en lo sucesivo, como la variable clave del crecimiento y de la competitividad de las naciones” (66).

cuentan algunas del continente africano y Latinoamérica. En el documento se establece lo que implica el “open access”:

Open access contributions must satisfy two conditions: The author(s) and right holder(s) of such contributions grant(s) to all users a free, irrevocable, worldwide, right of access to, and a license to copy, use, distribute, transmit and display the work publicly and to make and distribute derivative works, in any digital medium for any responsible purpose, subject to proper attribution of authorship (community standards, will continue to provide the mechanism for enforcement of proper attribution and responsible use of the published work, as they do now), as well as the right to make small numbers of printed copies for their personal use. (En línea)

Pero esta idea de difundir resultados de investigación de manera libre y gratuita –que es como debiéramos consignar correctamente la traducción al español de “open access” en lugar del falso cognado “acceso abierto”– se ha topado con la complejidad que implica la legislación respecto a los derechos de autoría en diferentes países, así como la adaptación de la normativa para un medio reciente como Internet. Incluso, quizás vari+s investigador+s ni siquiera estemos del todo conscientes que hemos cedido los derechos a un tercero para la difusión de un artículo, lo cual implica que cuando lo compartimos entre colegas lo más seguro es que infringimos alguna ley. Este panorama ha alentado una serie de demandas legales entre corporativos, bibliotecas, universidades y comunidad académica donde la situación parece resolverse más en lo particular que de acuerdo con lineamientos generales. Este *impasse* que vivimos en la actualidad deberá irse regulando en la medida que incursionemos y generemos precedentes sobre lo que deberá ser una nueva época en la difusión del conocimiento científico por medio de las publicaciones periódicas. Se trata

de evadir la lógica de este capitalismo cognitivo para establecer prácticas de intercambio más justas y equitativas.

Es así que el uso de la plataforma OJS nos parece el medio más oportuno para incursionar en esta nueva era de la difusión del conocimiento científico en las publicaciones periódicas. La mayoría de las revistas, incluso aquellas publicadas por el oligopolio editorial, han migrado hacia esta plataforma editorial desarrollada por la iniciativa sin fines de lucro Public Knowledge Project. Su desarrollo digital permite demostrar que el proceso de revisión y publicación se realizan de acuerdo con determinados estándares que aseguran la solidez y viabilidad del conocimiento que se difunde. Además de que es posible acortar los tiempos de publicación para difundir el conocimiento de manera más inmediata con objeto de generar un diálogo académico en un tiempo real y contexto más cercano para la reflexión y retroalimentación.

Por otro lado, la plataforma OJS asegura que el conocimiento científico que se difunda a través de *Amoxcalli* sea completamente de acceso abierto al público en general. Esto implica que en su versión digital toda la revista se encuentra disponible de forma gratuita sin cargo para el usuario o su institución. Como hemos advertido en nuestra política de acceso abierto:

Los usuarios pueden leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar o vincular los textos completos de los artículos, o utilizarlos para cualquier otro propósito legal, sin pedir permiso previo del editor o del autor siempre y cuando hagan mención de la autoría del trabajo y su primera publicación en esta revista. (*Amoxcalli*, “Acceso abierto”, en línea)

En los términos con que se ha descrito la iniciativa *Open Access*, somos una revista “Libre OA”:

Gratis OA is free of charge but not more free than that. Users must still seek permission to exceed fair use. Gratis OA removes price barriers but not permission barriers.

Libre OA is free of charge and also free of some copy-right and licensing restrictions. Users have permission to exceed fair use, at least in certain ways. (Suber, 2012, 66)

A partir de esta decisión es que emanan una serie de propósitos que buscamos cumplir como una forma de reivindicación hacia el trabajo que se realiza desde la academia para atenuar los efectos de un capitalismo cognitivo en nuestra disciplina.

Propósitos de *Amoxcalli* en la nueva época de los cambios de la publicación académica

Este contexto que he venido describiendo rige el panorama global de la publicación académica, pero existen algunas diferencias de las que debemos partir para establecer con propiedad la dinámica a la cual se sujeta una revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana producida desde una universidad pública la provincia de México. Costa y Leite (2016) han planteado la situación de la siguiente manera:

The development and consolidation of open access has been occurring differently in developed countries and the rest of the world, particularly in Latin America. This difference is due to, among other things, the characteristics of the scholarly communication system established in Latin America over time. On the one hand this system was not capable of enhancing scientific development, on the other hand, open access, especially the golden road -due to the low presence of prestigious scientific commercial publishers- has significantly advanced in the region. (42)

Atendiendo a la estructura imperialista actual, México y el resto de Latinoamérica, continúa siendo una entidad en proceso de desarrollo. Esto implica que no solo en lo económico, sino también en el plano del conocimiento, seguimos sujetos a una dependencia de los países desarrollados incluso hasta para interpretar la propia literatura que generamos. Las principales teorías literarias, los manuales de literatura hispanoamericana y los planes de estudio de nuestros programas de educación superior y posgrado en literatura provienen de los modelos europeos o lo que ha dado en llamarse en términos generales “World literature”. Es así que hemos consumido, casi sin reflexionar, ideas generales sobre los movimientos y corrientes literarias traspasadas a textos hispanoamericanos sin mediar una debida contextualización. Como resultado de esto nos encontramos con juicios poco meditados como decir que determinados textos no son literarios, que tal crítica es obsoleta, que ciertos escritores han llegado tarde a determinado movimiento literario, que en Hispanoamérica no se ha producido teoría literaria o incluso se ha invisibilizado la producción literaria realizada en lenguas originarias, por mujeres y otros sectores marginales que no caben dentro del apretado canon de inspiración occidental, masculina y heterosexual.

Bajo esta dinámica actual es que el primer propósito de *Amoxcalli* consiste en promover y favorecer los trabajos que alienten la generación de una crítica plural construida desde contextos propios que no necesariamente deberán atender posturas canónicas y hegemónicas. Nos interesa constituir lo que Amezcua (2006) y sus colaboradores han determinado para el caso de los estudios sobre enfermería como “la pequeña ciencia”:

Este producto, con frecuencia de calidad y con una utilidad socio-científica en el área de las ciencias socio-sanitarias que

no sería preciso argumentar, está fuera del circuito internacional y, aunque esto podría ser calificado en términos de “situación catastrófica”, en realidad lo verdaderamente preocupante es que las propias comunidades científicas nacionales no son conscientes de este fenómeno, tanto que desde éstas se promociona la “ciencia hegemónica” y se desprecia la ciencia de su área lingüística, geográfica y de conocimiento. Al final, se asume que las reglas del juego son las que marcan el mercado en inglés y que lo que de éste se deriva en la “Gran Ciencia” y, por extensión, la Ciencia. (7)

Cierto tipo de investigaciones, ya sea por su temática, enfoque o poca relación con el diálogo de la “ciencia hegemónica” que se promueve desde los usuales y reconocidos centros de investigación literaria, han sido sistemáticamente rechazadas. Por lo tanto, es el compromiso de *Amoxcalli* darlas a conocer y difundirlas promoviendo la equidad, pero a la vez asegurando la pertinencia del trabajo académico.

Esto solo podrá ser posible en la medida que establezcamos una comunicación con otros productores de “pequeña ciencia” a lo largo del mundo. Por ello es que hemos reconstituido nuestro Comité Científico con personalidades que combinan experiencia en determinadas temáticas, pero también representatividad en múltiples regiones y sectores donde se estudia la literatura hispanoamericana. Algunos de ellos incluso son editores de revistas académicas con lo cual esperamos fortalecer vínculos y establecer una comunidad de intercambio que favorezca el desarrollo de conocimiento que se genera a través de estas publicaciones. Es así que el siguiente propósito de *Amoxcalli* persigue la conformación de una comunidad académica afín al estudio de la literatura hispanoamericana, pero que además se compenetre activamente en la generación de conocimiento desde las pautas que hemos descrito anteriormente: privilegiar la diversidad y la equidad en

la producción y el acceso al conocimiento. En parte por ello es que además del idioma español e inglés también hemos incluido como lenguas para la revista el portugués y el francés.

Desde una disciplina minoritaria en el esquema actual de la “gran ciencia” como lo son los estudios literarios, es poco el impacto que se puede producir en términos económicos o socio-científicos. Los oligopolios de la publicación científica detentan el poder a través del valor simbólico que generan los índices de impacto y la recurrencia de citas. Mediante el uso de la información bibliométrica, se ha establecido un cuadril de calidad que mide a las revistas de acuerdo con las recurrencias de visitas y de citas. De tal manera que publicar en una revista con un mayor factor de impacto implica una mejor evaluación. Es posible, entonces, imaginar el tipo de prácticas perversas que se han desarrollado para aumentar la rentabilidad en ciertas publicaciones.

Entendemos que es imposible sustraernos de los criterios generales que miden la calidad de una revista. Por ello es que asumimos la responsabilidad de generar la difusión científica de orden internacional apegados a las buenas prácticas donde el criterio sea más académico que productivo. Nuestra meta es lograr un equilibrio pertinente que se sujete a los estándares de calidad académica sin dejar de lado la misión de fomentar una comunidad académica autogestiva de su propio proceso de evaluación. Aunque en el área de humanidades estos factores de impacto no representan un importante insumo para las evaluaciones académicas, será importante prevenirse ante la llegada de dichos criterios y sus prácticas derivadas para que el trabajo de investigación no se desvirtúe. Por ello es que en los propósitos de *Amoxcalli* también se contempla la idea de establecer una comunidad académica que tome control de la producción y gestión del conocimiento que se produce, evitando, en la medida de lo posible, las prácticas más nocivas del capitalismo cognitivo. Una comunidad integrada y gestionada por quienes producimos el conocimiento

en la disciplina asegurará una posición y criterios más estables para la cuantificación y evaluación del impacto que la investigación puede producir en la sociedad actual. Esta comunidad alentará la circulación del conocimiento que se genera desde *Amoxcalli* y otras revistas afines para promover el verdadero diálogo y retroalimentación académicas en lugar de la incesante necesidad de citación. Esto definitivamente repercutirá en el desarrollo de nuestra disciplina y en nuestro alrededor académico.

Quisiera concluir esta nota citando el trabajo de Leandro Rodríguez Medina (2019), “Una geopolítica del acceso abierto: información, *software* y lectura”:

[P]ensar desde la periferia, y en particular desde América Latina, podría ser otra manera de decir que es hora de pensar qué características debe tener una infraestructura de conocimiento periférica, qué debe copiar de los éxitos del mundo desarrollado y qué crear para afrontar los desafíos del mundo en desarrollo. Si somos capaces de desarrollar esa infraestructura, tal vez seamos capaces de encontrarnos en diálogos internos y, luego, en otros globales, pero con algo que decir y desde dónde decirlo. (749-750)

Esta parece ser la preocupación actual de divers+s investigador+s que nos hemos sujetado a la normatividad imperante pero no podemos dejar pasar la oportunidad de aspirar a algo mejor, más propio, y que en ello lleve cierto espíritu de justicia y equidad. Dejo hasta aquí esta nota con el ánimo de motivar a una amplia reflexión que nos permita reconocer mejor la verdadera incidencia de nuestro trabajo en el mundo contemporáneo.

Referencias

- Amezcu Manuel; Gálvez Toro A; Cuesta de la Rosa R; Heierle Valero C; Poyatos Huertas E. (2006). "La Pequeña Ciencia. Producción, Repercusión y Transferencia del Conocimiento. La Enfermería del Área Lingüística del Español y del Portugués. PI 03/0945". *Biblioteca Lascasas*, 2 (2). Disponible en <www.index-f.com/lascasas/documentos/lc0139.php> [Consultado el 28 de septiembre].
- "Berlin Declaration". *Max Planck Open Access*. Disponible en openaccess.mpg.de/319790/Signatories [Consultado el 28 de septiembre de 2020].
- Elsevier. "About". *Sobre Elsevier*. Disponible en <www.elsevier.com/es-mx/about> [Consultado el 28 de septiembre de 2020].
- Millán, J. D., Cudina, J. N.; Ossa, J. C. (2017). "El acceso abierto y sus paradojas". *Revista Guillermo de Ockham*, 15 (1), pp. 5-11. Disponible en <revistas.usb.edu.co/index.php/GuillermoOckham/article/view/3437/2830> [Consultado el 28 de septiembre de 2020].
- Relx. Página principal. Disponible en <www.relx.com> [Consultado el 28 de septiembre de 2020].
- "Relx". *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Wikimedia Foundation, 2 de octubre de 2020. Disponible en <wikipedia.org/wiki/RELX> [Consultado el 28 de septiembre de 2020].
- Rodríguez Medina L. (2019). "Una geopolítica del acceso abierto: Información, software y lectura". *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, Vol. 37, n.º 111, Aug. Pp. 727-55. En línea, doi:10.24201/es.2019v37n111.1708. Consultado el 28 de septiembre de 2020.
- "Scholarly publishing". *MIT Libraries*. Disponible en <libraries.mit.edu/scholarly/publishing/elsevier-fact-sheet/> [Consultado el 28 de septiembre de 2020].
- Suber, Peter. (2012). *Open Access*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.
- Whitfield, John. (2012). "Elsevier boycott gathers pace". *Nature*, 09 February. Disponible en <www.nature.com/news/elsevier-boycott-gathers-pace-1.10010> [Consultado el 28 de septiembre de 2020].

RESEÑAS

CRÓNICAS MESTIZAS: HACIA LA REINTERPRETACIÓN DEL PASADO HISTÓRICO VIRREINAL

MESTIZED CHRONICLES: THE REINTERPRETATION OF THE HISTORICAL VIRREINAL PAST

Alejandra G. Durán Escamilla
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. (2017). "Crónicas mestizas". Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar-CELACP, Año 43, núm. 86, segundo semestre.

La *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, que fuera fundada en Lima por el profesor y crítico peruano Antonio Cornejo Polar en 1975, nos presenta en su número 86 una sección monográfica dedicada especialmente a la crónica mestiza. A través de ocho estudios realizados por investigadores nacionales e internacionales, se discurre desde una mirada exegética sumamente cuidadosa la posibilidad de situar al discurso mestizo novohispano y del Perú de los siglos XVI y XVII en un nuevo terreno crítico que valore su heterogeneidad, transculturación e hibridez.

A lo largo de esta sección se revisan textos sobresalientes dentro de la cronística del Nuevo Mundo tales como *La crónica mexicana* de Hernando de Alvarado Tezozómoc, *El códice Florentino* y la obra de Fray Bernardino de Sahagún, *La descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo, *La Florida del Inca* del Inca Garcilaso de la Vega y la *Primer nue-*

va corónica y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala, atendiendo desde el enfoque multidisciplinario la trascendencia de estos documentos y, sobre todo, las condiciones de escritura en las que fueron creados. En este *dossier* de la RCLL, las posibilidades de estudio que ofrece la memoria mestiza son exploradas desde el conocimiento y la comprensión de la ciudad letrada en la cual se llevó a cabo su producción, es decir, se toma en cuenta el hecho de que los sujetos de enunciación pertenecieron a una élite en particular que les ofreció la posibilidad de escribir y legitimar su propia historia.

Este discurso emitido por diversos sujetos coloniales refleja la búsqueda de un conjunto de intereses específicos tales como el empoderamiento, la restitución de prerrogativas o el ascenso, circunstancias que influyen de manera inevitable en la forma y el contenido de su escritura. Tales expresiones biculturales emitidas en los virreinos de Nueva España y del Perú representan dentro de la historia literaria de Hispanoamérica un reencuentro con el pasado histórico cuya voz aún tiene mucho por ofrecer para cuestionar, valorar y, por qué no, reinterpretar.

Tal fenómeno de escritura refleja un pensamiento complejo que emerge de un espacio cultural en conflicto en el sentido de que sus autores se encuentran inmersos en una sociedad en la que la retórica y la poética están ceñidas a modelos europeos, pero, a su vez, no puede negarse la presencia del imaginario prehispánico, por ello la figura de estos sujetos letrados representa el carácter híbrido propio de la época al mismo tiempo que concilia dos miradas desde la negociación y no precisamente desde el conflicto o la alteridad.

Así, el segmento “Crónicas mestizas” que presenta este número de la RCLL nos invita a cuestionarnos sobre los mecanismos narrativos que fueron utilizados para generar, en el contenido de estos textos, un ambiente de credibilidad en el que se pretende describir con realismo una secuencia de acciones épicas que

exaltan y glorifican la huella de los ancestros. Estas producciones implicarían para la sociedad de su tiempo la recepción y el consumo de una mirada histórica al pasado muy específica en la que se busca crear una conciencia panegírica de lo prehispánico y establecer así los mitos fundacionales de la nueva sociedad virreinal.

El auge del fenómeno historiográfico mestizo vio principalmente en el uso del castellano y sus artificios verbales el vehículo óptimo para persuadir al lector de una verdad con fines laudatorios y políticos. Su elocución obedece a intenciones y a situaciones comunicativas que dotan a los textos de un discurso cuya estilística nos hace reflexionar sobre la situación de los sujetos de escritura y la interpretación de su propia visión del pasado. Así, en este número de la RCLL encontramos en primer lugar el estudio de Heather Allen, quien realiza una comparación entre la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* de Diego Durán (1581) y la *Crónica mexicana* de Hernando de Alvarado Tezozómoc (1598) para describir el uso que ambos autores hacen de ciertos personajes bíblicos para construir a la figura de Moctezuma y reelaborarlo en su cronística desde el paralelismo.

En seguida, Valeria Añón ofrece una reflexión muy interesante acerca de aquello que se ha denominado *retórica mestiza* y la posibilidad de definirla desde las figuras literarias que son de uso recurrente en los textos coloniales, tales como la metáfora, la metonimia y la elipsis. Al mismo tiempo, la especialista se cuestiona la validez de la categoría “mestizo” para denominar actualmente a la escritura heterogénea y al discurso autóctono oral de las Indias de los siglos xvi y xvii. Posteriormente, Cristián Roa de la Carrera centra su estudio en el concepto de *subjetividad intercultural* para explorar en la *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo las repercusiones que tiene para el sujeto bicultural desarrollarse dentro de una cultura heterogénea en la que coexisten la cosmovisión de un grupo dominante con la de un sometido;

el especialista opta por abordar esta temática desde una mirada conciliadora más que de conflicto.

Más adelante nos encontramos con el trabajo de Sara Castro-Klaren en el que se discute la trasposición y la subjetividad de las perspectivas presentes en el proyecto histórico encabezado por Fray Bernardino de Sahagún, así como la validez o la inestabilidad que conlleva actualmente el seguir atribuyendo esta obra a una sola figura de autor puesto que reúne en sí misma la hibridez de tradiciones europeas e indígenas que se conjuntaron para intentar describir e interpretar el pasado prehispánico del Altiplano Central. El papel de Sahagún como precursor de la etnografía moderna evidencia el interés por rescatar el universo cultural autóctono y preservarlo a través de la palabra escrita, su prosodia tendría alcances insospechados, pues llegaría a un público no necesariamente indígena, sino criollo e incluso ibérico.

Por su parte, el estudio que hace Raúl Marrero-Fente se interesa por la búsqueda de aquellas fuentes que sirvieron al Inca Garcilaso de la Vega para ofrecer su visión de la conquista del Perú en *La Florida del Inca*. El artículo explora la valoración de un discurso que va más allá del tono victorioso de conquista, antes bien, el modo de la textualidad evidencia un hecho histórico que es abordado desde una mirada contraria a la de la historiografía oficial, de esta manera, se pone de manifiesto el choque de dos cosmovisiones simultáneas y la posible coexistencia conflictiva entre ellas.

Continuando con la reflexión acerca de la figura del mestizo, aparece el estudio de Rocío Quispe-Agnoli en el que se analiza con base en los textos de Francisco de Ávila y Guaman Poma de Ayala el impacto y las características que tuvo este personaje híbrido dentro de la sociedad virreinal del Perú, tomando en cuenta que su figura devela una identidad que va más allá de lo racial, puesto que las circunstancias sociales y culturales de este “otro” heterogéneo no eran bien vistas ni por los españoles ni por los andinos en la sociedad colonial de la época.

Llegando a la parte final de esta sección que la RCLL dedica a la crónica mestiza, aparece el trabajo que Francisco Ramírez Santacruz y Héctor Costilla Martínez hacen sobre la idea de “buen gobierno” presente en los textos de Diego Muñoz Camargo y Felipe Guaman Poma de Ayala. Esta comparación toma como base las estrategias discursivas que ambos cronistas utilizaron para persuadir a una determinada audiencia de su postura particular respecto a las normas culturales del colonizador, utilizando para ello la hipérbole como un mecanismo tanto para exaltar como para denunciar la situación de su espacio-tiempo.

Por último, encontramos el estudio hecho por Pablo García Loaeza en el que hace un análisis comparativo entre los textos históricos de don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl y don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua para discurrir sobre la importancia que tiene valorar los textos del virreinato novohispano y el del Perú desde posibles paralelismos. Estos discursos históricos no deben considerarse opuestos ya que ambos develan, a su manera y desde su propio espacio, la gestación de un pensamiento autóctono que busca, a través del mecanismo de la escritura, reconstruir el pasado, enarbolarlo y apropiarse de él.

Como podemos ver, el número 86 de la *Revista de crítica literaria latinoamericana* nos ofrece en esta ocasión una serie de estudios valiosos que nos invitan a la reflexión sobre la escritura mestiza del virreinato novohispano y el del Perú. La enunciación de este discurso heterogéneo va más allá del elogio al pasado prehispánico o del uso de modelos literarios colonizadores, antes bien, se trata de una búsqueda constante por encontrar, desde la subordinación, un espacio histórico en la sociedad colonial letrada de los siglos XVI y XVII. Así pues, estamos ante un fenómeno de escritura que ofrece aún muchas posibilidades de interpretación, su estudio continúa exhortándonos a mirar con nuevos ojos el pasado colonial de América.

**UN ARTE VULNERABLE DE NORA AVARO,
JULIA MUSITANO Y JUDITH PODLUBNE**

**A VULNERABLE ART BY NORA AVARO,
JULIA MUSITANO AND JUDITH PODLUBNE**

Alejandro Ramírez Lámbarry
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

Nora Avaro, Julia Musitano y Judith Podlubne (comps.). (2018). *Un arte vulnerable. La biografía como forma*. Argentina: Nube Negra.

En 2012 terminé mi tesis doctoral, presenté mi examen y obtuve el título. Libre de responsabilidades, pasé una temporada leyendo sólo libros que me causaran un profundo placer. Así retomé el hábito de leer biografías. Cuando quise empezar un nuevo proyecto soñé con escribir yo mismo una biografía sobre Augusto Monterroso. Había consultado su archivo y conocía a su viuda. A finales de ese mismo año, solicité una beca para una estancia posdoctoral en la Universidad Nacional Autónoma de México. La respuesta fue negativa; el motivo: la biografía no era un género académico. Al año siguiente, cuando solicité una beca para una repatriación en la Universidad Autónoma de Puebla, cambié el concepto de biografía por el de sociología literaria. Fui aceptado. Así que durante cuatro años escribí, a la par la biografía de Augusto Monterroso, una serie de artículos académicos con las mismas temáticas y las mismas interpretaciones pero desde una teoría aparentemente distinta a la biográfica.

El libro *Un arte vulnerable. La biografía como forma* es una antología, escrita en su mayoría por académicos del Cono Sur, de ensayos que abordan la teoría literaria, la experiencia del biógrafo y análisis de textos biográficos. Sus aportes son significativos al género de la biografía, a la academia latinoamericana y para mí, en lo personal, me ha ayudado a superar mi fase esquizofrénica: vuelvo a intentar ser biógrafo.

Me gustaría empezar con el texto de Aldo Mazzuccheli, incluido en la primera parte. Argumenta Mazzuccheli que, en búsqueda de lograr la objetividad científica, la teoría literaria del siglo XX silenció al autor, a la estética, al contexto y nos entregó, en cambio, metodologías trucas cuyas interpretaciones en muchos casos llegaron a ser irrelevantes. Este afán científico se debió, en gran medida, al monopolio del conocimiento que adquirieron las ciencias duras. Ahora es momento de zafarnos de ataduras, y para ello propone el ensayo biográfico: el espíritu inquisitivo fundamentado en una investigación en archivos, fuentes orales y bibliográficas para aportar así un conocimiento sólido y relevante.

Se trata pues de regresar a la biografía, pero ya no a la de la época romántica. Textos como el de Julia Musitano y Patricio Fontana nos dan un esbozo de los nuevos caminos posibles. En el caso de Musitano se analiza la distancia siempre conflictiva entre el biógrafo y el biografiado. ¿Cuál es el justo medio? ¿Existe? ¿Es importante buscarlo o es mejor, en cambio, confesar la pasión y entrega que se tiene por el/la biografiado/a? La omnisciencia de la tercera persona, presente en la mayoría de los textos científicos, suele estar acompañada por la suspensión de la incredulidad en el lector. En cambio, biógrafos –como Osvaldo Baigorria– que evidencian los motivos personales, afectivos y también estéticos de su investigación necesitan lecturas críticas, escépticas, casi copartícipes de la investigación. Musitano muestra una clara inclinación por esta última categoría de narradores, pero tampoco los promueve como norma. La biografía acepta a ambos, con tal de

que exista un aporte significativo al conocimiento de la vida y la obra analizada.

Para Fontana uno de los dilemas más interesantes de la nueva biografía es la simbiosis entre vida y obra, que hacía al biógrafo de antaño un crítico literario intransigente y, en el último de los casos, falible. Fontana analiza como para evitar el anacronismo y la ingenuidad, Mariana Enríquez cae, no obstante, en la trampa opuesta: la extrema cautela de quien no logra afirmar su interpretación literaria sobre la obra de su biografiada, Silvana Ocampo. La pregunta sería si existe entonces un sendero que nos libre de la soberbia y de la modestia, de la certeza y la duda paralizante. Mazzuccheli al inicio del libro, parece haber dado con la respuesta. Esta misma teoría literaria del siglo XX que ató a muchos de manos, nos dio también las herramientas necesarias para agregar a la vida del biografiado, el análisis sociológico de su contexto, la ideología y el análisis textual.

Las compiladoras del libro, Judith Podlubne y Nora Avaro (junto con Julia Musitano) desarrollan otros temas clave en el género de la biografía: el lenguaje, la ética, la extensión y el archivo, respectivamente. Nora Avaro señala, por ejemplo, la importancia del archivo para obtener el sentido de una obra. Se llega a destino cuando se termina el texto, pero el archivo nunca se cierra, aunque no aumente en tamaño. La posibilidad de nuevas interpretaciones, nuevos armados, es casi infinita. De ahí que a la luz de nuevos documentos, ella agregue un nuevo pasaje a la vida de su biografiado Adolfo Prieto. Lorena Amaro y Julieta Yelin abordan, por su parte, dos temas de suma importancia y de vanguardia para la academia latinoamericana: el mismo género de la biografía, pero ligado a la teoría de los estudios animales. ¿Es posible hablar de una biografía animal? ¿Cómo sería una biografía narrada desde una alteridad radical? Sus conclusiones contradictorias activan de manera estimulante la discusión. Mientras que Yelin considera que *Flush* de Virginia Woolf le roba agencia

política al perro, Amaro propone una dicotomía entre el animal y la mujer (biógrafa y biografiada) que desestabiliza un género de la crítica literaria conservador y exclusivamente masculino como lo era la biografía en esa época.

Un hecho que, en lo personal, me sorprendió del libro fue que, en la sección de los biógrafos, la mayoría afirma que escribieron la biografía por encargo. Revela esto una industria editorial y un medio literario argentino y chileno fuerte. En la Universidad de Buenos Aires se creó la Red de Estudios Biográficos y profesoras/es de la Universidad de Rosario (Argentina), con apoyo de Lorena Amaro (PUC, Chile) han organizado hasta ahora dos congresos sobre el género de la biografía. Es llevado por este impulso que escribo esta reseña, esperando que pronto la biografía deje de ser en México un género menospreciado por los académicos de pocas miras y que se propaguen más voces como la de Susana Quintanilla y Mílada Bazant, ambas académicas que abordan con rigor, seriedad y creatividad literaria la vida de autores mexicanos.