

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 4, número 8, agosto-diciembre 2021

Reserva 04-2021-101118010400-203

ISSN: en trámite



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

8

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortíz
Rector

José Carlos Bernal Suárez
Secretario 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 Lámbarry

Gustavo Osorio de Ita

Alicia V. Ramírez Olivares

Francisco Ramírez Santacruz

Víctor 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 4, número 8, agosto-diciembre 2021, es una difusión periódica semestral editada en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, teléfono (222) 2295500, ext. 5492, <http://amox.buap.mx>. Editor responsable: Alejandro Palma Castro, amox.ffyl@rd.buap.mx. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2021-101118010400-203, 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 2021.

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: *Lágrimas estigias*, Panteón Francés, Noviembre de 2016, autor: Miguel Ángel Martínez Barradas.

Compuesto en InDesign 2019.

Formación de interiores: Dulce María Avendaño Vargas.

ARTÍCULOS

- 9 POESIA NÁHUATLE OU POESIA EM NÁUATLE? BREVE ANÁLISE
DO DISCURSO DE GARIBAY SOBRE OS *CANTARES MEXICANOS*
Sara Lelis de Oliveira
- 38 *TOPOIESIS* DEL ESPACIO TEXTUAL: EL PEDREGAL DE
FEDERICO GAMBOA EN *SANTA*
Samantha Escobar Fuentes
- 57 UN ACERCAMIENTO A LA POESÍA HOMOERÓTICA EN MÉXICO
A TRAVÉS DE ODETTE ALONSO Y CÉSAR CAÑEDO
Ignacio Ballester Pardo
- 82 JOSÉ REVUELTAS Y EL NO-SABER
JUAN PABLO PATIÑO KÁRAM

NOTAS CRÍTICAS

- 111 AUTOBIOGRAFÍA DEL ALGODÓN, DE CRISTINA RIVERA GARZA:
POÉTICA VIVA Y BORRADOR ABIERTO
Luis Miguel Estrada Orozco

RESEÑAS

- 129 CADÁVER DE UN HOMBRE INVENTADO
Erik Javier González Martínez

ARTÍCULOS

**POESIA NÁUATLE OU POESIA EM NÁUATLE?
BREVE ANÁLISE DO DISCURSO DE GARIBAY SOBRE
OS CANTARES MEXICANOS¹**

**¿POESÍA NÁHUATL O POESÍA EN NÁHUATL?
BREVE ANÁLISIS DEL DISCURSO DE GARIBAY SOBRE
LOS CANTARES MEXICANOS**

**NAHUATL POETRY OR POETRY IN NAHUATL?
BRIEF ANALYSIS OF GARIBAY'S DISCOURSE ON
THE CANTARES MEXICANOS**

SARA LELIS DE OLIVEIRA
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (BRASIL)

Resumo

Ángel María Garibay Kintana, padre, filólogo e tradutor mexicano, consolidou uma parte da tradição oral de povos Nahua sob o conceito de “poesia náuatle”. Este artigo apresenta uma breve análise de seu discurso em duas de suas obras, *Historia de la Literatura Náhuatl* (1953-54) e *Poesía Náhuatl* (1965), para compreender o processo de emprego da referida categoria ocidental em cantos pré-hispânicos que, após sua transliteração para o alfabeto latino, conformaram o manuscrito *Cantares mexicanos*. Em con-

¹ Este artigo forma parte de minha tese doutoral, intitulada “Tradução dos *Cantares mexicanos*: arqueologia de cinco cantos Nahua”, defendida e aprovada em junho de 2021 no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), Brasil.

clusão, constata-se que Garibay, apesar de ter identificado uma linguagem diferenciada nos cantos mediante tradução para o espanhol, comprova apenas a existência de uma poesia em náuatle. **Palavras-chave:** Ángel María Garibay Kintana, *Historia de la Literatura Náhuatl*, *Poesía Náhuatl*, *Cantares mexicanos*, poesia náuatle.

Resumen

Ángel María Garibay Kintana, padre, filólogo y traductor mexicano, consolidó una parte de la tradición oral de los pueblos nahuas bajo el concepto “poesía náhuatl”. Este artículo presenta un breve análisis de dos obras suyas, *Historia de la Literatura Náhuatl* (1953-54) y *Poesía Náhuatl* (1965), para comprender el proceso de empleo de dicha categoría occidental en cantos prehispánicos que, tras su transliteración al alfabeto latino, conformaron el manuscrito *Cantares mexicanos*. En conclusión, se constata que Garibay, a pesar de haber identificado un lenguaje diferenciado en los cantos mediante traducción al español, comprueba solamente la existencia de una poesía en náhuatl.

Palabras clave: Ángel María Garibay Kintana, *Historia de la Literatura Náhuatl*, *Poesía Náhuatl*, *Cantares mexicanos*, poesía náhuatl.

Abstract

Ángel María Garibay Kintana, priest, philologist and Mexican translator, consolidated a part of the oral tradition of the Nahuatl peoples under the concept of “Nahuatl poetry”. This article presents a brief analysis of his discourse in two of his works, *Historia de la Literatura Náhuatl* (1953-54) and *Poesía Náhuatl* (1965), in order to understand the process of using this western category in pre-Hispanic songs that, after its transliteration for the Lat-

in alphabet, conformed the manuscript *Cantares mexicanos*. In conclusion, it is verified that Garibay, despite having identified a different language in the songs through translation into Spanish, only proves the existence of poetry in Nahuatl.

Keywords: Ángel María Garibay Kintana, *Historia de la Literatura Náhuatl*, *Poesía Náhuatl*, *Cantares mexicanos*, Nahuatl poetry.

As primeiras traduções diretamente do náuatle clássico dos *Cantares mexicanos*, manuscrito colonial conservado na Biblioteca Nacional do México (BNM), ocorreram no México, no século XX, em um período da história do país no qual a forma de dar a conhecer o passado pré-hispânico, em relação aos séculos anteriores, passava por uma profunda transformação. O filósofo mexicano Luis Villoro (1922-2014), em 1950, classifica em três períodos históricos as diferentes leituras:

- i) ... la cosmovisión religiosa que España ofrece al Nuevo Mundo;
- ii) la del moderno racionalismo culminante en la ilustración del siglo XVIII y en el “cientismo” del siglo XIX;
- iii) una nueva orientación y preocupación histórica y social que culmina en el indigenismo contemporáneo. (Villoro 15)

Para o primeiro momento, ele destaca as figuras de Hernán Cortés e Frei Bernardino de Sahagún como os principais autores do discurso colonial, o qual dava a conhecer parte do universo da Mesoamérica mediante modalidades de conhecimento associadas ao domínio. O segundo momento é subdividido em três eta-

pas: o humanismo ilustrado do século XVI, independência e historiografia cientificista do século XIX. O terceiro, do indigenismo do século XX, Villoro caracteriza como um momento de tomada de consciência em progresso sobre a cultura mexicana. Não cita um representante apenas, mas todos os pesquisadores que estão empenhados na valorização das culturas originárias e em torná-las conhecidas desde outras perspectivas, em compreendê-las desde sua própria cosmovisão e sua própria língua no afã de ressaltar seu rico complexo cultural.

O historiador mexicano Enrique Florescano, em 1990, alega que a referida tomada de consciência foi motivada por uma forma de construção do conhecimento a partir de considerações de índole epistemológica, engendradas no âmbito da antropologia mexicana após a Revolução de 1910:

El logro mayor de la antropología que surgió de la Revolución de 1910, y uno de los más importantes de las ciencias sociales del siglo XX, fue haber creado una concepción antropológica que reconoció el carácter original de las diversas culturas mesoamericanas, y a partir de este reconocimiento discurrió enfoques idóneos para comprender su desarrollo dentro de sus propios marcos históricos y culturales. Manuel Gamio, Alfonso Caso, Miguel Othón de Mendizábal y un puñado de pioneros sin títulos académicos crearon una nueva dimensión de la antropología para estudiar el desarrollo de las culturas mesoamericanas y fundaron las instituciones, las disciplinas, las escuelas, los museos, las bibliotecas y los laboratorios para realizar esta tarea de manera sistemática y progresiva. Esta época fundadora sembró las bases de la arqueología científica, propuso un análisis global de las culturas mesoamericanas y promovió un diálogo constante entre la arqueología, la historia y la etnología para examinar el desarrollo de las antiguas civilizaciones. (Florescano 32)

Reconhecer o caráter original das diversas culturas mesoamericanas condicionou uma perspectiva epistemológica situada nos valores próprios dos povos mesoamericanos, bem como requereu um olhar diferenciado sobre as construções do conhecimento pré-hispânico e suas transformações ao longo dos séculos, desde o período colonial.

Nesse empenho, vários etnógrafos e antropólogos no início do século XX, em trabalho de campo, conforme identifica o historiador estadunidense James Lockhart (1933-2014), “[...] encontraron (por lo común en zonas relativamente aisladas) evidencia irrefutable de la supervivencia de distintas características, entre ellas las creencias religiosas, las relaciones de parentesco, las prácticas médicas y la cultura material” (Lockhart 13). Nesse ínterim, o enfoque dos investigadores da Mesoamérica centrou-se em dar maior importância ao conhecimento dos povos originários desde a concepção desses indivíduos.

O período de maior produção de conhecimento —não necessariamente acadêmico—, nessa perspectiva de revisão da postura quanto ao tratamento das culturas mesoamericanas, ocorreu nas décadas de 1940 e 1950 e seguia uma ideologia nacionalista que resultou em uma rica fonte de reflexões teóricas por pressupor bases epistemológicas distintas da ciência dos países hegemônicos. Segundo o antropólogo e etnógrafo mexicano Andrés Medina, isso ocorreu “no sólo porque el proceso histórico del que forma parte muestra otra cara del colonialismo, sino porque también responde a necesidades que tienen como una de sus causas principales la existencia de una acentuada diversidad étnica” (Medina 24).

As duas referidas décadas foram um período de vários e novos estudos sobre a Mesoamérica, os quais se distinguiram pela participação de outras especialidades além da antropologia, da arqueologia, da etnologia e da história:

Bajo este impulso, en las décadas de 1940 y 1950 se realizaron exploraciones arqueológicas en las principales zonas del país, se estableció la cronología de los distintos períodos del desarrollo mesoamericano (Preclásico o Formativo, Clásico y Postclásico), se acuñó el concepto de Mesoamérica (P. Kirchhorff, 1943), salió a la luz el esplendor arquitectónico y la diversidad de las culturas que poblaron nuestro territorio (olmeca, zapoteca, teotihuacana, maya, tolteca, náhuatl, etcétera), y se fundaron las especialidades para estudiar cada una de ellas. [...]. Con ese aliento se publicaron las primeras obras maestras del siglo XX. (Florescano 32-33)

Destacou-se, no âmbito desses novos estudos, a área da filologia para realizar investigações através de documentos coloniais, desencadeando nos anos seguintes uma série de pesquisas também desde outras disciplinas com vistas à compreensão do passado pré-hispânico a partir das línguas originárias. Um dos pioneiros no trabalho com documentos coloniais foi Ángel María Garibay Kintana (1892-1967), padre mexicano também conhecido por ser filólogo e tradutor de várias línguas, e autor das primeiras traduções de manuscritos em náuatle clássico, entre eles os *Cantares*.

Segundo estudo do pesquisador mexicano Alberto Herr Solé (1992), a primeira tradução dos *Cantares* tem seu registro em 1937, com a publicação de alguns cantos na *Ábside*², revista de cultura mexicana de viés católico e humanista fundada no mesmo ano com o objetivo de propagar e valorizar o pensamento literário do país desde o período pré-hispânico até o contemporâneo.

2 A revista *Ábside* publicou seus números entre os anos 1937 e 1979, os quais não foram encontrados para acesso na Biblioteca Central da Universidad Nacional Autónoma de México e tampouco na Biblioteca Digital Nacional de México.

A segunda publicação, de outros cantos inéditos, também é de autoria de Garibay na revista *Ábside* em 1939. Em 1940, publica a tradução de 49 cantos na obra *Poesía indígena de la Altiplanicie*, alguns inéditos e outros já publicados na *Ábside*. Em 1953, o padre mexicano publica o primeiro de dois tomos de *Historia de la Literatura Náhuatl*, utilizando-se de estrofes e versos dos *Cantares* como exemplo de poesia lírica, e contribuindo, ao lado de outros manuscritos classificados sob outros gêneros, para a consolidação da chamada Literatura Náuatle, interpretação proposta para tradições orais Nahuatl registradas em náuatle clássico. Os primeiros discursos que acompanharam a tradução de cantos e outras artes verbais em náuatle clássico para o espanhol envolveram o emprego do conceito “literatura”. Segundo o historiador mexicano Miguel León-Portilla (1926-2019), começaram a empregá-los nos cantos os jesuítas Antonio del Rincón (1566-1601) e Horacio Carochi, e posteriormente a poeta e freira mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), quando utilizou os *Cantares* como fonte de inspiração na composição de suas poesias³ (León-Portilla 168-169).

No entanto, somente no século XX o conceito “literatura” consolida-se, com o trabalho de Garibay, que emprega o referido termo de duas maneiras opostas em duas introduções às suas primeiras traduções. Na primeira, em *Poesía indígena de la Altiplanicie*, Garibay afirma logo no início que a utilização de “literatura” para as tradições Nahuatl cultivadas oralmente e em escrita pictográfica é um atentado à etimologia da palavra:

Atentado a la etimología es hablar de una literatura azteca.
Esfuerzos habían hecho, y muy ingeniosos, las culturas

3 James Lockhart contesta se a poeta, de fato, serviu-se das tradições Nahuatl em seus poemas, pois enquanto a estrutura obedece à organização poética em náuatle, o conteúdo apresenta distorções culturais (567).

prehispánicas para fijar sobre la piedra o el papel sus pensamientos: no llegaron, sin embargo, a descubrir el alfabeto que les permitiera fijar la palabra misma. Ideogramas simbólicos, algunos muy estilizados y cercanos al fonetismo, pero no letras, les sirvieron de vehículo de sus ideas. (Garibay ix)

Ele não explica a origem de sua afirmação e não discorre sobre ela, mas parece compartilhar a mesma concepção da crítica feita anos depois pelo sacerdote, historiador e também filólogo Walter Ong (1912-2003)⁴.

Garibay, portanto, ao afirmar o tal “atentado”, evidencia que a filologia seria uma disciplina limitada para as artes verbais Nahuatl, pois “literatura oral”, em realidade, tratar-se-ia de abordar a produção de povos cujas culturas são de tradição oral tal como as produções impressas que, um dia, foram orais (mitos, as histórias da criação do mundo, etc.). O padre mexicano afirma essa

4 Ong, também com base na etimologia da palavra, alega a contradição em classificar artes verbais ou de escrita não alfabética como literatura: “Temos o termo ‘literatura’, que basicamente significa ‘escritos’ (em latim *literatura*, de *litera*, letra do alfabeto), para cobrir um corpo dado de material escrito, [...], mas não contamos com nenhuma palavra ou conceito similarmente satisfatória para referir-nos à uma herança meramente oral, como as histórias, provérbios [...]. Por isso – ainda que já com uma frequência ligeiramente reduzida –, no passado a crítica engendrou conceitos tão monstruosos como o de ‘literatura oral’” (46-47). Segue a afirmação defendendo que, de forma alguma, escritos de caráter oral devem carregar o título “literatura oral”, pois fazê-lo seria parecido a pensar que “cavalos são automóveis, porém sem rodas”, segundo sua analogia. Para o filólogo estadunidense, e talvez também para Garibay à época, não seria possível descrever um fenômeno primário —a oralidade— com características de um fenômeno secundário —a escrita—, pois o ato incorreria em graves deformações. Ong não sugere, no entanto, nenhum termo genérico. Recorre à expressão “formas artísticas exclusivamente orais”, ignorando o fato de nem todas as culturas pré-hispânicas ou pós-coloniais de tradição oral serem puramente orais, já que as pré-hispânicas contavam com escrita pictográfica e as pós-coloniais vêm se valendo do alfabeto latino para manter vivas suas tradições.

compreensão anos depois, em *Historia de la Literatura Náhuatl* (1953-54).

Na referida obra, Garibay expõe um posicionamento completamente distinto ao anterior quanto à aplicação do conceito, originando seu legado literário, como disciplina, para os estudos da cultura Nahua. Afirma: “Los indoctos y los doctos a la violeta se alarman cuando hablamos de literatura en pueblos que no habían llegado al alfabeto fonético. [...]. No era necesaria la escritura para guardar el pensamiento en la antigüedad [...].” (Garibay 11). E complementa: “[...] no solamente para sostener la existencia de una literatura en lengua náhuatl, sino para hacer el conato de escribir un esbozo de su historia” (34).

Em efeito, em sua *Historia de la Literatura Náhuatl* (1953-54), Garibay inicia o referido esboço especificando o conceito “literatura”, anteriormente aplicado aos cantos Nahua, com o de “poesia náuatle”. Não foi, tampouco, o primeiro a empregá-lo, mas sim a sistematizá-lo com traduções diretas do náuatle clássico⁵, divulgando e consolidando os *Cantares* como o principal manuscrito representante desse gênero literário. O conceito “poesia” ganha protagonismo posteriormente, na obra *Poesía Náhuatl* (1965), com a tradução dos *Cantares* quase na íntegra.

Em *Historia...*, os *Cantares* são apresentados como o maior exemplo de “poesia lírica”:

5 Identificou-se que, anteriormente a Garibay, o termo “poesia” foi brevemente empregado na obra *Prólogos a la biblioteca mexicana* (1755), do bispo mexicano Juan José de Eguiara y Eguren (1696-1763): “Os mexicanos cultivaram, além disso, a poesia, a retórica, a oratória, a aritmética, a astronomia e outras disciplinas [...]” (62). Já a primeira sistematização do conceito, embora não diretamente do náuatle clássico, é de Daniel Brinton, com a publicação para o inglês em 1887. A constatação é do próprio Garibay (45). As concepções de Eguiara y Eguren e Brinton, no entanto, não se firmaram nos estudos sobre a cultura Nahua como a de Garibay.

Como la fuente casi exclusiva de donde he de tomar mis citas documentales es el Ms. de la Biblioteca Nacional conocido con el nombre de *Cantares mexicanos*, del cual venimos haciendo uso ya ha tiempo en este trabajo, ha llegado el momento de estudiar sus orígenes y naturaleza, como camino a la indagación de su contenido. Y nos limitaremos a él, no porque sea el único, sino porque en sí es suficientemente representativo de cuanto se puede decir de esta poesía y con sus datos tenemos la suficiente base [...]. (Garibay 151)

Garibay dedica-se, então, à análise de trechos do manuscrito em tradução para o espanhol e demonstra algumas características do náuatle clássico que se assemelhariam à poesia lírica da literatura ocidental (classificadas por ele em métrica, procedimentos estilísticos e gênero) levando-o, portanto, a qualificar boa parte dos cantos como poesia lírica pré-hispânica.

Anos depois, em *Poesia Náhuatl*, com a tradução dos cantos do manuscrito quase na íntegra, Garibay mantém a defesa de que boa parte deles se refere à produção de poesia no período pré-hispânico, resumindo seu trabalho anterior:

Al comenzar en este volumen la publicación del más importante manuscrito de poemas nahua quiero hacer una consideración general acerca de lo que fue la poesía y sus modalidades entre los antiguos pueblos que tuvieron por vehículo de su pensamiento la lengua llamada mexicana. [...]. Doy principio ahora a la edición del manuscrito de la biblioteca Nacional de México, el más valioso en esta materia, que se titula *Cantares mexicanos*. (Garibay v)

Para comprovar sua concepção, o padre mexicano organiza seu discurso mediante dois tipos de indícios: externos e internos, segundo suas próprias categorias, os quais se referem a testemun-

hos de colonizadores e características linguísticas similares ao gênero “poesia” do Ocidente, respectivamente.

Garibay afirma que os indícios internos dos cantos em náuatle o levam a categorizá-los como poesia:

De no tener la certeza de que se reúnen en este Ms. textos provenientes de la vieja cultura, perfectamente auténticos, nuestro trabajo se apoyaría en arena. Que, aunque el examen interno de los poemas mismos es el mejor fundamento de su legítimo origen, todavía hay necesidad de ver las bases exteriores que dan validez por sí y, unidas a la crítica interna, hacen perfectamente cierta la autenticidad. (Garibay 153)

No entanto, observa-se em seu discurso que são os indícios externos —os testemunhos dos colonizadores do século XVI— que determinam a concepção proposta em seu estudo, pois os indícios internos elencados consistem apenas em outras aplicações de conceitos da poesia ocidental, comprovando a complexidade de acessar a linguagem dos cantos mediante o náuatle clássico e defender expressamente uma poesia náuatle para os Nahuatl pré-hispânicos.

Em *Historia de la Literatura Náhuatl*, sobre o discurso dos colonizadores, afirma:

Era natural que a todo hombre sereno y atento impresionara la abundancia de manifestaciones literarias de los antiguos mexicanos. Conquistadores y misioneros guardan en sus escritos un resabio de la emoción que les produjo el espectáculo de aquellas danzas colectivas interminables, en que se reunían a miles y cantaban con variados sonos, acompañados de su extraña música de flautas, atabales, tamboriles, sonajas, caracoles y otros instrumentos cuyo nombre no hallaban en su lengua castellana. (Garibay 39-40)

Em *Poesía Náhuatl*, mostra-se ainda mais convicto da existência de poesia no período pré-hispânico com base nos fragmentos dos relatos dos missionários: “pero aquí abundan los testigos de los investigadores primitivos que fueron los misioneros cristianos” (v). Como exemplo deles apresenta uma citação do frei dominicano Diego Durán em *Historia de las Indias la Nueva España e Islas de la Tierra firme* (1583):

Muy ordinario era bailar en los templos, [...] pues todos ellos tenían sus cantores, que les componían cantares de las grandezas de sus antepasados y suyas. [...] En todas las ciudades había junto a los templos unas casas grandes, donde residían maestros que enseñaban a bailar y cantar. (Garibay vi)

Na citação acima, não consta noção ou vocábulo para confirmar a existência de poesia no período pré-hispânico, nesses termos. O emprego do conceito está em outra passagem da obra de Durán, provavelmente conhecida por Garibay, na qual caracteriza os compositores dos cantos como poetas: “Para los cuales cantares había entre ellos poetas que los componían [...]” (Durán 192). A interpretação dos Nahuas como produtores de poesia e, portanto, poetas, provém do período colonial. Garibay, por sua vez, reproduz a concepção missionária de poesia para compreender os manuscritos: “[...] había poetas cantores, como en todas las culturas antiguas” (Garibay vii).

Para legitimar o discurso dos missionários, percebe-se que Garibay estabeleceu uma comparação entre a cultura da Grécia Antiga com o contexto cultural pré-hispânico da Mesoamérica, pois sua explicação consiste em que a expressão pré-hispânica por meio do canto e da dança se manifestava *como* na Grécia Antiga:

Es fácil de ver que todos estos nombres y las realidades que designan no son sino modalidades de las danzas en sí, pero en cada diferente especie de baile va el germen de diversa forma de literatura. No de otro modo acontece en Grecia: la lírica nace del canto sagrado, como nace la comedia y la tragedia de cantos primitivos, nunca separados de bailes, y que, lenta, pero seguramente, van creando los géneros de la literatura poética. (Garibay 84)

Na Grécia Antiga, segundo o classicista Erick Havelock (1933-1988), a poesia tinha como objetivo instruir social e politicamente e, para tanto, utilizava recursos que tornassem possível sua memorização. Preservar a memória cultural consistia em uma tarefa essencial. O ritmo, por exemplo, era fundamental na técnica:

En suma, pues, la concepción platónica de la poesía, aplicada al periodo alfabético en que empezaron a cristalizar en su forma característica las instituciones griegas de la edad clásica, era básicamente correcta. La poesía no era una forma de arte, ni provenía de la imaginación personal; era una enciclopedia, sostenida en esfuerzo común por los “mejores ciudadanos griegos”. [...] Las órdenes que mejor se ejecutaban y que mayor alcance tenían eran las compuestas con mayor eficacia, es decir: poéticamente. De ahí, dentro de ciertos límites, que el liderazgo de la comunidad recayera en quienes poseían mejor oído y mejores aptitudes rítmicas [...]. (Havelock 125)

De modo similar parece haver ocorrido na educação da elite Nahuatl, na qual um dos objetivos consistia em transmitir suas tradições através dos cantos no propósito de constituir uma firme memória do passado e manter a hegemonia sobre o território. Contudo, esse conhecimento provém também de um relato dos missionários, e para Garibay essa seria a prova cabal para uma suposta autenticidade da poesia náuatle.

O método de comparação entre a cultura Nahua e a cultura ocidental utilizado por Garibay foi também um recurso dos franciscanos ao longo do século XVI, caracterizando sua aplicação de conceitos tal como no período colonial. Comparar é traduzir, posto que a expressão de determinada compreensão pode ocorrer mediante termos conhecidos, conforme abordam diversos filósofos da linguagem. A questão encontra-se, mais uma vez, em: quais conceitos são utilizados para dar a conhecer o desconhecido?

No caso dos missionários do período colonial, a comparação implicou a perda de aspectos próprios da cultura Nahua pré-hispânica, sobretudo os considerados idolátricos segundo a doutrina católica. Frei Bernardino Sahagún, por exemplo, utilizou uma série de recursos de comparação no intuito de explicar a natureza do universo nativo, conforme identificou a pesquisadora mexicana Pilar Máynez:

El empleo del adverbio como, del verbo copulativo ser más su atributo y de construcciones de relativo que modifican un núcleo antecedente son los procedimientos sintácticos más comunes para dar idea de correlación entre ambos elementos. [...]. La oración copulativa funciona también en este texto como forma gramatical de predicación y comparación. [...]. Otros dos elementos gramaticales que funcionan también en el *Florentino* como indicadores de equivalencia son: el adjetivo semejante y el verbo parece. Ambos señalan una correspondencia entre el vocablo náhuatl y el hispano. [...]. Tres recursos más de aproximación conceptual se dan mediante el intercambio prácticamente absoluto de las dos unidades; esto es; a través del empleo de la conjunción o, de la traducción de la voz patrimonial introducida con las frases que quiere decir, o bien por la yuxtaposición. (Máynez xli-xliii)

À exceção do projeto catequético, coincidem as iniciativas de Garibay, como metodologia, com a atitude do frei franciscano, pois ambos empregam termos ocidentais no intuito de conhecer ou dar a conhecer aspectos da cultura. A atitude do padre mexicano para legitimar o discurso missionário não poderia ser diferente, pois considerou os relatos dos franciscanos como relato único e objetivo de interpretação dos rituais cantados e dançados.

Com base no testemunho dos freis, de caráter supostamente universal, e do conhecimento de que os *Cantares* eram cantos, Garibay concluiu que toda expressão de pensamento, na qual ritmo e harmonia acompanham as palavras, recebe o nome de poesia (Garibay 61). Em efeito, na linha de pensamento da poesia moderna ocidental, “la poesía occidental nació aliada a la música...”, segundo Octavio Paz, em razão de suas raízes gregas (Paz 86). Não se pode obviar, além disso, que a música estava relacionada aos mecanismos mnemotécnicos para se preservar a cultura e que, nesta perspectiva, endossam o conceito de poesia para os cantos Nahua dos *calmecac*, centro de educação da elite Nahua.

Os indícios internos, por sua vez, os quais Garibay afirma comprovarem a autenticidade dos “poemas”, não se diferem da aplicação de conceitos provenientes do *locus* cultural do ocidente. Entretanto, ainda que se utilize deles para fins de explicação, em todos os exemplos apresentados Garibay não explicita em que consiste o caráter peculiar e/ou genuíno da língua dos Nahuas, parecendo querer convencer o leitor somente por suas declarações. Isso aponta para que sua análise se refira à aplicação forçada do discurso missionário, pois a atitude responde mais ao projeto de valorização das culturas originárias da época do que ao texto em náuatle em si.

Em *Historia de la Literatura Náhuatl*, Garibay apresenta e discute os indícios internos da chamada poesia náhuatl por meio de exemplos traduzidos, afirmando através deles que se tratam dos procedimentos linguístico-literários do texto em náuatle. Esses,

por sua vez, autenticariam a existência de poesia no período pré-hispânico. Essa maneira de apresentação, em efeito, seria a única possível haja vista o desconhecimento do náhuatl pela maioria das pessoas. No entanto, expomos aqui que os indícios internos da “poesia náuatle” de Garibay não foram devidamente comprovados como peculiares da língua dos Nahua, sendo o conceito de “poesia” sustentado somente a nível do discurso e por meio de sua tradução para o espanhol.

O próprio Garibay admite a falta de profundidade de seu estudo no início de seu trabalho na *Historia*: “No perderemos aquí el tiempo en probar la existencia de la poesía en los pueblos de habla náhuatl. [...]. Si después de la lectura de ellas un lector en su juicio no queda convencido de la existencia de la poesía, lo dejaremos tranquilo en sus vanas convicciones” (Garibay 60). A afirmação indica que, apesar de Garibay haver entrevisto algo peculiar na linguagem dos cantos, suas explicações não foram suficientemente profundas, resultando na aplicação de conceitos externos sem o aprofundamento esperado para comprovação de sua concepção de poesia para os Nahua.

Os indícios internos foram classificados por Garibay em três categorias: métrica, procedimentos estilísticos e gênero, nesses termos, os quais foram sistematizados sob a forma de quadro nesta tese para sua análise⁶. Neste artigo, serão tratados apenas os procedimentos estilísticos. A base desses indícios internos, inicialmente, diz respeito à língua náuatle por si só. Afirma Garibay: “con alfabeto o sin él, la lengua náhuatl tiene dotes que la capacitan para la expresión literaria propiamente dicha” (Gari-

6 Vide apêndice D de minha tese doutoral, no qual apresento uma amostra da análise de cada uma das características da poesia náuatle relacionadas por Garibay no capítulo I de sua *Historia de la Literatura Náhuatl*, em “Generalidades sobre la poesía” (59-106). Nesta amostra, são sistematizadas cada uma das características a partir dos exemplos em náuatle, quando possível, e de suas respectivas traduções de Garibay para o espanhol.

bay 17), defendendo que os referidos dotes são tão próprios da cultura Nahua que chegam a ser “totalmente estranhos”, em suas palavras, às características linguístico-literárias do espanhol do século XVI:

Los procedimientos estilísticos descritos en el capítulo I de esta primera parte de mi estudio son totalmente extraños a la mentalidad y uso de las letras españolas de aquella centuria. Las formas de paralelismo, difrasismo, ritornelos, estrofas apareadas, etc., no se hallan en los autores castellanos [...]. Todo es exótico, como puede comprobar con cualquier ejemplo que se tome al azar, de los muchos que en este libro se aducen. (Garibay 158)

A afirmação de Garibay é discursivamente intrigante para os interessados em aprofundar-se na cultura dos Nahua por sua própria língua. No entanto, ele não comprova de maneira contundente nenhum dos procedimentos estilísticos como particular à língua dos Nahua.

O quadro a seguir (**Tabela 1**) sistematiza cada um deles com as definições do padre mexicano:

Tabela 1. Procedimientos estilísticos do náuatle, segundo Garibay.

Procedimiento Estilístico	Definición de Garibay em <i>Historia de la Literatura Náhuatl</i>
Paralelismo	No es un fenómeno propio de esta lengua, dado que lo hallamos bien comprobado en las más disimilares literaturas. Consiste en armonizar la expresión de un mismo pensamiento (sinonímico) que, o contraponen dos pensamientos (antitético), o completan el pensamiento, agregando una expresión variante, que no es pura repetición (sintético) (65).
Difrasismo	Hay un procedimiento estilístico que he llamado “difrasismo”, para poder referirme a él con facilidad, y que consiste en aparear dos metáforas , que juntas dan el simbólico medio de expresar un solo pensamiento (19).
Estribilho	Recurso de expresión estilística casi de existencia universal en las literaturas , se funda en el anhelo de imprimir un pensamiento, repetido al fin de cada una de las partes del poema (68).
Palavras broches	Explicaré ante todo el nombre con que designo este original recurso poético, no exclusivo por cierto de esta literatura. [...] consiste en la repetición de ciertas palabras destacadas que enlazan un desarrollo lírico con otro en dos secciones, y a veces más, del poema. Él llama a esta forma incluso; más tarde, principalmente en autores franceses, se llama sistema de palabras broches (71).
Obscuridade impenetrável	Lo que hay es un modo de lenguaje poético que no puede ser captado sino a costa de grandes reflexiones y tanteos. [...] Innegable es que muchos poemas tienen varios sentidos. Lo sumamente difícil y aventurado es tratar de fijar los sentidos que tienen (74).

Elaborada pela autora, 2021.

Tabela 1. Procedimentos estilísticos do náuatle, segundo Garibay (continuación).

Procedimento Estilístico	Definição de Garibay em <i>Historia de la Literatura Náhuatl</i>
Metáfora	La metáfora es la madre de toda belleza. En esencia viene a ser el núcleo de toda poesía, ya que ésta no se funda sino en el enlace analógico de las cosas, y este enlace se expresa mediante las metáforas. [...]. Un estudio detenido de la técnica de la metáfora en estos poemas será de utilidad para su comprensión. No es éste el sitio de ensayarlo (76).
Formas litúrgicas	En los poemas religiosos principalmente hallamos un medio de expresión poética que hay que mencionar al menos. Le doy el nombre de formas litánicas, por su similitud con modalidades de otras religiones. A una frase que varía constantemente corresponde una terminación en que se repite constante un mismo pensamiento (76-77).
Interjeições ou palabras privadas de significação	En los fragmentos que aun existen, hay versos que en medio de las voces significativas tienen ciertas interjecciones o sílabas privadas de significación, que sólo sirven para ajustarse al metro, mas quizás éste era un abuso de que sólo echaban mano los poetastros (77).
Indicações de ritmos musicais	La significación de las sílabas y su traducción a notación nuestra es materia que toca a los músicos (80-81).
Licenças e estranhezas na formação de palabras e a tendência ao hermetismo em algumas construções e dicção enfática	Omito algunas particularidades más en el dominio de la pura forma, por no alargar demasiado un trabajo que, a pesar de sus dimensiones, es solamente un sumario. También porque estas modalidades son comunes a toda poesía antigua y moderna. Para mencionarlas siquiera, serían el lenguaje arcaico y refinado, las licencias y rarezas en la formación de las palabras y en algunas construcciones, la tendencia al hermetismo y la dicción enfática, etc. Fenómenos que, o son generales y no exigen un especial cuidado, o bien pertenecen mejor a la historia de la lengua que a la de la literatura (81).

Elaborada pela autora, 2021.

De acordo com as definições acima de Garibay, nota-se em negritos meus que os referidos procedimentos estilísticos relacionados não informam a respeito do que declarou ser de caráter singular do náuatle pré-hispânico ou de formas completamente diferentes. Em realidade, seu discurso —em grande parte sintético— apresenta-se como se não houvesse penetrado de fato na língua dos Nahua, pois suas definições e os fragmentos traduzidos não explicam o que é “estranho”. Como tradutora de cantos dos *Cantares*, confirmo o chamado “exótico” da linguagem dos cantos, mas não com o mesmo termo, por ser um aspecto de difícil explicação. Isso se justifica, segundo meu trabalho de tradução, em razão do náuatle clássico via artes e vocabulários legados pelos freis ser insuficiente para apreender essa linguagem, considerada idólatra e descartada em favor do projeto de catequização.

Apresento alguns exemplos de Garibay para os procedimentos estilísticos. Para o paralelismo, ofereço um trecho do canto da folha 19v dos *Cantares*, sem acompanhamento do texto em náuatle, inserido no quadro a seguir (**Tabela 2**) no âmbito de minha análise de seus indícios internos:

Tabela 2. Exemplo de paralelismo

Trecho em náuatle dos <i>Cantares</i> (fl. 19v)	Trecho em espanhol (Garibay 66)
Amoxtli in cueponi ye no huehueuh huiya cuicatl notlatol aya xochitl in notlayocol [...]	Libro que brota flores es mi atabal, canto es mi palabra, flor mi pensamiento [...]

Elaborada pela autora, 2021.

A única explicação para o fenômeno por Garibay é a seguinte: “Creo que bastan los anteriores ejemplos para la clara percepción de la naturaleza de este recurso estilístico” (Garibay 67). Isto é,

para os leigos em náuatle, a análise depende exclusivamente da tradução, sobre a qual ele não apresenta nenhuma reflexão sistematizada, dando como entendida a relação entre o canto, a flor e o livro, cujo paralelismo se mostra pelo conhecimento cultural dos Nahuas. Em termos linguísticos associados à cultura, contudo, não comprova singularidades à língua dos Nahuas conforme anuncia.

Para o estribilho, exemplo apresentado no quadro abaixo (**Tabela 3**), também não expõe nada característico da língua dos Nahuas:

Tabela 3. Exemplo de estribilho

Trecho em náuatle dos <i>Cantares</i> (fl. 21v)	Trecho em espanhol (Garibay 68)
In canon in huitza ya yectl' on cuicatl y in nocon ya temoa hui hue ninotolinia ma nen on cuica ohuaya ohuaya Can niquittaz a moxochiuh ipalnemoa huihue ninotolinia etc.	Yo busco cantares allá donde vienen: ¡Ah, mísero de mí, que no cante yo en vano! ¿Dónde veré tus flores, oh Autor de la vida? ¡Ah, mísero de mí, que no cante yo en vano!

Elaborada pela autora, 2021.

A repetição dos versos, conforme aparecem duas vezes “¡Ah, mísero de mí, que no cante yo en vano!”, também ocorre nos cantos acima como nas outras literaturas. Garibay não apresenta nenhuma explicação.

Do mesmo modo acontece com todos os outros procedimentos estilísticos elencados, como o difrasmismo e as formas litúrgicas, presentes em outras línguas, e outros não definidos precisamente por Garibay: obscuridade impenetrável, interjeições ou palavras privadas de significação, indicações de ritmos musicais, licenças, estranhezas na formação das palavras, tendência ao hermetismo em algumas construções e dicção enfática, os quais re-

velam muito pouco sobre a língua dos Nahuá ou mesmo a falta de compreensão de Garibay ao intitulá-las de “obscuras”, “privadas de significado”, “estranhas” e “herméticas”. Em resumo, os indícios internos que Garibay afirma comprovarem a existência de poesia no período pré-hispânico somente apresentam características da literatura europeia, tornando vaga sua concepção de “poesia náuatle” a partir de formas peculiares segundo defende.

Infere-se do trabalho de Garibay que, como tradutor, identificou uma linguagem diferenciada nos cantos em náuatle clássico. No entanto, seu discurso é contraditório por não afirmar *que* carácter peculiar encontrou no processo de tradução, resultando tanto na aplicação de conceitos ocidentais os quais, em efeito, são universais como a metáfora, como também na enumeração de outros procedimentos cuja explicação não aporta em termos de linguagem, como “estranheza” e “obscuridade”. Sua análise aponta para a complexidade de conhecer a cultura dos Nahuá por meio do náuatle clássico, pois a escassez de informações de linguagem provenientes dos missionários, e sobretudo em relação aos cantos tradicionais, considerados idolátricos, dificulta o acesso a essa tradição oral em específico. A concepção de poesia náuatle, portanto, deveria ser considerada somente como hipótese ou como forma de tornar compreensível um conhecimento, como parte de um projeto de divulgação literária, conforme resgatou do discurso do padre o pesquisador mexicano Víctor Manuel Hernández: “Garibay se considera un simple divulgador, y de los más simples, siempre invitando, a sus jóvenes lectores, a la búsqueda y profundización de los datos. Esa es una máxima que aplica a sí mismo, en 1953 [...]” (284). De acordo com os críticos do conceito, a noção de poesia náuatle deveria ser analisada no âmbito do período histórico e biografia do padre mexicano⁷, e

7 A pesquisadora Gertrudis Payàs, pioneira na análise do discurso de Garibay desde o ponto de vista da tradução, aponta o cristianismo e o humanismo

acrescento também a partir de questionamentos linguísticos formulados por meio da tradução.

Em efeito, de acordo com o panorama indigenista de Villoro, a concepção de “literatura náuatle” de Garibay, em vigor até os dias atuais, inserir-se-ia na tendência de pensamento indigenista que, para exaltar os aspectos culturais originários, acaba os ocidentalizando com vistas a sua integração na sociedade mexicana:

[...] por un lado, hay que conservar lo propio y original del aborigen, por el otro es indispensable acercarlo a nosotros, hacerlo progresar para que abandone su nocivo alejamiento. Parece, por un lado, que para conservar la originalidad y peculiaridad de lo indígena, habríamos de dejar que permaneciera sumido en sus hábitos y modos de vida primitivos, en su naturalismo ingenuo, en sus ideas bárbaras y, en muchos aspectos, nocivas; hasta habrá quien proponga retrotraer al indígena a su cultura y vida precolombinas. Tal exigiría el respeto a la peculiaridad del indio y la necesidad de su liberación de toda cultura extraña, si llevamos esta pretensión hasta su extremo. Pero, por otro lado, resulta evidente que el progreso material y espiritual del indio exige que asimile los valores más adelantados de la cultura occidental. (Villoro 212)

A aplicação do termo “literatura” para a tradição oral e de escrita pictográfica dos Nahuas, por conseguinte, devido ao viés ocidentalizante, foi e ainda é motivo de discussão e muitas críticas tanto

como justificativa da abordagem do padre mexicano: “Garibay is a Christian Humanist: [...]. This unifying vision is also visible in the prefaces to his Greek translations, as well as in his commentaries to Nahuatl texts, where he upholds the universal values of poetry and predicates convergences between Greek, biblical and Hindu traditions. But, above all, he admires classical Greek culture: [...]. It is only natural, therefore, that this would be the ‘universe of representation’ dominating his translation work” (546).

no México como internacionalmente, como foi o caso do linguista estadunidense John Bierhorst, tradutor dos *Cantares* na íntegra para o inglês (1985)⁸.

A maioria dos críticos de Garibay questiona sua concepção por estar inspirada na prática missionária, a qual utilizou um modelo alheio, o ocidental, para interpretar e qualificar os aspectos culturais originários segundo o projeto catequético. Segundo o pesquisador mexicano Heriberto Yépez, por exemplo, o conceito “literatura” empregado aos textos em náuatle sustentam um viés colonizador que não corresponde à valorização da cultura Nahua:

Bajo el rubro “literatura indígena” en realidad se ha creado una falsa alteridad. Tanto las fuentes canonizadas como la perspectiva que se utiliza para mediarlas, reflejan el proyecto de mantener la voz-otra presuntamente literaria-nahua como un relato complementario (y no radicalmente opuesto) al discurso europeo. Para validar este discurso (y las instituciones que mantiene), fue necesaria la invención del concepto de “literatura indígena” que ya se ha canonizado y que seguramente será muy difícil deconstruir, abolir o superar. (Yépez 63)

Nessa visão, essa conceituação iguala-se às atitudes dos missionários dado que avalia positivamente a produção cultural dos

8 Bierhorst direciona suas críticas a Garibay no que diz respeito à aplicação do conceito “poesia” como tradução do difrassismo ‘*in xochitl in cuicatl*’: “In recent years the *xochitl/cuicatl* of the *Cantares mexicanos* has been repeatedly defined as poem or poetry. But the definition appears to have been invented by the late Angel M. Garibay and, so far as I am aware, has no other authority. Although it is entirely proper from a modern point of view to speak of the *Cantares* as poetry and to regard the old singers as poets, the definition “*Xochitl/cuicatl* = poetry” is a flaccid concept at best and worst a misnomer” (17).

povos originários somente quando equivalentes ou similares à tradição europeia. León-Portilla, apesar de não formar parte desse conjunto de críticos, ratifica a atitude de Garibay, seu orientador de doutorado e mestre: “al igual que sus predecesores, los misioneros humanistas del siglo XVI, él también aunó sus labores eclesiásticas con el interés por comprender el alma indígena [...]” (León-Portilla 346).

Por um lado, os argumentos dos críticos procedem ao pensar que, para valorizar o passado Nahua, se deveria traduzi-lo desde sua própria cosmovisão e conceituação e não nos termos do modelo ocidental. Por outro lado, deve-se ter em conta que a concepção de Garibay também responde a seu viés católico e humanista, bem como a um projeto nacional mexicano de valorização necessária de seu passado pré-hispânico da época para configuração de sua(s) cultura(s). Somada ao ponto de vista da filologia, disciplina que abarcava o estudo de documentos antigos também da época, talvez não fosse epistemicamente viável a elaboração de outro conceito para aproximar-se a um conteúdo que, em categorias Nahua genuínas, seja inalcançável devido ao projeto colonial.

Em efeito, vale ressaltar que os mesmos críticos, até o momento, não forneceram nenhum conceito desde a cosmovisão Nahua. Isso porque não é um exercício fácil a introdução de novos termos para definir genuinamente aspectos culturais dos Nahua ou de quaisquer outras culturas originárias. Deve-se levar em consideração as reais possibilidades de se aproximar desse amplo complexo cultural fora do paradigma ocidental posto que boa parte da língua-cultura atravessou o filtro da colonização e o conhecimento da linguagem em relação a seu entorno cultural foi limitado pelos missionários. Seguindo a lógica dos críticos, o ideal para a conceituação seria referir-se às artes verbais cantadas com o termo em náuatle, *'cuicatl'*, mas esse emprego tampouco asseguraria uma visão puramente Nahua haja vista seu conhe-

cimento por meio do projeto missionário de catequização. Além disso, sua tradução por “canto” nem sempre envolve a performance com a qual se constituía um ritual Nahua.

A meu ver, a problemática quanto ao conceito empregado nas produções artísticas e orais dos Nahua seria mais profícua se tratada desde o ponto de vista da tradução e não desde o modelo colonial aplicado. Sem desmerecer o viés das críticas recorrentes, através da tradução se poderia apresentar discussões ainda mais complexas e orientadas para a questão em si. A tradução é um problema conceitual em si mesmo, pois lida com a linguagem, meio no qual se ordenam as etapas de entendimento entre as línguas e assim, promove o conhecimento sobre culturas. Nesse sentido, a discussão poderia voltar-se para quão possível seria elaborar um conceito para aspectos culturais Nahua pré-hispânicos, vindo à tona um problema de língua: a configuração do náuatle clássico desde o projeto de ‘colonização do imaginário’ pelos missionários, utilizando a expressão de Gruzinski. Isto é, como reconhecer a cosmovisão dos Nahua pré-hispânicos via o náuatle clássico, uma língua moldada para catequizar?

Sendo assim, com relação ao emprego do conceito por Garibay, constato que, de acordo com seu discurso, não há comprovação da existência de uma poesia náuatle, mas de uma poesia *em* náuatle, pois a linguagem dos Nahua não foi decodificada no projeto de catequização e, atualmente, não é possível acessá-la pelas artes e vocabulários dos missionários por não abarcarem sua natureza qualificada como idolátrica. Poesia *em* náuatle, por sua vez, pressupõe a literatura pré-hispânica que foi reconfigurada no chamado náuatle clássico, transmitindo a ideia de um material não genuíno na íntegra tal como a língua dos Nahua, problematizando a formulação de conceitos para além das aplicações provenientes de outros *loci* culturais.

No tocante às críticas a Garibay, ao mesmo tempo inclino-me à certa defesa do padre mexicano, pois o fato é que ele realizou

um importante trabalho de tradução e crítica dos manuscritos em náuatle clássico e deu origem a uma linha de pesquisa dentro dos estudos sobre a Mesoamérica, possibilitando a inserção de outras áreas do conhecimento relativas à linguagem que não a filologia. As críticas são pertinentes, as quais subscrevo, mas não se deveria invalidar o trabalho de Garibay, um trabalho de divulgação literário-cultural e não de viés acadêmico, como se tem feito no México e outros países nos últimos anos. Em razão de suas traduções foi possível o conhecimento do conteúdo dos textos coloniais, permitindo a realização de inúmeras investigações dentro e fora do meio acadêmico e motivando diversas discussões dos conhecimentos presentes neles.

O problema se centraria, conforme afirmado, na visão de Garibay de que a linguagem “especial”, “estranha” dos cantos Nahuatl seria acessada direta e integralmente por meio do náuatle clássico, uma língua reconfigurada para catequizar. As letras dos cantos dos *Cantares* possivelmente são fragmentos das letras pré-hispânicas, mas as artes e vocabulários são insuficientes para acessar sua linguagem originária, sua cosmovisão, por abarcarem a visão colonizadora dos missionários que a considerou idólatra e, portanto, a descartou desses documentos que, por suas próprias características, representam apenas um recorte da realidade. Por certo, o próprio Garibay revela, em sua aplicação do conceito “poesia” para os *Cantares*, os limites da explicação da linguagem dos cantos, para o qual seria necessário, minimamente, um estudo junto às localidades que ainda preservaram oralmente tradições pré-hispânicas.

Referências

- Bierhorst, John. (1985). *Cantares mexicanos. Songs of the aztecs*. Stanford: Stanford University Press.
- Cantares mexicanos* [manuscrito]. In: MS 1628 bis. Cidade do México: Biblioteca Nacional de México, 85f.
- Cantares mexicanos*. (2011). Paleografía, traducción y notas Miguel León-Portilla. Cidade do México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, Fideicomiso Teixidor.
- Durán, Diego (Frei). (1581). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra firme*. Edição preparada por Ángel María Garibay K. Tomo I. Cidade do México: Porrúa.
- Eguiara y Eguren, Juan José. (1755). *Prólogos a la biblioteca mexicana*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.
- Florescano, Enrique. (1990). “La nueva imagen del México antiguo”. *Revista Vuelta*. Cidade do México [acessado em 29 outubro de 2021].
- Garibay Kintana, Ángel María. (1937a). *Ábside*. *Revista de Cultura Mexicana*. Cidade do México, n. 2, p. 11-23.
- _____. (1937b). *Ábside*. *Revista de Cultura Mexicana*. Cidade do México, n. 4, p. 49-56.
- _____. (1939). *Ábside*. *Revista de Cultura Mexicana*. Cidade do México, n. 8, p. 11-26.
- _____. (1940). *Poesía indígena de la Altiplanicie*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. (1953-54) (2007). *Historia de la Literatura Náhuatl*. Cidade do México: Porrúa.
- _____. *Poesía Náhuatl* (1965-68). Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Historia, Seminario de Cultura Náhuatl.
- Havelock, Eric A. (1994). *Prefacio a Platón*. Tradução desconhecida. Madrid: Visor.
- Hernández Torres, Víctor Manuel (2004). “Ángel María Garibay Kintana: la vida sencilla”. In: Saladino García, Alberto. *Humanismo mexicano del siglo XX*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, p. 281-292.
- Herr Solé, Alberto. (1992). “El archivo Ángel María Garibay Kintana de la Biblioteca Nacional”. *Revista Estudios de Cultura Náhuatl*. Cidade do México [acessado em 25 de abril de 2018].
- León-Portilla. (2017). *Humanistas de Mesoamérica*. Cidade do México: FCE, El Colegio Nacional, INAM, IHH.
- Lockhart, James. (2019). *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de los indios del México central, del siglo XVI al XVII*. Tradução de Roberto Reyes Mazzoni. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica [1992].
- Máynez, Pilar. (2002). *El Calepino de Sahagún. Un acercamiento*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica.

- Medina, Andrés. (2000). *En las cuatro esquinas, en el centro*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Ong, Walter J. (1982) (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Tradução de Angélica Scherp, Cidade do México: FCE.
- Payàs, Gertrudis. (2004). "Translation in Historiography: The Garibay/ León-Portilla Complex and the Making of a Pre-Hispanic Past". *Revista Meta*. Montreal, v. 49, n. 3, p. 544-561.
- Paz, Octavio. (2018). *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica [1956].
- Villoro, Luis. (2018). *Los grandes momentos del indigenismo en México*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica [1950].
- Yépez, Heriberto. (2018). *La colonización de la voz: la literatura moderna, Nueva España, el náhuatl*. Cidade do México: Axolotl editorxs.

TOPOIESIS DEL ESPACIO TEXTUAL: EL PEDREGAL DE FEDERICO GAMBOA EN SANTA

TOPOIESIS OF THE TEXTUAL SPACE: FEDERICO GAMBOA'S PEDREGAL IN SANTA

SAMANTHA ESCOBAR FUENTES
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD DE PUEBLA (MÉXICO)

RESUMEN

Santa (1903), según José Emilio Pacheco, pasó de “*best seller mexicano*”¹ “a *long seller*”, circunstancia que ampara nuestra revisión. Este trabajo se enfoca en el estudio del Pedregal donde Santa sostiene su primer encuentro amoroso a través de la *topoiesis* del evento o motivo para destacar la importancia de dicho lugar como detonante de una situación narrativa que contrastará campo y ciudad en un momento particular de la historia mexicana —los inicios del siglo XX—, y de una estética literaria específica —el naturalismo— que pretende dar cuenta cabal de dicho periodo.

Palabras clave: *Santa*, Federico Gamboa, Naturalismo, El Pedregal, *Topoiesis*.

1 José Emilio Pacheco así lo denomina en su “Introducción” a *Mi diario I* (1892-1896). *Mucho de mi vida y algo de la de otros* de Federico Gamboa, editado en México por CONACULTA en 1995.

Abstract

According to Jose Emilio Pacheco, *Santa* from Federico Gamboa, became a *long seller* shortly after having been a *best seller* when it was first published. This is the reason why we focus this paper in a review of the Pedregal, the place where Santa has her first sexual experience, because we consider that its analysis through the *topoiesis* of the event or motive, we can show the importance of this place as a trigger of the contrast between city and field during the beginning of the 20th century in Mexico, a moment in which Naturalism was an important literary tendency.

Keywords: *Santa*, Federico Gamboa, Naturalism, El Pedregal, *Topoiesis*.

A casi 120 años de la publicación de *Santa* (1903), podría parecer ocioso regresar a ella o intentar decir algo que no se haya dicho ya; sin embargo, sus múltiples versiones cinematográficas², adaptación para telenovela, teatro y bolero —compuesto por Agustín Lara— nos hablan de la gran difusión que tuvo a lo largo del siglo pasado —en nuestro país por lo menos—. Si esto no fuera suficiente, en la Ciudad de México, en la alcaldía Álvaro Obregón, hay una calle en honor de su protagonista (*Santa*), que hace esquina con “Federico Gamboa”. Así, la historia de la joven que, habiéndose entregado a las pasiones de la carne, termina sus días como prostituta, gozó del gusto del público mexicano de inicios del siglo XX, quizá no sólo por el detalle con el que Gamboa retrata tanto las penurias de la protagonista como los valores de la sociedad porfiriana, sino también por el carácter “modelizante” de su mensaje.

2 Yliana Rodríguez González habla de cinco y Julián Vázquez Robles de seis (1918, 1932, 1943, 1949, 1969, 1991).

En *Crítica y sabotaje* (2011), Manuel Asensi Pérez define modelización como “la acción consistente en determinar sujetos (cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades) que se representan, perciben y conciben el mundo y a sí mismos según modelos previamente codificados, esto es, ideológicos, cuya finalidad es la práctica de una política normativa y obligatoria” (2011, 15). La literatura, cuya materia prima es el lenguaje —que, en palabras de Asensi, es “el fenómeno ideológico por excelencia” (2011, 11)— presenta lo que el crítico valenciano denomina un “modelo de mundo” que puede o no coincidir con el referente extraliterario del lector, pero en el que subyace una fuerza ideológica pues,

aunque una obra de arte no necesite un referente real (para significar), aunque los actos performativos que se realicen en su plano del contenido, en su ‘historia’, carezcan de fuerza ilocutiva ‘efectiva’, su manera de ‘representar’ la realidad es ‘real’ por el hecho de que da a ver el mundo de un determinado modo ideológico y se convierte, por ello mismo, en un precepto a través del cual un sujeto percibe la ‘realidad’.
(Asensi 45)

Una de estas realidades experimentables básicas para el ser humano es el espacio que lo rodea. Son muchos los textos de consulta obligada que desde distintas disciplinas lo han estudiado. Desde las humanidades, considerando la relación entre la humanidad y su entorno, encontramos *Ser y tiempo* (1927) de Martin Heidegger o *La producción del espacio* (1974) de Henri Lefebvre como dos ejemplos señeros. El ámbito literario no es la excepción, conceptos como el cronotopo³, el topoanálisis⁴ o la *topoie-*

3 Originalmente acuñado en el área de la física, de donde Bajtín lo toma prestado para el campo de la literatura.

4 Propuesto por Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1957).

*sis*⁵ centran su atención en el asunto espacial desde diferentes perspectivas y bajo distintas nociones. Es espacio aquel en el que se desenvuelve el escritor antes, durante y después de su proceso creativo; también lo es aquel del libro como objeto material con dimensiones, peso, etc.; o el que rodea a la lectura de la obra. No obstante, el que nos interesa en este trabajo se refiere al que está representado dentro del texto, aquel que viven y recorren los personajes, voces narrativas o poéticas de la obra literaria. Su importancia no es menor pues, como Bajtín nos recuerda,

la obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquece; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores. (404)

De ahí que los lugares de ficción operen en un doble sentido, permitiendo, por un lado, la aprehensión del texto a partir del conocimiento que del mundo se tiene y, por otro, dotando al mundo extraliterario de los significados o valoraciones presentes en el texto.

Esto nos lleva a explorar el uso que Gamboa hace de los lugares —en este caso el Pedregal como punto medular para el futuro de su protagonista— y emitir así su visión de la sociedad mexicana de principios del siglo XX, mostrando la descomposición social experimentada por la adopción de ideas positivistas que

5 Desarrollado por Palma et al., y del que se hablará in extenso en este documento.

alejaban a los ciudadanos de valores católicos tradicionales⁶ en una novela de raigambre naturalista⁷. Según Victoria Kritikou,

Federico Gamboa se basa en los principios del naturalismo para describir lo morboso de la sociedad mexicana y, motivado por los principios científicos del método experimental del naturalismo francés, describe a sus personajes y la sociedad mexicana en general. Hace un análisis profundo del hombre como ser natural y social, tratando de explicar las razones y los motivos de su conducta bajo la influencia de la herencia y del medio ambiente. (2017, 100)

Y es sobre este entorno que rodea a Santa que este trabajo se centra, dado que los trabajos enfocados en los lugares en que sucede la acción de la novela son escasos⁸ y centrados principalmente en su descripción de los lugares de la Ciudad de México (Guzmán Díaz, Ruiz Abreu, etc.). Nuestro objetivo aquí es ahondar en el Pedregal —a partir de la noción de *topoiesis*— como componente iniciático de la construcción de la narración, así como de la postura ideológico-estética del autor tan conocida y trabajada.

6 Asunto que parece paradójico pues como en seguida veremos, el escritor naturalista debía ser un mero observador de la realidad, sin emitir posiciones morales como sí hace Gamboa muy claramente.

7 Habrá, no obstante, que recordar que, al emitir un juicio valorativo sobre la vida de su protagonista, Gamboa se aleja del naturalismo de Zola o Maupassant. Al respecto puede consultarse *La novela naturalista de Federico Gamboa* (2002) de Manuel Prendes Guardiola, quien señala que para estos autores europeos “la novela es también *impersonal*: el novelista no puede juzgar ni sacar conclusiones de la realidad que observa, sino simplemente analizar los hechos. La emotividad del narrador desaparece, pues es un elemento extraño a la función científica y documental de la novela” (23, las cursivas son del original).

8 Aunque cabe hacer notar que muchos de los estudios generales sobre la obra, abordan, aunque sea de paso, el asunto espacial.

Topoiesis del espacio textual

El interés por el estudio del espacio en la literatura no es nuevo ni poco⁹ y esa diversidad de acercamientos ha contribuido a recuperar obras y autores desde perspectivas harto interesantes, pero con una sistematicidad bastante precaria¹⁰. Para los fines de este trabajo recuperaremos la propuesta de la *topoiesis*, término que “define esos espacios, siempre vinculados a un tiempo, que se generan en y alrededor de la creación de un texto que representa una modelización de mundo” (Palma Castro *et al.* 14). Dicha propuesta, además de plantear una extensa revisión del estado de la cuestión espacial en la literatura, hace notar la posibilidad de estudio del mismo a partir de cuatro categorías analíticas: *topoiesis* de las instancias de enunciación —que se centra en el autor, narrador, voz lírica, etc.—; *topoiesis* de los dispositivos de registro del texto —vinculada a conceptos como la zona visuográfica y la materialidad de los textos—; *topoiesis* del espacio textual —probablemente la categoría más recurrente en estudios literarios y que tiene que ver con el espacio y los lugares representados al interior de la narración, del poema u obra teatral—; y *topoiesis* del espacio de recepción —es decir, aquel del lector/a o lectores/as tanto históricos como ficcionales— (Palma Castro *et al.*).

Como se puede inferir del objetivo antes mencionado, aquí nos ocupa la *topoiesis* del espacio textual, es decir, aquella que estudia los espacios y los lugares¹¹ en los que suceden los eventos

9 No debe olvidarse que, por ejemplo, uno de los estudios clásicos al respecto es el del cronotopo de Mijaíl M. Bajtín, que, aunque fue traducido y publicado hasta 1975, fue originalmente escrito en 1938.

10 Al respecto pueden consultarse los trabajos de Slawinski o de Palma *et al.* —consignados en la bibliografía— que sistematizan, cada uno a su manera, los diferentes enfoques que se han dado al estudio del espacio.

11 Aunque en el ámbito literario no se ha ahondado en la diferencia entre espacio y lugar y hacerlo aquí rebasaría las pretensiones de este trabajo, debemos aclarar que espacio y lugar no son sinónimos. Dentro del campo de la geografía humana, por ejemplo, se define al lugar como un espacio

narrados, dado que entendemos que, si bien contruidos a partir de lenguaje, estos apelan a un sentido que dista mucho de quedarse en lo literario: el lugar que el ser humano habita no es neutral ni casual. Un bosque, el mar, una caverna, si bien dados por la naturaleza, no permanecen ni inalterados ni faltos de protagonismo y sentido para la sociedad que se desarrolle en sus cercanías, misma que orquestará no sólo su subsistencia y vida económica, sino también aquella de tipo religiosa y cultural a partir de su realidad circundante. Disciplinas como la geografía humana o la geopolítica son ilustrativas de la relación entre el ser humano y su entorno, mostrando cómo la particularidad del espacio que se habita influye o incide en el desarrollo de la humanidad y esta a su vez en el del planeta. No obstante, es claro que la obra literaria no intenta ser una réplica de esta realidad fenoménica; sin embargo, los mundos ficcionales —referenciables o no— presentes en el texto, son contruidos bajo parámetros de realidad extraliteraria que apelan, a través del lenguaje, a una serie de convenciones y significados espaciales provenientes de la experiencia humana.

Así, *la topoiesis textual* pretende “la determinación de un sistema de las relaciones que se organizan para formar una estructura espacial” (Ramírez Olivares *et al.* 38), entendiendo que esta “estructura espacial” no es única ni universal dada la variedad de formas narrativas, corrientes estilísticas y literarias en diferentes momentos históricos. Esta estructura espacial puede ser identificada a través de, por lo menos, tres premisas: 1) la que involucra “una serie de palabras que establezcan cierta relación en un mundo dado o, visto en términos de la fenomenología de Heidegger (1927), de un ser en el mundo” (Ramírez Olivares *et al.* 38); 2) la que se da a partir de “la función de dichas palabras en

humanizado a partir de procesos de apropiación (cfr. Cresswell consignado en la lista de referencias).

un sistema organizado a través de ciertas nociones de espacio” (38); y 3) aquella que sucede “a través de la determinación del significado de dicho sistema” (38). Estas directrices permiten ampliar el espectro de análisis espacial a obras que empleen mecanismos literarios o lingüísticos distintos a la descripción pues, si bien esta es generalmente aceptada como la “responsable en primera instancia de la dimensión espacial de un texto narrativo” (Pimentel 10), no todos los textos recurren a ella como principal forma de espacialidad.

No obstante, habrá que considerar que, independientemente de los recursos espaciales presentes en el texto —descripciones, deícticos, verbos de movimiento, etc.—, para la *topoiesis* del espacio textual, el lugar funcionará en relación con cualquiera de las siguientes categorías: 1) la del acontecimiento o motivo, 2) la del personaje, o 3) la del objeto. La primera

se vincula con el planteamiento de un espacio desde dónde éste [el acontecimiento] se puede manifestar. Puede ser real o imaginario, designado con un nombre propio o simplemente relacionado con una entidad espacial abstracta (camino, selva, cueva, etc.), lo cual evidentemente brinda un significado específico de ese acontecimiento o motivo. (Ramírez Olivares *et al.* 38-39)

La segunda implica la inclusión o exclusión de un personaje, su desplazamiento por diferentes escenarios o la percepción de dicho espacio por el personaje (Ramírez Olivares *et al.*); mientras que la “*topoiesis* de objeto” considera estos como elementos espaciales de manera que pueden “convertirse en portadores de la acción” (Ramírez Olivares *et al.* 43), es decir, una habitación puede manifestarse a través de la mención de una cama, por ejemplo. De esas opciones, la *topoiesis* del evento o motivo es la que nos

interesa como forma de acercamiento al Pedregal en el que Santa pierde la virginidad.

Topoiesis del Pedregal

La novela, que está dividida en dos partes de cinco capítulos cada una, nos cuenta el declive de Santa, una inocente joven de pueblo que, después de tener relaciones sexuales por primera vez, se ve obligada a dejar su casa y su familia en Chimalistac para convertirse en prostituta en la Ciudad de México¹². Esta dicotomía campo-ciudad, de larga tradición en Occidente, está presente en la novela pues, según Victoria Kritikou, “Federico Gamboa refleja la vida urbana durante el período del gobierno de Porfirio Díaz y presenta sus aspectos positivos y negativos debido a la aplicación de la doctrina positivista en el contexto histórico-social mexicano. Mientras tanto la vida rural se presenta idealizada” (2017, 93-94).

La novela comienza *in medias res* con Santa llegando al prostíbulo después de ser expulsada de la casa materna y, aunque la mayor parte de la diégesis se desarrolla en la Ciudad de México, nuestra protagonista nos transporta a su antigua vida en Chimalistac cuando cuenta a Hipólito, el pianista ciego del burdel —y eterno enamorado de Santa— sus orígenes. De este modo, la primera parte de la obra recupera el pasado reciente de la joven marcado a partir de los eventos acaecidos en el Pedregal.

Se trata de un lugar donde abunda la naturaleza, lleno de árboles, arbustos, riachuelos, piedras y cuevas. Ese entorno “natural”,

12 Aunque no es esta confrontación campo-ciudad nuestro centro de atención, no puede dejar de notarse la recuperación del motivo de larga tradición en la literatura occidental para el momento en que Gamboa está escribiendo su novela puesto que se trata del periodo de “construcción” del México moderno y lo que ello representa de bueno y malo.

que, siguiendo las premisas de la literatura al uso, es ampliamente descrito, está lejos de estar objetivamente presentado, como pretendían las aspiraciones naturalistas de la época. En cambio, nos dice Gamboa que en su *"fatídico interior"* (52, las cursivas son nuestras) hay "por dondequiera matorrales que desgarran la ropa; amenazas de que una víbora nos asalte o una tarántula se nos prenda; y lo que es más lejos, algo peor; los gatos monteses y los tigres y la muerte". Por si todo eso no fuera suficiente, se cuentan "leyendas erráticas, historias de aparecidos y de almas en pena que salen a recorrer esos dominios, en cuanto la luz se mete" y aunque "en puntos determinados [es] un panorama hermosamente poético", ha sido lugar de "homicidios impunes todavía" o el escondrijo de "insurgentes", "yanquis y franceses" (53).

Pese a dicha reputación, Santa había sido autorizada por su madre, Agustina, para recorrerlo. Curiosamente, aunque el Pedregal siempre fue atemorizante, el paseo descrito justo antes de la primera menstruación de Santa pareciera diferente:

Zapatos en la mano, sintiendo en los pies trigueños el cosquilleo del agua que sin pudores se los lamía mientras ella cruzaba el río por encima de las piedrazas enclavadas en su cauce con ese fin, llegaba a la opuesta banda con el aliento cortado por el remotísimo peligro corrido de pisar en falso y sacarse, a lo sumo un chapuzón sin consecuencias. (Gamboa 54)

La hermosura e inocencia de esta descripción no restan la carga de erotismo del río que lame los pies y el aliento entrecortado de la joven preludiando el evento que, convirtiéndola en mujer, Santa protagonizará en ese mismo lugar.

El capítulo dos recrea el — ¿fatal? — momento en el que nuestra protagonista se entrega al alférez Marcelino Beltrán: "fue el Pedregal un cómplice discreto y lenón, con sus escondrijos y re-

codos inmejorables para un trance cualquiera, por apurado que fuese” (Gamboa 62). El estatus del Pedregal como cómplice muestra que el lugar está descrito por un ojo censor. Federico Gamboa ya se encargó, párrafos atrás, de describir el tipo de sucesos que el Pedregal enmarca —apariciones, asesinatos, etc.—, por lo que, bajo esa perspectiva, nada bueno puede ocurrirle a nuestra protagonista. El que la primera relación sexual de Santa suceda ahí y no en “la tapia de Posadas o de Portales, donde el tranvía de Churubusco, la malicia de un caminante, cualquier pequeñez impensada podía descubrirlos” (62) destaca lo prohibitivo del asunto al tratarse del quebrantamiento de las leyes de la sociedad y de la iglesia. Habrá que recordar asimismo, que fue justamente en el Pedregal donde el alférez y la joven se conocen: “Conociéronse cierta tarde a la entrada del Pedregal” (59) y el que además cobijara desde el principio sus amoríos, pues aunque en un principio, Santa, renuente a aceptar las proposiciones del militar “arrancaba a esconderse en su vivienda” (59), cuando finalmente se rinde a su cortejo “ella internábase por los ‘callejones’ de la aldea y sin delatarse ante los conocidos que la saludaban, escogía el camino más largo pero menos frecuentado, y no paraba hasta la frontera del Pedregal. Reuníasele el alférez, y juntos ya, volviendo la cara a cada minuto para no ser sorprendidos, hundíanse Pedregal adentro” (61). El Pedregal entonces se encuentra fuera de los límites de lo permitido para Santa, este actúa como “frontera” entre su comportamiento como hija de familia, miembro de una sociedad, y el de una mujer que se libera de los constreñimientos que dicha sociedad le impone.

A pesar de toda esta carga negativa subyacente al Pedregal, “Marcelino desfloró a Santa en una *encantadora* hondonada que los escondía” (Gamboa 62, las cursivas son nuestras) característica que parecería fuera de lugar con el ambiente general ya descrito por nuestro autor. Esta especie de inflexión positiva frente a lo antes dicho del mentado lugar podría funcionar como elemento

de ambigüedad: la relación sexual fuera del matrimonio no debe suceder, sin embargo, existe algo de placentero en lo prohibido. Así, la idoneidad del lugar para lo que en él sucede nos habla de una *topoiesis* de acontecimiento o motivo. El Pedregal opera como *locus amoenus*, creado ex profeso para actos propios de asuntos amorosos ilícitos: “ni quién los fiscalizara en las soledades esas –que no eran fiscales los pájaros que volaban al aproximárseles la pareja, ni las ramas de los arbustos, ni los crispados brazos de los árboles que se secretaban Dios sabe qué asuntos, en su mágico idioma druídico de roce de hojas y murmurar de cosas” (61). La naturaleza, los animales, la carga “mágica” del entorno, estarían apelando probablemente a la parte salvaje, menos civilizada de los jóvenes, aquella que los abstrae de la realidad en la que viven para dejarse arrastrar por sus deseos más básicos de placer.

Consumada la relación, el Pedregal vuelve a su estatuto más atemorizante, en parte porque ya atardeció y poco a poco se va oscureciendo el cielo, y en parte por la desazón que agobia a Santa. El camino además no facilitaba las cosas pues

Ya no podían vadear el río por encima de los pedruscos inmóviles, porque las fábricas que durante el día han aprovechado su corriente apresándola, a esas horas danle rienda suelta y él crece, recupera su imponente volúmen. Debían, pues, caminar por la otra ribera, de vereda angostísima, y ganar el peligroso puente, el tronco del árbol labrado a hacha, sin barandal ni amparo, que reclama agilidad, firmeza y hábito en quien se arriesga a cruzarlo. Diríase del río, según lo negro que se divisaba, que era más de tinta que de agua, y que el ruido que producía era un suspiro interminable y tétrico. (Gamboa 64-65)

Esta serie de inconvenientes —que antes no fue un obstáculo para los amantes— es destacada ahora por el autor para crear la atmósfera lúgubre, que casi corresponde con el estado de ánimo de nuestra protagonista, panteísmo egocéntrico más propio del Romanticismo que seguramente Gamboa leyó en innumerables obras y al que recurre sin mayores miramientos por encontrarlo útil a sus fines.

Así, el Pedregal, alejado del pueblo y de cierto tipo de orden social, pareciera alentar las pasiones de la carne, una especie de Paraíso bíblico de donde, por mucho menos, fueron expulsados Adán y Eva, con la salvedad de que en este caso la única exiliada es la Eva de esta historia, Santa. Cuando Marcelino le pide que se vayan, ella desconcertada responde: “¿Y en qué lugar quieres que yo me presente así...?” (Gamboa 63). Nuestra protagonista es consciente de su nueva situación y de su inadecuación: una mujer como ella no cabe en Chimalistac, su hermoso pueblito de la infancia. La joven, excluida de su universo conocido, se ve obligada a emigrar a la Ciudad del México, donde triunfará como meretriz no sólo por su belleza sino por la pericia que va obteniendo en el desempeño de su labor.

Si bien la protagonista cae “accidentalmente” en el ámbito de la prostitución, “rápida fue su aclimatación, con lo que a las claras se prueba que la chica no era nacida para lo honrado y derecho” (Gamboa 76) como nos hizo saber el autor cuando, desde la primera relación sexual, Santa gozó en el Pedregal mientras “en idolátrico renunciamiento femenino, se le dio toda, sin reservas, en soberano holocausto primitivo; vibró con él, con él se sumergió en ignorado océano de incomparable deleite, inmenso, único” (62). Su futura vida de “desenfreno” no es más que la consecuencia lógica —recuérdese el cariz naturalista de la obra—; Santa pasó “de encogida y cerril en cortesana a la moda” (74), cuya “carne de extravío y de infamia” (74) satisfacía por igual a todo el que pudiera pagar: “jóvenes decentes”, “padres de familia, esposos,

gente muy adinerada y muy alta, unos católicos, otros librepensadores, filántropos, funcionarios, autoridades [...] personas decentes, respetables, alegres y serias” (75), es decir, prácticamente todo tipo de hombres o en palabras de Gamboa “la entera ciudad concupiscente pasó por la alcoba de Santa, sin darle tiempo casi de cambiar de postura” (75).

Este duro contraste entre la condición diversa pero poco condenatoria de los parroquianos y la de Santa que “en sus adentros, y hembra al fin, sentíase halagada con esa adoración que trazas llevaba de no concluir nunca; y en vez de enfermar, sonreía –sonreía en su perenne desnudez impúdica” (Gamboa 75) enfatiza los juicios de valor sobre ella emitidos y apenas citados; la joven pasa de adolescente engañada a meretriz consumada, lo que pareciera denunciar los peligros de la carne. Así, el público lector, a partir de la generalización de la situación particular que vive *Santa*, es llevado a naturalizar la circunstancia de la chica y adoptar como consecuencia lógica y “natural” el mensaje transmitido por el texto, asumiendo que, si eso le pasó a una simple chica de pueblo, nadie está exento de sufrir tales desgracias. Este es el poder modelizante al que ya hemos hecho mención y que en el caso de *Santa* apela al realismo de los personajes y los lugares en los que se desenvuelven, pero también al carácter moralizante con que ambos son presentados en la obra.

Poder modelizante de *Santa*

Cabría ahora preguntarse ¿cuál es el modelo de mundo que presenta Gamboa en *Santa*?, ¿qué papel desempeñan los lugares en dicho modelo? El escritor mexicano, conocedor en primera persona¹³ de la vida nocturna de ciudades modernas y cosmopoli-

13 A partir de los textos confesionales del escritor decimonónico —diarios y crónicas—, se tiene clara la desenfrenada vida de juventud de nuestro

tas tanto de América como de Europa,¹⁴ deja de lado la escritura confesional de otros tiempos para, en una etapa de madurez,¹⁵ “sentar cabeza” narrativamente hablando y mostrar el nivel de descomposición social que puede acarrear la pérdida de valores morales y religiosos.

Los lugares que habitan sus personajes, atendiendo a la segunda pregunta, son aquellos que sirven a sus fines, no sólo narrativos sino también aleccionadores, como lo vimos con el Pedregal: mientras Santa lo visitó sola no representaba grandes peligros —a pesar de no ser un entorno amigable y apacible—; sin embargo, cuando va con Marcelino, el lugar resulta estar al borde de lo prohibido, resulta un tanto amenazador y sombrío, pareciera otro. De ahí nuestro análisis a través de la *topoiesis* del evento o motivo: la detallada descripción del Pedregal obedece a un objetivo más moral que estético en ambos casos. Gamboa, como gran parte de la sociedad de su momento —y de momentos

autor. Julián Vázquez Robles, en “Federico Gamboa y las mujeres: educación sentimental y autobiografía”, hace una especie de tipología de las mujeres descritas por Gamboa en *Impresiones y recuerdos*, la autobiografía del escritor mexicano publicada en 1893 con tan sólo 28 años de edad. En su trabajo, Vázquez Robles cita a José Juan Tablada quien, a propósito de la vida licenciosa de nuestro autor, se refiriera a ella como “sus banales correrías por burdeles y tabernas en compañía de toreros y golfos; toda es vida nauseabunda con que Gamboa hizo su *Santa*” (citado en Vázquez Robles 101).

14 Recuérdese que como diplomático vivió en varias ciudades de Centro y Sudamérica —en países como Guatemala y Argentina—, pero que dicha condición le permitió visitar algunas de las capitales más importantes de Europa, como cuenta él mismo en sus diarios.

15 Según Julián Vázquez, la juventud representaría para Gamboa una especie de justificación para su comportamiento desinhibido: “Ser joven para Gamboa era, más que una cuestión biológica o una definición desde la medicina o la sociedad, una etapa de la vida que conjugaba la posibilidad de hacer, la obligación de explorar y la necesidad de ser en cantidades siempre ajustables a las necesidades del momento. Esto puede entenderse como el resultado de una serie de valores, ideales y prejuicios, compartidos por una gran parte de la población, tanto masculina como femenina, y puestos a trabajar bajo la sombrilla de la cultura de la época” (110).

posteriores de la historia de la humanidad—, oscila entre una postura que condena y al mismo tiempo justifica el rol de las prostitutas: son las encargadas de la instrucción sexual de los futuros esposos de las “señoritas decentes” que deben permanecer vírgenes hasta su matrimonio, o aquellas que consuelan a “maridos desdichados” para un buen funcionamiento de la “sagrada” institución.

No obstante, se correría el riesgo—pensaría nuestro escritor—de que esta sociedad de inicios de siglo XX normalizara este tipo de conductas generalizándolas. Así, aunque la prostitución resultara “necesaria” para el funcionamiento de la sociedad, no se debe perder de vista que el ejercicio indiscriminado de la sexualidad llevaría a las mujeres a una posición marginal y de indefensión hasta de ellas mismas como en el caso de Santa, quien desde la primera experiencia se da cuenta de que lo que siente “bien valía su sangre y su llanto y sus futuras desgracias que sólo eran de compararse a una muerte ideal y extraordinaria” (Gamboa 62).

La obra, si bien denuncia una realidad social, tiene un carácter moral. Su discurso pretende mostrar los vicios de la vida urbana¹⁶ para disuadir a los lectores de caer en situaciones similares. El mecanismo a partir del cual el texto modeliza consiste en un “carácter incitativo, apelativo y performativo” (Asensi 17) que, en el caso de *Santa*, se muestra desde el principio de la obra con el epigrama que abre la novela: una cita del capítulo V del Antiguo Testamento que versa sobre los castigos de Dios al pueblo de Israel por adúltero, alusión religiosa poco casual si se recuerda una obviedad; el nombre de la obra y de su protagonista. Aunado a esto, tenemos el fragmento de la *Fille Elisa* incluido en la dedicatoria: se debe prevenir a las jóvenes de los peligros de ejercer

16 Para Gerardo Bobadilla, “Santa plantea la hipótesis naturalista de que el medio, la ciudad, es el detonante del proceso genético de degradación decadencia física y moral del hombre” (2006).

su sexualidad porque podrían llegar al extremo de hacer de esa condición su *modus vivendi* como le aconteció a la joven. Según Asensi Pérez, “la modelización funciona silogísticamente, y en la medida en que ello lleva a la acción podemos decir que el silogismo es lo que abre inductivamente la dimensión incitativa y performativa del discurso en general” (2011, 29). Ese sistema puede ser evidente para el lector o no, el modelo puede ser aceptado o rechazado, sin que esto reste potencial de modelización a una obra.

Los lugares en los que se desenvuelve Santa a partir de su experiencia sexual tendrán que ser distintos a los que hasta entonces la habían albergado; nuestra protagonista, una vez hecha mujer, tiene un rango de acción diferente al que hasta hace poco tenía: no puede volver como si nada a su casa, pero no pertenece al ambiente de Marcelino, que sin mayor detenimiento se va cuando sus deberes militares así lo requieren. Por otro lado, habiendo “gustado las mieles del deseo”, Santa encuentra que sus posibilidades de mundo se ven limitadas, ¿quién en Chimalistac la aceptaría ahora?, ¿qué futuro le esperaba repudiada por su familia y la sociedad que antes la favorecía con su cariño? La joven se encuentra al margen de la sociedad y no sabe cómo proceder; se ve sancionada por algo a lo que se vio orillada y que, además, ha dado sentido a su vida. Santa se enfrenta al dilema de vivir su sexualidad libremente o de acatar las normas de la sociedad. Ideológicamente se encuentra presa de un sistema represor que inhibe sus deseos. En Chimalistac, su circunstancia no encuentra justificación, por lo que, obedeciendo a sus instintos —y a las exigencias de la sociedad—, deja sus lugares en busca de una opción para ejercer libremente su derecho al placer, búsqueda que la sacó de su pueblo llevándola al Pedregal, sitio natural con poca presencia humana que hubiera podido conocerla y juzgarla, lugar intermedio entre la inocencia del campo y la depravación que encontrará en la ciudad.

Desde esta perspectiva, Santa decide cambiar sus lugares por otros más permisivos que le den la opción de “ser” no aquello a lo que había sido destinada en principio, sino aquella posibilidad que se le ha presentado. Santa tiene que ser excluida de lugares como la iglesia¹⁷ y si puede moverse más o menos a su aire es porque se encuentra en la Capital, no en su pueblito originario. Desde la visión naturalista, no obstante, la chica no es culpable, se trata solo de una más entre el “pueblo insensato que no quiere darse por entendido” (9) como dirá el autor decimonónico.

De esta manera, *Santa* pretende, por su origen naturalista, dar cuenta de una realidad descarnada —la de la prostitución en el México del porfiriato— y, por su discurso ideológico, prevenir a las señoritas de las pasiones de la carne y sus fatales consecuencias. Este discurso ideológico moralizante de Gamboa es el que opera al describir los lugares. El “progreso científico” que conlleva el así llamado porfiriato presenta un “modelo de mundo” que pasa de lo meramente espacial —Chimalistac, el Pedregal, la Ciudad de México— a lo social, es decir, a las clases sociales y el lugar que estas ocupan en la sociedad del recién estrenado siglo XX que Gamboa encuentra a un tiempo fascinante y deplorable.

Referencias

- Asensi Pérez, Manuel. (2011). *Crítica y sabotaje*. Madrid: Anthropos-Siglo XXI.
- Bajtín, Mijaíl M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Trabajos de investigación. Madrid: Taurus.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. (2006). “Santa de Federico Gamboa, o la redención artística del naturalismo mexicano”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/santaga.html>

17 Recuérdese que cuando su madre muere y ella se entera, regresa a Chimalistac y al intentar entrar a la iglesia donde está siendo velada su madre, su hermano la corre sin miramientos por pecadora.

- Cresswell, Tim. (2004). *Place. A Short Introduction*. Malden: Mass Blackwell Publishing.
- Gamboa, Federico. (1998). *Santa*, México, D.F.: Océano.
- Glantz, Margo. (2010). "Federico Gamboa, entre *Santa* y Porfirio Díaz". *Literatura Mexicana*, vol. XXI, núm. 2, pp. 39-49.
- Guzmán Díaz, José Manuel. (2008). "El espacio iluminado en la ciudad de *Santa* (1903), de Federico Gamboa". *Discurso. Teoría y análisis*, núm. 29, Primavera. UNAM, pp. 11-45.
- Kritikou, Victoria. (2017). "*Santa* de Federico Gamboa en su contexto histórico y social" *Leopoldo Zea. Aproximación a la figura del filósofo mexicano*. Dimitrio Drosos (ed.). Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 91-102.
- Mino, Fernando. (2018). "Santa: Un siglo de la invención moral de la mujer fílmica en México". *Icónica. Pensamiento fílmico*. <http://revistaiconica.com/santa-1918-100-anos/>
- Palma Castro, Alejandro, José Sánchez Carbó, Alicia V. Ramírez Olivares, Felipe Ríos Baeza, Samantha Escobar Fuentes & Alejandro Ramírez Lámbarry. (2017). "Topoiesis: procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)", *Romance Quarterly*, vol. 64, núm. 1, pp. 1-12.
- Pimentel, Luz Aurora. (2001). *El espacio en la ficción*. México. Siglo XXI: Editores.
- Prendes Guardiola, Manuel. (2002). *La novela naturalista de Gamboa*. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones.
- Quintana Tejera, Luis. (2005). "Encuentro y diálogo de corrientes decimonónicas en *Santa*", *Santa, Santa nuestra*. Rafael Olea Franco (ed.). México: El Colegio de México, pp. 190-208.
- Ramírez Olivares Alicia Verónica, Alejandro Palma Castro, José Sánchez Carbó, Samantha Escobar Fuentes, Felipe Ríos Baeza & Alejandro Ramírez Lámbarry. (2017). "Topoiesis del espacio textual", *Romance Quarterly*, vol. 64, núm. 1, pp. 37-45.
- Rodríguez González, Yliana. (2014). "¿Cómo se leyó *Santa*, de Federico Gamboa? Algunos apuntes sobre su recepción" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XL, núm. 80. Lima-Boston, 2do semestre, pp. 395-410.
- Slawinski, Janusz. (1989). "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias". Desiderio Navarro (trad.). *Textos y contextos. La Habana*, pp. 265-287.
- Vázquez Robles, Julián. (2019). "¡Y vaya si quería yo a mi juventud! Reflexiones sobre la idea de la juventud a partir de la autobiografía, *Impresiones y recuerdos* (1893), de Federico Gamboa". *Revista Historia Autónoma*, núm. 14, pp. 95-112.
- _____. (2018). "Federico Gamboa y las mujeres: educación sentimental y autobiografías". *Secuencia*, núm. 101, mayo-agosto, pp. 76-106.
- Zubiaurre, María Teresa. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisaje, miniaturas, perspectivas*, México, D.F.: FCE.

UN ACERCAMIENTO A LA POESÍA HOMOERÓTICA EN MÉXICO A TRAVÉS DE ODETTE ALONSO Y CÉSAR CAÑEDO¹

AN APPROACH TO HOMOEROTIC POETRY IN MEXICO THROUGH ODETTE ALONSO AND CÉSAR CAÑEDO

IGNACIO BALLESTER PARDO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE (ESPAÑA)

Resumen

En los últimos años la poesía deja patente el tema homoerótico que parecía relegado únicamente a la narrativa en México. Desde Contemporáneos y de manera especial con Abigael Bohórquez se reivindica la libertad sexual a partir de obras cada vez más reconocidas. Un estudio de los casos de Odette Alonso (Santiago de Cuba, 1964) y César Cañedo (El Fuerte, Sinaloa, 1988) permitirá entender los motivos lésbico y gay que configuran sujetos poéticos a favor de la descripción de los cuerpos, el deseo, la identidad y el simbolismo de una cultura tradicionalmente ajena al movimiento LGBTTTI y la teoría *queer*.

Palabras clave: Homoerotismo, Poesía, Lésbica, Gay, México.

¹ Parte de la información de este artículo se ha publicado previamente en forma de notas (*scrap notes*) en un blog que mantengo sobre poesía mexicana.

Abstract

Recently, poetry makes clear the homoerotic theme that seemed relegated only to the narrative in Mexico. From Contemporary and especially with Abigail Bohórquez, sexual freedom is claimed from increasingly recognized works. A study of the cases of Odette Alonso (Santiago de Cuba, 1964) and César Cañedo (El Fuerte, Sinaloa, 1988) will allow us to understand the lesbian and gay motives that shape poetic subjects in favor of the description of bodies, desire, identity and symbolism of a culture traditionally alien to the LGBTTTI movement and *queer* theory.

Keywords: Homoeroticism, Poetry, Lesbian, Gay, Mexico.

Introducción²

En la literatura mexicana abundan las obras que giran en torno a la homosexualidad, concepto “surgido en el siglo XIX dentro del vocabulario médico-sociológico para denominar una orientación sexual, habla menos de una entidad que de un contexto sociopolítico” (Alzate 135). La atracción sexual de una persona por otras de su mismo sexo ha protagonizado tanto obras como estudios teóricos.

Aunque el modernista Efrén Rebolledo ya versificaba el lesbianismo en su soneto “El beso de Safo”³, obviamente es en las publicaciones de finales del siglo XX y principios del XXI donde más presentes y menos platónicas se encuentran dichas temáticas. Partimos de Alicia V. Ramírez Olivares y Jorge Luis Gallegos

2 Una versión inicial de este trabajo fue presentado en el XII Encuentro Internacional “Letras de la otredad” en Chiapas: Imagine meandros (2019), como se detalla en el blog Poesía Mexicana Contemporánea: <http://poesiamexicanacontemporanea.blogspot.com/2019/04/xii-encuentro-internacional-letras-de.html>

3 Alicia V. Ramírez y Jorge Luis Gallegos (2014) se refieren a Safo en el año 600 a. C. para establecer los orígenes de las creaciones homoeróticas (272).

Vargas (2014) a tenor de la narrativa, donde destaca Guadalupe Amor (1918-2000): pionera al escribir un cuento gay y otro lésbico, “El casado” y “Raquel Rivadeneira”, presentes en *Galería de tópicos* (1959). Dicho género literario, que también cultivará Odette Alonso, plantea algunas pautas que veremos en la poesía reciente.

Desde los años sesenta, con la contracultura de José Agustín y las reivindicaciones de los movimientos estudiantiles, la narrativa hace gala de una libertad todavía negada o velada. Nancy Cárdenas, Carlos Monsiváis⁴ y Luis González del Alba publicaron el primer manifiesto en defensa de la homosexualidad en la revista *Siempre!* (1975). Cuatro años después encontramos un parteaguas para la homosexualidad en la literatura, la novela *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata.

En poesía, escasos ejemplos han ocupado el marco teórico de los trabajos a los que nos referimos en estas líneas: *La libertad tiene otro nombre* (1979), libro con el que Carlos Eduardo Turón ganó el que entonces era el galardón más importante de la poesía mexicana, el Premio Xavier Villaurrutia, Darío Galicia (1953), como infrarrealista, o Luis Aguilar con *Muchachos que no besan en la boca* (2015), Premio Internacional de Poesía Gilberto Owen Estrada⁵.

4 Carlos Monsiváis recoge en “De algunas características de la literatura mexicana contemporánea”, de *Literatura mexicana hoy*. Del 68 al ocaso de la revolución ([1991] 1995) de Karl Kohut, la historia de los LGTBI en la literatura mexicana: “Todavía en 1968 la moral tradicional ni siquiera admitía menciones del tema tabú por antonomasia. Sólo se toleraban plaquettes muy discretas, alusiones con técnicas grand-guignol y sermones previos y posteriores al suicidio del desdichado o la infeliz” (31). Tras el origen de la temática suicida, añade: “En los años ochenta, se produce con relativa abundancia la narrativa con temática gay” (31).

5 Buena parte de las referencias e ideas de este trabajo se deben a Daniel Téllez, a quien agradezco su conocimiento.

Lejos del éxito que seguiría teniendo la novela de Zapata décadas después, apenas se recuperaban algunos ejemplos de Contemporáneos sobre las libertades sexuales y homoeróticas, a raíz de la corriente que llegaba de España con miembros de la Generación del 27 como Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer o Salvador Novo; cuya obra de teatro *El Tercer Fausto* (1934) es considerada “como la primera que trata el tema de la homosexualidad” (Torner 211). De él partirá Luis Felipe Fabre para su ensayo *Escribir con caca* (2017)⁶.

Cada vez de manera más notoria, México es ejemplo de libertades sexuales, y su poesía defiende una expresión que paulatinamente vence la censura o los tabúes. La temática homosexual y la comunidad LGBTTTTI (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgéneros, Travestis, Transexuales e Intersexuales) están cada vez más presentes también en la poesía. La denuncia y la expresión humana y libre son tratadas por algunos poetas mexicanos, entre los que se encuentran Homero Aridjis (1940) con su poema “Homosexual en el zoológico” (*Ojos* 276) o José Emilio Pacheco y su “Filozoofía” (*Tarde* 78).

El legado reciente de Rosario Castellanos (estudiado por Bustamante en su artículo “Personajes homosexuales en la obra de Rosario Castellanos”) y Abigail Bohórquez (Ortiz; Bustamante en “‘De amor echele un oxo, fablel’e y allegueme.’ Parodia de algunos tópicos medievales y renacentistas en *Navegación en Yoremito* de Abigail Bohórquez”) cobra fuerza en poéticas constantes

6 El ejemplo de la dramaturgia adelanta ciertos rasgos dialógicos y cómicos que caracterizarán la narrativa, donde hallamos los antecedentes directos de la literatura gay en México (Bravo Varela 11). *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* (1906), de Eduardo A. Castrejón, escenifica en el barrio de San Ángel de la ciudad de México un baile cuyos personajes masculinos se mueven con otros hombres vestidos de mujer. Es uno de los orígenes del travestismo en el discurso que en menor medida encontramos en obras de teatro independiente.

con varios libros publicados en torno al tema que nos ocupa. Se recuperan y establecen así una serie de directrices para expresar, evidenciar y replantear la homosexualidad de la mano de poetas como algunos de los más reconocidos en los últimos años, especialmente varones: Juan Carlos Bautista o Alfredo E. Quintero (según lo está trabajando Daniel Téllez).

La poesía construye una estética de la homosexualidad a partir de la recopilación de Víctor Manuel Mendiola, *Sol de mi antojo: antología poética de erotismo gay* (2001), y diversos trabajos que reúnen a jóvenes poetas de temática gay o lésbica conscientes de la tradición poética y homosexual en México, analizados por Víctor Saúl Villegas Martínez (59-60).

En Villaurrutia se fija Miguel Capistrán para *Letras Libres* (2003), quien coordina con Michael K. Schuessler *México se escribe con J: Una historia de la cultura gay* (2018); mientras que Jesús Eduardo García Castillo atiende cronológicamente a cuatro etapas: descriptiva, sublimada, de semejanza corporal e irreverente (2013). En dicho marco teórico se enmarca la reflexión homoerótica que los poetas estudiados muestran en sus obras: las escenas eróticas irán dibujándose de fuera a dentro (de un canon, de un contexto) en el que el cuerpo cobra especial relevancia para reivindicar los derechos y las libertades valiéndose del humor (como ironía y sátira).

Las referencias son numerosas⁷, mas no se centran en libros de poetas que definen la temática lésbica y gay. Nuestro objetivo no

⁷ El poeta que da nombre al más importante premio nacional de poesía joven, Elías Nandino, es estudiado desde la homosexualidad por Gerardo Bustamante Bermúdez en la revista *Signos Literarios* (2017). Se desatienden sin embargo otras referencias a propósito de la "literatura detractora de los medios de opresión del hombre" y de la mujer, "en cuanto a identidad sexual se refiere" y relaciones de poder, pensamos en Amaranta Caballero (Guanajuato, 1973) y su animalidad, por ejemplo, en *Amarantismos* (2014); Maricela Guerrero (Ciudad de México, 1977) y su gen en *El sueño de toda célula* (2018); Sara Uribe (Querétaro, 1978) desde el compromiso en la creación

es detenernos en el corpus homoerótico que precede a los poetas estudiados, como ya se ha hecho en otros trabajos; sino advertir la realidad lésbica estudiada por Ramírez y Gallegos (2014), así como la gay a tenor de la teoría queer que sostiene Víctor Saúl Villegas Martínez (2018) a propósito del personaje gay en el cuento mexicano:

Lo *queer* viene a re-definir la lucha en pro de las libertades del individuo, sin menoscabo de sus deseos, representación e identidad. Así, un *corpus* literario *queer* no se queda solamente en una enumeración de obras y autores que hablen al respecto de la homosexualidad; busca, sobre todo, una literatura detractora de los medios de opresión del hombre,

y la crítica; Hernán Bravo Varela (Ciudad de México, 1979) con el programa “Gaya ciencia (la homosexualidad en la literatura)” en *Punto Doc* de la Universidad Nacional Autónoma de México (2016); Artemisa Téllez (Ciudad de México, 1979) recreando la base familiar en *Bullicio de la memoria* (2018); Sergio Téllez-Pon (Ciudad de México, 1981) con una fina sensibilidad en *La síntesis rara de un siglo loco. Poesía homoerótica en México* (2017); Óscar David López (Monterrey, Nuevo León, 1982) en el caso de la poesía norteña; Sergio Loo (1982-2014) hasta la enfermedad; Karen Villeda (Tlaxcala, 1985) como crítica (2019); Yolanda Segura (Querétaro, 1989) desde el compromiso y la apropiación del método Kinsey que mostraban Rosario Castellanos (Ramírez y Gallegos, 2014: 279) o Nancy Cárdenas (2018); el descaro de César Bringas (Puebla, 1990), ganador del Premio en la edición que antecede a la de Odette Alonso; Francia Perales (Ciudad de México, 1990) recuperando a sor Juana; Mariel Damián (Ciudad de México, 1994) a través de la biología; o Daniel Wence (Michoacán, 1983) y su poemario *Discordantes* (2018), mención honorífica en la primera emisión del Premio Nacional de Narrativa y Poesía LGBTTTI que Diana del Ángel reseña en *La gualdra* (2019) como parte de una tradición recuperada por “Luis Armenta Malpica y más recientemente por poetas como César Cañedo, Sergio Pérez Torres, Ángel Vargas, entre muchos otros” (7). En los últimos años se han publicado algunas muestras de poesía homoerótica, como la que con especial atención a México compila Saúl Ordóñez *Afuera. Arca poética de la diversidad sexual* (2016), que va de Uriel Martínez (Zacatecas, 1950) a César Cañedo. En otras geografías, como la ecuatoriana, destaca la “Antología homoerótica: el cuerpo es nuestra única potencia” de Sandy Mel Vallejo en la revista digital *Liberoamérica* (2020).

en cuanto a identidad sexual se refiere, y cuestionadora, de manera directa, de las relaciones de poder establecidas sobre los géneros (54).

Ambos trabajos se orientan a la narrativa, por lo que en las siguientes líneas repasamos cómo lo hacen dos casos recientes: la evolución de sus poéticas establecerá algunas de las diferencias de la comunidad LGBTTTTI así como notables diferencias que en ningún caso desatienden la tradición de la poesía mexicana.

Como veremos a partir de los casos recientes de Alonso y Cañedo, la homosexualidad en la literatura mexicana lleva más de cincuenta años proponiendo temas y lenguajes. Tal auge en la narrativa hereda en la poesía del tercer milenio tradiciones que llegan desde Contemporáneos y que la paulatina pero creciente normalización de las libertades del ser humano muestra en poetas como parte también de la crítica, del ensayo, de la Academia (que en mayúsculas apoya proyectos por las diferentes orientaciones sexuales). Además de construir sujetos poéticos que pueden aproximarse a lo autobiográfico, incursionan también desde la crítica en la reivindicación de una libertad tradicionalmente negada. Son numerosos los poemarios y artículos que dan continuidad a la preocupación desde la imposición social del sexo mediante la teoría *queer*; no obstante, predomina la poesía gay más visceral y estridente que la lésbica, sugerente y precisa en imágenes y sensaciones que tratan más el deseo humano que la visibilización distintiva.

La poesía lésbica a tenor de Alonso y la gay desde Cañedo nos lleva a una conclusión: por la misma crítica de tales poetas se despliega una mirada homosexual “fuera del clóset”, pero menos explícita y con mayor proceso de depuración lírica a través de instantes que contrastan con el mensaje espontáneo, exacerbado y experimental en el lenguaje, así como en la enunciación y la

narratología de la poética gay. En el primer caso (apenas estudiado por Madrigal en su artículo “Poetas mexicanas que dicen el amor en lésbico: panorama y aproximación crítica”), destacan Karen Villeda o Mariel Damián; al tiempo que A. E. Quintero o Luis Felipe Fabre se consolidan como reconocidos poetas. El primero, por *Cuenta regresiva* (Premio Aguascalientes en 2011), y el segundo, con *La sodomía en la Nueva España*, ese mismo año, merecen un espacio en el canon y en la considerada poesía documental de raigambre anglosajona que estudia Mijail Lamas. Del mismo modo, después de varias décadas de trabajo cada vez más cercano a la poesía homosexual y en un momento en el que hay países como Cuba donde todavía se sufre una represión homosexual, Odette Alonso recibe el LGBTTTI en 2017, año en el que César Cañedo se hace con el Premio de Poesía Joven Francisco Cervantes Vidal. Dos años después, la poeta merecerá el LXXXV Premio de Poesía Clemencia Isaura y el sinaloense será reconocido con el más prestigioso de México, el Aguascalientes, en su quincuagésima primera edición.

Así pues, importantes galardones nacionales reconocen el oficio de poetas que, por un lado, describen el amor en sus múltiples formas de deseo y sensaciones; y, por otro, tensionan el lenguaje para acercarse desde el descaro juvenil a una temprana madurez sobre lo doméstico y la diversidad sexual; con Rosario Castellanos y Abigael Bohórquez como referentes. Alonso y Cañedo reconocen la difusión que posibilita tales logros en la reciente entrevista conjunta (Ballester).

Más allá del caso particular de Silvia Tomasa Rivera en *Poemas al desconocido. Poemas a la desconocida* (1984), no son abundantes los poemarios de tema lésbico en México, por lo que Alonso resulta fundamental⁸. En el caso gay destaca un referente

8 Más aún con la antología de poesía lésbica en México que la misma Odette Alonso coordina con Paulina Rojas en 2020 ante el problema de que muchas

como Luis Armenta Malpica que en la revista *La Otra* (2014) reúne a Elías Carlos, Aleqs Garrigóz, Baudelio Lara, Mario Heredia o Gustavo Íñiguez; dándole continuidad en el tapatío programa de radio *Diálogos del pensamiento* (2017). Tanto la constancia, el fino atrevimiento intelectual y la construcción (Moreno Esparza) poética de Alonso como la quemazón que con talento le mueve a Cañedo vertebran la tradición en México a través de la consolidación de una simbología que echa mano del mito para resignificar el lenguaje, la gastronomía y la relación con otras artes en las que el cuerpo cobra especial sentido⁹.

Una aproximación a Odette Alonso y César Cañedo

Desde 2009, con la legalización del matrimonio y los derechos homoparentales, encontramos múltiples poetas de México que reivindican, describen y comparten una experiencia ligada a las libertades del movimiento feminista y las recientemente conocidas como “nuevas masculinidades” que, respectivamente, ya adelantaban Rosario Castellanos y Abigael Bohórquez. Es por ello que en el siguiente trabajo nos planteamos un estudio del tema homoerótico en las obras de Odette Alonso (Santiago de Cuba, 1964) y César Cañedo (El Fuerte, Sinaloa, 1988), haciendo hincapié en cómo desde la lírica se atiende al cuerpo y al deseo al tiempo que se reconstruyen los significados que se atribuyen a la feminidad y la masculinidad.

poetas que cultivan el tema homoerótico rechazan formar parte de trabajos de este tipo.

9 La aproximación al tema homoerótico desde la poesía reciente en México bebe de las referencias que en el panorama internacional han publicado en las últimas décadas: desde Rich (1986), Foucault (1998), o los trabajos compilados por Balderston y Guy (1998) sobre las sexualidades en América Latina también abordadas por Araujo y Prieto (2008).

La primera edición del Premio Nacional de Narrativa y Poesía LGBTTTI (que mencionábamos anteriormente con César Bringas) se imprimió un año después de la segunda, que en poesía mereció Odette Alonso por *Old Music Island* (2017), publicado junto a la obra galardonada en narrativa, *El novio de mi abuelo* de Luis Alberto Paz González, y en una edición individual todavía en curso.

Estudiamos a la poeta cubana que radica en México desde 1992 por su reciente obra, pero sin desatender el parteaguas que para la literaturalésbica siguen suponiendo *Espejo de tres cuerpos* (2009), los poemas que recopila en *Manuscrito hallado en alta mar* (2011a) o sus cuentos también publicados en la Universidad Veracruzana con *Hotel Pánico* (2013); así como su texto “Reírse enlésbico” (2011b) que reseña *Contarte enlésbico* (2010) de Elena Madrigal. Su reciente poemario, *Últimos días de un país* (2019), Premio Clemencia Isaura, alude en puntuales poemas al amor homoerótico (23, 28, 55) que describe el deseo por una mujer en boca de un explícito sujeto femenino.

Por otra parte, trazaremos algunos nexos desde la homosexualidad en César Cañedo y su autoantología *Inversa memoria* (2016), retomando ese mismo año su poemario *Rostro cuir* (2016), *Loca* (2017) —Premio de Poesía Joven Francisco Cervantes Vidal 2017 junto a Yolanda Segura por persona— hasta dar con *Sigo escondiéndome detrás de mis ojos* (2019) —Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2019— y sus estudios al respecto, entre los que destaca el que publica también en *Círculo de Poesía* para construir una crítica desde los setenta: “Hacia una tradición de la poesía homosexual” (2014).

El marco teórico forma parte de la obra de los mismos poetas analizados. En este ensayo el poeta sinaloense define a Contemporáneos (con Villaurrutia y Novo) como poetas “dentro del clóset” (armario), atendiendo a la caracterización de Enrique Álvarez en *Dentro/Fuera. El espacio homosexual masculino en la*

poesía española del siglo XX (2010); en cambio, en las últimas décadas se genera ya “fuera del clóset”, contra el pudor y los prejuicios que van mitigando tales publicaciones: “la enunciación del discurso amoroso se vuelve directa” (en línea). Cañedo demuestra la evolución en una certera lectura de Abigael Bohórquez y José Joaquín Blanco.

Alonso, organizadora del ciclo Escritoras latinoamericanas en la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería desde hace más de diez años, parodia algunas conductas de sus personajes en *Hotel Pánico*, que sin ironía parecerían contrastar con la causa que defiende en boca de una autora que se dirige a su protagonista: “Se abrieron las cortinas, la música subió de tono y tres mujeres bailaron sobre el escenario. Claudio volvió a llenar los caballitos y esta vez vacié el mío de un trago. ‘Ay, Carolina, tanto feminismo y ve dónde estás’” (76). Sin confundir el movimiento feminista con la comunidad LGBTTTTI o incluso la teoría *queer*, desde el mismo texto se caricaturiza el contexto que envuelve a tales poetas en el proceso de la construcción de una identidad.

Como veíamos, la narrativa es el género por el que empieza a cultivarse con fuerza una literatura de temática homosexual. Existe todavía ese tránsito de dentro a fuera que señala Cañedo desde Contemporáneos. Los diálogos de los cuentos de la cubana-mexicana se afianzan con certeras y tímidas descripciones acompañadas por la música que focalizará un lustro después *Old Music Island*. Así dice el cuento “Desde el pasado”: “No se atreven a mirarse. Mariela se pega a la pared y Odalis se acerca tímidamente. Se besa por primera vez. Apenas un roce de los labios. La música llega desde el exterior. ‘Whether you’re a brother or whether you’re a mother, you’re stayin’ alive, stayin’ alive [...]’” (27). La canción de Bee Gees (1977) reivindica la supervivencia de los personajes de Alonso.

Ahora bien, el miedo ante reconocer la atracción por una persona del mismo sexo todavía puede resultar un tapujo que se ca-

ricaturiza seguidamente: “Tengo miedo, Chabela, no quiero volverme tortillera” (50). El constante empleo de nombres propios femeninos muestra sin duda la realidad con sujetos que antaño se ocultaban o directamente se entendían como pareja heterosexual¹⁰.

El humor, impensable hace unos años en México a propósito del tema homoerótico, es común en César Cañedo. Más ácido incluso en versos llenos de neologismos —como en “Paisanaje” con el verso “de piar y ser ave abigaelplúmica” (*Inversa* 73)— y ritmos que con tino conjugan lo clásico (el endecasílabo) con lo popular (el significado connotativo de la palabra pluma para una referencia homoerótica como el poeta sonoreense).

Antes de centrarnos en *Old Music Island* e *Inversa memoria*, de Alonso y Cañedo, respectivamente, advertimos en la primera una serie de ideas que establecen su poética homosexual, lésbica,¹¹ a partir sobre todo del último de los poemarios que en 2011 conforman *Manuscrito hallado en alta mar. Veinte años de poesía reunida* (1989-2009); esto es, *El levísimo ruido de sus pasos* (2005), donde los mitos de Pompeya, Eva o Helena también se trabajan aún con cotidianos sujetos masculinos en la enunciación: “Soy un niño llorando en la escalera” (65). Entre el mito y el archivo, la infancia es la etapa de confusión, confesión y reconocimiento sexual. El discurso heteropatriarcal va diluyéndose en la memoria: “Ayer éramos niños / de milagro escondido en los bolsillos / y canción recitada como un himno” (72).

Se desacraliza la simbología religiosa mediante juegos de poder y de palabras que tratan, como en *Hotel Pánico*, la muerte vo-

10 Nótese que (a pesar de la be alta) el personaje de Alonso recibe el nombre de una de las referencias artísticas básicas para los derechos y libertades del colectivo LGTBTTI en México, Chavela Vargas.

11 Sobre decir que la poesía lésbica y gay se incluyen dentro de la homoerótica. La atracción por el mismo sexo dependerá de si el sujeto poético es masculino o femenino, con las marcas que ello conlleva según veremos.

luntaria en el poema “Ventana del suicida” (57). La masturbación conecta el fin de amantes de Pompeya bajo la luna como símbolo femenino hasta “Eva o el pecado original”, poema que empieza con Adán al revés: “Nada fue como dicen. / Yo descubrí mi cuerpo mojado en la maleza / y lo empecé a palpar” (53). Con sorna la poeta se sirve de la tradición para describir el cuerpo del que hablaba García Castillo; en este caso, hace uso de una expresión popular para decantarse sexualmente contra lo establecido convencionalmente: “Ellos vienen y van yo no me muevo / tal vez busque una señal en la otra acera” (80). La literatura permite llenar ese hueco que en forma de sangría muestra el verso a efectos visuales, inefable en la historia hasta ahora.

Ligada con la mitología se encuentra la comida como fruto e imagen sexual y erótica en contacto con la naturaleza y la entomología. Con la miel en los labios se queda quien no logra llevar a cabo su deseo. Y el de Alonso es compartir una escena con golpes de voz que respetan la sintaxis en el poema “Desayuno con Silvia”: “Nunca te bastarán la miel y mis dos dedos / ni las explicaciones del amor que no fue / te abrirás como una flor como una mariposa / y morderás el poco pan que tengo a mano” (99); y más adelante, también de 2005, cierra en octosílabos el poema: “Poma salvaje su pecho / sobresalto que no deja / pegar a la noche un ojo” (108). El fruto prohibido que en el Génesis nos dicen que mordió Eva se encuentra en el pecho femenino.

Además del humor, existe otro rasgo compartido por Alonso y Cañedo: en el poema “Artemisa la tarde” de la primera (que con heptasílabos termina en “un coro de ninfas / y la hoguera crepita. / Danza bajo la luna / la noche bruja”, 105) y en el del segundo: “Arte misa”, jugando con el calambur y la tradición desacralizada. En tales poetas, decir “soy homosexual” puede parecer un suicidio, pero no lo es: “por ser suicida nuestra madre Lesbica / y abrir sin par las piernas y el legado / para que quepan las que no han pecado” (60). En ambos casos, la diosa griega de los ani-

males salvajes, la caza, la virginidad y los terrenos sin explorar se abre al arte de la despedida. Se trata, con tonos diversos, de una reivindicación del “clitoriscente”¹² placer femenino.

El simbolismo de la luna y del sol que advertimos, respectivamente, en Alonso y Cañedo se explica a la luz de James George Frazer y *La rama dorada* (1890). La luna se identifica con Juno y Diana; ambas, diosas de la fertilidad y de los partos (203). El análisis del antropólogo escocés no está tan alejado de la actualidad que describen los poetas estudiados.

Sobre lo masculino y lo femenino, con una retórica menos exacerbada y alegorías de mayor peso doméstico y familiar, César Cañedo cuestionará la estigmatización de la sexualidad en *Sigo escondiéndome detrás de mis ojos*. Así termina uno de los poemas sin título:

Qué hace el niño,
desesperado porque no logra dormirla,
destapándose la camiseta
para amamantar a la muñeca de su hermana
con un pezón que se sueña más grande (32).

Ciertos elementos del cuerpo, como base para la construcción identitaria de la cultura occidental, marcan lo masculino y lo femenino a propósito de la atracción en el sexo. El ojo y la boca se muestran en la luna de Alonso como cíclope, masculino, que observa a la mujer, la estrella, muda, que titila incluso muerta; mientras que en *Sigo escondiéndome detrás de mis ojos* el pecho, que anteriormente encarnaba la manzana, la poma, ahora repiensa los estereotipos de género con el niño que trata de amamantar

12 “La unión de palabras o los neologismos [como este] tienen como función inventar el término exacto para aludir el tacto singular que experimenta la voz lírica; la humedad de los cuerpos, la fusión, las miradas, movimientos y sonidos propios del acto sexual que unen carnes de manera momentánea” (Bustamante, “De amor” 126-127).

a la muñeca y romper así con los moldes que la sociedad impone desde la infancia.

En dicha línea, *Old Music Island* es un poemario de amor, tal como lo señala Manuel Iris en el prólogo (75-77). La pasión y el deseo se encuentran ante una realidad que tradicionalmente ha quedado velada en la poesía y en México. En "*La propuesta*" el baile se libera de centenares de años y prejuicios: "Bailemos / propusiste / seamos el secreto / los siglos que cargamos en la espalda" (85). El hilo narrativo de los versos da pie a sensaciones ligadas socialmente a la homosexualidad. Es el caso de "*El miedo*" y de la referencia familiar, ahora por travestismo e imposición, del tema que también desarrolla el galardón LGBTTTI de narrativa: "Fumábamos boquillas mentoladas / y yo usaba los sacos de mi abuelo / y su colonia" (88).

Por su parte, César Cañedo, sin abandonar el ámbito familiar, incluye en *Inversa memoria* el poema "Hablo", una declaración de intenciones que, como la cubana, también recurre a la infancia y al padre de su padre: "Nací sin una oreja. / Y mi abuelo en sus manos / presentándome al mundo malformado" (13). El miedo de ser tortillera que veíamos con Alonso cierra en Cañedo "Mandamientos diversos", que mencionaremos más adelante: "No tendrás miedo de ser diferente" (40). El yo lírico en este caso se construye en segunda persona para lanzar ese mensaje cierto y contundente que no deja de parodiar una tipología textual atribuible a la religión, a una escritura sagrada que se desacraliza desde la perspectiva *queer* en contra de la estigmatización.

Los sentidos, como ambos poetas reconocen en una entrevista conjunta (Ballester), para Alonso orientan el movimiento del cuerpo ciego que, ligado a *Bailando a oscuras* (2015), advertimos al final del poema titulado precisamente "*El baile*": "El deseo no acaba / nos transita / y amar / es este baile / que tejemos" (96). Pese a tan marcada sonoridad también como tema, lo visual se acerca a lo erótico en forma de manecillas del reloj que (segura-

mente a las 6:28) simbolizan los verticales labios femeninos en el cierre de “*Punto cero*”: “El tiempo pasa / sobre las dos / inalterable. / Este es el punto cero del amor” (101). Estamos ante una poética que bebe del sinuoso erotismo de *Bailando a oscuras* (2015) y la migra extracorporal de *Los días sin fe* (2018). La atracción de un cuerpo se exterioriza en el paisaje, sirviéndose de mitos e influencias para la poesía mexicana.

A propósito del gusto, los elementos gastronómicos, que adelantábamos a tenor de la miel en *El levísimo ruido de sus pasos*, cristalizan doce años después en el poema “Miel de agave”:

Otra miel es la que quiero
aquella que se embarra entre los dedos
y los chupo
hambrienta
golosa del sabor
y del aroma.
Otra miel
definitiva
esa que se unta al labio
y siembra
con acidez propiciatoria
la adicción (110).

Contra lo establecido e impuesto la miel es fruto de abejas en peligro de extinción, pero también de la planta mexicana que es el agave. Esta imagen se repetirá en escenas donde se fusionan el sentido del olfato con el del gusto entre las piernas de “tu savia escanciándose en mi boca” (118). La intuición y lo inefable reinan más allá del ámbito doméstico que es la cocina y de nuevo el baile en “Mapa mental”: “imaginando lo que haces / cuando cierras la puerta” (120). El cuerpo no es necesariamente femenino, al menos de modo explícito, pero sí que se sostiene con la pasión y el deseo desde la realidad, lo cotidiano. La eyaculación aprovecha

en la poesía homosexual la simbología de las frutas que fluyen y dan al vino, también como verbo en el poemario de Cañedo: “de la princesa triste de labios de clítoris de fresa, / del zagal que se vino vino” (15). El sinaloense, contra el monarca español Juan Carlos I, escribirá “Eduardo Mendicutti Primero”, donde hallamos “trigo y maíz, erectos y danzantes, / del Marrakesh la corte de lo inverso / hizo la gala del mejor mojito / que anula y esplendece mi rebozo malinche” (67). El escritor de Sanlúcar de Barrameda parece ocupar el cargo del rey rodeado de símbolos propios de la cultura originaria de México (“maíz, erectos”) que contrasta con la cultura homófoba de algunos países africanos y (en alejandrinos): “que anula y esplendece mi rebozo malinche”; como personaje que traduce y traiciona.

Si en Odette Alonso percibimos la tradición desde sor Juana Inés de la Cruz o Rosario Castellanos a través de los epígrafes que introducen las partes descritas, con César Cañedo queda implícita en el verso y la parodia de *Inversa memoria*. El poema “Nosotras” de *Últimos días de un país* defiende el sujeto femenino y plural en contra del heteropatriarcado, a la manera de Castellanos en “Kinsey Report”. Según Bustamante, “destaca la visión alienable del sujeto lésbico con el mundo masculino y heterosexual con el que la pareja está en pugna” (“Personajes homosexuales” 86) en este primer caso. En relación con Bohórquez y su poemario *Navegación en Yoremito*, “el lenguaje arcaico y neologístico que dialoga con la tradición clásica española” (Bustamante, “De amor” 120) influirá en la intertextualidad y en los neologismos que presenta a lo largo de su obra Cañedo.

El fundador y codirector del Seminario de Literatura Lésbica Gay-UNAM muestra la autenticidad y la seguridad de quien cultiva un tema, el de la homosexualidad, que independientemente de su tono autobiográfico, centrándonos en los textos, confirman un conocimiento de la tradición literaria. Tan riguroso atrevimiento se presenta ya en la primera página del libro: “mi autolo-

gía poética, mi desnudez más incierta, mi leviatán *cuir* dormido que reclama su lugar, mi testimonio antes de tiempo, mi legado abierto ano” (9). No sabemos si nació de nalgas, en este burlesco humor de Cañedo, mas la teoría *queer*¹³ sostiene su poema “Hombre” que, “Para Álex J. Trejo”, inicia entre endecasílabos y octosílabos: “Te quiero porque eres hombre y tienes vulva / y un olor aceituna de jardines, / pelos de más, caricias rubicundas, / un misterio en el sexo y en el nombre, / y en la calle, coda a coda, / digno volvemos lo trans” (24). La confesión del sujeto poético masculino en primera persona del singular, dirigiéndose a un referente también masculino, cuestiona la imposición sexual de nuevo desde el olfato y reescribe la famosa expresión de Benedetto (“codo a codo”) por un compromiso hacia el transgénero. La religión es el foco de, entre otros ejemplos, los poemas en prosa de “Mandamientos diversos”: “17. Santificarás el baile de los 41 y el día de la muerte de Villaurrutia, y de Withman y Wilde. El nacimiento de Cernuda y de Arenas, el aniversario de todo lo que tenga aniversario de Abigael Bohórquez” (39). Y es que podemos decir sin miedo a equivocarnos que Bohórquez es la base de la poesía homosexual en México, como lo prueba el título del poema de Cañedo “Bohórquez” (84).

Sin mencionarlo, Cañedo se referirá a Villaurrutia, por ejemplo, con el famoso calambur: “y tu voz sea herencia voz que madura” (64). Desde la novela de Eduardo A. Castrejón a principios del siglo XX hasta Bohórquez, la tradición, como adelantábamos, es base e inspiración para actualizar la homosexualidad en la literatura. La intertextualidad sigue el objetivo que estudia el mismo Cañedo: “se fortalece la noción de reconocimiento, influencia

13 Odette Alonso y César Cañedo participaron en el Primer Encuentro Nacional de Estudios Queer que se celebró en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla del 9 al 12 de abril de 2019. En aquella cita pudimos entrevistarlos para *Bitácora de vuelos* (2019) a propósito de este trabajo y en la tónica de Abreu (2018), tal como lo señalamos en algunos de los aspectos comentados.

y diálogo intertextual, características de una tradición de la poesía homosexual masculina en formación” (“Hacia una tradición”, en línea); “*Cuir* antes de lo *queer*; / torcido de selección natural, / herencia de un patriarcado que te esconde / pelo largo para ocultar sus fallas” (14). Cañedo es un ejemplo de poeta que contra el patriarcado evidencia las fallas.

En dicho sentido, la sección “De *Virtualia* (2011)” arranca con un poema que por su brevedad y su incisión desacraliza el amor, el deseo y el sexo en la tónica que veíamos con “Mandamientos diversos”. Nos referimos ahora a “Jotuitero”:

La homosexualidad no se crea ni se destruye,
solo se encubre.

A mí que me rompan el culo,
el corazón qué.

Todo cabe en un culito sabiéndolo lubricar.

¿Si tu ano no es cerrado, por qué tu mente sí?

Hay pájaros que nacen/ con el pico en la cola/ con el nido en los
huevos/ con el vuelo en reversa (31).

Se cuestiona el trato de la sociedad a la comunidad LGBTTTI con mensajes breves de tipo tuit. La intención es llegar al máximo número de personas, al espacio público. Solo falta cuestionar la homosexualidad desde el mismo género, retrotrayéndonos para ver, en este caso: “Éste era yo, / el cesarín tímido del éxodo capital, / el nieto del doctor Cañedo y su destino” (93). Algo que no reniega, como vemos, de la estrofa clásica que puede ser el soneto, cultivado por Cañedo a tenor de una aplicación para ligar “Para un perfil de *Manhunt.net*” (32) o, seguidamente, a partir de una letra que contra lo convencional desea que suene en boca de

un famoso grupo de música: “Dame tu amor (hombre). *Canción pensada para Calle 13*” (33). Queda patente entonces el compromiso social por una dimensión cívica más allá de la sorpresa y el humor de la poesía de Cañedo. Pensando en el sida, y en la *Poesida* de Bohórquez (que estudia Ronald Campos desde Costa Rica en 2019), termina “O negativo”: “a veces ser feliz sólo es no serlo’, / lubrica más tu pluma / que tu ganso” (77). Y de nuevo se alude a la defensa “abigaelplúmica” ya citada.

Por otra parte, “De *JJJJJ* (2017)” se basa en los personajes que empiezan llamándose con jota (también con el significado de dicho término en México) y en ciertos juegos respecto al baile y la canción popular. El doble sentido aparece en términos a los que ya aludía y que ahora muestra como calambur aprovechando la sonoridad, la oralidad: “y yo me quedo con el gusto en cuatro / ano nadado de gemir historia” (50). Pese a la soltura de lenguajes novedosos e imprevisibles alejados normalmente de la poética de Alonso, Cañedo evidencia en “Matrimuerte” el pesar por la familia y la descripción menos dramática: “Hoy me llegó un mensaje de mi hermana / seco, contundente, / que decía en dos palabras / que mi madre había muerto” (55). En *Inversa memoria* se dan la aguda ironía de Alfredo Espinosa Quintero y el fuerte tono de Óscar David López. Para tales poetas dedica sendos textos; al primero, “Paisanaje”:

Me resisto a caer porque mi vuelo
paracaidista sube pajarrabo,
alazorado,
lemebelúnico,
pherlongenésico,
estrellado en los huevos con machaca
de piar y ser ave abigaelplúmica (73).

Y el lenguaje de Huidobro y demás referencias llega a los narcocorridos que menciona para referirse al otro poeta nortño en “Jugaremos en el monto” (72). Como el propio poeta indica, “ya no solo de manera irónica ni en la estética del ocultamiento y las apariencias, sino desde una necesidad contestataria de abrir el lenguaje para que éste exprese de manera potencial los diversos rostros del deseo” (“Hacia una tradición”, en línea). En este sentido las expresiones de la calle forman buena parte de la obra de Alonso, desde *Hotel Pánico* hasta sonidos que se perciben y sugieren en la capital, la más abierta, leída por Laguarda (2009).

El premio de poesía más importante de México, el Aguascalientes, reconoció en 2011 el poemario *Cuenta regresiva* de A. E. Quintero; quien formaría parte del jurado, junto a José Ángel Leyva y Elisa Ramírez Castañeda, de la edición más reciente, *Sigo escondiéndome detrás de mis ojos* (2019), de César Cañedo. El libro marca un cambio en la poética del sinaloense, tal como el propio Cañedo al recibir el premio, reivindicando el oficio de poeta sin etiquetas.

El protagonismo se lo lleva el propio quehacer literario en el ambiente familiar que ya se adelanta tanto en el prefacio, “Genoma familiar”, como en la dedicatoria: “A mi madre, María Antonieta Cañedo / A mi padre, César Gómez Vega” (9). A tal ámbito, dentro de lo doméstico, se dirige en la quinta sección: “Si aprendes algo que no sea unir con hilos / podrás salir de aquí, / de esta miseria, / decía mi vieja abuela, / con voz flaquita, / para no despertar a mis hermanos” (58); y, seguidamente: “Yo también pido hombría, papá, / pido prestado para afirmarme en esto” (59). El deseo sexual ya no se retrotrae al amor condicionado debido a la superación de la imposición social que representa, tanto en Alonso como en Cañedo, cada uno de los sujetos poéticos.

A modo de conclusión

Llegamos a una serie de conclusiones que tanto con Alonso como con Cañedo han ido develándose ya en las páginas anteriores: 1) la alusión directa al cuerpo como deseo y construcción de una identidad que supera los condicionantes tradicionales de lo masculino y lo femenino (según el ejemplo de la luna y el sol que sigue compartiéndose y cuestionándose); 2) una crítica de los derechos del colectivo LGBTTTI distinguiéndose de la teoría *queer* pero valiéndose del rechazo a las etiquetas de esta última en pos de un compromiso que está presente también en la narrativa y en la propia ensayística de tales poetas; y 3) evolución de un tema consustancial a la literatura mexicana por el rechazo que tradicionalmente ha tenido, salvo algunas referencias que influyen en la contemporaneidad, a través de recursos que van de la parodia al sarcasmo.

Queda patente cómo el humor sirve de hilo conductor en los poetas estudiados para defender las libertades sexuales en sus obras más recientes. El conocimiento que ambos demuestran por las referencias clásicas y por la tradición mexicana hace que Alonso resulte uno de los casos más particulares en el coloquialismo de su poética. Por su parte, Cañedo desarrolla un lenguaje que reconfigura la masculinidad que apuntaba Villegas. Quedan confirmadas las etapas de García Castillo en tales poetas. Tanto Alonso como Cañedo parten en su obra de una técnica descriptiva que termina reivindicando el deseo homoerótico mediante la irreverencia. En ese proceso se han hecho un hueco en el panorama literario, donde tan mal parado suele salir el género lírico. Otra fase se sumaría en los últimos años, cuando reciben el Premio Clemencia Isaura y el Aguascalientes, respectivamente. El sarcasmo deja paso ahora a una etapa de mayor hondura en la que se reflexiona sobre los límites de la masculinidad y la feminidad (como estudios *queer*) desde el mismo poema. En sus versos se reconstruye el ámbito familiar y doméstico de una sociedad,

la mexicana, en la que, como el canon, todavía debe reconocer la comunidad LGBTTTTI que deja patente la literatura en los últimos años.

Referencias

- Abreu, Rita. (2018). *Entrevista con Odette Alonso*. Radio México Internacional, 23 de febrero. Disponible en <https://www.imer.mx/rmi/entrevista-con-odette-alonso/> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- Alonso, Odette. (2009). *Espejo de tres cuerpos*. México: Quimera.
- _____. (2011a). *Manuscrito hallado en alta mar. Veinte años de poesía reunida (1989-2009)*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. (2011b). "Reírse en lesbico", *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 23, núm. 43, pp. 177-179. Disponible en <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/165> [última consulta: 18 de diciembre de 2020].
- _____. (2013). *Hotel Pánico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. (2015). *Bailando a oscuras*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- _____. (2018). *Los días sin fe*. Bitácora de Vuelos / Editorial con Ñ. Disponible en <http://www.rdbitacoradevuelos.com.mx/2018/11/disponible-los-dias-sin-fe-de-odette.html> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- _____. (2017). *Old Music Island*, Segundo Premio Nacional de Narrativa y Poesía LGBTTTTI 2017. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura.
- _____. (2019). *Últimos días de un país*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Álvarez, Enrique. (2010). *Dentro/Fuera: El espacio homosexual masculino en la poesía española del siglo xx*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alzate, Carolina. (2004). "¿Qué hace una literatura homosexual?", *Universitas Humanística*, núm. 53, pp. 133-143. Disponible en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9774/7999> [última consulta: 14 de mayo de 2020].
- Aridjis, Homero. (2002). *Ojos de otro mirar. Poesía 1960-2001*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Armenta Malpica, Luis. (2014). "Poesía mexicana gay", *La Otra*, 17 de octubre. Disponible en <http://www.laotrarevista.com/2014/10/poesia-mexicana-gay/> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- _____. (2017). "Homosexualidad en la poesía mexicana", *Diálogos del pensamiento*. Radio Universidad de Guadalajara, 30 de mayo. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZVPQttxpgLQ> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- Balderston, Daniel, y Donna J. Guy (comps.). (1998). *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Ballester Pardo, Ignacio. (2019). "El tacto, el olfato, el sabor... Una conversación con Odette Alonso y César Cañedo", *Bitácora de vuelos*. Mayo. Disponible en <https://www.rdbitacoradevuelos.com.mx/2019/05/entrevista-el-tacto-el-olfato-el-sabor.html> [última consulta: 20 de enero de 2020].

- Bravo Varela, Hernán. (2016). "Gaya ciencia (la homosexualidad en la literatura)", *Punto Doc*. YouTube, TV UNAM. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LVSRRHmQnOiM&t=2s> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- Bustamante Bermúdez, Gerardo. (2011). "Personajes homosexuales en la obra de Rosario Castellanos", *Signos Literarios*, vol. VII, núm. 14, julio-diciembre, pp. 69-92. Disponible en <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/10/9> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- _____. (2017a). "Atisbos homosexuales en la poesía de Elías Nandino", *Signos Literarios*, vol. XIII, núm. 26, julio-diciembre, pp. 72-93. Disponible en <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/194/193> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- _____. (2017b). "'De amor echele un oxo, fablele y allegueme.' Parodia de algunos tópicos medievales y renacentistas en Navegación en Yoremito de Abigail Bohórquez", *Literatura Mexicana*, vol. XXVIII, núm. 1, pp. 117-138. Disponible en <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/979/936> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- Campos López, Ronald. (2019). "Tras los rastros del corpus seropositivo: El VIH/sida en la poesía costarricense", en *Webinario BETA/UNED de Estudios Hispánicos*. Madrid: Asociación BETA / Universidad Nacional de Educación a Distancia, 4 de junio. Disponible en <https://canal.uned.es/video/5cf65a61a3eeb0d35a8b456f> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- Cañedo, César. (2014). "Hacia una tradición de la poesía homosexual", *Círculo de Poesía*. Disponible en <https://circulodepoesia.com/2014/09/hacia-una-tradicion-de-la-poesia-homosexual-ensayo-de-cesar-canedo/> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- _____. (2016a). *Inversa memoria*. Querétaro: Valparaíso Ediciones.
- _____. (2016b). *Rostro cuir*. México: Mantra.
- _____. (2017). *Loca*. Querétaro: Secretaría de Cultura.
- _____. (2019). *Sigo escondiéndome detrás de mis ojos*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Fondo de Cultura Económica.
- Del Ángel, Diana. (2019). "Discordantes, de Daniel Wence", *La gualdra*, vol. 369, núm. 9, 28 de enero, p. 7. Disponible en https://issuu.com/lajornadazatecas.com.mx/docs/la_gualdra-369?fbclid=IwAR1N6Yku6LaqXIPzxQO3Aq_wk1Ks0yRhGxbhLs5p0J4b5s30oVyw2iBRk7Y [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- Foucault, Michel. (1998). *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.
- Frazer, James George. [1890] (1944). *La rama dorada. Magia y religión*. Traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Castillo, Jesús Eduardo. (2013). "Como los labios de una misma boca. Cuatro acercamientos a la poesía mexicana de temas homosexual y gay", *La ventana*, núm. 38, pp. 7-49. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v4n38/v4n38a3.pdf> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].

- Laguarda, Rodrigo. (2009). *Ser gay en la ciudad de México. Lucha de representaciones y apropiación de una identidad, 1968-1982*. México: Instituto Mora / CIESAS.
- Madrigal, Elena. (2010a). "Poetas mexicanas que dicen el amor en lésbico: panorama y aproximación crítica", en Florilegio de deseos. *Nuevos enfoques, estudios y escenarios de la disidencia sexual y genérica*. Coords. Mauricio List Reyes y Alberto Teutle López. México: Ediciones Eón / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 199-226. Disponible en https://www.academia.edu/3180832/_Poetas_mexicanas_que_dicen_el_amor_en_l%C3%A9sbico_panorama_y_aproximaci%C3%B3n_cr%C3%ADtica_ [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- _____. (2010b). *Contarte en lésbico*. Montreal / México: Alondras.
- Monsiváis, Carlos. [1991] (1995). "De algunas características de la literatura mexicana contemporánea", en *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Ed. Karl Kohut. Madrid: Vervuert, pp. 23-36.
- Moreno Esparza, Hortensia. (2010). "La construcción cultural de la homosexualidad", *Revista Digital Universitaria*. Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 11, núm. 8, 1 de agosto. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.11/num8/art79/> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- Ortiz Domínguez, Efrén. (2004). "Sublime abyección: La poesía de Abigael Bohórquez y de Juan Bañuelos", *CiberLetras*, núm. 11. Disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/ortizdominguez.html> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- Pacheco, José Emilio. (2010). *Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*. Barcelona: Tusquets.
- Ramírez Olivares, Alicia V. y Jorge Luis Gallegos Vargas. (2014). "Letras lenchas: hacia un recorrido histórico de la literatura lésbica en México", *Raudem. Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 2. pp. 271-289. Disponible en <http://ojs.ual.es/ojs/index.php/RAUDEM/article/view/602> [última consulta: 14 de mayo de 2020].
- Rich, Adrienne. (1986). "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", en *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979-1985*. New York: Norton, pp. 23-75.
- Rojas, Paulina y Odette Alonso (coords.). (2020). *Versas y diversas. Muestra de poesía lésbica mexicana contemporánea*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Tornero, Angélica. (2001). "Literatura homosexual", *Tema y variaciones*, pp. 211-214. Disponible en <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1613> [última consulta: 14 de mayo de 2020].
- Villeda, Karen. (2019). "De Freud a las terapias de corrección: ¿cómo se patologizó la homosexualidad?", *Nexos*, 20 de enero. Disponible en <https://discapacidades.nexos.com.mx/?p=805> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].
- Villegas Martínez, Víctor Saúl. (2018). *El personaje gay. Un acercamiento crítico desde la perspectiva de género, los estudios gay y la teoría queer en seis cuentos mexicanos*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Wence, Daniel. (2018). *Discordantes*. Mención honorífica en la primera edición del Premio Nacional de Narrativa y Poesía LGBTTTI 2016. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura.

JOSÉ REVUELTAS Y EL NO-SABER

JOSÉ REVUELTAS AND NOT-KNOWING

JUAN PABLO PATIÑO KÁRAM

Resumen

Este artículo propone nuevas vías de interpretación de la obra de José Revueltas dentro de las dimensiones del no-saber, es decir, en aquellas expresiones que rechazan lo discursivo. Específicamente señalamos cómo las figuras de lo monstruoso y lo grotesco, expresadas como violencia, deformidad, caos y sinrazón, van desarrollándose e incrementando a lo largo de diversas obras hasta ocupar una parte sustancial de su narrativa. Contra la crítica dominante, sostenemos que esas características otorgan las condiciones de posibilidad más radicales de una creación artística que expresa experiencias emancipadoras.

Palabras clave: Revueltas, monstruoso, grotesco, violencia, caos.

Abstract

This article proposes new ways of interpreting the work of José Revueltas within the dimensions of not-knowing, that is, in those expressions that reject the discursive speech. Specifically, we point out how the figures of the monstrous and the grotesque, expressed as violence, deformity, chaos and unreason, develop and increase throughout various novels until they occupy a substantial part of his narrative. Against the dominant criticism, we

argue that these characteristics provide the most radical conditions of possibility for an artistic creation that expresses emancipatory experiences.

Keywords: Revueltas, monstrous, grotesque, violence, chaos.

El universo creado por la literatura de José Revueltas está caracterizado, por un lado, por una serie de aparatos de encarcelamiento y degradación total de la existencia que aprisionan de manera profunda a sus personajes y, por el otro, por la inmersión en la idea de la muerte. Estos viven en permanente agonía con el mundo donde tiene lugar un irresuelto conflicto entre la libertad y la enajenación. José Joaquín Blanco afirma que “[e]n general, los relatos de Revueltas establecen la trayectoria de un personaje desde el nudo del conflicto hasta el final más trágico posible que lo redima al revés, devolviéndolo al caos, a la monstruosidad, la suciedad o atrocidad de la vida” (1999, 113). Revueltas ve esta oposición de manera dialéctica y califica su desarrollo como el “*lado moridor*” de la realidad que es considerado como “el verdadero movimiento de la realidad” (2001c, 19). Ese “*lado moridor*” no es otra cosa que el movimiento dialéctico del mundo regido por leyes.

En la literatura del autor duranguense los protagonistas habitan en un mundo espeso y enemigo donde viven situaciones extremas que lo sitúan en umbrales del ser y del mundo. Adicionalmente, su obra posee un componente paradójico, al menos en apariencia, en referencia a la pretendida exposición de los principios del materialismo histórico. Este elemento consiste en que en su creación se despliega una “sacralidad terrenal sin la cual no podía concebir la nobleza y la dignidad del hombre y de la tierra” (Blanco, 1999, 111). Así, la redención, la salvación (aunque sea al revés), la nobleza y la dignidad son búsquedas de su obra (sea por la sacralidad, sea por los principios de la dialéctica) a pesar

de que estas se encuentren en abismos y cárceles, porque la literatura fue para Revueltas un ejercicio de su compromiso político.

La obra de Revueltas, bajo esta perspectiva, se ha analizado como la expresión de una cárcel total que tiene incluso como consecuencia la animalización del ser humano. También existen en el corpus crítico planteamientos de libertad de sus personajes a través de diferentes vías, todas ellas inmersas de algún modo en el compromiso político del autor, aunque ello por momentos resulte problemático y extraño. Sin embargo, en la literatura de Revueltas, al margen de ese congestionamiento de poder que atrapa al hombre y la pretendida emancipación revolucionaria que apela a cierta salvación o al menos a cierta dignificación del hombre, acontece una serie de expresiones que pueden considerarse como líneas de fuga y encuentros aleatorios que rechazan y se alejan de esa dinámica dialéctica. Son estos acontecimientos libres de todo elemento ideológico y teleológico que exhiben la vida y la muerte de manera salvaje. Es decir, ese retorno al caos y a la monstruosidad no necesariamente acontece como redención, sino que en numerosas ocasiones implica más bien una salida libertaria y gozosa que ni salva ni cumple ningún fin político.

Evodio Escalante en su célebre *José Revueltas, una literatura del "lado moridor"* ha intentado mostrar ciertas líneas de fuga (entendidas con Deleuze y Guattari), pero inscribiéndolas en ese "lado moridor". Consideramos que esa reinscripción de las líneas de fuga en la dialéctica no representa su expresión más radical. En la obra de Revueltas acaecen otras líneas de fuga que son movimientos de emancipación, no sólo del infierno del mundo y de la cárcel, sino también de toda redención dialéctica. Tienen lugar incluso dinámicas que se escapan de la identidad; movimientos que no son resultado de una enajenación, sino de la explosión de las fuerzas del ser, porque esa libertad manifiesta que la vida y el arte sólo se tienen como fin a sí mismos, lo cual abre posibilidades estéticas de celebración, aunque en muchas ocasiones resul-

ten inciertas. Esas expresiones no se pueden entender solamente como resultado de la degradación del hombre o, por el contrario, del “lado moridor” de la realidad. Esas dinámicas pueden comprenderse como exposición de lo monstruoso y lo grotesco que se manifiestan en su obra de manera distinta a la salvación y a la enajenación. En ese sentido, consideramos que los análisis de Escalante y de la mayoría de los críticos que abordan la obra de Revueltas —los cuales plantean la perspectiva interpretativa que Escalante y que el mismo autor inauguran—, aunque son muy valiosos, no muestran de manera plena las líneas de fuga más potentes que tienen lugar en el escritor mexicano¹.

En este trabajo señalamos, a través del análisis de episodios de diversas novelas, cómo la irrupción de fuerzas liberadoras distintas a las dialécticas aparece y cómo éstas van ganando terreno en su obra. No es objetivo de este artículo analizar si tales fuerzas responden a una verdadera libertad según alguna perspectiva filosófica, sino sólo mostrar que funcionan como tales en la literatura de Revueltas. Esas potencias se manifiestan desde pasajes un tanto dispersos en sus primeras obras hasta convertirse en un factor dominante en sus últimas narraciones. No buscamos ser exhaustivos, sólo analizar algunos ejemplos con el objeto de exhibir la existencia de esas otras dimensiones. A partir de ellas mostraremos movimientos de liberación que son más pujantes, desde el punto de vista de la nuda vida (Agamben, 2006, 5-23), que los expuestos por el “lado moridor”.

La obra de Revueltas exhibe, como afirma Cheron, “la bestia que llevamos adentro, lo cual es una faceta y no la menor de su obra” (2014, Cap. II, párr. 43). Bestia que se manifiesta de manera monstruosa. Estas características aparecen en nutridas instancias

1 Ver en la bibliografía las referencias de, por ejemplo, Fuentes Guillen (2018), Alvarado Cabral (2018) y Arizmendi-Domínguez y De la Torre-Zepeda (2013), entre muchos otros.

de su narrativa. Analizamos esa dimensión dentro de la obra de *Revueltas* a partir de diversas acepciones del término. Mabel Moraña (2017) atribuye a lo monstruoso numerosos rasgos. Consideramos que algunos de ellos son esenciales para el presente artículo. El primero es que el monstruo es fundamentalmente polivalente, es decir, está inmerso en dimensiones difusas y diversas. Ello tiene por consecuencia el rechazo a la racionalidad discursiva basada en argumentos monológicos. El monstruo es una especie de catástrofe de las pretensiones del saber y del progreso según Moraña. Es un ser ambiguo, polisémico e incierto que pone en cuestión el orden por su mera existencia. Puede además considerarse subversivo, extranjero, exterior, con características nómadas en el sentido que les otorga Deleuze y Guattari (2002). Representa una alteridad irreductible incluso al lenguaje porque supera sus categorías lógicas. Su imagen muestra un movimiento desterritorializado en perenne cambio, incluso lo suficientemente inestable para considerarse en constante metamorfosis. Lo monstruoso se eleva como contra-discurso, como diferencia (Deleuze, 2006). Otra característica esencial es su corporeidad deforme, abigarrada o fragmentada. Su ser es opaco, oscuro e irregular. También cabe señalar que el monstruo habita siempre en los márgenes y puede poseer atributos hieráticos o mágicos, ya que precisamente es capaz de rechazar la cotidianidad y la normalidad. Estos atributos son esenciales para nosotros porque lo monstruoso se resiste y rechaza el orden, la regularidad, el conocimiento y la verdad. Perturba además la base del lenguaje y la lógica: la identidad. El erotismo, entendido como elisión de los límites de los cuerpos y cuestionamiento del yo en la entrega (Bataille, 1997), es también manifestación de estas dimensiones. El monstruo es un ser ingobernable e inenarrable que vulnera las normas y las leyes no sólo de lo social, sino también del saber. Así, no tiene sólo una dimensión biológica, sino también jurídica

y filosófica. Es el otro del saber, vida salvaje, informe e indómita. Es una máquina de guerra biopolítica, según Moraña.

Lo monstruoso, entonces, puede considerarse como existencia excesiva, en el sentido batailliano (Bataille, 2007). Es decir, es expresión suntuosa de la realidad sin utilidad ni finalidad y es fundamentalmente soberana (no responde a nada más que a sí misma). Y cómo afirma Negri: “El monstruo vaga en los sueños y en el imaginario de la locura; es una pesadilla de lo «bello y bueno»; sólo puede darse como destino catastrófico, motivado catárticamente, o bien como evento divino” (2007, 95). También, bajo esta perspectiva, lo monstruoso está en las antípodas del saber y la razón. Incluso, como afirma Bataille, “[l]es monstres seraient ainsi situés dialectiquement à l’opposé de la régularité géométrique [...] mais de façon irréductible” (1970, 230). Bataille entiende la regularidad geométrica como resultado del saber y del orden, incluso de cierta expresión de idealismo. Así, la otredad de lo monstruoso y el exceso rechaza radicalmente cualquier inscripción en el saber. La oposición dialéctica que señala Bataille (quien hace una parodia de la dialéctica hegeliana) no implica ninguna posibilidad ni de incorporación ni de síntesis. Para Bataille, está negatividad dialéctica es absolutamente irreductible y está fuera de toda ley. En *Revue*, esa otredad, a pesar de sus pretensiones, también se mantiene como tal y, como veremos, manifiesta elementos que están fuera de todo saber.

Ahora bien, lo monstruoso puede entenderse también como un caso particular de lo grotesco. El término grotesco está emparentado con la figura de la gruta entendida como lugar de lo oscuro, de lo oculto, como tumba, espacio de la muerte y también como vientre (con sus asociaciones con la fertilidad incluidos). Lo grotesco es una dimensión limítrofe y fuera de la cotidianidad. Frances S. Connelly escribe que: “Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es «conocido», «propio» o «normal».” (2015, “Introducción”,

Párr. 3). Así, lo grotesco conduce a lo desconocido. Ahora bien, esta característica también puede ser observada como aquello que es informe o al menos híbrido. Es lo que no posee una estabilidad dentro de los límites de lo claro y lo distinto. Puede estar en permanente metamorfosis o compuesto por una combinatoria no armónica: “Lo grotesco es esa mancha que mezcla identidades y límites habituales, creando una verdadera hoguera creativa” (2015, “Introducción”, párr. 9). De esta manera, lo grotesco pone de cabeza al saber y al orden. Connelly afirma que una de las formas de lo grotesco es precisamente la corporeidad monstruosa y abyecta, ya que se “construyen cuerpos monstruosos mediante la deformación y la combinación para encarnar aquello que se teme. La abyección es igualmente amenazadora e incontrolable, pero suscita miedo y repulsión a través de la disolución de estos cuerpos” (2015, Cap. IV, párr. 3). En términos generales, se puede decir, tal como escribe Wolfgang Kayser, que lo grotesco es aquello que se introduce en un ser o en un mundo de manera extraña, rechazando toda pretensión de organización y ley dentro de la realidad en donde se manifiesta (2010, “Sinopsis”. párr. 4).

En *Los muros de agua*, primera novela de Revueltas, existe la intención de desarrollar en los protagonistas una “forma de liberación, basada tanto en la perseveración de los valores que les han llevado a la cárcel, como en los efectos, positivos y negativos, que se desprenden de la relación [...] con los mantenedores del orden” (Ortega, 1999, 99). Estos son jóvenes revolucionarios quienes, en las últimas páginas de la novela, a partir de su causa, encuentran una salida otorgada por una ideología revolucionaria. Sin embargo, existe a través de esta novela una serie de manifestaciones que no responden a las intenciones ideológicas del autor y que tampoco pueden ser reducidas simplemente a una exposición unidimensional de la enajenación o de una visión cerrada del mundo. Algunos ejemplos de ello son las activida-

des sensuales de los personajes llamados Rosario, Soledad y el Miles. Pero quizás el ejemplo más ilustrativo de esta dimensión está conformado por la guerra de excrementos del final del tercer capítulo. Este acto, donde se atacan con “infames proyectiles” (2001c, 55) a los marineros que transportan a los presos a las islas, está motivado por una rabia libre de todo proyecto concreto y a la vez por un juego infantil y sin sentido. La novela califica este acto como una especie de “travesura alegre, de gracia pícaro [que poseía] algo monstruoso y bárbaro. Algo que se antojaba enormemente desnudo, desnudo, como si no hubiese vestiduras en la tierra” (2001c, 55). Expresión de una vida desnuda y lúdica que además no tiene ningún sentido útil. Pensar esta escena como simple expresión carnavalesca es también limitado. Ese juego escatológico, además, tampoco se encuentra del lado de los jóvenes revolucionarios: “Los cuatro «políticos» estaban horrorizados” (2001c, 55). Ante esta guerra que deviene un espectáculo estridente: “La gente se tropezaba, reía a carcajadas, gritaba insultos bestiales. Quienes no tenían ya «parque», ni manera de producirlo, recogían lo que había caído y ya sin el escrúpulo de envolverlo en un periódico lo lanzaban al aire en medio de grandes exclamaciones” (2001c, 55). La multitud se contagia así, no de un espíritu revolucionario, sino de un impulso lúdico y absurdo al cual no se le puede atribuir ningún objetivo político, lo cual recusa el pensamiento ya que, ante ello, “toda razón tropezaba y permanecía rígida [porque esa irrealidad] estaba fuera de la lógica y era una esperanza oscura, fuera del tiempo” (2001c, 55). Este es el primer ejemplo de múltiples en la obra de Revueltas donde lo monstruoso aparece de manera gratuita, sin ningún sentido interno y que se culmina sin ninguna síntesis dialéctica.

Ahora bien, es verdad que esta primera novela en su conjunto no muestra de manera exhaustiva y clara un afán por esos movimientos absurdos. *Los muros de agua*, sin duda, responde en su totalidad a objetivos ideológicos, pero estos acontecimientos

existen y se manifiestan de manera velada y opaca. Afirmamos que estos ejemplos no son sólo una exhibición de la enajenación y degradación del hombre porque la insistencia de este tipo de acontecimientos y su constitución (a veces festiva y a veces trágica, como se verá) indican que ellos abren dimensiones distintas de liberación, azar y hundimiento en lo absurdo. Estas manifestaciones se van incrementando conforme se desarrolla su obra hasta abarcar una buena parte de algunos relatos.

En *El Luto Humano*, por otro lado, la cárcel no es ya un lugar físico determinado. La totalidad del mundo funciona como un espacio cerrado y asfixiante. En la novela, existe la pretensión de indagar sobre las últimas cuestiones del hombre, naufrago en el mundo, invadido por el desamparo, el abandono, planteamiento que lleva a mostrar a los personajes enfrentados a su límite: la muerte. *El luto humano* es una especie de alegoría de la agonía de la condición humana que tiene lugar en las postrimerías de la existencia. También lo es de la lucha con la absurdidad del mundo que es presentado como un inmenso mar que es enemigo del hombre, el cual no tiene salida: prisión en el seno de lo real, ante lo que no hay nada que esperar salvo el aniquilamiento en un viaje circular y cerrado. Tal es la manera como Revueltas construye un relato que muestra “la historia de los hombres culpables, fratricidas, expulsados del paraíso terrenal, enajenados de la tierra y de sí mismos y sentenciados a un destino trágico” (Negrín, 1995, 121). Ahora bien, la novela también manifiesta una posición ideológica que plantea artificialmente aperturas con “una intención consciente de construir una dialéctica” (Loveland, 2007, 53), aunque ella sólo muestre el fracaso de los objetivos revolucionarios. Pero, en todo caso, ello permitiría la denuncia a través de una “dialéctica negativa” (Loveland, 2007, 55) donde la función de la muerte no es central, sino que es una provocación para exhibir “un pasado erróneo” (Loveland, 2007, 55).

Sin embargo, esa muerte, más allá de los propósitos dialécticos, resulta conformada artísticamente, de tal manera que ni se deja domeñar ni aprisionar por una sujeción a la política. Dentro de *El luto humano*, en el naufragio, los personajes aparecen enfrentados y diluidos por la muerte de manera radical. La naturaleza real del mundo se presenta en un perenne “sucederse de agonías; y el hombre, tan sólo [es] un ser agónico, camino a la muerte” (1999b, 43). Esas afirmaciones parecen tener poco que ver incluso con el desengaño revolucionario. Y, adicionalmente, acaecen manifestaciones explosivas que permiten que incluso frente a la aniquilación se muestren posibilidades de goces. En el funeral de una niña llamada Chonita, hija de Cecilia, un grupo de personajes se reúnen como si el velorio fuera una causa de pertenencia. A pesar de ello, ahí profanando y trasgrediendo el ritual, Calixto expresa su deseo a Cecilia quien, no por el cadáver, sino por la misma muerte que parece encarnarse, deja de pertenecer a su hija y a Úrsulo. Poco a poco, Cecilia se desplaza hacia el deseo clandestino y monstruoso por el contexto donde aparece. En esa dinámica donde los rituales unen mientras la muerte emancipa: “Cecilia era dueña de una fuerza ante la cual Úrsulo se daba cuenta de la derrota; había crecido esa fuerza con la muerte de Chonita, como liberándose, y Úrsulo no era su dueño ahora” (1999b, 44). Más adelante se dice que Úrsulo había fecundado a Cecilia con el afán de poseerla, lo que explica retroactivamente lo anterior. Bajo esa perceptiva, respecto a la enfermedad de la niña se afirma:

Cuando principió la enfermedad de Chonita hubo un brillo, una febrilidad en los ojos de su madre. Evidentemente Cecilia no quería que muriese, pero algo monstruoso, un demonio, se le interponía dentro del alma. Triunfaba un poco contra Úrsulo al enfermarse su hija. Puede ser esto bestial, pero ocurre y ocurría. (1999b, 84)

Ello provoca que Cecilia se decida a no hacer nada para salvar a su hija. Esa fuerza que surge de la muerte y la liberación no son armónicas con ninguna lucha ni objetivo político. Ella proviene de una expresión monstruosa, aunque se rebaje a un “destino trágico” (1999b, 84). Hay algo en ese deseo (a otro hombre y a la muerte de su hija que la liberará) que no parece responder simplemente a un estado de degradación. Igualmente, aquí, bajo la luz de la insistencia de esas escenas en la obra de *Revueltas*, la interpretación que debe darse de estos movimientos se transforma.

Los días terrenales, quizás la novela más controversial de *Revueltas* al punto de llevarlo a retirarla de las librerías², es una obra en donde ocurre un doble aniquilamiento de absolutos: uno deseado por el autor y otro que pone en cuestión el proyecto de verdad. En esta obra, el discurso es menos panfletario que en sus novelas anteriores, pero, a pesar de la controversia, este discurre de manera no menos evidente, aunque “en busca de sentidos más profundos y auténticos para el marxismo y la lucha revolucionaria” (Loveland, 2007, 117). Es verdad, como afirma Philippe Cheron, que “*Revueltas* defiende con mucha anticipación la tesis de una dialéctica no orientada” (2014, cap. I, subcap. 5, inciso 3, párr. 9). Dialéctica que por tanto no necesariamente concluye en una superación y en un progreso. *Revueltas* busca en esta novela encontrar un sentido más profundo del mundo donde la lucha serviría para exhibir la verdad radical del hombre: que en el fondo su vida carece de sentido. Esta dimisión fue denostada e incluso calificada (y descalificada) como existencialista (Mateo, 2004, 73)..

Ahora bien, aunque la novela busque exponer el sinsentido, existe en *Revueltas* un motor que es ineludible: el conocimiento es un medio de verdad y transformación. *Revueltas* cree profun-

2 Sobre las vicisitudes y controversias de la novela, ver Mateo (2004).

damente que “la verdad es siempre revolucionaria” (2002, 128) aunque conduzca al absurdo. Se puede afirmar que para él la literatura es una expresión artística que se rige bajo la idea de compromiso en el sentido sartriano (Sartre, 1950). Ello no quiere decir, ni para Sartre ni para Revueltas, que deba desarrollarse de manera burda y específicamente panfletaria, sin embargo, según ellos, detrás de la literatura debe existir una intencionalidad política. Por eso, Revueltas rechaza la literatura como simple enunciación del “torbellino” de la realidad de manera desnuda (2001c, 18-19). Para Revueltas, la realidad está regida por las leyes de la dialéctica y la escritura debe revelar de alguna manera esa dimensión. Aunque la verdad sea inalcanzable, su búsqueda es un deber. En numerosas entrevistas y en el prólogo de *Los muros de agua* su posición es clara al respecto.

En principio, en *Los días terrenales* existe una intención de rechazar un absoluto que consiste en el dogmatismo ideológico del cual Revueltas se burla. Pero ese rechazo no hace más que reinscribir su discurso en una nueva perspectiva del conocimiento y de la verdad que son fruto último de la búsqueda intelectual. *Los días terrenales resulta ser*, como afirma Loveland, una “novela eminentemente discursiva” (2007, 118) ya que “la novela contiene un exhorto, un discurso de la verdad” (Loveland, 2007, 121) y una meditación del “materialismo histórico desde las orillas de la muerte” (Loveland, 2007, 125). Por tanto, la novela mantiene los absolutos del conocimiento.

A pesar de ello, en la novela, desde el primer capítulo, el divorcio entre los proyectos revolucionarios y una realidad que se escapa de las leyes de la dialéctica y de toda pretensión de verdad se presenta de manera clara a través de lo monstruoso. Este capítulo describe, en una noche profundamente oscura, cómo un grupo de hombres que representan varias comunidades se unen para realizar una pesca nocturna en un río, lo cual tendría como resultado un reparto del producto del esfuerzo, reparto que in-

cluso incluye grupos revolucionarios externos. En esa descripción acontecen una serie de imágenes que no muestran ningún enajenamiento ni tampoco una realidad inscrita en las leyes del materialismo dialéctico. Se afirma que el origen del mundo es el caos, cuyo fruto no es ningún orden, sino la vida humana cruel y monstruosa: “En el principio había sido el Caos, mas de pronto aquel lacerante sortilegio se disipó y la vida se hizo. La atroz vida humana” (2001a, 9). De ese caos, a pesar de que más adelante se plantea una comunidad con tendencias solidarias, lo que surge son “cosas monstruosamente humanas” (2001a, 10). El calificativo insiste en la obra de Revueltas y no como simple recurso estilístico. Esos hombres, “[s]eres a los que nunca se les podría comprender del todo” (2001a, 23), se abalanzan sobre los peces del río, no como una sociedad organizada, sino de manera bestial. Ello recusa la razón del protagonista, que será aquel que posee y expondrá el conocimiento último del hombre:

Gregorio, dentro de sí, adivinaba en este hecho la existencia de algo más, bárbaro y estúpido. Sin embargo, la masa, casi lúbrica en su afán de poseer, no lo dejaba. No lo dejaba razonar, como si la claridad de pensamiento, los caminos normales de la lógica, sucumbieran ante lo subyugador e inaudito de aquella inconsciencia bestial y única. (2001a, 14)

Es significativo que Gregorio, personaje que a lo largo de la novela resulta ser el portador de la verdad y que plantea el fin último de la lucha revolucionaria, sea incapaz de comprender nada de esa realidad atroz. A esta afirmación se suma la existencia en el relato de un líder de esa masa llamado Ventura (tuerto y manco), ser fragmentado y corporalmente inarmónico cuyos “rasgos mostraban algo impersonal” (2001a, 14). Su fisonomía es heredera de “rostros no humanos del todo, no vivos del todo, no del todo nacidos de mujer” (2001a, 15). A pesar de que el personaje tiene

características acordes con cierto liderazgo social, existen en él, de manera irreducible, elementos monstruosos que insisten en el relato. Ventura posee un muñón que se transforma: “un absurdo pedazo de carne autónoma y viva como un pequeño animal independiente, casi se diría con conciencia propia y a la vez malévolos, siniestro y lleno de actividad [...] Aquel muñón era una especie de contrasentido, pero al mismo tiempo como si el contrasentido, la negación, fuesen lo único verdadero” (2001a, 19). Esas características rompen con la organización de su cuerpo. Su aparición es una negación, no en el sentido hegeliano (Hegel, 1971, 13-21), no existe ningún elemento que así lo indique en la narración, sino del saber. Esa verdad monstruosa no pertenece al conocimiento ni al sentido. Ella es más bien una especie de no-verdad que responde a otras fuerzas. Ventura además tiene un “ojo de cíclope” (2001a, 16) que es “monstruoso” (2001a, 30)³ y el ser manco lo convierte en una especie de ser soberano en el sentido batailliano. Revueltas escribe: “Las manos distinguen al hombre, porque las manos son el trabajo y la creación y la fecundidad. De ahí la proporción siniestra de Ventura con su mano única, con su ojo único, que eran los que lo hacían negativo y poderoso” (2001a, 27). Contra la utilidad, la finalidad y el trabajo, la deformidad de Ventura es suntuaria e inútil: no sirve para nada, no sirve a nada, es soberana (Bataille, 1996). Inclusive posee las características hieráticas de las que habla Negri ya que es “[u]n dios mutilado, un dios derrotado, que no podía ofrecer otra cosa que la piedra secular de la muerte” (2007, 20). En la novela se dice que este es un personaje que “[c]antaba a gritos bárbaros, la voz aguda y femenina, mientras en el ojo le bailaba una mó-

3 La figura del ojo deformado está excesivamente presente en la obra de Revueltas de manera que merecería un estudio extenso. Aquí sólo indicaremos su aparición en algunas de sus obras bajo la perspectiva planteada. Véase para ello especialmente el prólogo de *Los muros de agua* y *El apando*.

vil sonrisa estriada de nerviecillos ensangrentados” (2001a, 29). Adicionalmente, se abandona a una furia salvaje y sin sentido: al final del capítulo, al encontrar el cuerpo de un ahogado, Ventura “comenzó a descargar machetazos sin tregua sobre la maraña que obstruía la corriente, poseído de un furor y de una rabia sin medida” (2001a, 31). Ese cadáver resulta ser un hombre que tenía por objeto asesinar a Gregorio.

Los cadáveres en el relato son descritos como elementos grotescos. Del ahogado se dice: “La muerte imprime una fisonomía nueva, cambiante y extraordinaria, al ser humano; pero aún más, hace de esta fisonomía algo único” (2001a, 82). Así, los cuerpos muertos son radicalmente singulares y están fuera de cualquier categoría lógica que los agrupe: “cada muerto indicaba algo completamente distinto según las condiciones peculiares del caso” (2001a, 84). Ante este muerto en un capítulo posterior, se dice que:

Todos los pescadores parecían aguardar, entre agradecidos y asustados, el instante en que se les descubriera el nombre del cadáver, que para ellos sería igual a ese instante de disimulado placer que experimentan de manera inesperada y gratuita quienes de pronto, gracias a una casualidad milagrosa, asisten a la indiscreta revelación de algún misterio o acontecimiento que no les pertenece y al que no los liga sino su anecdótica presencia de espectadores. (2001a, 75)

El muerto crea una expectativa de misterio que está en las antípodas de cualquier conocimiento racional y que afecta a esa masa amorfa de pescadores que deviene espectadores de un rito casi dionisiaco, donde “Gregorio notaba algo de enloquecido en todos” (2001a, 75). Si la pretensión de Revueltas es mostrar en Gregorio una serie de reflexiones respecto al materialismo histórico que superen el dogmatismo para encontrar una última verdad, existen en estas escenas algo que no tienen nada que ver con esa

inquisición racional. Gregorio ante Ventura “experimentaba un raro desconcierto, ya a punto de creer en la potestad de Ventura, a pesar de que su razón hacía esfuerzos por no sucumbir [...] por más que su razón tratara de esclarecer las cosas, todo aquello aún encerraba para Gregorio algo muy oscuro e in formulable” (2001a, 77). Los absolutos del conocimiento sucumben y también el personaje es transformado y arrastrado hacia el no-saber: Gregorio, ante toda aquella barbarie,

había regresado a su condición primitiva de espíritu supersticioso, temeroso e inválido, que necesitaba explicaciones de orden mágico, explicaciones fuera de todo principio racional, mientras que su entendimiento antes que burlarse de ellas, como hubiera sido en otras circunstancias, las temía cual se teme un comienzo de locura. (2001a, 78)

Si el proyecto intelectual de Gregorio implica “aprender a vivir en la soledad de espíritu, amarla a pesar o sobre todo porque de ella se derivan todos los sufrimientos y todas las angustias que son lo único real y verdadero” (2001a, 197) contra el dogmatismo ideológico, existe en la novela un movimiento más profundo que lucha contra ese proyecto de verdad. Se afirma en la novela que esa desesperanza implica la idea del hombre como “esencialmente innoble, ruin, despreciable (2001a, 197). A pesar de ello, se dice también que el hombre asume la “unidad moral indivisible a la cual cada uno de nosotros pertenecemos y de la cual somos solidarios y responsables en lo individual, *en lo individual*” (2001a, 197). Esas últimas dimensiones no son, por supuesto, características monstruosas. Lo innoble, lo ruin y lo despreciable es envuelto y redimido por el orden, la moral y el saber. El proyecto de Gregorio incluso despliega cierto movimiento de despersonalización, pero sólo para después entregarse a “la responsabilidad común en lo malo y en lo bueno, pero al grado, al extremo

de que esa responsabilidad tenga nuestro mismo nombre y apellido” (2001a, 199). Entonces, el proyecto no asume la abyección hasta sus últimas consecuencias ya que apela a la dignidad, a la nobleza, a la renuncia e incluso a la heroicidad que culmina en un acto de sacrificio solidario por parte de Gregorio, quien se entrega a “[u]n acto de amor [que] reintegraba a su ser la noción de pureza, de aislamiento, de soledad esenciales que le servirían para adquirir el indicio, experimentando en cabeza propia, acerca del destino de sus semejantes” (2001a, 213). Este sacrificio está hecho en nombre de la comunidad y también de la verdad: “Resistir la verdad —pensó Gregorio— es el planteamiento justo de la cuestión, porque la verdad es el sufrimiento de la verdad, la comprobación no tanto de si esa verdad es verdadera, cuanto si uno es capaz de llevarla a cuevas y consumir su vida conforme a lo que ella exige” (2001a, 232). El sacrificio es necesario, es noble, es un deber que está absolutamente coronado por la verdad. Así concluye la novela: “Lo conducirían a otro sitio, sin duda, para torturarlo nuevamente. Para crucificarlo. / Ésa era su verdad. Estaba bien” (2001a, 232).

A pesar de esa desesperanza y el rechazo al dogmatismo, el proyecto de saber de Gregorio no puede considerarse como la expresión más radical de las líneas de fuga. Deleuze y Guattari, de hecho, emparentan lo monstruoso con un devenir-animal y con una máquina que son externas al orden (2002, 249-254). Por tanto, la monstruosidad descrita más arriba es más cercana a la conceptualización de estos pensadores franceses que la que se deriva del “lado moridor”. Existe una soberanía irreductible en esas imágenes y una incertidumbre que, a pesar del final, se mantiene: “En el principio había sido el Caos, pero después la luz se hizo. Mas Gregorio no sabía si las tinieblas donde se encontraba progresarían hacia la luz o hacia una irremediable noche eterna” (2001a, 91) se afirma en la novela. Esa noche eterna es la del no-saber.

Bajo esta perspectiva se pueden señalar otros elementos que se escapan de la búsqueda de esa verdad última de Gregorio. De hecho, el mismo dogmatismo que se quiere conjurar posee por momentos las características descritas. Fidel, personaje que funciona como elemento paradigmático del dogmatismo, posee una razón fría al extremo que lo lleva a comportarse ante el cadáver de su hija de manera monstruosa. Él está entregado al proyecto revolucionario debido a que su razón es tal que destruye lo razonable precisamente porque se manifiesta como exceso de razón, como razón ciega que representa “[l]a más bella de las lecciones, pero no sólo eso, sino, asimismo, algo aturdidamente lógico, lógico hasta carecer de sentido como todas las cosas en exceso razonables” (2001a, 123). Es cuestionable que esta monstruosidad en particular implique una emancipación, pero incluso él en su sinrazón, por exceso, se entrega por momentos a un deseo que viene del afuera. Mientras Fidel observa a su pareja Julia, se dice que ella, respecto a él, “volvía a integrarse en los ámbitos del Deseo, más factiblemente monstruosos por no suceder sino en la impune extraterritorialidad de la imaginación.” (2001a, 42). La imaginación y el deseo son incluso para Fidel un espacio abierto que se sacude de la prisión.

La sensualidad, por otro lado, se expresa más clara y desarrollada en tanto fuga en una escena protagonizada por el personaje Jorge Ramos. Este, mientras escribe un artículo de arte y discurre mentalmente respecto a su esposa y su amante, tiene una perspectiva muy particular del objeto de deseo. Para él las mujeres poseen un pudor que “en seguida, después que se han quitado el corpiño, se transforma en inesperada violencia, en voracidad y salvajismo sexuales, magníficamente impúdicos” (2001a, 146): devenir-animal del deseo que abre la posibilidad de ser otro. A continuación, su reflexión es interrumpida, en una dinámica de incremento de lo monstruoso, por un espectáculo sensual y trágico a la vez. De improviso, ve por la ventana, en una azotea, el

drama de una pareja de adolescentes que explotan la sensualidad para después ser descubiertas, lo que provoca que una de ellas se suicide. Se puede afirmar que, literalmente, lo monstruoso entra por la ventana, ya que Ramos percibe “el conjunto anárquico, anormal, de las fachadas de las casas, unas junto a otras, de cal, una muchedumbre principalmente blanca de monstruos de la geometría” (2001a, 155). A continuación, se narra el espectáculo del deseo que es calificado de la siguiente manera: “era como un delito, que ahora las dos habían roto en definitiva con todos los demás seres humanos, de los cuales ya no eran semejantes y de los cuales debían huir y defenderse” (2001a, 159). Estas descripciones deben entenderse con referencia a la época en la cual se escribe la novela, por supuesto, pero muestran cómo lo exterior y lo extraño irrumpen para desordenar el mundo del personaje. El espectáculo, lejos de ser descalificado, posee atributos contradictorios de angustia y de goce:

Había en el espectáculo que siguió algo desesperado y angustioso. Las niñas eran dos náufragos dentro de un tenebroso y encendido océano, a quienes el imperativo de la muerte agitaba con el frenesí de una locura animal, obligándolas a combatir una con la otra hasta el exterminio, hasta el aniquilamiento, con la furia más tierna y enemiga, con la prisa más lenta y amorosa. (2001a, 160)

Las jóvenes rompen con el orden de social y viven en un territorio externo paralelo a la muerte, demente y animal, donde el placer se funde con la batalla. A la vez, el espectáculo despierta en el crítico “un impulso animal” (2001a, 162) que resulta ser un acicate al deseo hacia su esposa que es imaginada como una “hembra brutal e insaciable” (2001a, 162) y como un ser “monstruoso, abominable sufragismo de mujer «sin prejuicios»” (2001a, 165). Más adelante, Ramos descubre que su esposa Virginia ha contempla-

do también el espectáculo, lo que despierta también en ella un impulso que la impele a ser otra en el deseo. Aunque en el relato ese deseo se rompe por cierto pudor de la esposa, la realidad es que un mecanismo ajeno a toda reflexión política ha sucedido.

En *Los días terrenales*, por último, existe una imagen adicional de lo grotesco hacia el final de la novela donde resultan evidentes los atributos señalados. Revueltas desarrolla una descripción de una mujer, la cual aparece de manera gratuita (desde el punto de vista discursivo) en el fluir de los acontecimientos. No existe ninguna justificación política ni ideológica de esa irrupción ni tampoco una redención que despliegue la unidad moral o una cierta dignidad del personaje descrito:

En el centro del patio una mujer puesta en cuclillas lavaba unos trastes de hojalata, apartándose con el dorso de la mano el sucio mechón de negros cabellos que le caía en la cara con terca insistencia, mientras por debajo de la falda, hasta volverse algo impúdico y obsceno como si saliera de ella misma, se deslizaba con una especie de discernimiento vivo y animal, ora deteniéndose, ora rodeando las anfractuosidades de las baldosas, una sucia culebrilla de agua donde eran visibles algunos granos de arroz y otros desperdicios de comida. Nada había de singular ni extraño en el espectáculo. La mujer, junto a la llave, fregaba con cólera su miserable colección de botes de sardina vacíos. Eso era todo. Pero de súbito aparecía el maldito, el maloliente riachuelo por debajo de la falda, reptando con aviesa malignidad, astuto, un alto aquí, otro allá, firme hacia su destino. (2001a, 171)

La imagen es calificada de nuevo como espectáculo donde un ser animal, obsceno, impúdico, realiza acciones que irrumpen sin sentido alguno. De hecho, la mujer resulta ser descrita más adelante como “cínica y “alucinante” y se dice que se esperaban “de ella con terror, igual que de una loca, más con curiosidad casi

perversa, el alma sobrecogida, las cosas más soeces y excéntricas, las más bárbaras e increíbles. Estaba loca. Sin duda estaba loca” (2001a, 172). Como afirma José Martínez (2019), el autor mexicano busca la belleza en cualquier lado, incluso en lo más abyecto, en lo más siniestro. En esas escenas, la belleza libertaria se impone soberanamente. *Los días terrenales* entonces es mucho más que una reflexión ideológica o existencialista del sinsentido. También es algo más que una mera “función documental” (Escalante, 1991, 198) que busca un retrato realista. La novela es igualmente un escenario donde lo grotesco, lo animal, la violencia, la muerte, el deseo son expuestos de tal manera que se abren dimensiones distintas de la realidad que se escapan de las intenciones originales del autor. Y ese movimiento tiene quizás su realidad más desarrollada en *El apando*.

El apando es la novela de Revueltas donde la intromisión de lo monstruoso es la más extensa y dominante. Un análisis detallado de todos los elementos merecería de igual modo un estudio particular. Daremos aquí los ejemplos más característicos. El relato tiene, en principio, el objetivo de representar una “sociedad cárcel” (Revueltas, 2001, 164) que abarcaría toda la realidad. Contra eso se manifiestan diversas líneas de fuga. Evodio Escalante afirma que el personaje apodado El Carajo representa las manifestaciones más claras de esas líneas de fuga, mientras que los otros dos personajes centrales de la novela (Polonio y Albino) solamente representan un caso de falsa liberación (Escalante, 2007, 126). Sin embargo, un análisis más cercano indica lo contrario. El Carajo es efectivamente un monstruo y en la novela se afirma que se escapa de cierta dependencia de su madre; además, se abriga bajo los efectos de la droga. En numerosas instancias se observa que ese refugio y la traición final a la madre no es más que un ciclo de encarcelamiento más profundo y manifestación de su cobardía. En cambio, Albino y Polonio y sus parejas poseen atributos similares a los descritos a lo largo de este análisis. Ellos manifiestan

un devenir-animal, son bestiales, grotescos y tanto su violencia como su erotismo representan la irrupción de lo siniestro, de la crueldad, de lo otro irreductible. Irrupción que representa una línea de fuga, no sólo de lo carcelario, sino de cualquier proyecto ideológico y de saber.

En *El apando* los personajes son descritos como ajenos a pertenencia alguna (ni física ni ideológica), se configuran de manera salvaje: son criminales sin proyecto ni objetivos políticos. En la novela, como afirma Loveland, “[e]n boca de criminales la vida grita su brutal desafío” (2007, 254). Existe, en el relato, la entrega a un goce por el goce mismo de la vida dirigida a la pasión, sin consideración alguna por el porvenir. Juan García Ponce escribe que *El apando* está “fuera de la moral, fuera de la civilización. Es una pura desnudez; está en el ámbito de la vida como una fuerza sin ropajes” (2000, 248). De hecho, el único supuesto proyecto de la novela, sobre el cual gira la historia (que es la entrega de droga a los apandados por parte de sus parejas a través de la madre de El Carajo), es roto de manera absurda por los mismos participantes de este, rompimiento provocado por su pasión brutal.

El primer elemento que se irrumpe desde el no-saber es la configuración del espacio, el cual es descrito por momentos como un “espacio virgen, adimensional [que] se convertía en el territorio soberano, inalienable” (1999a, 13) que se opone al espacio geométrico carcelario. Y dentro de los subterfugios que ese otro espacio otorga tienen lugar vivencias privilegiadas y grotescas. Éstas se revelan, en primer lugar, a manera de erotismo que se despliega como potencia positiva, es decir, no como carencia, sino como agente de goce.

En el recuerdo de Polonio, la sensualidad vivida con La Chata, su pareja, aparece sin ninguna valorización salvo la del goce. De la misma manera, la sensualidad de La Meche se expresa en términos de libertad ya que “no se dejaba padrotear, era mujer honrada, ratera sí, pero cuando se acostaba con otros hombres

no lo hacía por dinero, nada más por gusto” (1999a, 24). Albino, por otro lado, es capaz de desplegar un espectáculo erótico clandestino a través de un tatuaje (cuyo origen es descrito fuera del tiempo en un lugar misterioso) que muestra: “miembros dispersos y de caprichosa apariencia, torsos y axilas y pies y pubis y manos y alas y vientres y vellos [para que] adquiriesen una unidad mágica donde se repetía el milagro de la Creación y [donde] el copular humano se daba por entero en toda su magnífica y portentosa esplendidez” (1999a, 26). Esta sensualidad monstruosa, con elementos fragmentados, grotescos, que proviene de un espacio exterior y misterioso se exhibe como espectáculo y sin coerción. Espectáculo gozoso que no es de ninguna manera el simple resultado de la degradación y enajenación precisamente porque los personajes son dueños de esa manifestación. Tampoco hay en ello, ni en nada en la novela, un discurso de saber que busque una verdad última.

Existe una escena entre Albino, Meche y una celadora (donde la vivencia, el recuerdo y la imaginación se entrecruzan) que expresa una línea de fuga sensual al encarcelamiento que es evidente. La celadora, al revisar a Meche en el registro de entrada a la cárcel, al explorarle el sexo, provoca en Meche (así lo hace evidente la narración), en lugar de un rechazo contra se ejercicio de poder, un goce que entremezcla lo vivido, el recuerdo del tatuaje mencionado y el deseo que siente por Albino. Ello modifica la humillación carcelaria en deleite, transformación que afecta al mismo personaje ya que ella resultaba “algo ligeramente distinta a la Meche habitual: violada y prostituida, pero sin que tal cosa constituyera un elemento de rechazo, sino por el contrario, de aproximación, como si le añadiera un atractivo de naturaleza no definida” (1999a, 39). Como hemos visto, la imaginación representa una línea de fuga permanente dentro de la obra de Revueltas, lo cual “se puede interpretar como fuga de una realidad angustiante hacia el reino de la fantasía” (Cheron, 2014, cap. III,

subcap. 1, inciso 3, párr. 3). Y en este tenor, las otras expresiones eróticas de *El apando* funden distintos elementos para convertirlos en una emancipación radical.

Quizás la escena con mayor potencia, en términos de liberación, acontezca a través de la violencia ciega y bestial desplegada por Albino y Polonio. Estos realizan una serie de actos que desafían no sólo a la autoridad, sino a la razón misma. Porque esa violencia no persigue ningún fin, incluso, como hemos mencionado, conjura contra el proyecto de los apandados de tal manera que fracasa. En la fuerza desatada de manera absurda, ellos devienen “antiguos gladiadores, homicidas hasta la raíz de los cabellos” (1999a, 53) y “dos bestias” (1999a, 55) que se rebelan monstruosamente (a lo largo de la novela estos calificativos son constantes). La novela concluye con la derrota de esa potencia realizada por la utilización de unos tubos que los terminan inmovilizando

en un diabólico sucederse de mutilaciones del espacio, triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas, hasta impedir cualquier movimiento de los gladiadores y dejarlos crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría. (1999a, 54-55)

El esplendor de la violencia que se expresa a lo largo del relato, y tiene su cúspide precisamente en una lucha final, termina de la manera descrita, resultando notorio que sea asociada precisamente a la libertad. La libertad es derrotada, pero se ha manifestado a través de las fuerzas del gladiador. Es verdad, por otro lado, que lo monstruoso se revela también como geométrico. Aquí, igualmente, esa dimensión posee características ambivalentes, la de la razón excesiva que aprisiona, pero también en el relato se revela como resistencia, caos, locura, escape e incluso como la sensualidad según hemos visto. En la novela, la violencia

se desata de forma absurda y de alguna manera se hace generalizada. Estas escenas, a pesar de la derrota, no son reabsorbidas ni inscritas por el poder y por el saber, tampoco son meras expresiones de la miseria del hombre, sino verdaderas líneas de fuga de la cárcel y de la razón causadas por la potencia de lo otro, de lo ajeno, de lo inarmónico. En *El apando*, lo fragmentario, lo grotesco, lo monstruoso, el erotismo y la sinrazón son elementos centrales de esa cárcel total, elementos que la rechazan y que se elevan sin justificación algún, de manera soberana.

* * *

La obra literaria de Revueltas está constituida por diversos discursos que trabajan entrecruzándose constantemente. Uno de estos caminos, por los cuales su creación artística avanza, es el que lleva a una apertura fuera del discurso. Hemos analizado algunos ejemplos que apuntan a lo monstruoso y lo grotesco desplegados de manera diversa: como violencia, como cuerpos deformes, como masas dementes, como erotismo, como espectáculos absurdos. Estas expresiones constituyen líneas de fuga más radicales que las que plantean la mayoría de la crítica. Bajo esta perspectiva, no sólo en las novelas expuestas, sino en el resto de su obra, se pueden identificar muchos más casos de lo grotesco y lo monstruoso que abrirían la posibilidad de futuros análisis más enfocados y desarrollados para cada obra. Los criminales de *Los errores* y sobre todo el personaje apodado Hegel en el cuento "Hegel y yo" representan, bajo nuestra perspectiva, elementos con un gran potencial de análisis bajo las líneas que hemos planteado. Existen así, en la obra de Revueltas, numerosas escenas que plantean movimientos desterritorializadores que muestran una agonía artística más intensa donde los personajes se resisten, luchan y se rebelan contra aparatos enajenantes y represivos del poder y del saber. Su obra está conformada por múltiples di-

menciones ajenas a la intención política del autor. Revueltas está inmerso “en su contradicción entre la disipación y la responsabilidad, la fiesta y la militancia, la vida y la ideología” (Cheron, 2014, cap. I, subcap. 3, inciso 2, párr. 29), lo que hace que su arte se despliegue bajo la más profunda desnudez de la existencia, por momentos bestial y salvaje, por momentos gozosa. Desnudez que no logra saciarse con ninguna verdad ni ningún ideal. Experiencias sin finalidad que se despliegan desbordando el orden y el saber. Existe un personaje de Revueltas en *El cuadrante de la soledad* que afirma: “viviremos, hundidos en la existencia hasta el fondo, hasta abajo. Nos ensuciaremos de vida.” (1984, 91). Efectivamente, la vida ensucia los proyectos de saber-poder que se contaminan con lo monstruoso y lo grotesco, lo que provoca la explosión del ser en el goce, en el azar y en la libertad del instante. Explosión que concluye en una lucha política más radical, una lucha que se revela contra todo ejercicio de poder, de cualquier proyecto ideológico, de toda teleología, del saber. Lucha que no busca más que su propio despliegue en la obra literaria que por momentos supera al mismo autor.

Referencias

- Agamben, Giorgio. (2006). *Homo Sacer, El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Giméno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- Alvarado Cabral, José Jesús. (2018). "Where Are the Dead? Celestial, Earthly and Subterranean Spaces in Juan Rulfo and José Revueltas". *European Journal of Language and Literature*, vol. 4, núm. 1, pp. 39-48.
- Arizmendi-Domínguez, Martha Elia y Laiza Sabrina De La Torre-Zepeda. (2013). "Prisión/encierro en El Sexto de José María Arguedas y El apando de José Revueltas". *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 25, pp. 109-126.
- Arizmendi Domínguez, Martha Elia, Zaldívar, Jesús Humberto y Meza García, Gerardo. (2011). "Cada cuerpo una prisión en la obra de José Revueltas". *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 69, pp. 108-114.
- Badiou, Alain. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Trad. Raúl J. Cerdeiras y Alejandro A. Cerletti. Buenos Aires: Manantial.
- Bataille, Georges. (2007). *La parte maldita*. Trad. Julián Fava y Lucía Ana Belloro. Buenos Aires, Los Cuarenta.
- _____. (1997). *El Erotismo*. Trad. Antonio Vicens y Marie Paule Sarazin. México: Tusquets.
- _____. (1996). *Lo que entiendo por soberanía*. Traducción de Antonio Campillo y Pilar Sánchez Orozco. Barcelona: Paidós.
- _____. (1970). "Les écartes de la nature". En Bataille, Georges, *Oeuvres Complètes*, vol. I. Paris: Gallimard, pp. 228-230.
- Blanco, José Joaquín. (1999). "El reloj terrenal". *Nocturno en que todo se oye*. Edith Negrín (comp.). México: Era, pp. 110-117.
- Canales, Diego. (2020). "Las fronteras del lenguaje en la obra de José Revueltas y David Foster Wallace desde el pensamiento archipiélago de Édouard Glissant". *Trans, Revue de littérature générale et comparée*, núm. 25, <https://journals.openedition.org/trans/3305>.
- Castañón, Adolfo. (1999). "José Revueltas: piedad y tragedia". *Nocturno en que todo se oye*, Edith Negrín (comp.). México: Era, pp. 46-48.
- Cheron, Philippe. (2014). *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*. México: Fondo de Cultura Económica, Edición de Kindle.
- Connolly, Frances S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Trad. Amaya Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2002). *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. (2014). *El Poder. Curso sobre Foucault*. Trad. Pablo Ires y Sebastian Puente. Buenos Aires: Cactus.
- _____. (2013). *El saber. Curso sobre Foucault*. Trad. Pablo Ires y Sebastian Puente. Buenos Aires: Cactus.
- _____. (2007). "La inmanencia: una vida...". Trad. de Fermín Rodríguez. *Ensayos sobre hiopolítica. Excesos de vida*, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (compiladores). Buenos Aires: Paidós, pp. 35-40.
- _____. (2006). *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu.
- Escalante, Evodio. (2007). "El tema filosófico del «mundo invertido» en las novelas de José Revueltas". *Signos Literarios*, núm. 6, pp. 113-128.

- _____. (1999). "Preposteración y Alienación generalizada en el Apando de José Revueltas". *Nocturno en que todo se oye*. Edith Negrín (comp.). México: Era, pp. 153-162.
- _____. (1991). "Circunstancia y génesis de los días terrenales" en José Revueltas, *Los días terrenales*. Edición crítica, México: Conaculta, pp. 191-214.
- _____. (1990). *José Revueltas, una literatura "del lado moridor"*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Fuentes Guillen, Elías. (2018). "La cárcel física y mental en la narrativa de José Revueltas". *Revista Internacional de Filosofía*, vol. 23, núm. 3, pp. 53-69.
- Foucault, Michel. (2002). *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kayser, Wolfgang. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. Juan Andrés García Román. Madrid: La balsa de la Medusa.
- García Ponce, Juan. (2000). *Las huellas de la voz, Imágenes literatas*, vol. 2. México: Joaquín Mortiz.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1971). *Fenomenología del espíritu*. Trad. Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. México: Fondo de Cultura Económica.
- Loveland Smith, Frank. (2007). *Visibilidad y discurso*. Puebla: LunArena y Universidad Iberoamericana Puebla.
- Mateo, José Manuel. (2004). "Hacia una poética de José Revueltas (primer apunte: el problema del lector)". *Acta poética*, vol. 25, núm. 2, septiembre-noviembre, pp. 67-84.
- Martínez, José. (2019). "El leproso de José Revueltas". *Desde el Sur*, vol. 11, núm. 2, pp. 33-40.
- Moraña, Mabel. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid-Frankfurt am Main; Iberoamericana-Vervuert.
- Negri, Antonio. (2007). "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". *Ensayos sobre hiopolítica. Excesos de vida*. Trad. de Javier Ferreira y Gabriel Giorgi. Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (compiladores). Buenos Aires: Paidós, pp. 93-139.
- Negrín, Edith. (1995). *Entre la Paradoja y la Dialéctica*. México: UNAM y COL-MEX.
- Ramírez Garrido, Jaime. (1991). *Dialéctica de lo terrenal*. México: Tierra Adentro.
- Revueltas, Andrea y Philippe Cheron (comps.). (2001). *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era.
- Revueltas, José. (1971). *Dormir en Tierra*. México: Era.
- _____. (1984). *El cuadrante de la soledad (y otras obras de teatro)*. México: Era.
- _____. (1986). *Dialéctica de la conciencia*. México: Era.
- _____. (1999a). *El apando*. México: Era.
- _____. (1999b). *El luto humano*. México: Era.
- _____. (2001a). *Los Días Terrenales*. México: Era.
- _____. (2001b). *Los errores*. México: Era.
- _____. (2001c). *Los Muros de Agua*. México: Era.
- Sartre, Jean Paul. (1950). *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.
- Sofsky, Wolfgang. (2004). *Tiempos de horror. Amok, violencia y guerra*. Trad. Isabel García Adánez. México: Siglo XXI.

NOTAS CRÍTICAS

AUTOBIOGRAFÍA DEL ALGODÓN, DE CRISTINA RIVERA GARZA: POÉTICA VIVA Y BORRADOR ABIERTO

LUIS MIGUEL ESTRADA OROZCO

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

Durante los últimos años, la figura de Cristina Rivera Garza como autora referencial en México y en América Latina se ha ido solidificando hasta volverse ineludible; así lo demuestra el interés crítico de su obra, la cual ha generado una cantidad destacada de publicaciones académicas, entre las que se cuentan tesis de maestría y doctorado, numerosos artículos en revistas indexadas y libros críticos como *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*, (Ediciones Eón, 2010), editado por Oswaldo Estrada; *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia* (Ediciones EyC, 2015), a cargo de Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Ramírez Lámbarry, Alicia Ramírez Olivares y Felipe Ríos Baeza; y *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (UNAM, 2019), coordinado por Roberto Cruz Arzábal.

Autobiografía del algodón, el más reciente libro de Cristina Rivera Garza, confirma el entusiasmo académico alrededor de su literatura. Por un lado, la obra echa mano de muchas de las estrategias que la han puesto en la mira de la crítica especializada (abundaremos sobre ello más adelante); por otro lado, la buena recepción de las presentaciones virtuales de *Autobiografía del algodón* (Penguin Random House, 2020a) en el presente momento

de contingencia sanitaria demuestra que esta literatura es también un material con alcance a un amplio público lector.

En las siete partes que componen *Autobiografía del algodón*, Rivera Garza explora la vinculación de su genealogía familiar con el desarrollo algodonerero del norte de México en los años del cardenismo. El libro comienza en el mismo sitio que *El luto humano* de José Revueltas, quien, en el arranque de *Autobiografía del algodón*, es presentado como un adolescente de 19 años de camino a la huelga del Sistema de Riego No. 4, en Coahuila.

La narración fragmentaria de Rivera Garza reconstruye un espacio olvidado y un punto oscuro de la historia de la frontera norte, echando mano de fuentes de archivo (documentos oficiales, telegramas), e interviniendo la mencionada novela de Revueltas. El juego con la historia llega incluso a presentar escenas donde José María Rivera, abuelo de la autora, se encuentra en la misma sala que el joven autor de *Los muros de agua*. El experimento algodonerero de la presa Don Martín, que movilizó a los Rivera desde su vida minera entre San Luis Potosí y Zacatecas hacia promesa agraria en Coahuila, culmina con el desastroso desborde de la presa y la subsecuente migración de esta rama de la familia hacia Tamaulipas. Allá, un experimento similar de reparto agrario y bonanza algodonerera ocurre a la luz de una derivación del Río Bravo. Si el entusiasmo de la presa Don Martín llamó a los Rivera, la derivación por gravedad del Bravo trae a los Garza de regreso de los Estados Unidos, a donde habían migrado siguiendo la ruta de la mano de obra, y de donde vuelven en medio del ambiente tenso de xenofobia antimexicana de la Gran Depresión. Mientras la narración fragmentaria se sucede, la voz autoral de Rivera Garza expone reflexiones en torno a la historia, los espacios, la escritura y la peligrosidad de la búsqueda del archivo, la memoria y el pasado en un norte mexicano cuya geografía ha cambiado debido al crimen organizado, a la guerra contra este y a prácticas recientes como el *fracking*; así, vincula el

progreso postrevolucionario, el extractivismo salvaje y la violencia presente con la memoria de lo familiar.

Como hemos mencionado, la obra precedente de Rivera Garza ha tenido una recepción notable. La propia autora ha asegurado que una etapa de su escritura se cierra con *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, publicado en 2013 (Corona, Quintana, Plaisi, Romero y Talbi-Boulhais 187). De este modo, además de discutir las particularidades de *Autobiografía del algodón*, estas notas apuntan hacia posibles direcciones de análisis de la obra reciente de Rivera Garza, en particular, la profunda y constante capacidad reflexiva que la convierte en una poética viva, además de la posibilidad de leerse como una suerte de borrador abierto, debido a las estrategias de construcción desde diversas plataformas que *Autobiografía del algodón* comparte con el material de su actual etapa creativa.

Una poética viva

Algunas de las reseñas que se han publicado sobre *Autobiografía del algodón* hacen evidentes los vasos comunicantes entre este y su libro anterior, *Había mucha neblina o no sé qué. Caminar con Juan Rulfo* (Penguin Random House, 2016), el cual es una exploración íntima de la vida y obra del escritor jalisciense. Uno de los primeros puntos de contacto entre las dos obras, para Jesús Ramírez-Bermúdez, es el particular tratamiento de la figura del escritor canónico, pues en *Autobiografía del algodón* Rivera Garza “[p]arece más interesada en contemplar el lado terrenal del escritor [José Revueltas], quien recibe un tratamiento sobrio, desglamurizado. Esta cualidad sugiere que *Autobiografía del algodón* forma parte de una rama crítica en la cual surgió primero otro escrito experimental, titulado *Había mucha neblina o humo o no sé qué*” (Ramírez-Bermúdez). Esta “rama crítica”, que abor-

da escritores canónicos, parece desmitificar no sólo al autor, sino también al mecanismo de las macronarrativas de la historiografía nacional en la que se insertan sus obras. Por su parte, para Nayeli García Sánchez, ambos libros “ponen en práctica la estética que la autora articuló en *Los muertos indóciles*, publicado por primera vez en 2013, a la que nombra escritura desapropiada o, en textos más recientes, *geológica*” (García, cursivas en el original). Aunque existen algunas diferencias entre escritura desapropiada y escritura geológica, hay una continuidad evidente entre ellas; estos conceptos forman parte de un aparato conceptual que pertenece a la faceta crítica de Rivera Garza, al tiempo que participan de su poética como autora, lo cual genera una situación particular en su obra que ya ha sido destacada en la literatura crítica citada antes: dado que su trabajo es una puesta en práctica de su aparato conceptual, es difícil no revisar la obra de la autora a la luz de su propia teoría.

Desde que Rivera Garza propuso necroescrituras, desapropiación y comunalidad como conceptos clave en *Los muertos indóciles*, resulta inevitable no identificar estas prácticas en su propia escritura. Tales conceptos tienen un antecedente en una primera aproximación que la autora propuso en *Dolerse. Textos desde un país herido* (Sur+, 2011); lo que ella llamó “escritura doliente” se inserta en el contexto mexicano de la “guerra contra el narcotráfico”. Esta escritura es una reacción, desde la palabra condolidada (es decir, palabra empática y que tiene en consideración el dolor del otro), tanto a la indiferencia del Estado por el horror causado como a la inmovilidad en la población resultante de este horror (Rivera, *Dolerse* 13-16). La necroescritura, por otro lado, consiste en las prácticas de escritura desapropiada que se llevan “a cabo en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital” (Rivera, *Los muertos* 22). El término, como lo expone ella misma, debe mucho al tránsito conceptual de Achille Mbembe, que muda desde el biopoder foucaultiano

hacia su idea de necropolítica (19-20); por su parte, la desapropiación es “la poética que la sostiene [a la necroescritura] sin propiedad, o retando constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje” (22). Para Rivera Garza, entonces, existe un elemento ineludiblemente político, resiliente y contestatario en el proceso de escritura; estas prácticas en que el texto, la autoría y la autoridad funcionan en relaciones dialógicas se vincula, finalmente, con el concepto importado del mixe, “comunalidad”, que ya en *Había mucha neblina...* forma parte importante del andamiaje de la obra. Se trata de “lógicas del cuidado mutuo y prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparentemente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado” (23). Para Rivera Garza, muchas de estas prácticas se realizan en comunidad, frente a y desde el lenguaje. Así pues, la generación de conceptos críticos propios sigue un camino paralelo al trabajo de creación. La “puesta en práctica” de estas estéticas es lo que da un dinamismo particular a lo que llamamos una “poética viva”; es decir, un aparato conceptual sobre el hecho estético literario que avanza y evoluciona en su aspecto reflexivo, a la par que su trabajo creativo es una constante puesta en práctica, ampliación y reformulación de sus postulados.

Autobiografía del algodón, en efecto, es una puesta en práctica de la estética de la escritora tamaulipeca, pero también su actualización. Como detallamos arriba, el recorrido por los desplazamientos y experiencias de la generación de los abuelos es también un recorrido por las relaciones del entorno de violencia actual en México, y un ejercicio de vinculación que yuxtapone las reiteradas prácticas de explotación del suelo y la actual crisis de criminalidad; acaso, uno de los ejemplos más claros de esta yuxtaposición que apunta hacia la necroescritura es el cambio de la presa Don Martín por una narcofosa submarina que la organización criminal de los Zetas ha creado en la misma geografía. Ante

la posible incredulidad de un cambio tan radical, la voz narrativa aclara: “en los tiempos que corren, la cosa más fácil es asociar cualquier cosa con la falta de piedad que toca a los muertos” (30). Esta estética de la yuxtaposición, Adlin Prieto la ha explorado ya en el proyecto de escritura digital @EstacionCamaron, en el que nos detendremos más adelante. En el capítulo “IV. Bordos”, Rivera Garza incluye una serie de fotografías publicadas originalmente como tuits de la cuenta @EstacionCamaron en las que una imagen de archivo, sostenida por una mano (asumimos, suya), se yuxtapone a una fotografía tomada en el “presente” de la narración. Si en el texto es evidente que se exploran las posibilidades de ese escribir en una situación de mortandad extrema, en la imagen se advierte una de las técnicas que la hace posible: una propuesta de “figuraciones e ideas textualizadas a través de la palabra y/o la imagen, desde un presente que mira al pasado y lo reescribe, a partir de una serie de yuxtaposiciones” (Prieto 14).

Al tratarse de un texto en donde el recuento histórico y la memoria familiar son el hilo conductor, no deja de ser relevante el espacio en el que *Autobiografía del algodón* se presenta al lector. Ante un desierto que aparece siempre vacío en el imaginario occidental, la narración opone un desierto que se llena una y otra vez: una fauna secreta, una flora imposible y, sí, la gente que lo camina y lo habita en otra forma que parece contradecir la noción modernizada de asentamiento urbano: largas caravanas de personas desplazándose de un sitio a otro del país; una especie de nomadismo que la autora comparte en sus exploraciones de las múltiples fuentes de archivo que tratan de llenar los huecos de la memoria familiar. Este desierto, al modo que lo hace la memoria o la resiliencia de los grupos que lo habitan, se renueva una y otra vez: lo cruzan los algodonaes; lo renueva el sorgo; el *fracking* lo hace cascajo; y lo azota el crimen. De este modo, dos ciclos se superponen: por un lado, el desierto que siempre renace y no está vacío nunca; por el otro, la producción voraz cuyo

ciclo es devastador. La gente (y su memoria), como el desierto, se adapta, muta y reencuentra la acción vital; el Estado (y su visión de la Historia), como el capital, aumenta en voracidad y capacidades destructivas. Ese espacio, múltiple, incluye tanto lugares definidos conceptualmente (el desierto), como ciudades específicas (el poblado de Anáhuac, Tamaulipas; entre otros), e incluso espacios que no logran ubicarse (como Estación Camarón, que la narradora busca inicialmente sin éxito, o la tierra de origen de sus ancestros en San Luis Potosí, que el padre de la narradora busca sin hallarlo). Así, esta configuración espacial se convierte en el texto de Rivera Garza en un *lieux de mémoire* que responde a la tensión de las fuerzas opuestas de la Historia y la memoria (Nora 8-9). Tal como lo sugiere el mismo Nora, este *lieux de mémoire* mantiene su complejidad al ser simple y ambiguo, natural y artificial (Nora 18); desde su construcción textual, es también un *locus* simbólico de lecturas múltiples (Prieto 28). Para los intereses estéticos de la autora mexicana, esto es de importancia capital, ya que la construcción textual tiene otro hilo conductor que se suma a la historia, la memoria, el espacio y el presente devastado: la escritura misma.

La escritura es y ha sido uno de los puntos centrales en el análisis de la obra de la también crítica literaria; en ningún caso es un asunto menor. Presenta al menos tres vertientes notables que ejemplifico refiriendo a algunos análisis en torno a cada una de ellas: lo que Negrete Sandoval llama “hurtos, apropiaciones y tratos de otredad textual” (cfr. Negrete Sandoval, 2019); lo que Ramírez, Palma, Hernández, Rosado y González llaman “puesta en ficción del acto de escritura” (cfr. Ramírez, Palma, Hernández, Rosado y González, 2015), y la problematización constante de la idea de género, como discute Carlos Abreu Mendoza desde la idea de “transgresión y experimentación” (cfr. Abreu, 2010). Desde luego, ninguna de estas vertientes opera en solitario: todas ellas forman parte de la variedad de mecanismos que componen

las ricas tramas textuales de los libros de Rivera Garza. En el caso que nos ocupa, estos trazos de otredad textual saltan a la vista desde el trabajo de fuentes documentales, el uso activo del archivo (que incluye imágenes y transcripciones, como detallamos), el juego con los materiales de José Revueltas, cuyas cartas son citadas, además de que los subtítulos de los múltiples fragmentos que componen *Autobiografía del algodón* se encuentran tomados *verbatim* de *El luto humano*, pero también, las reconstrucciones de conversaciones familiares perdidas o las charlas sostenidas durante la búsqueda del archivo. Esta última, desde luego, una primera puesta en ficción (o en abismo) del acto de escritura. El texto, por otra parte, es difícil de catalogar en un género canónico; no es justamente un ensayo, ni tampoco una memoria. Ciertamente, no es una autobiografía, lo cual no presupone más que la invitación a la lectura activa y en constante diálogo que ha sido y es persistente en la obra de la autora. Destaco, además, el uso particular de la teoría. En diversos puntos, *Autobiografía del algodón* alude a conceptos específicos venidos de disciplinas diversas. Además de José Revueltas, autores como Gloria Anzaldúa, Martin Heidegger, Floriberto Díaz, Manuel Gamio, Gastón Gordillo, Jalal Toufic y una larga lista de pensadores también atraviesan el libro. En la mayoría de los casos —y esta es una percepción nuestra— los autores elegidos comparten, además de las inquietudes teóricas que interesan a Rivera Garza, una urgencia por dispositivos retóricos notablemente fincados en las metáforas visuales para explicarse¹.

Antes, hablaba de las ideas de “desapropiación” y “escrituras geológicas” como dos conceptos que se comunicaban. Sin mencionarlo explícitamente, como sí lo hace Nayeli García, Fernanda

1 En *Había mucha neblina o no sé qué*, esto ya presentaba una primera iteración: la imagen del Ángel de la historia de Walter Benjamin era un motivo recurrente.

Reinert une estas dos nociones al comentar que el libro es “en todo sentido, una escritura política, ya que participa de la desappropriación que des-sedimenta las capas de poder que parecen inmutables” (Reinert). En su columna para *Literal Magazine*, la autora discute la relación entre las escrituras desapropiativas y las geológicas: “la estética desapropiativa produce estrategias de escritura que abrazan y den la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí de maneras abiertas, lúdicas, contestatarias. Al generar, así, capas sobre capas de relación con lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro, las escrituras desapropiativas son escrituras geológicas” (Rivera, “Desappropriación”).

La escritura geológica parte de varios supuestos ya discutidos en la desappropriación: la materialidad del lenguaje, el hecho de que no pertenece al Autor, pero también los lazos que atraviesan nuestras relaciones manifestadas en el lenguaje. Rivera Garza apunta, en entrevista con Natalia Trigo, que otra constante en su escritura suma la probabilidad de la extinción “en el centro del pensamiento crítico acerca de cuerpos humanos y no humanos” (Trigo). Y continúa: “El concepto de escritura geológica implica estos dos puntos y añade un tercero, que tomo prestado de la teoría geológica general de Sergio Villalobos-Ruminott: que esta exploración nuevomaterialista debe plantear la pregunta sobre la acumulación y lo que la sigue, la pregunta sobre la justicia. Escribir —cada vez estoy más convencida de esto— es des-sedimentar” (Trigo)². Esa des-sedimentación incluye el (re)descubrimiento. La escritura, en *Autobiografía del algodón*, es justo ese

2 La idea de escritura geológica, por otro lado, ha sido aplicada por Rivera Garza, en su columna en *Literal Magazine*, al menos a tres obras recientes más: *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara (“El regocijo de la materialidad”), el poemario *Bulgaria Mexicalli*, de Gerardo Arana (“Fincar sobre tierra firme. La escritura geológica de Gerardo Arana”) y *El libro centroamericano de los muertos*, de Balam Rodrigo (“Rapiña: una escritura geológica de Balam Rodrigo”).

acto (político): es un acto de memoria, una lucha contra el olvido. Es la escritura perdida del diario de la abuela Petra, la única mujer alfabetizada en una familia de hombres que registraba la vida entre dos tapas negras; es el pueblo perdido del que solo queda un rastro en un libro de ficción, un pueblo castigado con un borramiento de la historia por el atrevimiento de su huelga; es el archivo donde apenas se guarda algo de la gente menuda: el rostro de una abuela mirando de soslayo en una identificación de cruce fronterizo, el acta de matrimonio de los abuelos con la palabra “rpto”, una confrontación íntima del pasado familiar desde el que asoma el fantasma de un problema sumamente actual: la violencia de género³ y las relaciones desiguales de la estructura patriarcal.

De este modo, las relaciones entre la desapropiación y la escritura geológica son relevantes por dos razones: primero, establecen el potencial político de una forma de ver nuestra relación con el mundo, tanto en el aspecto histórico y exterior, como íntimo y personal; segundo, comprueban una línea de continuidad en la búsqueda de la autora que va de la escritura doliente a la desapropiada y la necroescritura. La adición de “escritura geológica” se construye sobre estos antecedentes y se ejecuta en el libro que discutimos. En un apartado notable de *Autobiografía del algodón* titulado “[método]”, la autora hila algunas de estas ideas: hace notar que, del mismo modo en que la tecnología revela que no hay espacios vacíos al mostrarnos eso que los llena (ejemplifica con el microscopio y el telescopio), la escritura (geológica) cumple una función similar al hacer patente que no hay espacios sin historia: “nuestra presencia es presencia en el lugar alguna vez ocupado por otro” (*Autobiografía* 90). De este modo, “[l]a escri-

3 Sobre este tema, la propia autora conecta el problema de este tipo de relaciones comunes en la primera mitad del siglo XX con el asesinato de su propia hermana, en 1990 (Rivera, *Autobiografía* 99-101).

tura, que no es sobre el regreso, sino el regreso mismo, abre así la posibilidad de la habitación y, aún más, de la cohabitación. Esa ardiente posibilidad. Esa verosímil pertenencia” (92).

De este modo, si antes había comentado que se trata de una poética viva, lo es porque también podemos ver su evolución; más aún, se diría que es una de las intenciones del trabajo de Rivera Garza: pensar una estética desde su ejercicio creativo, discutirla, conceptualizarla y volver sobre ella para encontrar(se) nuevas vetas.

Borrador abierto

En 2013, la introducción de *Los muertos indóciles* advertía al lector que varios de los textos que conforman el libro habían sido concebidos inicialmente para “La mano oblicua”, columna de la escritora en el rotativo mexicano *Milenio*: “En su paso del periódico al libro, sin embargo, ninguno de esos textos ‘originales’ quedó intacto” (*Los muertos* 13, mi énfasis). Esta constante de cambio permite también que algunas de las ideas de *Los muertos indóciles* hayan gozado de nueva vida en *Escribir no es soledad* (UNAM, 2014); me refiero al segundo ensayo, “Desapropiadamente: escribir con otros hoy”. El primer texto, por otro lado, “Breves vistas desde Pompeya. La producción del presente en 140 caracteres”, pasó prácticamente íntegro de un material al siguiente. Si bien una colaboración inicial que luego se convierte en una obra mayor o que es reutilizada no es ninguna novedad⁴, la ma-

4 Un ejemplo (reciente) entre mil: las colaboraciones al proyecto “Autobiografías precoces” en *Letras Libres*, con colaboraciones publicadas en 2009, incluyó los textos “El cuerpo en que nací”, de Guadalupe Nettel, y “Mamá Leucemia”, de Julián Herbert. Ambos, con el paso del tiempo, no sólo fueron incluidos en *Trazos en el espejo. 15 retratos fugaces* (Ediciones Era, 2011), sino que, con variaciones, integraron partes de las novelas *El cuerpo en que nací* y *Canción de tumba*. Finalmente, Nettel reutiliza una parte de su texto como arranque

nera en que Rivera Garza ha saltado entre medios y canales de difusión, además de la activa mutación de los textos en su camino hacia integrar un libro, sí es digna de mención.

El ya mencionado trabajo de Adlin Prieto revisa críticamente el ejercicio @EstacionCamaron, cuenta de Twitter activa entre marzo y abril de 2019, “abierta por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA) para el Primer Festival de Escritura Digital” (Prieto 7-8). A decir de Prieto, se trata de un “tuitrrelato” que “narra el viaje que hizo Rivera Garza con Claudia Sorais Castañeda al triángulo del algodón en el Noreste de México para rastrear la participación del escritor mexicano José Revueltas y de otras personas, como José María Rivera Doñes [el abuelo de la autora], en la huelga obrera de Estación Camarón” (Prieto 8). Este consta de tres partes: I. UNA COSA NADA MÁS BELLA; II. PERDER LA HUELGA EQUIVALE A PERDERLO TODO, y III. SUBSTRACCIÓN (Prieto 9). La denominación de Prieto como “tuitrrelato” es completamente acertada; sin embargo, vale la pena aclarar que esta forma de narrar incluye varios elementos no textuales que destacan, por ejemplo, las ya mencionadas fotografías yuxtapuestas, además de un mapa animado que mostraba el desplazamiento de un punto de navegación a través del norte de México. Fiel a su estética, existe en este texto un problema de autoría: en los créditos del proyecto no figura el nombre de la autora, sino de otros colaboradores. Como nota Prieto, “la forma de establecer su relación autoral es paratextual, a través de epitextos” (11). Estos incluyen las notas de prensa, las entradas en el blog de la escritora *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*, además de invitaciones de Facebook para acercarse al proyecto y retuits desde la cuenta oficial de la autora, entre los que destaca uno que llama a “Una emigración extraña” un “texto compañero” del tuitrrelato

para su colaboración en *Bogotá 39: retratos y autorretratos* (Almadía, Universidad Veracruzana y Hay-on-Wye, 2012).

(11-12). “Una emigración extraña”, por otro lado, es una colaboración de Rivera Garza a la revista *Tierra Adentro* en donde la autora narra (de un modo notablemente convencional) la experiencia de Revueltas en Estación Camarón, incluyendo la transcripción de los telegramas que reclaman justicia por la detención ilegal del escritor y activista y varias personas más involucradas en la huelga (Rivera, “Una emigración”).

Adicionalmente, un año después del proyecto y la publicación en *Tierra Adentro*, la autora colaboró también con un artículo académico en el número “Cardenismo: auge y caída de un legado político y social” de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, de la Universidad de Tufts, en Boston. Este artículo aborda la llegada a Tamaulipas de los agricultores desplazados por la inundación causada por la presa Don Martín que terminaron por ensaltrar las tierras del Sistema de Riego No. 4 (Rivera, “K61” 204).

No deberá sorprender que todos estos textos, varios de sus subtítulos y mucha de la información que arrojan son retomados, reescritos y retrabajados para dar forma a *Autobiografía del algodón*. Sería una tarea ardua y dudosamente útil rastrear las múltiples iteraciones de las frases que comparten tanto los tuits como las colaboraciones en revistas con el libro. Más que un rastreo de fuentes previas, lo que nos interesa constatar es la existencia de un borrador abierto que se encuentra presente en una multiplicidad de plataformas.

Para quienes están familiarizados con *Había mucha neblina o no sé qué*, la publicación previa de fragmentos en diversas plataformas que posteriormente integran el libro es una labor ya conocida. Antes de que Rivera Garza publicara el libro sobre Juan Rulfo en 2016, una versión del cuento “Allá te comerán las turicatas”, una intervención del texto rulfiano que forma parte del apartado IV. MI PORNOGRAFÍA MI CELO MI DANZA ESTELAR, había sido publicada en formato de libro ilustrado por la editorial La Caja de Cerillos, en 2013 (Rivera, *Había mucha neblina* 172-180);

más aún, entre 2010 y 2011, ella condujo un ejercicio de reescritura/intervención de *Pedro Páramo*, algunos de los cuales se incluyen en el mismo apartado.

Como mencionaba arriba, la reutilización de textos por parte de un escritor no es realmente una novedad. Lo que me interesa destacar es la capacidad (incluso la intención) mutable del texto que se presenta por una diversidad de plataformas. Del mismo modo en que Rivera Garza construye su material desde el archivo, la memoria, la ficción y otros recursos, el resultado es presentado en una variedad de canales que aluden también a una multiplicidad de lectores posibles: la revista de difusión cultural, Twitter, el blog, la publicación académica especializada, etc. Este borrador abierto no sólo permite rastrear los avances de una escritura (posible) en proceso, sino también descubrir las formas en que estos avances fragmentarios responden a un interés en lo discontinuo que la autora trabaja desde hace tiempo.

El punto más extremo de esta forma de la escritura discontinua se encuentra en los ejercicios de escritura “tuítica” analizados en detalle por Quintana, Palisi, Corona, Romero y Talbi-Boulhais al abordar las “otras” formas de escritura de la autora. A decir de estos autores, esta forma de escritura resulta en un “género interlocutivo e interactivo”, una escritura que “es a la vez horizontal, vertical, selectiva y necesariamente discontinua” (226); sus diferencias con el libro como medio son notables: “la red social Twitter anuncia un sistema abierto mientras que el ‘libro’ prefigura un sistema cerrado” (230). Este sistema abierto supone la posibilidad de mutación y reescritura o, para decirlo mejor, vueltas a la escritura. El tránsito, así, parece de dos vías: la idea de “borrador” impacta en el uso de una multiplicidad de plataformas que culminan en el libro, pero al menos algunas de estas parecen tocarlo con el carácter fragmentario y de sistema abierto que les es propio.

Queda aún bastante por decir sobre *Autobiografía del algodón* y el modo en que este libro se inserta en la producción de Cristina Rivera Garza. La obra, sin ser una novela histórica, o lo que Amy J. Elias ha llamado un “romance metahistórico”, participa de algunas de las características de su “historia dialógica”. Rivera Garza, desde la reconstrucción del pasado, desde su escritura geológica, dialoga con las voces que alguna vez estuvieron vivas. Este diálogo, a decir de Elias, ofrece “a hint, a hope, a glimmer of possibility of self-knowledge through the interaction with another, even if that another is a voice from the past” (169). Las voces con las que dialoga Rivera Garza no sólo son las del pasado, sino también las del presente: exceden a las de la historia y participan de la memoria.

Referencias

- Abreu Gómez, Carlos. (2010). "Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites", *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. Oswaldo Estrada (coord.). Ciudad de México: Ediciones y Gráficos Eón, pp. 291-312.
- Corona Pérez, Alma G. Cécile Quintana, Marie-Agnès Plaisi Robert, Francisco Javier Romero Luna y Rania Talbi-Boulhais. (2015). "Neoescrituras desde sus contextos: mirar de aquí hacia allá. El ensayo y otras formas de escritura en la obra de Cristina Rivera Garza", *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Cécile Quintana, Alejandro Palma Castro, et al (coord.). Ciudad de México: Ediciones EyC, pp. 187-237.
- Elias, Amy J. (2005). "Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History", *Rethinking History*, vol. 9, núm. 2/3, Junio/Septiembre, pp. 159-172.
- García Sánchez, Nayeli. (2020). "Autobiografía del algodón: Cristina Rivera Garza", *Revista de la Universidad de México*, noviembre. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/6604782f-bb69-4ab8-b701-aea-15fce4654/autobiografia-del-algodon-cristina-rivera-garza> [Consultado el 10 de febrero de 2021].
- González Ramírez, Margarita Aurora, Diana I. Hernández Juárez, Alejandro Palma Castro, Alicia V. Ramírez Olivares y Juan Rogelio Rosado Marretero. (2015). "La puesta en ficción del acto de escritura: de La muerte me da a Verde Shanghai", *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Cécile Quintana, Alejandro Palma Castro, et al (coord.). Ciudad de México: Ediciones EyC, pp. 65-102.
- Negrete Sandoval, Julia Érika. (2019). "La escritura en la narrativa de Cristina Rivera Garza: hurtos, apropiaciones, trazos de otredad textual", *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. Roberto Cruz Arzábal (coord.). Ciudad de México: UNAM, pp. 111-136.
- Nora, Pierre. (1989). "Between Memory and History: Les Lieux de mémoire", *Representations*, núm. 26, número especial, "Memory and Counter-Memory", primavera, pp. 7-24.
- Ramírez-Bermúdez, Jesús. (2020). "El material de los sueños fronterizos", *La Razón de México*. 18 de diciembre. <https://www.razon.com.mx/el-cultural/material-suenos-fronterizos-416815>. [Consultado el 10 de febrero de 2021].
- Reinert, Fernanda. (2021). "Escribir contra el olvido", *Replicante*, 9 de enero. <https://revistareplicante.com/escribir-contra-el-olvido/>. [Consultado el 10 de febrero de 2021].
- Rivera Garza, Cristina. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.
- _____. (2014). *Escribir no es soledad*. Ciudad de México: UNAM.
- _____. (2015). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Segunda edición. Oaxaca: Sur+.
- _____. (2016). *Había mucha neblina o humo no sé qué. Caminar con Juan Rulfo*. Ciudad de México: Penguin Random House.

- _____. (2017a). "Desapropiación para principiantes", *Literal Magazine. Latin American Voices / Voces latinoamericanas*, 31 de mayo, <https://literal-magazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>. [Consultado el 04 de febrero de 2021].
- _____. (2017b). "K61 Norte, Brecha 123. Agricultores en tránsito a colonizar Tamaulipas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, número especial "Cardenismo: auge y caída de un legado político y social", pp. 203-230.
- _____. (2019). "Fincar sobre tierra firme. La escritura geológica de Gerardo Arana", *Literal Magazine. Latin American Voices / Voces latinoamericanas*, 15 de mayo. <https://literalmagazine.com/fincar-sobre-tierra-firme-la-escritura-geologica-de-gerardo-arana/>. [Consultado el 12 de febrero de 2021].
- _____. (2020a). *Autobiografía del algodón*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- _____. (2020b). "El regocijo de la materialidad", *Literal Magazine. Latin American Voices / Voces latinoamericanas*, 24 de junio. <https://literalmagazine.com/el-regocijo-de-la-materialidad/>. [Consultado el 12 de febrero de 2021].
- _____. (2020c). "Rapiña: una escritura geológica de Balam Rodrigo", *Literal Magazine. Latin American Voices / Voces latinoamericanas*, 8 de septiembre. <https://literalmagazine.com/rapina-una-escritura-geologica-de-balam-rodrigo/>. [Consultado el 12 de febrero de 2021].
- Trigo, Natalia. (2021). "Entrevista con Cristina Rivera Garza. Hacia una escritura geológica", *Revista de la Universidad de México*, febrero. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/ca598745-0afa-4b92-8573-d7bc34d7bed9/entrevista-con-cristina-rivera-garza>. [Consultado el 16 de febrero de 2021].

RESEÑAS

CADÁVER DE UN HOMBRE INVENTADO

ERIK JAVIER GONZÁLEZ MARTÍNEZ

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

Fonseca, Marillen. (2021). *Cadáver de un hombre inventado*. México, Paserios Ediciones / Nueva York Poetry Press.

Cuando leí por primera vez *Cadáver de un hombre inventado* de Marillen Fonseca, mención honorífica del Premio Nacional Germán List Arzubide en su edición de 2019, la primera palabra que se me vino a la mente fue huérfano: su raíz etimológica proviene del griego *orphanos*, cuyos principales usos referían a alguien sin padres, sin guía, abandonado o privado de alguien o algo que se tenía o se deseaba. En este poemario, pensé, hay una minuciosa impronta por plasmar una voz huérfana: un yo que habla de la carencia del padre y que está en busca de un lenguaje para nombrar a esa carencia.

Nunca aprendí a usar la palabra padre
No supe formar oraciones con ella.
Siempre estuvo rodeada de espacios en blanco (29).

Esta voz huérfana se manifiesta en un conflicto que trasciende el ámbito familiar para formularse como un problema con el lenguaje mismo. El poemario es un ejercicio vital que trata de resarcir el vacío, a través de la escritura:

Voy a inventarlo. Voy a crear a mi padre
de la costilla de un sustantivo.
A imagen y semejanza dibujaré su cuerpo
en el hospital donde nací.

Tendré un padre hecho de grafito (21).

Sin embargo, ese padre de grafito no conlleva a la restitución de la ausencia. Antes bien es el inicio de la voz huérfana. Una voz que se duele y al mismo tiempo testimonia, en tonos que van de la denuncia a la nostalgia, una crónica del abandono.

Mamá dice que papá buscaba a su padre.
Que un día tomó su carro
y se marchó para buscarlo en la Sierra,
pero nunca lo encontró.
Esa es su herencia: la búsqueda inútil de lo que no tiene
coordenadas geográficas (20).

En *Cadáver de un hombre inventado*, asistimos a una escritura que busca reparar una ausencia que se remonta a dos generaciones. Esta ausencia heredada es, de hecho, el lugar mismo donde se enuncia la voz huérfana, una voz que se proyecta como el doble del padre, que también fue abandonado. Pero si este va en busca del rastro de su origen, la voz, en su lugar, utiliza las palabras para otorgarle una apariencia a lo que pareciera condenado al olvido y el silencio. Marillen en este libro esboza un árbol genealógico del desarraigo y la ausencia familiar, cuyas ramas trazan apenas el postergado reconocimiento de la filiación carnal. Un árbol imposible en el que son visibles las huellas de búsqueda y, en ellas, el presentimiento de que esas mismas personas habitaron, sin saber dónde, un mismo espacio. Así, el padre ausente encarna el espacio mismo de su desarraigo:

La ciudad es tu cuerpo.
Trazaste sus avenidas
con tus pies descalzos.
La extensión de sus banquetas
es igual a la duración de tus sueños.
Las grietas de las calles
son tus heridas.

[...]

Tus ojos son el mapa:
Acapulco es una ciudad ahogada
en una botella de alcohol (30).

La teórica de poesía Mutlu Konuk Blasing, al hablar del yo lírico, señala que a quien se lee no es simplemente una voz, sino que lleva consigo una historia de apropiación del lenguaje; una historia de cómo ha adquirido sus capacidades de habla, y que no se reduce a la enseñanza de la gramática, sino que abarca la experiencia vital misma. En otras palabras, los poetas hablan con una lengua materna en la que exhiben su propia condición como seres insertos en el lenguaje. La voz que despliega Marillen muestra que, ante la falta de ese referente de origen, su tarea consiste en la restitución de la memoria. Aunque se trate de una memoria ausente: “Se puede inventar un cuerpo a través del sueño, como nos enseñó Borges. Le enseñaré a pronunciar mi nombre, a reconocer mi rostro entre el resto de la gente. No será necesario imponerlo a la realidad, bastará con implantarlo en mi memoria.” (22).

La voz huérfana echa mano de la ficción para entablar el reconocimiento con su padre, y posibilitar que en ese espacio ocurra también el acto mutuo de nombrar. El poema funciona entonces como un puente que facilita el encuentro entre esas dos identidades que en el mutuo nombrarse subvierten el vacío y la distancia. Queda, sin embargo, el trauma de la ausencia, que deja su huella tanto en el padre extraviado como en la voz huérfana:

Una vez conocí el cuerpo de mi padre:
su piel era una sábana blanca;
su boca, una mascarilla;
y su estatura tenía la medida exacta
de una cama de hospital. (31)

Con un cuerpo deteriorado que encarna en sí mismo el olvido, la figura del padre convaleciente en el hospital es la alegoría de una memoria en vías de extinguirse. Una memoria que sin palabras solicita en su agonía no ya el perdón, sino acaso su rescate, ganarse un sepulcro y no ser un cuerpo más que se apila en la fosa común. Este gesto de dar sepulcro al padre extraviado es quizá uno de los desarrollos más dramáticos de la obra de Marillen: otorgar, a través de la palabra, no solo un lugar de reposo sino también de encuentro; un espacio para que ese cuerpo, reimaginado innumerales veces, habite por fin un sitio preciso y que ese espacio sea, a su vez, un lugar de comunión entre la voz doliente y el ausente. El sepulcro del padre es el libro mismo. Las palabras con las que se construye su rostro, su cuerpo, incluso su misma falta de lenguaje. Porque el padre en Marillen es un personaje mudo, el olvido mismo lo ha hecho enmudecer. La imaginación que obstinadamente le dio forma una y otra vez lo hace callar, lo hace expresarse solo como cuerpo presente, como metáfora de un padecimiento generacional que denuncia la ausencia, la incomprensión, la imposibilidad de comunicación entre padres e hijos. Se trata de un cuerpo que se vuelve indecible en la medida en que este huye o trata de evadir su nombre.

La enfermedad de papá es lingüística.
Deficiencia en el significante.
Su cuerpo se deteriora
por no ser nombrado (38).

El padre enferma en tanto que su nombre es postergado. Aquí es donde la palabra de Marillen hace una revelación acerca de un devenir masculino. Si bien es un padre mudo, las palabras logran dar atisbos del conflicto que sucede en su interior: lo doblé el peso de un nombre y un hogar deshabitados, un nombre que lo persigue acorralándolo en la mudez, un nombre que le otorga identidad y, no obstante, le es negada. Persistir en esa negativa es la que finalmente lo convierte en un ser ilegible, en una palabra borrada: Papá estaba desnutrido de lenguaje e infectado de silencio.

La figura del padre en este poemario está en los límites de una realidad apenas nombrable: es un hombre que busca a su padre y en esa búsqueda se convierte él mismo en un fantasma, un fantasma que ha perdido el contacto con su familia y el habla. Quien cuenta su historia es su propia descendencia, una voz doliente que denuncia el abandono y construye para sí misma un espacio de encuentro con ese fantasma. El padre se convierte en un producto de esta voz doliente. Toma forma sólo a través de sus palabras. Es la hija la que finalmente niega su herencia e invierte los papeles. Se convierte así en la progenitora de su propio padre.

La voz doliente, al contrario de su padre, no se permite el olvido. Nombra y señala una ausencia, una herida que el mismo acto de nombrar intenta suturar.

Cadáver de un hombre inventado arroja una serie de preguntas complejas acerca de la orfandad y su escritura restitutiva: ¿Cómo es la figura del padre que produce una escritura de tal índole? ¿Qué palabras son las que finalmente le dan identidad a este? Creo que se trata de un padre que se niega a sí mismo y que vaga en busca de su propio sentido, una búsqueda que, mientras más se prolonga, el único sentido que arroja es el de la propia negación. Sin duda, el poemario de Marillen Fonseca invita a los lectores a replantear los problemas de representación de la figura paterna.