



 Colindancias,
literatura
*Aproximaciones al texto
y al contexto*

SONJA STAJNFELD
JORGE ASBUN BOJALIL
Coordinadores



Universidad Autónoma
del Estado de México

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Doctor en Educación
Alfredo Barrera Baca
Rector

Maestro en Estudios Urbanos y Regionales
Marco Antonio Luna Pichardo
Secretario de Docencia

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales
Carlos Eduardo Barrera Díaz
Secretario de Investigación y Estudios Avanzados

Doctor en Humanidades
Juvenal Vargas Muñoz
Secretario de Rectoría

Doctor en Artes
José Edgar Miranda Ortiz
Secretario de Difusión Cultural

Doctora en Educación
Sandra Chávez Marín
Secretaria de Extensión y Vinculación

Doctor en Educación
Octavio Crisóforo Bernal Ramos
Secretario de Finanzas

Maestro en Diseño
Juan Miguel Reyes Viurquez
Secretario de Administración

Doctor en Ciencias Computacionales
José Raymundo Marcial Romero
Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional

Maestra en Lingüística Aplicada
María del Pilar Ampudia García
Secretaria de Cooperación Internacional

Doctora en Diseño
Monica Marina Mondragón Ixtlahuac
Secretaria de Cultura Física y Deporte

Doctor en Ciencias Sociales
Luis Raúl Ortiz Ramírez
Abogado General

Maestro en Economía
Javier González Martínez
Secretario Técnico de la Rectoría

Maestro en Promoción y Desarrollo Cultural
Gastón Pedraza Muñoz
Director General de Comunicación Universitaria

Maestra en Administración Pública
Guadalupe Ofelia Santamaría González
Directora General de Centros Universitarios y Unidades Académicas Profesionales

Maestro en Derecho Fiscal
Jorge Rogelio Zenteno Domínguez
Director General de Evaluación y Control de la Gestión Universitaria

Colindancias, literatura.
Aproximaciones al texto y al contexto

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS
Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctor en Educación
Alfredo Barrera Baca
Rector

Doctor en Artes
José Edgar Miranda Ortíz
Secretario de Difusión Cultural

Doctor en Administración
Jorge E. Robles Alvarez
Director de Publicaciones Universitarias

FACULTAD DE HUMANIDADES

Doctor en Humanidades
Fernando Díaz Ortega
Director

Doctora en Humanidades
Beatriz Adriana González Durán
Subdirectora Académica

Maestra en Estudios Jurídicos
Ma. Enriqueta Lecuona Miranda
Subdirectora Administrativa

*Colindancias, literatura.
Aproximaciones al texto y al contexto*

Sonja Stajnfeld
Jorge Asbun Bojalil
Coordinadores



Universidad Autónoma
del Estado de México



“2020, Año del 25 Aniversario de los Estudios de Doctorado de la UAEM”

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEM.

Primera edición, noviembre 2020

Colindancias, literatura. Aproximaciones al texto y al contexto

Sonja Stajnfeld

Jorge Asbun Bojalil

Jorge E. Robles Alvarez

Editor responsable

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

Toluca, Estado de México

C.P. 50000

Tel. (52) 722 277 3835 y 36

<http://www.uaemex.mx>



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-233-7

Hecho en México

Coordinación editorial: Zyanya Paulina Uribe Bautista

Corrección de estilo: María Guadalupe Díaz Guerra

Diseño: Mónica Edith Morales Olvera



Índice



Prólogo: Colindancias, literatura SONJA STAJNFELD	9
Cuernavaca en las décadas de los treinta y cuarenta, vista a través de la escritura de Alfonso Reyes y Malcolm Lowry JORGE ASBUN BOJALIL	33
La ciudad como representación literaria en el marco de referentes reales en la poesía de José Emilio Pacheco. El terremoto de la Ciudad de México de 1985 GUADALUPE ISABEL CARRILLO TOREA	65
Voces y narrativas híbridas: Fragmentaciones de vida en torno a Gloria Anzaldúa, Alicia Gaspar de Alba y Norma Cantú ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES	81
Poética urbana en 2666 de Roberto Bolaño: Una deconstrucción de la violencia BERENICE ROMANO HURTADO	111
Puentes metatextuales en “Deutsches Requiem” y “Guayaquil” de Jorge Luis Borges SONJA STAJNFELD	133
Semblanza de las autoras y el autor	171

Prólogo: Colindancias, literatura



Sonja Stajnfeld

*Que la historia hubiera copiado a la historia
ya era suficientemente pasmoso;
que la historia copie a la literatura es inconcebible...*

JORGE LUIS BORGES

*[...] la verdad, cuya madre es la historia,
émula del tiempo, depósito de las acciones,
testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente,
advertencia de lo por venir.*

JORGE LUIS BORGES

LO PRELIMINAR

Nos hemos reunido en el presente volumen en torno a la suposición de que los lazos y las conexiones entre literatura y otros discursos no literarios –en términos más formales, entre el *texto* y los *referentes culturales y ficticios contextuales*– están configurados por una ontología generadora fundamental. Con los referentes culturales y ficticios nos remitimos principalmente a los mencionados connotadores del código cultural y “la existencia de referentes ficticios que [tienen] su correlato en referentes reales, e.g. antropónimos, topónimos, que relacionan al texto con el extratexto” (Solotorevsky, 1993: 22). Según Myrna Solotorevsky (1993), el despliegue de este código contribuye a la afirmación de la ilusión de mimesis y lo que se aproxima a la noción del *texto legible*, a diferencia del *texto escribible* (ambas

nociones de Roland Barthes, del libro *S/Z*). Proponemos que, a pesar de la presencia de los connotadores del código cultural y de los referentes ficticios con el correlato en los referentes reales, el efecto de la desautomatización por la coexistencia de lo real y lo ficticio es más intenso –configura una especie de metaficción–, por lo que se contamina la estética de los textos comentados en el presente libro, y se inclina la balanza hacia lo que la mencionada autora identifica como lo *escritural*, lo fragmentado, lo desautomatizado, el juego de significantes, entre otros.

¿Qué sugerimos con lo anterior? Que los lazos entre el texto y dichos referentes –entendidos como *connotadores del código cultural*¹– son previos al texto, y de allí son transformados y traducidos al mismo texto; son lazos que crean, recrean y generan significados; se alimentan de una gran variedad de contextos: estéticos, epistemológicos, sociológicos, historiográficos, psicológicos, filosóficos, antropológicos; en otras palabras, son *contextos políticos*, puesto que todos ellos encie-

¹ Según Roland Barthes, los connotadores se refieren a “los proverbios implícitos [donde] el discurso enuncia una voluntad general” (2006: 83). El tema lo trata en varios apartados de su obra *S/Z*. Comentamos y transcribimos el siguiente proverbio para acercarlo a lo que suponemos uno de los términos clave de este libro; Barthes analiza la obra *Sarrasine* de Honoré de Balzac y comenta el siguiente enunciado: “A fiestas tumultuosas, ensueños profundos”; el autor propone: “El enunciado es proferido por una voz colectiva, anónima, cuyo origen es la sabiduría humana. La unidad proviene, pues, de un código gnómico, y este código es uno de los numerosísimos códigos del saber o de la sabiduría a los que el texto no deja de referirse; los llamaremos, de una forma muy general, *códigos culturales* [...], o también, puesto que permiten al discurso apoyarse en una autoridad científica o moral, *códigos de referencias*” (2006: 14). En adelante otro fragmento revelador relaciona los referentes culturales con la ideología: “Si se reúnen todos estos saberes [por ejemplo, el prejuicio de que el arte pertenece ‘naturalmente’ a la juventud, que es su ‘coacción’, que la juventud es ‘turbulenta’], todos estos vulgarismos, se forma un monstruo, y ese monstruo es la ideología. Como fragmento de ideología, el código de cultura invierte su origen de clase (escolar y social) en referencia natural, en comprobación proverbial” (2006: 81).

rran un discurso de poder, el discurso que se *mitifica* y, por lo tanto, se empodera del proceso creativo.

Aquí entramos en escena las autoras y el autor del presente libro: casi todas las interpretaciones de los textos literarios que ofrecemos incluyen –sin que nos lo hubiéramos propuesto al inicio del proyecto– una denuncia, un clamor, una llama los cuales son intrínsecos, abiertos y cubiertos, más inmanentes o más trascendentes. Este hecho no puede pasar desapercibido; cabría preguntarnos y preguntarles el porqué de un proyecto de investigación cuya interrogante preliminar es ¿cuáles son las consecuencias estéticas e ideológicas de la interdependencia entre el texto y los referentes culturales en la literatura hispanoamericana del siglo XX? Las posibles respuestas desembocarían en un pronunciamiento político (claro, en el sentido amplio de la palabra, en un comentario en cuanto a las relaciones de poder y su situación de *construcciones*, no *esencialidades*); es decir, al llevar a cabo la investigación en torno a esta pregunta, de paso se desnudan (*des-nudando*, desamarrando el nudo) los centros de las significaciones. El propósito es reflexionar sobre las versiones de algo, desde la literatura y la factografía; sea ese algo la ciudad de Cuernavaca, el terremoto de 1985 en la Ciudad de México, la realidad social de El Salvador, los feminicidios en Ciudad Juárez, la mujer chicana, o los sucesos que se han ganado el epíteto de históricos (el encuentro en Guayaquil entre dos libertadores sudamericanos o el nazismo como acontecimiento y fenómeno). Son estos acontecimientos a los que cada una de nosotras y el uno agregamos comentarios versiones, interpretaciones, confrontaciones, opiniones posturas; de este modo establecemos un fenómeno en sí, un híbrido a partir de los híbridos, y las heterogeneidades ontológicas. De hecho, la insistencia en la heterogeneidad es lo que une los enfoques de las autoras y el autor, paradójicamente, esto les otorga *uniformidad*.

El libro formado por cinco capítulos demuestra, en cuanto al comentario político (aparentemente al margen), un rechazo hacia cierta teoría o método definido que regule, gobierne y, finalmente, ofrezca la *clave* para el acercamiento al texto; creemos que la materia prima de la literatura es inclasificable e indefinible, aunque individualmente existen propuestas teóricas o métodos que se consideran adecuados para adentrarse en el mundo literario, y se emplean y aplican en los textos, estos ciertamente no pretenden imponerse a las demás contribuciones que el volumen incluye. La presente acotación parece innecesaria por obvia, pero resulta asombrosa la cantidad de dogmatismos, en el ámbito académico en el cual nos desenvolvemos, lo que es retrogrado y hasta perjudicial para la formación de nuevas generaciones de estudiosos de literatura, en una época en la que se favorecen, antes que nada, los enfoques inter y multidisciplinares, así como una actitud crítica hacia las eternas verdades. Por ello, la propuesta metodológica de este libro intenta ser, principalmente, anti-dogmática. Nos remitimos en esta cuestión a la idea de Jacques Derrida sobre el papel cardinal de las humanidades en las universidades: “La universidad [...] debería permanecer como un lugar fundamental de resistencia crítica –y más que crítica– frente a todos los poderes de la apropiación dogmática e injusta” (2001: 47).

Aunque la dicotomía *literatura/referentes culturales* adquiere el tinte de una verdad consabida, al poner estas dos dimensiones en una balanza y dentro de un “prisma ideológico” (Bajtín y Medvedev, 1994: 60), es evidente que los referentes culturales –los que representan *sociedades* o *realidades*– tienen un impacto mayor en la literatura –el texto– que viceversa; no obstante, estimamos que las investigaciones que abarcan las relaciones mutuas de dichas dimensiones ostentan el potencial de impulsar reflexiones a largo plazo, tanto del texto como de los referentes culturales –los *contextos*– reflejados y mitificados en la literatura.

CONJUNCIONES Y DISYUNCIONES

Los intentos por tender puentes entre el arte y el contexto circundante, y aún más de comprender la naturaleza de estos, han circulado en la *República* de Platón y la *Poética* de Aristóteles, y han dado vueltas y vueltas en las teorías literarias a partir del concepto de *mímesis*, es decir la *imitación* de la realidad que se plasma en la literatura. Para puntualizar, la *mímesis* es concebida como una imitación dinámica, activa y creativa –“Al traducir mimesis como imitación o representación, hay que entender imitación o representación en su sentido dinámico, como la actividad mimética, el proceso activo de imitar o representar” (Ricoeur, 1983; citado en Solotorevsky, 1993: 17)– (del mundo *real*), o dicho de manera más elaborada: “el aprendizaje reconocitivo a través de la reproducción, imitación o copia en la obra artística, literaria o pictórica, de las acciones de los seres humanos” (García y Hernández, 2008: 18).

La distinción entre la *mímesis* y la *ficción* consistiría principalmente en que la segunda *inventa* la realidad que se plasma en la literatura, con lo que desembocamos en el término *poiesis*.² En el idioma griego el término evoca el acto de crear o producir la actividad a través de la cual una persona trae a la existencia algo que no existía antes, con ello se hace compleja la separación *realidad / mundo textual*, ya que no es como *mímesis*: una re-presentación o copia, una actividad de volver a la presencia algo de otra dimensión, una cierta repetición de la realidad, sino algo *nuevo*, algo que no ha sido prestado del mundo

² *Mímesis*, *poiesis* y *catarsis* son la triada aristotélico-platónica que propone explicar el fenómeno complejo entre el mundo literario y el mundo real.

real, algo auténtico, original, diferente, no repetido. Las preguntas que se imponen son las siguientes: ¿puede la *mimesis* contener la *poiesis*?, ¿puede la representación *representar* algo inédito?

Alfonso Reyes, partiendo del dicho “hacer de tripas corazón” –un obstáculo que hay que superar de manera ingeniosa (¿improvisando?)–, describe el proceso creativo: la *poiesis* “significa y describe exactamente la situación del poeta,^[3] cuya función consiste en transformar en nueva y positiva pulsación cuanto le ha sido dado en especie de constreñimiento y estorbo” (2009: 160), produce una transformación, además libera la energía creadora implicada en su generación.⁴ La postura de los coordinadores de este libro –y creemos que es reconocible en los capítulos que lo conforman también– es que a partir de las instancias de la realidad, seleccionadas e incorporadas en los textos literarios, sí se logra generar y proyectar la *poiesis*; es más, uno no anula al otro, sino es precisamente por el proceso de re-presentación que se llega al acontecimiento (de algo no-repetible) estético. La co-existencia de lo nuevo y lo *prestado* de la realidad (de los connotadores del código cultural y de los referentes ficticios que tienen su correlato en los referentes reales) socava, desestabiliza y desautomatiza las fronteras divisorias (aparentemente) entre el mundo representado y el mundo real esto demuestra lo paradójico de

³ Reyes aclara por qué emplea el término *poeta* en el sentido general del autor literario: “Cuando trate del fenómeno literario en general, lo llamaré, indistintamente, literatura o poesía, y al literato lo llamaré poeta. Al hablar así, nos desentendemos de verso y prosa. Queremos decir creación literaria y creador literario” (2009: 165).

⁴ Valeria Secchi lo resume de la siguiente manera: “La *poiēsis* es una energía o idea activa que, uniéndose a la materia, le comunica la forma. Dicho de otro modo, la *poiēsis* es una capacidad generatriz, una virtualidad activa que actualiza y exterioriza en una materia contingente, lo necesario y lo universal. La virtud del poeta es lograr que lo informal de su caos poético se determine y se traduzca en formas capaces de ser manifestadas. En términos aristotélicos, lograr que sus posibilidades pasen de la potencia al acto” (2013: 6).

tal división. Además, la correspondencia *mímesis=poiesis*⁵ remite a los *ideologemas*, que los consideramos puentes entre dos dimensiones, en su calidad del “momento del horizonte ideológico materializado [del hombre]” (Bajtín y Medvedev, 1994: 48), puesto que “la literatura [...] suele tomar [los] contenidos éticos, epistemológicos y otros [...] directamente del proceso generativo viviente de la cognición, del *ethos* y de otras ideologías” (1994: 60). Esta correspondencia demuestra que el proceso creativo es indisociable del contexto socio-histórico-cultural, al fin y al cabo político.

Lo anterior se vincula con el tercer componente de la triada aristotélico-platónica: *katharsis*, purificación (purgación) a través del sufrimiento provocado por la experiencia estética.⁶ No ahondaremos en el concepto de *katharsis*, ya que el enfoque radica en los connotadores del código cultural y los referentes ficticios –correlatos de los referentes reales–, pero sugerimos retener la presencia de *katharsis* en la lectura de los textos, pues implícitamente los temas que se tratan poseen potencial catártico debido a su contenido político.

La propuesta inicial –anclada principalmente en la *poiesis* y la *mímesis*– de la relación entre el mundo/la sociedad/la realidad y la literatura ha pasado por varias transformaciones conceptuales a

⁵ Según Genette, quien parte de estos conceptos para fundar su propia propuesta en el significativo texto “Fronteras del relato”, la respuesta a la pregunta de si la *mímesis* contiene a la *poiesis* es afirmativa: “pareciera que Platón y Aristóteles hubieran reducido previa e implícitamente el campo de la literatura al dominio particular de la literatura representativa: *poiesis=mímesis*” (1970: 202).

⁶ Citando a Joan-Carles Mèlich, “El concepto de *katharsis* aparece definido en la *Poética* de Aristóteles [...] como un efecto de purificación sobre el espectador. Éste libera su ánimo. En la *katharsis* las corporeidades de la vida cotidiana se comunican emocionalmente, afectivamente. Al entenderse como síntesis de *poiesis* y *aisthesis*, la *katharsis* juega una función activa y pasiva al mismo tiempo; es una mediación creadora y receptiva. La experiencia estética culmina en la *katharsis*, y ésta se manifiesta como la acción educativa en sentido estricto de la vida cotidiana” (1994: 166).

través de diferentes épocas marcadas por una multitud de enfoques filosófico-estético-literarios. Aquel primer intento de *racionalizar* el arte, de ponerle un marco, una respuesta en cuanto a su funcionamiento, también materializa –representa, otra vez– lo que es la teoría literaria: una inquietud de comprender el misterioso proceso creativo desde un marco, desde una parte asible; accesible; la que pretende aterrizar a las musas a través de la racionalización, enmarcación y el afán exegético.

Para mencionar algunos de aquellos intentos de reconciliar el arte (literatura) y el contexto / el mundo / lo real, los románticos, tanto alemanes como ingleses y estadounidenses, fusionaban o volvían borrosa la distinción entre los contextos y la literatura realizando interpretaciones en clave de anécdotas personales de los creadores.⁷ En otro extremo, la corriente de los formalistas rusos y los estructuralistas proponían una separación tajante entre el mundo y la literatura al introducir la *disciplina* como un muro fronterizo que aborda esta última con un lenguaje especializado y un matiz científico: la poética.

A su vez, los posestructuralistas profundizaron en esta cuestión al mantener la idea de que la relación entre ambos es intrínseca, compleja, bidireccional y con implícitas jerarquías que denotan los discursos de poder. Dentro de su amplia gama de expresiones y corrientes ideológicas (los diversos *post-*, la deconstrucción, los múltiples feminismos, la consciencia del poder de los discursos) ponen

⁷ Sir Walter Scott, por ejemplo, "The professors of every fine art [...], the painter [...], the orator [...], the poet [...], each has the same motive, the hope, namely, of exciting in the reader, hearer, or spectator, a tone of feeling similar to that which existed in his own bosom, ere it was bodied forth by his pencil, tongue, or pen. It is the artist's object, [...], to tune up the reader's imagination to the same pitch with his own; and to communicate, as well as colours and words can do, the same sublime sensations which had dictated his own composition" (1827: 680).

énfasis en la complejidad de esta conjunción,⁸ la confirman; es decir, los posestructuralistas no niegan que sea precisamente una *con-junción*, y no la *dis-yunción*, lo que se sugería por las teorías formalistas y estructuralistas. Es la idea de una conjunción disyuntiva⁹ en un sentido metatextual, no gramatical, la que más se aproxima a nuestras perspectivas de comentario e interpretación (metodología, procedimiento y enfoque). La siguiente cita sirve de trasfondo a lo dicho, ya que establece paralelismos de las conjunciones necesarias en el proceso creativo, y de modo extensivo en el caso de las propuestas reunidas en los comentarios (interpretaciones) de los productos de creación:

Al poeta no puede serle por eso indiferente el elemento formal: en la religión, el rito; en la idea, la palabra; en el arte, la línea; en el alma, el cuerpo. Y los ortodoxos que tiemblen ante esta última proposición –en el alma, el cuerpo– tranquilícense recordando el dogma, muy olvidado, de la resurrección, noción que confiesa la necesidad de una reincorporación de las almas para poder decidir sobre sus destinos ulteriores. El poeta no debe confiarse demasiado en la poesía como estado de alma, y en cambio debe insistir mucho en la poesía como efecto de palabras (Reyes, 2009: 161).

Aunque los ideogramas mencionados fueron adoptados de Bajtín y Medvedev, es el periodo / estética / teoría(s) posestructuralista(s) lo

⁸ Lo empleamos con una acepción de *junta* o *unión entre dos o más cosas* (RAE, 2014), no desde el sentido gramatical, más bien *metatextual*.

⁹ Aunque las bases sí son del ámbito de la gramática, concentradas en las conjunciones *o*, *u* e *y*: “conjunción disyuntiva: *i. f.* Gram. conjunción coordinante que une elementos sintácticos mediante disyunción. *O es una conjunción disyuntiva*”; “conjunción copulativa *i. f.* Gram. conjunción coordinante que forma conjuntos cuyos elementos se suman. *Y es una conjunción copulativa*” (RAE, 2014).

que más se avecina al marco conceptual del presente libro; esto, cabe señalar, parte de la noción de que texto y contexto forman una integridad esencial y *sui generis* al componerse de heterogeneidades y no tener fronteras identificables. Aquella noción la colocamos dentro de la conjunción literatura/referentes culturales, conscientes de lo complejo de tal conjunción, pero reconociéndola y aceptándola. En algunos casos se trata de subrayar lo poscolonial de dicha problemática (“Voces y narrativas híbridas: fragmentaciones de vida en torno a Gloria Anzaldúa, Alicia Gaspar de Alba y Norma Cantú”); en otros, el enfoque es el perspectivismo y los discursos (“Cuernavaca en las décadas de los años treinta y cuarenta, vista a través de la escritura de Alfonso Reyes y Malcolm Lowry”, “La ciudad como representación literaria en el marco de referentes reales en la poesía de José Emilio Pacheco. El terremoto de la Ciudad de México de 1985”); además, el énfasis en los ideogramas evidentes y los metatextos (“Puentes metatextuales en ‘Deutsches Requiem’ y ‘Guayaquil’ de Jorge Luis Borges”, y “Poética urbana en 2666 de Roberto Bolaño: una deconstrucción de la violencia”).

Entonces, el presente volumen intenta proponer un nuevo peldaño en las mil veces tratada distinción literatura/extratexto, mundo/ficción, distinción en la que los ideogramas funcionan como puentes entre dimensiones-orillas opuestas para crear una imagen de metatextos. ¿Por qué creemos que el tema no está caducado? Aunque harlo masticada y remasticada, la mera naturaleza de esta relación nunca puede agotarse. La conjunción texto-contexto es tan indeterminada e interminada, como siempre lo ha sido, mientras surjan textos que desafían las fronteras y las convierten en difusas, mientras los intentos de razonar sobre aquellos desafíos envuelvan los textos, y mientras estos resistan. La siguiente frase de Alfonso Reyes lo sintetiza: “El arte opera siempre como un juego que se da a sí mismo sus

leyes, se pone sus obstáculos, para después irlos venciendo” (2009: 159). El arte es esencialmente un dinamismo puesto en un prisma histórico (diacrónico), y también, aunque pareciera paradójico, a-histórico, únicamente centrado en la obra como tal (sincrónico); en este caso, el dinamismo se halla en la *poiesis* que antes mencionamos.

La imagen para retener es el *agenciamiento*,¹⁰ que es el acoplamiento en el cual el producto de la imaginación, del proceso creativo, pierde su integridad, se pasa y se desplaza a la región de la racionalización y a la teoría / crítica literaria en su calidad metatextual, principalmente; este producto se convierte en la creación de una interpretación, en la *escritura* en el sentido derridiano, en el significante del significante –el juego de los significantes–, en las remisiones, reenvíos; promueve un tejido hecho de literatura y de lo que científicamente se denomina *metatexto*. Los capítulos de este libro representan lo que son las humanidades y su responsabilidad política de ejercer la crítica, de obviar las fallas de los sistemas *sin condiciones*,¹¹ lo hacen de manera horizontal, vertical y transversalmente.

¹⁰ Se alude al agenciamiento como lo conciben Gilles Deleuze y Félix Guattari en el capítulo introductorio de *Mil mesetas*: “Tan sólo hay agenciamientos maquínicos de deseo, como también agenciamientos colectivos de enunciación. [...] Un agenciamiento en su multiplicidad actúa forzosamente a la vez sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales. [...] Ya no hay una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. Un agenciamiento pone en conexión ciertas multiplicidades pertenecientes a cada uno de esos órdenes, de suerte que un libro no se continúa en el libro siguiente, ni tiene su objeto en el mundo, ni su sujeto en uno o varios autores. En resumen, creemos que la escritura nunca se hará suficientemente en nombre de un afuera. El afuera carece de imagen, de significación, de subjetividad. El libro agenciamiento con el afuera frente al libro imagen del mundo, el libro-rizoma, y no el libro dicotómico, pivotante o fasciculado” (2008: 27).

¹¹ Al respecto, evocamos lo siguiente: “He aquí, entonces, lo que llamaré, universidad incondicional o la universidad sin condición: el derecho principal a decir todo, aun bajo el título de ficción y de la experimentación del conocimiento, y el

Horizontalmente, en todos los capítulos se refleja una especie de comentario que genera interpretaciones: “[estando conscientes] y [manifestando] su condición de producto de una *segunda conciencia* que no pretende deglutir a la primera en la relación entre el yo y el otro, relación que genera, al fin y al cabo, todo enunciado de la cultura” (Bubnova, 2009: 192). La *segunda conciencia*, en los comentarios que realizamos, evidencia una actitud crítica en función del pensamiento. También horizontalmente se observan ciertas delimitaciones –espaciales, temporales, de género–, sobre las cuales nos extenderemos en el siguiente apartado.

Verticalmente, en la evolución, alrededor del eje de los connotadores del código cultural y referentes ficticios-correlatos de los referentes reales, las palabras clave son la *liminalidad* y el *párergon*. Aunque se *impuso* mencionado eje, lo que se hizo en los capítulos reunidos fue la creación de *escritura*, de generación de sentidos mediante las remisiones de la borradura de significados y de una actitud de integración de registros literario / metatextual que llevan hacia la idea del *párergon*. Este último “se ubica contra, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, del hecho de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera” (Derrida, 2001: 65). En el caso de los cinco comentarios de este libro se ha apostado por una no-distinción de los lenguajes o de registros lingüísticos a la hora de *hacer* el arte y *hablar* del arte. Si desde Aristóteles se establecía una separación del “discurso mismo de la poética del discurso poético” (Asensi, 1990: 31), entonces optamos por la liminalidad en el sentido de adyacencia y de contaminación: tanto los textos comentados están contaminados por lo vertido sobre ellos como las posturas

derecho a decirlo públicamente, a publicarlo. Esta referencia al espacio público continuará siendo la filiación que vincula a las nuevas humanidades con la era del Iluminismo” (Derrida, 2005: 48).

que las autoras y el autor hemos mantenido influyen y contaminan a los textos les conceden un valor agregado, el del comentario.

Por último, “el acontecimiento del pensar” (Derrida, 2005: 47) es el más pronunciado transversalmente. Los comentarios están atravesados por una conciencia y consecuencia ideológico-política, no abogan por una *neutralidad* objetiva o científica; expresan valores, ideologías; denuncian los males; enfatizan y juzgan lo estético, lo yuxtaponen, y así manipulan, en el sentido sano de la palabra. Son por tanto comentarios políticos (no de manera estrecha, tampoco general, según el cual *todo lo es*) porque no fingen a-ideologismo y no temen pronunciarse, ya sea contra las devastadoras prácticas machistas en la zona norte de México, como al hacer hincapié en la fuerza *devastadora* y apocalíptica de la madre tierra enfurecida en el terremoto, y en la impotencia humana ante los azotes de la naturaleza; en la experiencia melancólica y disfórica (*devastadora*, también) en la mirada hacia una ciudad por parte de Malcolm Lowry, y la experiencia eufórica, vital, dinámica de la mirada hacia esa misma ciudad por parte de Alfonso Reyes; hacia el peligro apocalíptico (igualmente *devastador*) del fascismo (y de los fascismos, en la multitud de sus manifestaciones); se gira el foco hacia las consecuencias *devastadoras* en las identidades hechas por los discursos de poder como la conquista de las Américas, el machismo y el capitalismo.

LO LIMINAR O COLINDANCIAS DELIMITADAS¹²

Los lectores advertirán que los contextos son delimitados por el espacio socio-lingüístico hispanoamericano. El énfasis estaría puesto en los contextos (que se pueden ramificar en sociología, historiografía, antropología y política) y en los textos que surgieron en este territorio o espacio cultural. Los autores son Alfonso Reyes, Malcolm Lowry, José Emilio Pacheco, Roberto Bolaño, Jorge Luis Borges, Gloria Anzaldúa, Alicia Gaspar de Alba y Norma Cantú, todos relacionados con el territorio lingüístico hispanoparlante (o este y el anglófono, en el capítulo de las tres últimas).

La territorialidad y el espacio son llamativos por otra razón: los temas específicos con espacios definidos y geográficamente ubicables (topónimos): la ciudad de Cuernavaca, Ciudad de México, Ciudad Juárez (Santa Teresa), la frontera norte mexicana, Guayaquil, Nuremberg. Estos territorios funcionan en las obras respectivas que se revisan como cronotopos. Estamos frente a una condensación del tiempo en el espacio.

¹² El subtítulo así como el título de prólogo representan un comentario al margen –intento de diálogo inter(meta)textual– con *El deslinde* de Alfonso Reyes (1963). En este libro, Reyes precisamente deslinda la literatura de la historia y la ciencia, abogando por la excepcionalidad y *pureza* de la primera; a manera de ejemplo, transcribimos un fragmento que lo demuestra: “Si para la literatura nos proponemos ahora la pregunta sobre límites y contaminaciones impuestos por la historia y la ciencia, nos encontramos con una respuesta singular, consecuencia de la índole especial de la literatura dentro de la tríada teórica que estudiamos: la literatura no conoce límites noemáticos, la literatura no admite contaminaciones noéticas” (1963: 99). Si bien nos inspiramos en *El deslinde*, nuestro ángulo es diferente: integrativo, enfocado en los puentes entre las realidades heterogéneas, no en lo que las *des-linda* sino en lo que las *co-linda*, aunque pudiera parecer un matiz lingüístico insignificante, *the devil is in the details*.

El tiempo se condensa, se concretiza, *solidifica* y asume las formas de líneas que refractan el espacio; ese tiempo condensado en el espacio es más patente en la yuxtaposición del *tiempo* en un mismo espacio, a saber: Cuernavaca, refractada por Malcolm Lowry en la década de los treinta del siglo xx, y Cuernavaca refractada por Alfonso Reyes en los años cuarenta también de ese siglo (ambas re-refractadas por el comentario de Jorge Asbun Bojalil). Además, el terremoto del 19 de septiembre de 1985 expuesto por Guadalupe Isabel Carrillo Torea como una catástrofe de dimensiones bíblicas: la Ciudad de México cruzada por un cataclismo de propiedades mitológicas que en sí misma lo absorbe. Algo semejante ocurre en el capítulo de Sonja Stajnfeld con dos acontecimientos históricos condensados dentro de unas horas y clausurados en dos espacios herméticos: el cuarto cerrado en Guayaquil, el 26 y 27 de julio de 1822, y la celda en la prisión de Nurnberg donde un militante nazi pasa sus últimas horas en la espera de su ejecución. Tanto en el capítulo de Elsa Leticia García Argüelles como en el de Berenice Romano Hurtado, el espacio es la zona fronteriza entre México y los Estados Unidos; las líneas de tiempo se dan a partir de la conquista y la hibridización encarnada por la Malinche, en el primer caso, y los años noventa del siglo xx enmarcados en la catástrofe del capitalismo neoliberal, en el segundo caso, donde también se comenta la novela 2666 de Roberto Bolaño.

Los territorios/espacios y las marcas temporales se impactan mutuamente: el cronotopo acarrea una mitificación del tiempo/espacio. Apropiarse del lugar o temporalidad míticos es realizar un acontecimiento (surgimiento, irrupción) cuya “lógica disruptiva produce un vacío que ningún conjunto puede contener” (Bacarlett, 2014: 153); es hacer de su acontecimiento lo propio. La intersección espacio/tiempo es la que forma, el acontecimiento a través de la conjunción que se puede

relacionar tanto con lo que se conoce como *disyuntiva*, en términos de gramática, como *copulativa*. La primera sugiere dos alternativas: tiempo o espacio; sin embargo, al momento de realizar la copulación de las dimensiones interpretativamente se crea un nexo o enlace que genera un valor agregado por el mero hecho de la conjunción.

Estamos frente a lo heterogéneo. Aunque estos espacios son correlatos *reales* (se encuentran en los mapas geográficos), en todos los acercamientos se observan enfáticamente los intentos de mitificarlos, al ser atravesados por los acontecimientos que ahí tienen *lugar*. Las marcas dejadas por tales *atravesamientos* provoca que los espacios mencionados se inserten en dimensiones mitificadas: “el paso de la realidad a la leyenda o mito, [...] podría llamarse *mitificación*” (Pavel, 1997: 175).¹³

En resumen, los cronotopos presentes en los textos que los comentarios abordan crean un entorno de confluencia de elementos heterogéneos, los cuales se mitifican adquiriendo de paso, pero no por ello como algo secundario, connotaciones políticas.

¹³ El movimiento opuesto a la *mitificación* es la *ficcionalización*: “Las historias sagradas pierden su status de descripciones verdaderas de un territorio privilegiado. No es que el territorio desaparezca del todo, es una estructura demasiado compleja, con demasiado valor ejemplar asociado a ella para que la cultura o sus descendientes la dejen de lado sin más. Los mitos, o algunos de ellos, sufren un proceso de *ficcionalización*” (Pavel, 1997: 176).

LO POS-LIMINAR O LA PRESENTACIÓN

En este apartado se cumple lo que normalmente se espera del prólogo o la introducción: presentar, brevemente, las contribuciones de los autores.

En el capítulo titulado “Cuernavaca en las décadas de los años treinta y cuarenta, vista a través de la escritura de Alfonso Reyes y Malcolm Lowry”, Jorge Asbun Bojalil yuxtapone y traspone dos visiones de la capital del estado de Morelos en dos textos: “Cuernavaca” de Alfonso Reyes y *Bajo del volcán* de Malcolm Lowry. Las visiones coinciden de manera especial (hay referencias explícitas a los correlatos reconocibles hasta el día de hoy); temporalmente hay cierta distancia, pero lo más interesante en los dos acercamientos es aquel *valor agregado*, el *temple de ánimo*, el cual es eufórico, en el caso de Reyes, pero disfórico en Lowry. Con ello se indica que, así como lo tejido por parte de los creadores alrededor de lo *dado* tiene el poder de significar (acaso con una intensidad más notable que los elementos impersonalizados) siguiendo la espiral, lo que tejemos las y el comentarista, también intensifica lo metatextual de los referentes y de los mismos textos. Este capítulo en específico evoluciona alrededor de la pregunta que funciona como punto de partida de la discusión: ¿podemos considerar que “Cuernavaca”, como texto de ficción, por sí solo pueda dar detalles y características que nos sirvan para formar una idea histórica de lo que era la capital del estado de Morelos en esa época? El autor del capítulo no ofrece una respuesta unívoca, pero la argumentación demuestra que, aunque pareciera que se pudiera contestar afirmativa o negativamente, la yuxtaposición se resiste; la vacilación entre sí o no, dependiendo si se inclina a la recepción del texto como si fuera un *documento* (ambos textos tienen la intención de lo documental) o una ficción con los correlatos reales, es lo que prevalece.

Guadalupe Isabel Carrillo Torea, motivada por los sucesos ocurridos durante y después del sismo del 19 de septiembre del 2017 en la Ciudad de México, presenta una interpretación del poema “Las ruinas de México (Elegía del retorno)” de José Emilio Pacheco contenido en su poemario *Miro la Tierra*, escrito con motivo del regreso del poeta a la Ciudad de México, después del otro gran terremoto que sucedió el 19 de septiembre, pero de 1985. Carrillo Torea hace un repaso por algunos de los sentimientos y figuras que el poeta refleja en ese poema de largo aliento. La autora recorre ciertos aspectos que muestran una ciudad devastada, ante la cual el poeta se sorprende, sufre, llora, culpa, maldice... Sí, el poeta busca, quizá sin proponérselo, como dice Guadalupe, que a través de su escritura pueda modificar algo de esa ciudad; busca “una especie de refundación”. De esta manera, el poema situado en un acontecimiento y un espacio real es materia prima, más que suficiente, para que el poeta recorra sus calles, sus lugares, piense en su gente, y nos comparta sentires de todo tipo, donde la hipérbole se vuelve fundamental.

Nos movemos en lo limítrofe. Intentamos explorar los límites entre dos acercamientos a la realidad: el ficticio, que declara ser subjetivo y no huye de esta calificación, y el documental, histórico o historiográfico, con una intención de objetivar la realidad. Elsa Leticia García Argüelles en su contribución “Voces y narrativas híbridas: fragmentaciones de vida en torno a Gloria Anzaldúa, Alicia Gaspar de Alba y Norma Cantú” explora lo fronterizo tanto en los géneros como, literalmente, en la zona fronteriza y lo que se denomina la política de la identidad. En este comentario se confrontan y enfrentan el feminismo y la raza, que confluyen hacia esta política. El elemento medular para entenderlo es la imagen / figura / símbolo / metáfora de la Malinche, siempre controvertida, (mal) interpretada, blasfemada y exaltada (en los textos de tres autoras cuya obra revisa Elsa Leticia). El título alterno de ese capítulo podría ser “Malinche: tres versiones”.

La Malinche concentra en sí –y desestabiliza con movimientos sísmicos– los bastiones de la identidad: el lenguaje (conocimiento, *saber*, lingüístico), lo femenino y la traición. Los tres son, desde la perspectiva de la cultura masculina hegemónica, amenazantes individualmente; más todavía en conjunto, como la compleja figura que los reúne. La hibridización se enfrenta con lo hegemónico y, en cuanto al eje del libro, la imagen de la Malinche *hablando* (del texto “Los derechos de la Malinche” de Alicia Gaspar de Alba que la autora del capítulo comenta) remite a “la fragmentación e hibridez [que] responde a tres instancias: lo histórico y lo ficcional, el presente y el pasado, y lo lingüístico, que alude al viaje y al sueño en la narración”. Además, la particular teoría de recepción chicana es otra línea que se traza en las llamativas observaciones de este capítulo.

Berenice Romano Hurtado socava, con una lectura deconstructivista, el espacio / tiempo condensado en Ciudad Juárez, que se refleja en el pseudoreferente real de Santa Teresa en 2666 de Bolaño. Aquella lectura confronta y conjuga el lenguaje de los feminicidios con la realidad urbana de los personajes: “Bolaño ensaya una suerte de quiasmo sensorial al poner del lado de las mujeres muertas el espacio y el lenguaje de lo real, y en el resto de los personajes las atmósferas y expresiones de lo onírico o surreal”. El quiasmo al que la autora alude tiende a desintegrarse con la intención de que esas dimensiones coexistan paralelamente, no se crucen; no obstante, la aceleración de las instancias de los feminicidios contaminan el resto de los personajes, y fortalecen lo *quiasmico*. Aparte de esta disposición, lo llamativo en este acercamiento son los términos propiamente deconstructivistas como lo indecible, lo *entre*, el suplemento, el cuerpo extraño (extranjero). Esto último es relevante porque, además de los depósitos *comunes*, sirve como epíteto del lugar, *espacio*: Santa Teresa es una ciudad que *no reconoce* y el reconocimiento es la condición para forjar una identidad.

Por último, la propuesta de Sonja Stajnfeld versa en torno a los aparentes opuestos –antagonismos– en dos relatos de Jorge Luis Borges: “Guayaquil” y “Deutsches Requiem”. Del mismo modo que el caso de la autora previa, también se identifican *cuerpos extraños* en los contextos históricamente hiperdeterminados; tal es el encuentro de dos libertadores sudamericanos en Guayaquil, después del cual uno resulta derrotado (posiblemente por ser ese *cuerpo extraño*), y de los dos historiadores en Argentina del siglo xx que reproducen el duelo, apoyados por la *voluntad* según Schopenhauer, también uno resulta derrotado, pero el asunto de las metonimias y los paralelismos, y quién es el cuerpo extraño en el *mise en abyme* del histórico encuentro, son capas que intensifican la mencionada hiperdeterminación histórica. Tanto en “Guayaquil” como “Deutsches Requiem” operan en la superficie –la exterioridad–, y coquetean con los estereotipos, solamente para desfigurarlos en el *gran contexto*, el *gran tiempo*.

Los capítulos de este libro “Voces y narrativas híbridas: fragmentaciones de vida en torno a Gloria Anzaldúa, Alicia Gaspar de Alba y Norma Cantú”, “Poética urbana en 2666 de Roberto Bolaño: una deconstrucción de la violencia” y “Puentes metatextuales en ‘Deutsches Requiem’ y ‘Guayaquil’ de Jorge Luis Borges” insisten en la relevancia de un enfoque texto-contexto; demuestran, al trazar el camino, que esta relación intrínsecamente contiene líneas molares, duras,¹⁴ intransigentes, pero que se hallan dentro de una yuxtaposición ideológica con otras aproximaciones menos dogmáticas y sin un marco rígido de pensar la compleja relación. Así se transparenta la condición in-determinada, in-acabada, siempre dinámica y fluida entre los productos de los procesos creativos, por un lado, y los productos de pensar el surgimiento de los procesos creativos, por otro.

¹⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari (2008) las entienden como estructuras establecidas, sistémicas, conservadoras, inertes, imponentes, dominantes, “aparatos de poder”.

Para finalizar, citamos a una de las autoras de los capítulos, cuya paráfrasis de la importante pensadora de los estudios de cultura, se roza con lo que hemos intentado expresar sobre los puentes que crean lo metatextual: “Gayatry Chakravorty Spivak (1988), [...] afirma que cruzar fronteras nos lleva a un conocimiento más amplio en las áreas de estudio, así como escuchar a los sujetos subalternos implica atender su postura intelectual”. Las aristas de esta condición indeterminada demuestran que el trato desde los referentes culturales, en su calidad de comentario, no es ontológicamente distinto de los de la literatura, sino que adquiere un nuevo sentido. Lleva a la práctica el pensamiento crítico, en el *desdibujamiento* de las líneas duras y en la insistencia en el poder político, el de resistencia, de liminalidades.

REFERENCIAS

- Asensi, M. (1990). “Estudio introductorio: crítica límite/el límite de la crítica”. En M. Asensi (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción* (pp. 9-78). Madrid: Arco/ Libros.
- Bacarlett Pérez, M. L. (2014). “La potencia de lo indiferenciado en Deleuze y Agamben. Pensar el devenir como paradoja”. En Pérez Bernal y M. L. Bacarlett Pérez (eds.), *Devenires en Literatura y Filosofía* (pp.141-187). México: Universidad Autónoma del Estado de México/Ediciones Eón.
- Bajtín, M., P. N. Medvedev (1994). *El método formal de los estudios literarios*. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. (2006). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- Bubnova, T. (2009). “Filosofía y filología (texto, comentario, traducción)”. *Acta poética*, vol. 30, núm. 2, otoño, septiembre-noviembre, México, Instituto de Investigaciones Filológicas,

- Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 181-198.
- Deleuze, G. y F. Guattari (2008). J. Vázquez Pérez y Umbelina Larra-
celeta (trads.), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.*, Valen-
cia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires/Barcelona/
México: Paidós.
- _____. (2005). “El futuro de la profesión o la universidad sin
condición (gracias a las ‘humanidades’, aquello que podría
tener lugar mañana”. En T. Cohen, (coord.), *Jacques Derrida y
las humanidades* (pp. 45-83). México: Siglo XXI.
- García Berrio, A. y T. Hernández Fernández (2008). *Crítica literaria.
Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- Genette, G. (1970). “Fronteras del relato”. En Roland Barthes, (ed.),
Análisis estructural del relato (pp. 193-208), Buenos Aires:
Tiempo Contemporáneo.
- Mèlich, J. C. (1994). *Del extraño al cómplice: la educación en la vida coti-
diana*. Barcelona: Anthropos.
- Pavel, T. (1997). “Las fronteras de la ficción”. En A. Garrido Domín-
guez (coord.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 171-179). Madrid:
Arco / Libros.
- RAE (Real Academia Española) (2014). *Diccionario de la lengua espa-
ñola* [En Línea]. 23.^a ed., RAE. Disponible en: [http://www.
rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/la-23a-edicion-2014](http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/la-23a-edicion-2014)
[consultado el 28 de mayo de 2017].
- Reyes, A. (1963). *El deslinde*. México: FCE.
- _____. (2009). “Jacob o idea de la poesía”. En J. Gracia (selección
y prólogo), *La experiencia literaria y otros ensayos* (pp. 159-162).
México: Fundación Banco Santander.
- Scott, W. (1827). “The Drama”. En *The Prose Works of Sir Walter Scott*
[En Línea], vol. 5, París, A. and W. Galignani, pp. 658-700.
Disponible en: <https://play.google.com/books/reader?id=HR>

5RAAAAcAAJ&hl=es_419&pg=GBS.PP1 [consultado el 16 de noviembre de 2017].

- Secchi, V. (2013). “Mímēsis, poiēsis y kátharsis en la teoría estética de Leopoldo Marechal un diálogo con Platón y Aristóteles”. *RECIAL: Revista del Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* [En Línea], vol. 4, núm. 4, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/8220/9099> [consultado el 10 de julio de 2019].
- Solotorevsky, M. (1993). *La relación mundo-escritura*. Gaithersburg: Hispanoamérica.

Cuernavaca en las décadas de los treinta y cuarenta, vista a través de la escritura de Alfonso Reyes y Malcolm Lowry



Jorge Asbun Bojalil

La ciudad de Cuernavaca, capital del estado de Morelos, fue en la primera mitad del siglo xx un refugio y lugar de esparcimiento de varios artistas y personas de la vida pública. Nos llama la atención revisar textos de Alfonso Reyes y Malcolm Lowry para rastrear cómo esta ciudad era vista e interpretada por estos autores en la década de los treinta y cuarenta, así como resaltar los lugares o aspectos reales e históricos que sus obras reflejan en el contexto de su mundo literario, y saber hasta dónde pueden tomarse o no como tales, o si es necesario contar con algún otro elemento de apoyo, ya sea escrito o visual.

EL CUERNAVACA DE REYES EN LA DÉCADA DE LOS CUARENTA

En el tomo xxiii de *Obras completas de Alfonso Reyes. Ficciones* se agrupan en el apartado “Vida y ficción” (1970) textos escritos entre 1910 y 1959 (es decir, prácticamente toda la época creativa de Reyes). De este conjunto rescatamos la ficción “Cuernavaca”. Si bien el texto no está fechado, seguramente fue escrito posterior a la llegada definitiva de Reyes a México, esto es, al terminar su estancia diplomática por países como Francia, España, Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay,

después de 1939. Aunque el investigador Braulio Hornedo afirma que “Reyes ‘descubre’ Cuernavaca en 1947” (2014), tampoco hay certeza respecto a este dato; más alejada parece aún la afirmación de José Luis Martínez quien en la introducción a este tomo dice que la ficción es un “pretexto para narrar lo que era Cuernavaca en aquellos años cincuentas en los que Reyes frecuentaba esta ciudad” (1994: 9).

Como mencionamos, la fecha exacta del texto no se sabe, aunque considerando otras creaciones que sí fechó en Cuernavaca, se da una idea más cercana. De resaltar es la versión de *La Ilíada de Homero* hecha por Reyes, la cual no buscaba, según sus palabras en la introducción, “un traslado de palabra a palabra, sino de concepto a concepto” (1951: 7); esta versión es de 1949. De igual manera, el volumen titulado *Homero en Cuernavaca* (1948), que consta de poemas dedicados a esta ciudad, y raro, pero también dedicados a Homero y a *La Ilíada*, fueron escritos de 1948 a 1951;¹ así que el texto “Cuernavaca” estaría escrito también en este periodo.

La ficción “Cuernavaca” inicia con un narrador que da cuenta de la historia de José Dorantes,² personaje que, como Reyes, acababa de regresar del extranjero y vivía en la Ciudad de México; había retornado a una patria diferente después de la Revolución mexicana. Otro dato curioso que ya no deja lugar a duda de que el texto raya en lo auto-

¹ Reyes confesó que la primera versión de los poemas fueron “escritos entre septiembre y noviembre de 1948” (1948) y retocados en 1951 para ser publicados en 1952 bajo la editorial Tezontle, México.

² Quien curiosamente, como apunta José Luis Martínez en la introducción, “oscila entre llamarse José Dorantes y Teodoro” (1994: 9). Lo cual, más bien parece un error en cuanto a la versión final del nombre del personaje. Cosa rara, pensando en que el propio Reyes, acompañado por el entonces encargado de cuidar la edición de las obras completas para el Fondo de Cultura Económica, Alí Chumacero, estaban al pendiente de las versiones finales que se trabajaron en la casa de don Alfonso, la llamada Capilla Alfonsina; “así me lo comentó el propio Chumacero en la versión final, pues se entiende en la lectura” (1994: 80) que se continúa con lo que veía José Dorantes.

biográfico es cuando se menciona que Dorantes escuchó del canciller argentino Saavedra Lamas: “Las capitales desvían el diagnóstico...” (1994: 72). El mencionado canciller, real, por cierto, cuyo nombre era Carlos, fue funcionario y el primer argentino en ganar el Premio Nobel de la Paz,³ conocido de Reyes en su etapa de diplomático.

Por si lo anterior fuera poco, Dorantes casualmente fue amigo de “Acevedo, Vasconcelos, Henríquez Ureña y otros jóvenes de la generación del Centenario” (Reyes, 1994: 74); nada de misterio existe su referencia al arquitecto Jesús T. Acevedo, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña, todos amigos de Reyes antes, durante y después de su formación en el Ateneo de la Juventud.⁴

La narración da cuenta de los cambios de lugares cercanos a la capital del país, y el interés de Dorantes por conocer otros territorios más tranquilos; es así como, en específico, se interesa y traslada a Cuernavaca, capital del estado de Morelos.

Hasta el momento cada una de las características de la narración, salvo el personaje José Dorantes, es real y precisa. Ahora bien, el texto más que una biografía, autobiografía o relato de viaje es una ficción, un género literario en el cual el personaje tiene similitudes de experiencias y percepciones con el autor, pues este así lo decide. En otros textos de Reyes como “La cena” (escrito en 1912 y publicado en 1920),

³ Carlos Saavedra Lamas fue un político, diplomático y jurista argentino. Nació en Buenos Aires el 1 de noviembre de 1878, y murió 5 de mayo de 1959 en dicha capital argentina.

⁴ Fundado el 28 de octubre de 1909, el Ateneo de la Juventud fue un grupo de jóvenes intelectuales de varias disciplinas del conocimiento que buscaron hacer de esa generación un grupo multidisciplinario que enfrentara o tratara de resolver los problemas del México postrevolucionario. El Ateneo de la Juventud también impulsó la creación de la Universidad Popular Mexicana que, si bien no daba títulos como tal, impartía cursos, conferencias y talleres a través de profesores de primer nivel, dentro de los que destacaban, precisamente muchos de los miembros del Ateneo.

el personaje tiene el mismo nombre del autor, y también comparte demasiadas características que nos hacen pensar más en el don Alfonso de carne y hueso que en el personaje.

Aunque cada vez es menos extraño a nuestros ojos lectores (después de Reyes, Borges en solitario, luego en conjunto con Bioy, estos autores nos acostumbraron a la lectura de ficciones que tienen explícita o implícitamente características, preferencias, nombres o costumbres del propio autor o autores), no deja de inquietarnos la idea de que el universo literario y el real se funda (o confunda) ante nuestros ojos. De cualquier manera, sigue siendo un problema para los investigadores, como es el caso, el saber o descifrar si estos textos pueden tomarse en su totalidad o solo de manera parcial como testimonios de una realidad, vamos a decirlo de esta forma, *real*, que puedan anclarse como testimonios históricos de un momento, persona o lugar en específico.

¿Podemos, por sí solo, considerar que “Cuernavaca” como texto de ficción nos da detalles y características que sirvan para formar una idea histórica de lo que era la capital del estado de Morelos en esa época? La respuesta es sí y no. Sí, porque creyendo en el autor, y apoyándonos de ciertos conocimientos actuales o en la existencia de lugares que podemos corroborar, se nos clarifican datos que avalamos como reales; todo esto muy a pesar de que la objetividad no es el fin de este tipo de obras literarias. Y no, porque no sabemos en qué momento pueda mezclarse algún elemento, llamémosle ficcional o poético, que ante nuestra falta de una segunda o tercera versión (literaria, fotográfica, histórica...) del mismo tiempo y espacio, pueda servir para reafirmar o contradecir a la primera, más aún cuando algún espacio o lugar ha dejado de existir.

Mientras se siguen decantando estas ideas, demos un voto de confianza a Reyes, al narrador y al personaje, y veamos qué nos dice

en su texto respecto a Cuernavaca. Apostemos por la vertiente del sí de la anterior interrogación.

En la ficción se menciona que Cuernavaca está a unos 75 kilómetros de la Ciudad de México; que para llegar ahí se pasan poblados como Tres Marías; también se habla del palacio que erigió Cortés, donde se pueden ver murales de Diego Rivera, incluso, hace una breve descripción: “la lucha desigual de indios y españoles, los héroes regionales, el caudillo Morelos con trazas de autorretrato del artista,[⁵] el jefe agrarista Zapata –sombrerote, ojazos, bogotazo y machetote– junto a su precioso caballo blanco, que es un juguete con piernas de mujer” (Reyes, 1994: 74).

Podemos dar por verdaderos los datos anteriores, incluso saber qué se habla del mural *Historia de Morelos, Conquista y Revolución*, realizado por Rivera de 1929 a 1930. Aquí algunos detalles que encajan con la descripción:

⁵ En 1965, de esta imagen se reprodujo a detalle el busto de José María Morelos y Pavón para un timbre postal con motivo de los 200 años de su natalicio.



Imagen 1. Detalle del mural *Historia de Morelos, Conquista y Revolución*.

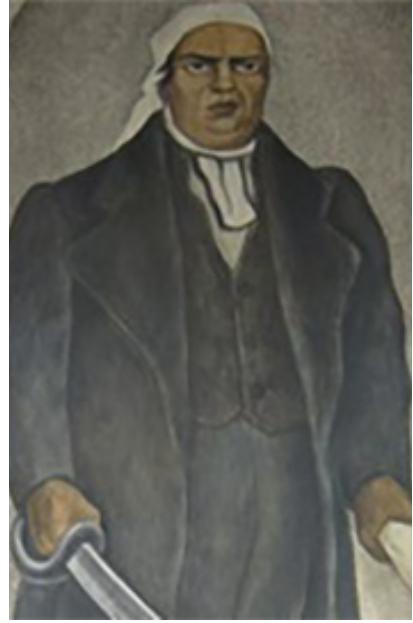


Imagen 2. Detalle del mural *Historia de Morelos, Conquista y Revolución*.

Otro sitio nombrado por el narrador es la “mansión y jardines en que buscaba esparcimiento el infausto Maximiliano” (Reyes, 1994: 74). Se refiere al conocido Jardín Borda, construido en el siglo XVIII por el rico minero José de la Borda. Este jardín fue tomado por Maximiliano y Carlota como casa de verano a mediados del siglo XIX, específicamente en 1865. Se cuenta que por esos jardines el joven Maximiliano daba rienda suelta a sus impulsos con Concepción Sedano, también conocida como la India Bonita.



Imagen 3. *Jardín Borda.* (MexicoEnFotos, 2012).



Imagen 4. *Estanque del Jardín Borda.* (MexicoEnFotos, 2012).

En adelante nos toparemos con ciertas dificultades, pues ya no habla solamente de lugares, sino de personas que existieron o coexistieron con el autor y el personaje. Reyes describe a la gente que llegó a Cuernavaca en esos años como “prohombres revolucionarios” (1994: 75) y “nuevos ricos” (1994: 75), que llevaron a ese lugar “su vida de orgía y de boato⁶” (1994: 75), que propició un ambiente perverso; lo anterior impulsado por los “turistas del Norte” (1994: 75), quienes “establecieron allí su campamento, más o menos provisional, de asueto, de extravagancia, de desquite contra la morosidad puritana de sus costumbres nativas” (1994: 75); de igual manera, y en general, habla de otros visitantes internacionales que arribaron “náufragos de la guerra” (1994: 75); llegaban en la búsqueda del “relajamiento de su exasperación y de su aventura” (1994: 75). Termina este primer esbozo diciendo: “sobre la población auténtica flota la nube exótica del party, el cabaret y el cocktail” (1994: 75).

Pese a tratarse de personas, continuamos con el sí de nuestra inicial interrogante, ahora con Plutarco Elías Calles presidente de México de 1924 a 1928, quien se estableció, una vez terminado su mandato oficial, en una quinta⁷ de Cuernavaca denominada Las Palmas. Él saldría, no de Las Palmas sino del país, hacia California en 1936, obligado por Lázaro Cárdenas.⁸ Posteriormente retornaría a esta quinta en el periodo del presidente Manuel Ávila Camacho, quien en 1941 lo invitó a regresar al país. Fue ahí, en Las Palmas, en Cuernavaca,

⁶ Según el *Diccionario de la lengua española* (DLE) de la Real Academia Española (RAE) *boato* significa “ostentación en el porte exterior” (2014).

⁷ Una de las acepciones de *quinta* dada por *El Diccionario de la RAE* es “Col., Méx. y Ven. Casa con antejardín, o rodeada de jardines” (2014).

⁸ En sus apuntes Cárdenas escribió que el enviar a Calles al exilio fue: “con el propósito de evitar con ello medidas más drásticas en contra del referido grupo y no dar lugar, a la vez, a derramamientos de sangre que ocasionarían una guerra civil” (1972: 338).

donde permaneció el autodenominado Jefe Máximo de la Revolución hasta su muerte en 1945.

Vale la pena recalcar que la quinta Las Palmas fue demolida, y ahora en su lugar hay un centro comercial (alrededor de las calles Morelos, Álvaro Obregón, Motolinía y Cuauhtemotzin), por lo que ya no se puede recorrer ese lugar histórico. Quedan algunas fotografías donde se ve solo una parte de la fachada, o las escaleras de la entrada. Sin embargo, este punto nos permite decir que el no del cuestionamiento comienza a aparecer.

Además de la descripción presentada, el narrador hace una especie de *close up* cinematográfico,⁹ característica que se permea en algunas de las obras de Reyes debido a su pasión por el cine. El llamado séptimo arte logró impregnarse en este y otros autores de la época. Veamos algunas tomas hechas por el narrador:

Los chicos piden limosna en inglés. Los diplomáticos extranjeros que han elegido aquel sitio para su retiro andan de guayabera y huaraches. Los espías y prófugos de Europa montan en silla vaquera y alternan con los jinetes populares en los festejos de septiembre. Las morenas de por acá se cuelgan adornos de plata, fabricados en Tasco al gusto de los Estados Unidos. Las rubias de por allá tejen en el peinado los estambres de colores de nuestras indias, y visten la blusa deshilada y la falda de colorines, ancha y ampona. Los refugiados españoles trajeron su aportación de alpargatas (1994: 75).

Así, Reyes continúa mostrando polos opuestos que se ven en dicho lugar “Junto a las artes populares, la industria de estampados ingle-

⁹ No olvidar que (a partir de 1915) Reyes junto con Martín Luis Guzmán escribían y firmaban críticas y reseñas cinematográficas de la época bajo el seudónimo de Fósforo; las cuales se publicaron principalmente en las revistas *España* y *El Espectador*.

ses. Junto al candor provinciano, los islotes refinados del vicio [...] Museos privados como la casa de Morrow, al lado de tascas^[10] miserables” (1994: 76). La casa Morrow, también conocida como la casa Mañana, o actualmente restaurante La India Bonita, fue la casa que el entonces embajador de los Estados Unidos de América, Dwight Whitney Morrow, mandara construir para pasar los fines de semana con su esposa Elizabeth. El embajador, gran admirador del arte y la orfebrería, fue quien curiosamente pagó a Diego Rivera para realizar la pintura mural del Palacio de Cortés, al que ya nos referimos.



Imagen 5. Casa Morrow. (MexicoEnFotos, 2012).

¹⁰ La RAE define *tasca* como “1. Garito o casa de juego de mala fama. 2. Taberna” (2014).

Sigue la narración: “Pistas de golf únicas por su comodidad y belleza, y a poco andar, humildes carpas de artistas trashumantes, cuna acaso de algún futuro Cantinflas” (Reyes, 1994: 76). Termina el esbozo de la capital morelense apuntando aspectos sobre la música: “Los mariachis o murguistas de casa y al lado, la exótica plaga de máquinas musicales, orquestrolas o sinfonolas, y los afrentosos mugidos de los megáfonos que anuncian un viaje al ingenio azucarero de Zacatepec, a la pirámide del Tepozteco, o a las grutas de Cacahuamilpa” (Reyes, 1994: 76). Lugares también reales y aún en posibilidad de que sean visitados.

Plutarco Elías Calles fue quien en 1934 inaugurara el Club de Golf Cuernavaca acompañado por el presidente Abelardo L. Rodríguez. El entonces presidente Rodríguez puso a los militares a planear y desarrollar el campo de golf en una superficie de 17 hectáreas, e izar una bandera monumental de México para Calles, pues se dice que Rodríguez le debía el puesto en la presidencia. Incluso los presidentes posteriores a Calles: Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y el propio Abelardo L. Rodríguez iban a Cuernavaca, aseguran los politólogos, para consultar con Calles algunas decisiones importantes que debían tomar. A este periodo de 1928 a 1934 se le conoce como el Maximato. Calles quedó como el presidente del consejo de administración del club de golf, mientras que Abelardo L. Rodríguez y el gobernador de Morelos Vicente Estrada Cajigal quedaron como socios del deportivo.



Imagen 6. Club de golf. (MexicoEnFotos, 2015).

Finalmente, en la narración, nuestro personaje se instala en la habitación número 93 del hotel Marik. Así describe el lugar: “la fachada está al nivel de la plaza Morelos y en el fondo hay que bajar dos pisos para llegar al jardín y a la piscina. Y mientras en el piso que da a la calle se está en el centro de la ciudad, en el tercer piso se tiene la impresión de encontrarse a la mitad del campo” (Reyes, 1994: 77).

Debido a la construcción de la plaza de Armas, el hotel Marik también dejó de existir. Actualmente se conserva la plaza o jardín Morelos con su kiosco traído de Inglaterra en 1890.



Imagen 7. *Kiosco y jardín.* (MexicoEnFotos, 2016).

Se lee en testimonios de la época que Cantinflas, mencionado en la narración, frecuentemente acudía a comer al restaurante del hotel Marik, puesto que él tenía una casa de descanso muy cerca de ahí.

No obstante, aquí nos topamos por completo con la parte del no de nuestra interrogante guía, entonces, ¿cómo podemos dar el voto de confianza a la literatura para tomarla como prueba histórica de lugares que ya no existen? Me parece que, aunque sea un texto como “Cuernavaca”, donde casi todos los elementos pueden asociarse a un anclaje en la realidad, para conferir el lugar de testimonio histórico, tendríamos que contar con un segundo elemento, visual o escrito, y lo suficientemente detallado para comparar o avalar lo escrito como real, ya que al mezclarse las ideas o sentimientos del personaje o del autor, se pierde objetividad; lo que nos aleja de lo real, de lo históricamente rescatable. Si bien es cierto que la imagen de la quinta de Calles se conserva, solo es útil para saber que sí existió, pero no nos dice

nada de su interior, sus acabados, sus jardines, su vista o elementos característicos que pudieran acercarnos más. Ahora, con la mención a una de las habitaciones del Marik y lo que desde ahí se experimenta, quedamos atados:

El hotel es un inmenso barco irregular montado en una ola de tierra y en la proa, el 93 se adelanta, alto y solitario, como camarote del capitán junto al puente de comando [...] El 93 consta de dos partes –alcoba y baño, aquella diminuta, éste espacioso– y queda abrazado al poniente y al sur por los corredores que lo separan de las demás habitaciones, mientras al norte y al este se abren dos terrazas espléndidas [...] la terraza del este donde da la puerta, deja ver el sol naciente junto al Popo y al Izta, y más acá, las caprichosas bambalinas de roca de Tepotzotlán. El sol, abriendo por la mañana la puerta, llega hasta la cama. [...] Los volcanes, transparentes a la madrugada, cuando los poderes de la tierra, iglesias y cuarteles, dejan oír los primeros toques de campanas y de clarines, se dejaba ver poco a poco envueltos en un fulgor de azafrán, manchado de nubecillas negras y cruzado de bandas azules en abanico. El disco dorado asoma al fin. Las nubes se amontonan entonces y hacen desaparecer los picos nevados, que sólo vuelven a descubrirse entre los últimos celajes de la tarde, con los rayos horizontales que les envía la gloria del poniente. Siempre igual y siempre cambiante, el drama del amanecer y el anochecer vale por sí solo, visto desde aquel aéreo balcón, la estancia en Cuernavaca (1994: 77-78).

La descripción poética y metafórica del hotel y la habitación no son por sí solos, elementos juzgables o pruebas de una realidad histórica. No podríamos asociar esa descripción con un edificio histórico que sí existió. Es imposible imaginar el hotel como un barco sobre olas y una habitación como el camarote del capitán. Si se pudiera, habría

tantas imágenes, de tantas imaginaciones, como lectores hay. Estas proyectarían o trazarían un hotel fantástico sin coincidir con el real; por eso en esta circunstancia el no domina; ya que si carecemos de otro referente sería inviable tomar al texto literario *per se* como prueba histórica. Rescatamos algunas imágenes del hotel Marik. En la que a continuación se observa lo que podría ser la habitación descrita por Reyes:¹¹



Imagen 8. *Hotel Marik*. (MexicoEnFotos, 2015).

¹¹ Se señala con una flecha.

En la parte superior izquierda de la fotografía se observa una habitación que muy probablemente es la descrita en la narración, así como elementos que ya fueron señalados; además se aprecian las escaleras que llevan al jardín y la piscina, y los tres niveles, cosa que con la siguiente fotografía se comprueba.



Imagen 9. Jardines del hotel Marik. (MexicoEnFotos, 2012).

Se ha encontrado la habitación, pero lo que se experimenta al verla y al estar dentro, así como otros elementos, colores y aromas solo queda registrado en la memoria del narrador. Como lectores debemos entender que aunque real, y ahora inaccesible, nos queda la posibilidad de pactar, de hacer a un lado el ansia por recorrer algunos lugares, y disponernos a imaginar esa otra realidad que la literatura ofrece.

LA OTRA CARA DE CUERNAVACA: EL QUAUHNÁHUAC Y LOWRY

Bajo el volcán es una novela escrita por Malcolm Lowry, la cual, como el texto de Reyes, guarda tintes autobiográficos, y narra la historia de un excónsul británico de nombre Geoffrey Firmin (lo de cónsul es más bien el apodo o autonombramiento que ostentaba el propio Lowry, también nacido en Inglaterra, específicamente en Cheshire), los problemas que tiene con su pareja Yvonne (Jan Gabriel en la vida real) y con el alcohol; en resumen, narra las últimas horas de vida de este personaje. Lo mismo que la ficción de Reyes, la historia se ubica en la ciudad de Quauhnáhuac (Cuernavaca), producto del viaje y permanencia del autor en el estado de Morelos; asegura Mata, durante “veinte meses comprendidos entre noviembre de 1936 y junio de 1938” (2008: 28). Aunque publicada en 1947, la narración principia la noche de 2 de noviembre de 1939, justo el Día de Muertos.

Entremos, según el enfoque anunciado, en búsqueda de los referentes a lugares o personas de esos años. El texto inicia con una descripción del marco natural: “dominado por dos volcanes, se extiende a dos mil metros sobre el nivel del mar, la ciudad de Quauhnáhuac” (Lowry, 1974: 2). La vista de los volcanes se considera un símbolo natural que identifica a la zona, al menos en esa época con poca contaminación visual; recordemos que en la narración de Reyes también figuran los volcanes rumbo al final del texto.

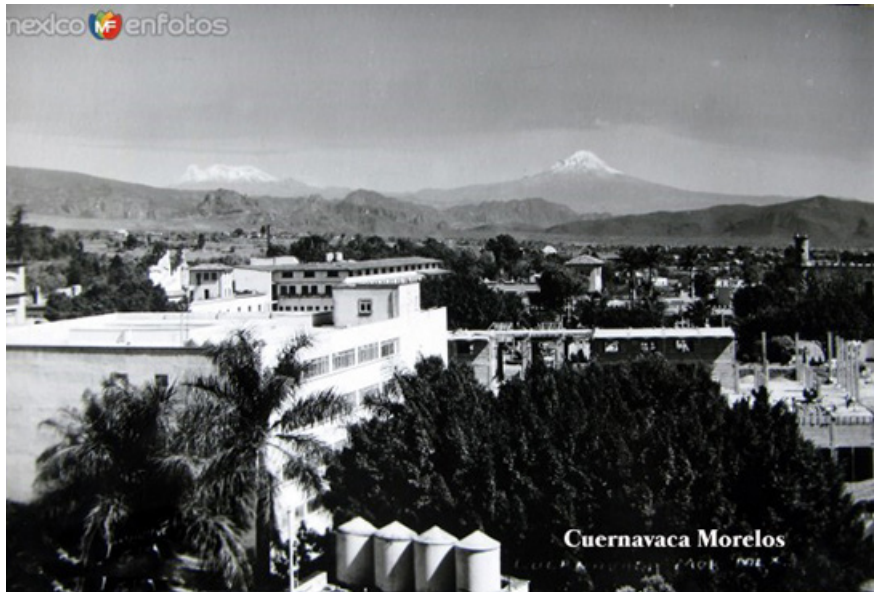


Imagen 10. *Panorama los volcanes.* (MexicoEnFotos, 2015).

En relación con el trazo de la ciudad, Lowry señala aspectos diferentes a los de Reyes:

Los muros de la ciudad, construida en una colina, son altos; las calles y veredas, tortuosas y accidentadas; los caminos, sinuosos. Una carretera amplia y hermosa, de estilo norteamericano, entra por el norte y se pierde en estrechas callejuelas para convertirse, al salir, en un sendero de cabras (1974: 2).



Imagen II. Panorámica de Cuernavaca. (MexicoEnFotos, 2012).

De igual manera, agrega que “Quauhnáhuac tiene dieciocho iglesias y cincuenta y siete cantinas. También se enorgullece de su campo de golf, de multitud de espléndidos hoteles y de no menos de cuatrocientas albercas, públicas y particulares, colmadas por la lluvia que incessantemente se precipita de las montañas” (Lowry, 1974: 2-3). Curioso, pero no inexplicable, es que el narrador haga hincapié en el número de cantinas, pues no solo es motivo frecuente en la figura del personaje sino del propio autor.

Tal y como sucede en Reyes, en *Bajo el volcán* se mencionan, en específico, lugares emblemáticos, de moda o, simplemente, los rincones frecuentados por el autor como el sitio donde comía, dormía, entre otros. El campo de golf, en ambos textos, por ejemplo, es señalado como un punto de reuniones importante en esos años, del cual se debía estar al tanto y hablar de él.

Finalmente, el protagonista llega al Casino de la Selva, lugar en el que se desarrolla una parte importante de la narración: “En las afueras de la ciudad, cerca de la estación del ferrocarril, se yergue, en una colina ligeramente más alta, el hotel Casino de la Selva” (Lowry, 1974: 3).



Imagen 12. Casino de la Selva. (MexicoEnFotos, 2015).

La descripción del lugar hace énfasis en características que difieren o se entrecruzan con las de Reyes; no obstante, aquí el *close up* del inicio de la narración (también rastreable influencia de la expansión del cine dentro de la literatura) se centra en el hotel Casino de la Selva:

Aunque palaciego, lo invade cierta atmósfera de desolado esplendor. Porque ya no es un casino. Ni siquiera se pueden apostar a una partida de dados las bebidas que se consumen en el bar. Lo rondan fantasmas de jugadores arruinados. Nadie parece nadar jamás en su espléndida piscina olímpica. Vados y funestos están los tram-

polines. Los frontones, desiertos, invadidos de hierba. Sólo dos campos de tenis se mantienen en buen estado durante la temporada (Lowry, 1974: 3).



Imagen 13. *Hotel de la Selva*. (MexicoEnFotos, 2015).

Inaugurado en 1931, el hotel Casino de la Selva fue, como su nombre lo indica, un hotel con casino integrado, construcción permitida en Cuernavaca al empresario Manuel Suárez y autorizado por el propio Calles. Sospechosamente el empresario era socio, en algunos negocios, del hijo de Calles. Cuando Lázaro Cárdenas estuvo en la presidencia, firmó un decreto el 24 de junio de 1938 que prohibía los casinos en la república mexicana por considerarlos focos de atracción de vicios, mafias y explotación. De tal modo que por dos años el hotel Casino tuvo un periodo de inoperatividad, solo recibía artistas y, sobre

todo, refugiados españoles de la guerra civil.¹² Durante ese periodo se proyectaron ampliaciones y nuevas construcciones. Fue hasta la llegada al poder de Manuel Ávila Camacho, sucesor de Cárdenas en 1940, que el hotel, si bien ya no funcionó como casino, vuelve a recuperar su esplendor, y se contratan artistas para pintar murales. El propio Ávila Camacho se hospedaba en este hotel, así como su sucesor: Miguel Alemán.

El terreno ocupado por el hotel ahora pertenece, con la destrucción que ello conlleva, a la empresa norteamericana Costco; así que la descripción hecha por Lowry, aunque sí tiene que ver con lo sucedido inmediatamente después de la prohibición, en general el ambiente del Casino de la Selva parece ser muy diferente dos años antes y dos después de su relato. No obstante, nos ayuda a aportar datos históricamente correctos, además de algunos detalles que sirven para conocer cómo era el inmueble en esos años.

Otros lugares desaparecidos son el “único cine de Quauhnáhuac, que construido en una colina, se destacaba notablemente” (1974: 6) gracias a sus luces, la extinta estación de ferrocarriles y el hotel Bella Vista, situado en el centro de la ciudad y actualmente convertido en un centro comercial. Por cierto, al personaje de Reyes también le recomiendan comer en este hotel.

Cuando algunos personajes van por la ciudad, se repiten ciertos lugares o elementos representativos de ella, los cuales fueron mencionados por Reyes, pero en *Bajo el volcán* se destaca un tinte más decadente, triste y desolado, tal como el personaje (y el propio autor) experimentó en esos años tras el abandono de su mujer. De los lugares, por ejemplo, leemos que M. Laurelle bajaba de la colina donde se ubicaba

¹² Guerra civil española, de 1936 a 1939. Otros sucesos históricos que destacan al ser mencionados son el rompimiento de relaciones de Inglaterra con México (13 de mayo de 1938), debido al tema de expropiación petrolera, y lo que tiene que ver con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

el Casino de la Selva, y distinguía, “más allá de la silueta acastillada y sombría del Palacio de Cortés, la rueda de la fortuna” (Lowry, 1974: 12); en ese tránsito por la ciudad, Laurelle también decide dar un último vistazo “a las ruinas del palacio de Maximiliano” (Lowry, 1974: 14).



Imagen 14. *Palacio Cortés*. (MexicoEnFotos, 2017).

Otro pasaje describe la ocasión en que Jacques recomienda a Hugues y a Yvonne visitar “los murales de Rivera” (Lowry ,1974: 271). Más adelante en la novela, el narrador vuelve a mencionar los murales a detalle:

Más arriba, en una terraza del palacio (porque también era el Ayuntamiento) había un soldado, en descanso, con un rifle: en una terraza aún más alta, erraban los turistas: vándalos calzados de sandalias contemplando los murales. Desde donde estaban, el Cónsul y M. Laruelle alcanzaban a tener una buena visión de los frescos de Rivera” (Lowry, 1974: 281).

Efectivamente, el Palacio de Cortés estuvo en manos del ayuntamiento de 1833 a 1971. Además de la mención, y ya en voz de Laruelle, se da un matiz de apreciación artística: “El lento oscurecimiento de los murales cuando se ven de derecha a izquierda. En cierto modo parece simbolizar la gradual imposición de la voluntad conquistadora de los españoles sobre los indios” (Lowry, 1974: 281). Y el cónsul, en tono más de burla agrega: “–Si te paras más lejos, te podría parecer que simboliza la gradual imposición de la amistad conquistadora de los norteamericanos, de izquierda a derecha, sobre los mexicanos [...], sobre aquellos que tienen que mirar los frescos y recordar quién los ha pagado” (Lowry, 1974: 281).

Mientras eso sucede, el narrador apunta lo siguiente: “En el sector de los murales que contemplaba, se veía a los tlahuicas¹³, muertos en defensa de este valle en donde vivían. El artista los había pintado con atuendo de guerrero de máscara y pieles de león y tigre” (Lowry, 1974:281).

¹³ La civilización tlahuica habitó en el altiplano central de México, hoy el estado de Morelos.



Imagen 15. Detalle del mural *Historia de estado de Morelos, Conquista y Revolución*.

Para terminar transcribimos un fragmento de una carta del cónsul, sin dejar de señalar el punto de vista del autor y el personaje:

Noche: y una vez más el nocturno combate con la muerte, el cuarto que se cimbra con demoníacas orquestas, las ráfagas de sueño aterrado, las voces fuera de la ventana, mi nombre que repiten con desdén imaginarios grupos que van llegando (1974: 45-46).

Además de lo mencionado, en la descripción se nota una tendencia hacia la música, que en aquellos años parece estar presente más de lo deseado. En Reyes, ya se dijo, se hacía mención a una “plaga de máquinas musicales”. Lowry continúa:

Mis secretos son de ultratumba y deben permanecer como tales. Y así, a veces me veo como un gran explorador que ha descubierto algún país extraordinario del que jamás podrá regresar para darlo a conocer al mundo: porque el nombre de esta tierra es el infierno. Claro que no está en México, sino en el corazón. Y como de costumbre estaba hoy en Quauhnhuac, cuando recibí de mi abogado la noticia de nuestro divorcio. Tal como me lo merecía (1974: 46-47).

Aquí la novela ayuda a aclarar que la percepción del autor, del personaje, no se da por lo ocurrido, es un sentimiento interno, pues se entiende que el corazón lo provoca. La novela, llena de matices, nos da descripciones bellas que se ven trastocadas por una mirada y un sentimiento ahogados por el alcohol:

En el horizonte, el Iztaccíhuatl y el Popocatepetl, aquella imagen del matrimonio perfecto, se alzaban ahora, claros y hermosos, bajo un cielo matutino de pureza casi íntegra. Lejos, por encima de su cabeza, algunas nubes blancas perseguían ágiles, a una luna pálida y jorobada. Bebe toda la mañana, le decían, bebe todo el día. ¡Esto es vivir! (Lowry, 1974: 121).

CLAROSCUROS DE UN ESPACIO COMÚN

Si bien, en los dos textos revisados se encuentran referentes históricos sustentados en lo real, que aún se pueden visitar o conocer, también en ambos textos se hacen menciones a lugares que han desaparecido, pero gracias a su inclusión, más la fortuna de contar con una segunda o tercera visión, en este caso fotográfica, se construye una idea más clara de cómo fueron. Aunque en ambos textos las descrip-

ciones de esos lugares están literariamente bien logradas, Reyes cae en una exaltación de tintes poéticos que nos deja sin poder ajustar la descripción a algo tangible, real al entendimiento de todo lector; mientras que en otro muy particular tratamiento, Lowry logra con su visión decadentista, muy probablemente trastocada por el alcohol y el sentimiento de pérdida de la mujer amada, impedir (aunque bien se sabe que no era la intención de este tipo de textos) la aprehensión de los lugares descritos de una manera mucho más real.

De llamar la atención es que los autores mantuvieron firme su propuesta y sentir de la zona. En ambos encontramos otros textos, como algunos poemas, que reafirman la visión que cada uno conservó de su estadía o paso por la región.

Dado que en el apartado “El Cuernavaca de Reyes en la década de los cuarenta” mencionamos el poemario titulado *Homero en Cuernavaca*, es pertinente traer a la presente exposición el primer canto del poema “¡A Cuernavaca!” de Alfonso Reyes:

A Cuernavaca voy, dulce retiro,
cuando, por veleidad o desaliento,
cedo al afán de interrumpir el cuento
y a dar a mi relato algún respiro.

A Cuernavaca voy, que sólo aspiro
a disfrutar sus auras un momento:
pausa de libertad y esparcimiento
a la breve distancia de un suspiro.

Ni campo ni ciudad, cima ni hondura;
beata soledad, quietud que aplaca
o mansa compañía sin hartura.

Tibieza vegetal donde se hamaca
 el ser en filosófica medida...
 ¡A Cuernavaca voy, a Cuernavaca!
 (1952: 12-13).¹⁴

Del anterior poema se destaca la idea de que, encuentra en la voz poética *libertad y esparcimiento*. Es un lugar de retiro con una característica o cualidad de no ser solo campo ni solo ciudad. Este se localiza cerca de su lugar de residencia (a la "distancia de un suspiro"), también hace destacar el clima, pues se dice que domina una "tibieza vegetal" que se inclina hacia una filosofía propicia, relajada, justa a sus pretensiones.

Lowry también escribió poemas, algunos de ellos hacen referencia directa a Cuernavaca, a sus alrededores y a la novela; por ejemplo: "Un trueno sobre el Popocatepetl", "Está negro el volcán", "Para *Bajo el volcán*".¹⁵ En ellos aún se puede percibir la visión destrozada, oscura y casi apocalíptica de un hombre que en su cotidiana vida sufre un desgarrador presente (tampoco es un yo lírico, o voz poética, sino el propio autor Malcolm); por otro lado, los elementos del país en el que se encuentra le parecen extraños, casi surrealistas en esa especie de *delirium tremens*,¹⁶ como él mismo mencionó. Las vidas del personaje, del autor-poeta y el propio Lowry se entremezclan a tal grado que sus

¹⁴ El segundo canto del poema es el siguiente: "No sé si con mi ánimo lo inspiro / o si el reposo se me da de intento. / Sea realidad o fingimiento, / ¿a qué me lo pregunto, a qué deliro? / Básteme ya saber, dulce retiro / que solazas mis sienas con tu aliento: / pausa de libertad y esparcimiento / a la breve distancia de un suspiro. / El sosiego y la luz el alma apura / como vino cordial; trina la urraca / y el laurel de los pájaros murmura; / vuela una nube; un astro se destaca, / y el tiempo mismo se suspende y dura... / ¡A Cuernavaca voy, a Cuernavaca!" (2005, 405-406).

¹⁵ Contenidos en el libro *Un trueno sobre el Popocatepetl* (2000).

¹⁶ Como se lee en el poema "Consuelo" (2000: 67).

demonios, en ambos géneros literarios, asoman un rostro semejante; así se observa en el poema “No hay tiempo para detenerse a pensar”:

La única esperanza es el próximo trago.
 Si gustas, ve a dar un paseo.
 No hay tiempo para detenerse a pensar,
 La única esperanza es el próximo trago.
 Es inútil temblar en el límite.
 Y toda esta cháchara es peor que inútil.
 La única esperanza es el próximo trago.
 Si gustas, ve *tú* a dar un paseo
 (Lowry, 2000: 65).

Los textos presentados no solo brindan la posibilidad de compartir hechos históricos *reales*, a veces por sí solos y, en otras ocasiones, apoyándonos en otros testimonios, sino que, como en ese caso, nos acercan a las formas de vida de los autores, los lugares que visitaron y hasta sus propios goces o sufrimientos, lo cual también nos permite pensar estos textos como testimonio verdaderos.

REFERENCIAS

- Cárdenas, L. (1972). *Obras I. Apuntes 1913-1940*, México: UNAM.
- Carmona, D. (2016). “Fernando Maximiliano José María de Habsburgo-Lorena”. *Memoria Política de México* [En Línea]. Disponible en: <http://www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/MHJ32.html> [consultado el 18 de octubre de 2016].
- Hornedo, B. (2014). “La Ilíada de Homero (en Cuernavaca). Aristía de Alfonso Reyes”. *Cátedra de Alfonso Reyes en Cuernavaca* [En línea]. Disponible en: <https://catedrareyes.org/2014/08/10/la-iliada-de-homero-en-cuernavaca-aristia-de-alfonso-reyes-por-braulio-hornedo-rocha/> [consultado el 4 de noviembre de 2016].
- Lowry, M. (1974). *Bajo el volcán* [Raúl Ortiz y Ortiz (trad.)], México: Era.
- _____. (2000). *Un trueno sobre el Popocatepetl*. México: Era.
- Martínez, J. L. (1994). “Introducción”. En A. Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes. Ficciones*, tomo XXIII (pp. 7-20). México: FCE.
- Mata, O. (2008). *San Malcolm en las cantinas y otros ensayos lowryanos*. México: UAM / AZC.
- MexicoEnFotos (2012). “Jardín Borda”. *MexicoEnFotos* [En Línea]. Disponible en: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/morelos/cuernavaca/jardin-borda-MX13229838202263> [consultado el 2 de septiembre de 2016].
- _____. (2012). “Estanque del Jardín Borda”. *MexicoEnFotos* [En Línea]. Disponible en: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/morelos/cuernavaca/estanque-del-jardin-borda-MX13229838202271> [consultado el 2 de septiembre de 2016].
- _____. (2012). “Casa Morrow”. *MexicoEnFotos* [En Línea]. Dispo-

nible en: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/morelos/cuernavaca/casa-morrow-MX13229838202273> [consultado el 2 de septiembre de 2016].

_____. (2012). “Jardines del hotel Marik”. *MexicoEnFotos* [En Línea]. Disponible en: <https://www.mexicoenfotos.com/~centli/lardines-del-hotel-marik-MX13305218520130/329> [consultado el 2 de septiembre de 2016].

_____. (2012). “Panorámica de Cuernavaca”. *MexicoEnFotos* [En Línea]. Disponible en: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/morelos/cuernavaca/panoramica-de-cuernavaca-MX12229300714968> [consultado el 2 de septiembre de 2016].

_____. (2015). “Club de golf”. *MexicoEnFotos* [En Línea]. Disponible en: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/morelos/cuernavaca/club-de-golf-MX14237542276651/22> [consultado el 2 de septiembre de 2016].

_____. (2015). “Hotel Marik”. *MexicoEnFotos* [En Línea]. Disponible en: <https://www.mexicoenfotos.com/~centli/morelos/cuernavaca/hotel-marik-MX14351666495139/2> [consultado el 2 de septiembre de 2016].

_____. (2015). “Panorama los volcanes”. *MexicoEnFotos* [En Línea]. Disponible en: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/morelos/cuernavaca/panorama-los-volcanes-MX14237530609889> [consultado el 2 de septiembre de 2016].

_____. (2015). “Casino de la Selva”. *MexicoEnFotos* [En Línea]. Disponible en: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/morelos/cuernavaca/hotel-de-la-selva-MX14236685734404/20/yayoza-rate> [consultado el 2 de septiembre de 2016].

_____. (2015). “Hotel de la Selva”. *MexicoEnFotos* [En Línea]. Disponible en: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/>

morelos/cuernavaca/casino-de-la-selva-MXI4417591957090 [consultado el 2 de septiembre de 2016].

_____. (2016). “Kiosco y jardín”. *MexicoEnFotos* [En Línea]. Disponible en: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/morelos/cuernavaca/kiosko-y-jardin-MXI4782695393178> [consultado el 2 de septiembre de 2016].

_____. (2017). “Palacio de Cortés”. *MexicoEnFotos* [En Línea]. Disponible en: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/morelos/cuernavaca/palacio-de-cortes-MXI4893280674036> [consultado el 2 de septiembre de 2017].

RAE (Real Academia Española) (2014). *Diccionario de la lengua española* [En Línea]. 23.^a ed., RAE. Disponible en: <http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/la-23a-edicion-2014> [consultado el 28 de mayo de 2017].

Reyes, A. (1920). “La cena”. En *El plano oblicuo*. Madrid: Tipográfica Europa.

_____. (1948). “Homero en Cuernavaca. Recreo en varias voces”. *Ábside*, XII-4, México, pp. 413-426.

_____. (1951). *La Ilíada de Homero: Traslado de Alfonso Reyes. Primera parte. Aquiles agraviado*. México: FCE.

_____. (1952). *Homero en Cuernavaca*. México: FCE.

_____. (1994). *Obras completas de Alfonso Reyes. Ficciones*, tomo XXIII. México: FCE.

_____. (2005). *La Ilíada de Homero (En Cuernavaca) y otros textos*. México: FCE/El Colegio Nacional/Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

La ciudad como representación literaria en
el marco de referentes reales en la poesía
de José Emilio Pacheco. El terremoto
de la Ciudad de México de 1985



Guadalupe Isabel Carrillo Torea

El discurso de ciudad se asoma a la literatura a mediados de siglo XX, y en ella ha permanecido hasta ahora. Es la referencia ineludible, el arraigo de aquellos actores que diseñan un presente y esperan un futuro siempre inmerso en sus linderos de asfalto. La escritura de ciudad se traduce tanto en novelas integrales, como *Adán Buenosayres*, o en la génesis de grandes ciudades imaginarias que atraviesan la producción de un solo autor, como la Santa María, de Onetti; Macondo, de Gabriel García Márquez, o Comala, de Juan Rulfo; incluso, en relatos que, en su intensidad y contundencia, nos hablan de la ciudad como unidad o fractura. Así surge una apasionante cartografía de la urbe vista en su grandeza o en su abyección, en la movilidad y dispersión de sus sentidos.

La ficción de esos años muestra de manera privilegiada las distintas soluciones estéticas dadas al tema: la ciudad está fuera y dentro del texto a la vez; es escenario y núcleo generador de sentidos y sinsentidos; es representable e imaginable; conjetura y presencia. Hay un discurso *sobre y de* la ciudad; el autor de ficción es a la vez cronista y creador. El esfuerzo representativo realista que imperaba en gran parte del siglo XIX ha perdido total vigencia. El arte abstracto y las consignas estéticas de las vanguardias exigen nuevas propuestas para armar tramas y personajes, así como para observar a esa urbe

cuyo crecimiento monstruoso proyecta, al mismo tiempo, irregulares maneras de aprehenderla.

Algunas grandes ciudades de nuestros países latinoamericanos fueron refundadas por el ritmo de una modernidad que se impuso irregular y tardíamente en toda América Latina. Para enumerar algunas capitales tendríamos los ejemplos de Buenos Aires y Ciudad de México, actualmente, convertidas en megaciudades, o Caracas, mucho más pequeña en dimensiones pero inmersa en una anarquía vial y peatonal que pareciera irresoluble.

Los problemas urbanos que se empezaron a generar en ellas desde mediados del siglo pasado se han acentuado poderosamente, contribuyendo a que la ciudad sea sinónimo de neurosis, caos, fragmentación, inseguridad, ambientes sórdidos o arrabales inescrutables. Los urbanícolas, que hemos ido adaptándonos a nuestro territorio de asfalto, estamos igualmente delineándonos rostros con acentos cada vez más parecidos a la rudeza de nuestras urbes. Todo ello, se construye también en la literatura, la cual nos invita a revisar de nuevo la manera en que el lenguaje nos permite comprender, condenar o, simplemente, recrear la ciudad literaria.

Los poetas e intelectuales de las décadas de los veinte y treinta, impregnados del anhelo cosmopolita, miran la ciudad cautivados por sus contrastes. Años más tarde, las vanguardias de los sesenta son portavoces de un imaginario en el que el caos urbano y la modernidad citadina, que para el momento apenas se iba conformando, se asumen como desproporción. A partir de entonces es frecuente la evocación de espacios públicos vistos a través del filtro de la fealdad, la incomunicación, el anonimato, lo abyecto y lo escatológico. La suma de estos elementos vino a constituir una nueva estética que, aun dando una carga semántica negativa a la ciudad, la entroniza a modo de alternativa para la construcción ficcional. El sentido de lo fragmentario, de la fugacidad humana, de la soledad como temática

y modos de ser de la producción literaria de aquellos años, encuentra su mejor voz en la ciudad que se impregna, muchas veces, de un tono apocalíptico hiperbolizado.

En los años cuarenta y cincuenta algunas voces aisladas hablaban de la ciudad como la Arcadia perdida. De estas posturas surgen tendencias artísticas cuyas propuestas son principalmente de carácter ideológico; es decir, pretenden denunciar los males que la ciudad imprime a todos aquellos que la habitan.

LA CIUDAD EN LA ESCRITURA: LA POESÍA DE JOSÉ EMILIO PACHECO

Para abordar el estudio de la ciudad en la literatura parto de una primera reflexión según la línea planteada por Roland Barthes en su ensayo “Semiología y urbanismo” (1990, 1997) en el que buscaba –a propósito de Kevin Lynch– la manera de encontrar una imagen de la ciudad, en la medida en que los ciudadanos somos “lectores de esa ciudad” (Barthes, 1997: 259). Para Barthes ser lector de la ciudad es una actividad inherente al habitante urbano; esto, a su vez, implica la intervención de un segundo paso: el de la escritura. Si leemos la ciudad, si la interpretamos, si la llenamos de significados, la consecuencia posible será escribirla, transformarla en discurso.

El semiólogo especifica: “La ciudad es un discurso, y ese discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, solo con habitarla, recorrerla, mirarla” (Barthes, 1997: 260). Más adelante insistirá: “la ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos los que vivimos en medios urbanos) es una especie de lector que, según

sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente” (1997: 264).

En este ensayo, Barthes desarrolla la interpretación semiológica en torno al fenómeno urbano. El factor más importante es la posibilidad interpretativa del ciudadano frente a su ciudad: los múltiples significantes que esta aporta –habla de la “naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano” (1997: 264)– y los significados más variados que se formulan en consecuencia. Lo anterior transforma la imagen de la ciudad, no solo desde una perspectiva simbólica, también materialmente, de modo que la escritura de la ciudad se convierte en una especie de refundación.

La ciudad literaria demanda en su construcción discursiva algunas condiciones estilísticas, estructurales y expresivas muy concretas. Una de ellas es la presencia de elementos de carácter descriptivo en los que se percibe el trabajo estético del creador. La condición física caracterizadora de la ciudad nos lleva a asumirla desde su naturaleza territorial. La exploración de esa superficie a través de la palabra constituye una de las primeras formas de construcción del discurso urbano. Esto también lo encontramos en la poesía, donde la referencialidad espacial puede estar presente para ubicarnos puntualmente en lugares reales.

La extensión implica delimitación, y esta es uno de los rasgos diferenciadores del campo respecto a la ciudad. La literatura centrada en el mundo natural se afina en la libertad que ese espacio otorga con sus cielos abiertos; la vida humana representada está en concordancia con la naturaleza en la que se encuentra, sea esta apacible, salvaje o aniquiladora. No así la ciudad, que lleva implícito un sentido de frontera, de circuito cerrado que se transforma en hábitat diferenciador, excluyente de lo extraño. El decorado de la ciudad, la construcción de edificios o la apertura de avenidas y autopistas son el imaginario de un colectivo que pretende expresarse y permanecer materialmente.

La descripción de territorios citadinos puede elaborarse a través de varios criterios: uno, muy explícitamente, mediante un puntual señalamiento de calles, avenidas o parques, o a través de la localización geográfica de las zonas citadinas. Se trata de un trabajo de orden referencial donde la condición cultural implícita en las ciudades es preponderante.

Abordamos en la poesía de José Emilio Pacheco la noción de ciudad. Si bien el autor ha mantenido el tópico urbano como una constante en su obra, lo ha hecho también desde ángulos diversos. Desde su primer libro *Los elementos de la noche* (1963), pasando por *El reposo del fuego* (1966), *Tarde o temprano* (1980) y en los poemarios que siguieron, la ciudad apocalíptica, violenta, inmersa en la suciedad y el caos, se hace presente y permanece entre sus versos. A lo largo de su obra nos hablará de ciudades concretas con referentes reales como Montevideo, Buenos Aires, Vancouver y, por supuesto, la Ciudad de México. A esta última nos remitiremos a través del estudio de su poemario *Miro la tierra* (1986), en la que el poeta incluyó el poema “Las ruinas de México (Elegía del retorno)”.

El largo poema, dividido en cinco partes, se detiene en la Ciudad de México en los días posteriores al terremoto que la sacudió en septiembre de 1985. El poeta señala en la introducción que el 19 de septiembre de ese año se encontraba en el extranjero, concretamente en Maryland. Logró regresar, como él mismo lo aclara, el 21 del mismo mes para encontrarse con una ciudad devastada, literalmente en ruinas. Esto se observa en la voz poética que produce una sensación de acabamiento:

De aquella parte de la ciudad que por derecho
de nacimiento y crecimiento, odio y amor,
puedo llamar la mía (a sabiendas
de que nada es de nadie),

no queda piedra sobre piedra.
Esta que aquí no ves, que allí no está
ni volverá a alzarse nunca, fue en otro mundo
la casa en que abrí los ojos.
La avenida que pueblan damnificados
me enseñó a caminar.
Jugué en el parque
hoy repleto de tiendas de campaña.

Terminó mi pasado.
Las ruinas se desploman en mi interior.
Siempre hay más, siempre hay más.
La caída no toca fondo
(Pacheco, 1986: 16).



Imagen 1. Fotografía de la Ciudad de México después del terremoto de 1985.

José Emilio Pacheco abre “Las ruinas de México (Elegía del retorno)” con un epígrafe del escritor y periodista mexicano Luis Gonzaga Urbina (1868-1934), de “Elegía del retorno”, un largo poema que dirige a la ciudad. De este, José Emilio Pacheco cita los versos: “Volveré a la ciudad que yo más quiero / después de tanta desventura, pero / ya seré en mi ciudad un extranjero”. Gonzaga Urbina escribió el poema en 1916 cuando residía en la Habana, Cuba, en calidad de periodista corresponsal. La nostalgia de su patria la asume desde su ciudad, sintiéndose ya un extranjero, y, quizás, lamentando serlo. Gonzaga Urbina también vivió en Madrid, ciudad donde falleció.

En los versos de esta primera parte nos encontramos con la reflexión sobre la tierra, sus movimientos, sus rugidos inesperados. Desde el título *Miro la tierra*, de un laconismo indudable, el yo poético apunta directamente a ella, le acuña sustantivos y adjetivos que la definirán como infernal, sumida en la oscuridad, polvosa y atiborrada de escombros. No es la madre tierra concebida milenariamente como la dadora de vida, en esta ocasión, la tierra trae muerte. A pesar de que en algunos versos la identifica como “madre, sustento y memoria” (Pacheco, 1986: 16), le asigna las más duras acusaciones conforme la nombra.

La destrucción que todo lo puebla se asume desde una experiencia subjetiva del yo poético que habla de su casa, el parque, la avenida, lugares vinculados a su infancia y a su vida personal. El acabamiento alcanza visos de holocausto en la medida en que se encuentra estrechamente vinculado a quien enuncia la palabra poética. Esta se ensombrece bajo el pesimismo que devora sus reflexiones. Para el yo poético la ciudad no podrá levantarse de nuevo porque las ruinas son definitivas; de allí que declare: “Terminó mi pasado”.

La segunda parte del poema va precedida por un epígrafe del libro de Job: “Las piedras que hay en oscuridad y en sombra de muerte abren minas lejos de lo habitado. En lugares ignotos donde el pie no se posa se suspenden y balancean” (28: 4-5). Se trata de uno de los libros más trágicos del Antiguo Testamento, donde el protagonista y su familia sufren las calamidades más indecibles, y al sentirse abandonados por Dios, Job lo reniega. En el libro se cuenta que el demonio le pide a Yahvé probar la lealtad de Job, considerado el hijo predilecto de Dios, para que en el sufrimiento reafirme su lealtad; sin embargo, Job se doblega ante tanto dolor y reclama el porqué del castigo. La Ciudad de México es, entonces, una suerte de Job que padece tantas penurias, muerte y desconsuelo: siente la ausencia de la divinidad ante la tragedia experimentada.

Los primeros versos de esta segunda parte se referirán al polvo que llena el cielo y la tierra de la Ciudad de México, y que serán prácticamente sus únicos habitantes. El epígrafe del libro de Job nos remitirá a la contradicción que significa el movimiento de la tierra; así lo expresa el poeta: “Los pies en la tierra’ / decimos para alabar la cordura, / el sentido de realidad. / Y de repente / el suelo se echa a andar, / no hay amparo: / todo lo que era firme se viene abajo” (Pacheco, 1986: 17). Llama la atención el sentido denotativo de estos versos, cuando el yo poético acude, incluso, a dichos coloquiales como el que usamos para decir que tengamos “los pies en la tierra”.

Al tratarse de una elegía, “composición lírica en la que se lamenta la muerte de una persona o cualquier acontecimiento infortunado” (RAE, 2014), encontraremos el clamor de quien llora a la ciudad en agonía, con un dejo de fatalismo. El yo dice: “La ciudad ya estaba herida de muerte. / El terremoto vino a consumir / cuatro siglos de eternas destrucciones.” (Pacheco, 1986: 20).

La memoria histórica, presente en el poemario, parte de la época prehispánica. De ahí los versos anteriores. Estos “cuatro siglos” engloban no solo la conquista de los españoles al territorio; también abarca las guerras de Independencia, el imperio de Maximiliano de Habsburgo y la dictadura de Porfirio Díaz, coronada con la Revolución mexicana de 1910. La mirada histórica mantiene el rictus de la amargura, de la desolación. En esta segunda parte hay una inicial petición de disculpa a todos aquellos que murieron o sufrieron la devastación. Para, acto seguido, dar paso a la maldición, que, continuando con el paralelismo del libro de Job, se lanza al viento contra los que obraron mal. El yo poético ofrece odio a quienes lucraron con la desgracia:

Que para siempre escuche el grito de los muertos
 el que se enriqueció traficando
 con materiales deleznable,
 permisos fraudulentos de construcción,
 reparaciones bien cobradas y nunca hechas.
 Cubra la sangre el rostro del ladrón,
 jamás encuentre reposo,
 la asfixia sea su noche,
 su vida el peso conjunto
 de todas las paredes arrasadas
 (Pacheco, 1986: 19-20).

Se plantea además una simbiosis entre el yo poético y la ciudad que vive su acabamiento: “las ruinas se desploman en mi interior”, dirá el poeta. Esa pérdida está dentro de sí, creándole también un sentido de culpa, de responsabilidad por estar vivo y no haber padecido la tragedia que embarga a los demás; por todo ello, pide perdón a las víctimas:

Ruego que me perdonen porque nunca encontraron
su rostro verdadero en el cuerpo de tantos
que ahora se desintegran en la fosa común
y dentro de nosotros siguen muriendo.

Muerto que no conozco, mujer desnuda
sin más cara que el yeso funeral,
el sudario de los escombros, la última
cortesía del infinito desplome:
tú, el enterrado en vida; tú, mutilada;
tú que sobreviviste para sufrir
la inexpresable asfixia: perdón
(Pacheco, 1986: 18).

Al perdón lo acompaña la gratitud por aquellos que ayudaron con generosidad y valentía a salvar víctimas, a levantar escombros. Son los únicos versos en los que anida el sentido de humanidad –asemejándola a la nobleza– sobre la destrucción y la desesperanza. Se trata de un poemario en el que prevalece la denotación, la denuncia y el dolor.

La tercera parte arranca con la cita de dos versos del escritor Francisco Terrazas (1525-1600), primer poeta castellano nacido en México cuya figura encarna al intelectual renacentista. Su vida transcurrió en la Nueva España. De él señala: “Llorosa Nueva España que, deshecha, te vas en llanto y duelo consumido” (Pacheco, 1986: 22). Aquí, la ciudad se humaniza en el dolor, se hace llanto.

En este apartado el yo poético describe la tierra como un ser que no se apiada de nadie y que tiene como cualidad excepcional su monstruosidad: “La tierra es muda: habla por ella el desastre./ La tierra es sorda: nunca escucha los gritos./ La tierra es ciega: no observa la muerte” (Pacheco, 1986: 22). Es uno de los apartados emocionalmente

más intensos donde la hipérbole se reproduce continuamente: “El país del dolor,/ la capital del sufrimiento,/ el centro deshecho/ del inmenso desastre interminable” (Pacheco, 1986: 26).

A medida que avanza el poemario se vislumbra una animosidad cada vez más intensa frente a la ciudad. Hay odio hacia ella, como si esta cobrara vida independiente; se desea agredirla. En la cuarta parte leemos estos versos: “Si volvieran los muertos/ no te reconocerían, ciudad/ manchada por el desastre,/ capital del vacío” (Pacheco, 1986: 27). Esta parte va precedida por un verso del escritor romántico mexicano Guillermo Pietro, autor del famoso *Romancero* (1885) en el que se celebra la gesta de la independencia del país. El verso se refiere a la patria con la congoja de quien la ama y la padece: “Patria, patria de lágrimas, mi patria”.

Por último, la quinta parte inicia con un verso de la *Eneida* de Virgilio. Lo anota en latín y corresponde al VI libro, versículo 58: “Facilis descensus averni” (fácilmente descendemos al infierno). La Ciudad de México se ha convertido, para el poeta y los habitantes de esta, en el infierno, el lugar del desconsuelo eterno. Más adelante establece un paralelismo entre la famosa tragedia del Titanic y el terremoto, siempre asumiendo la derrota: “(Aquí también como en el *Titanic*/ el mayor número de víctimas fue cosechado/ entre el pasaje de tercera clase)” (Pacheco, 1986: 32). Se señala, incluso, la desconcertante hora en que se dio el terremoto: “Nadie piensa en las siete como una hora/ propicia a los desastres. Más bien creemos/ que las grandes catástrofes solo ocurren de noche” (Pacheco, 1986: 33). El uso constante de epígrafes nos muestra la amplia erudición de Pacheco: cita autores mexicanos de distintas épocas cuya temática urbana, y más aún de la Ciudad de México, se hace evidente. La ciudad preocupa a sus intelectuales, les arranca versos.

En casi todo el poemario la figura literaria por excelencia es la hipérbole, la cual le brinda el alcance emotivo necesario para expresar la tragedia que se ensañó sobre los habitantes de la Ciudad de México. Se asume, pues, una actitud donde pareciera no haber más salida que la derrota que ha impreso el terremoto en la ciudad, en sus habitantes, en sus dolientes, en cada uno de sus rincones. La voz del yo no logra expresar ningún aliento de esperanza. Es la ciudad fragmentada que no tiene alternativa de reconstrucción. La única salida es hacer una nueva ciudad, una diferente, porque la anterior dejó de existir:

Jamás aprenderemos a vivir
 en la epopeya del estrago.
 Nunca será posible aceptar lo ocurrido
 hacer un pacto con el sismo,
 olvidar a los que murieron.
 Con piedras de las ruinas ¿vamos a hacer
 otra ciudad, otro país, otra vida?
 De otra manera seguirá el derrumbe
 (1986: 37).

Con esos versos concluye el poema. La interrogante que plantea deja en pie la posibilidad de rehacer lo destruido, pero también sugiere una negativa a la propuesta. No solo se trata de reconstruir la ciudad, incluye al país y a la vida. Podríamos entenderlo como algo inalcanzable, sin embargo, necesario por inevitable, pues como señala el yo lírico: “de otra manera seguirá el derrumbe”. El tono desconsolado alcanza visos de un destino inescrutable y siempre fatal.

La ciudad de José Emilio Pacheco es aquella que el hombre construye cimentada en la fragilidad, es cambiante y vulnerable al paso del tiempo y también a la fuerza devastadora de la naturaleza que es capaz de arrasarla y convertirla en un inmenso vacío. “Las ruinas de México (Elegía del retorno)” se trata de un poema cuya referencialidad es su fortaleza mayor. En ocasiones, algunos versos son tan explícitamente referenciales, aluden tan directamente a la tragedia de 1985, que pareciera alejarnos de la obra artística, para mostrarlo como un panfleto que denuncia. Sin embargo, y siguiendo a Dorian Espezúa Salmón, sabemos que “la literatura puede (re)presentar en el sentido de mostrar la realidad de modo metafórico y metonímico” (2006: 71); esto es, hay un ejercicio artístico representado por el lenguaje en el que se desarrolla el acto creativo, aunque se aluden a hechos reales y lugares específicos como es el caso de *Miro la tierra*.



Imagen 2. Terremoto de 2017, Ciudad de México.

La pertinencia del poemario, después del terremoto del pasado 19 septiembre del 2017, es indudable. Si bien los daños ocasionados a la Ciudad de México han sido menores a los de 1985, no así las tragedias personales, familiares y sociales. La vida de cientos de seres humanos ha sido arrasada en segundos. La lectura del poemario nos remite al presente. Sus versos describen lo que 32 años después volvió a ocurrir tanto en la Ciudad de México como en los estados de Morelos, Puebla, Oaxaca: los abusos de unos, las pérdidas de otros, los derrumbes y las muertes, historias personales que conmueven por la expresión de nobleza que llevan dentro de sí.



Imagen 2. Terremoto de 2017, Ciudad de México.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1990, 1997). “Semiología y urbanismo”. Barcelona: Paidós.
- Espezúa Salmón, D. (2006), “Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia”. *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, vol. 1, Perú, Instituto de Estudios Mijail Bajtín, pp. 69-96.
- Pacheco, J. E. (1963). *Los elementos de la noche*. México: Era.
- _____. (1966). *El reposo del fuego*. México: Era.
- _____. (1980). *Tarde o temprano*. México: Era.
- _____. (1986). *Miro la tierra*. México: Era.
- RAE (Real Academia Española) (2014). *Diccionario de la lengua española* [En Línea]. 23.^a ed., RAE. Disponible en: <http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/la-23a-edicion-2014> [consultado el 14 de marzo de 2017].

Voces y narrativas híbridas: Fragmentaciones
de vida en torno a Gloria Anzaldúa,
Alicia Gaspar de Alba y Norma Cantú



Elsa Leticia García Argüelles

*Recuerdo con gran claridad que al terminar de leer Borderlands
sentí que me habían dado permiso para escribir.
Nunca había leído un texto que, como chicana,
me inquietara y a la vez afirmara mi vida de tal manera.*

NORMA CANTÚ

*Lo que busco es un ajuste de cuentas con todas las tres culturas:
la blanca, la mexicana, la india.
Quiero la libertad de tallar y cincelar mi propia cara,
detener la hemorragia con cenizas,
moldear mis propios dioses de mis propias entrañas.*

GLORIA ANZALDÚA

INTRODUCCIÓN: LA HIBRIDEZ
EN LA NARRATIVA CHICANA

Reflexionar la narrativa breve desde otro enfoque me ha llevado, en esta investigación a repensar conceptos, tradiciones, ubicaciones, inclusiones y géneros literarios, para considerar nuevas preceptivas; categorías que han formado parte de mi trabajo como crítica literaria al desestructurar los estereotipos, los imaginarios fijos, las relaciones y la cronología entre el autor y el lector, a partir de propuestas literarias presentadas con un rostro narrativo, pero que, en realidad enriquecen los gestos que producen estos relatos desde

la poesía, el ensayo, el relato de viajes, el discurso autobiográfico, la pintura y la fotografía. Pero ¿cómo se puede definir la narrativa breve? Intentaré relacionar algunos puntos de fuga. Se incluye la novela corta, el cuento, la minificción y otros géneros cercanos que parten de la narración y que se han iluminado con la poesía y el ensayo, o que ha creado vasos comunicantes para que el texto en sí mismo pueda respirar, vivir, tanto en el momento de su producción como en el de su recepción –ambos momentos me inquietan–. En medio queda el texto con toda su corporeidad, su integridad y sus contradicciones.

El ejercicio literario de la mezcla de géneros a finales del siglo xx no es una novedad, más bien ratifica las rupturas del canon en la tradición plena de fragmentaciones, como se observa en la novelística de la década de los sesenta, en México, con Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, el propio Carlos Fuentes o Elena Garro hasta Guillermo Cabrera Infante, por mencionar un ejemplo de Cuba. La lista es amplia. Se avanza hacia la diáspora y la desubicación como una estrategia de escritura; es decir, por un lado, el escritor, en tanto lector, puede conducir a ciertas influencias, apreciaciones y búsquedas nuevas a partir de las intenciones y significados de formas, estructuras y símbolos vistos desde otros ángulos espaciales y temporales. Si bien, aquí es imposible repensar completamente la tradición, mi intención es cuestionar dentro del ámbito latinoamericano qué se ha considerado como una narrativa fronteriza o híbrida, pues la literatura chicana obedece a una vivencia más allá de la mera experimentación literaria. Entiéndase la narrativa fronteriza no como la única escrita en la frontera geopolítica, más bien vista como un tema o su representación en términos simbólicos. El ensayo “Fragmentos, fractales y fronteras: Género y lectura en las series de narrativa breve” de Lauro Zavala me dio una ruta para pensar las fronteras entre la escritura, la edición y la lectura no solo a partir de la tradición literaria

chicana, sino en la apertura de una tradición hispanoamericana y las fragmentaciones en los textos:

En la medida en que el autor es el primer editor de los textos que escribe, podemos preguntarnos si escribir no es una estrategia para proponer modos de lectura, tanto de un mismo texto como de los textos escritos en anterioridad [...] Por otra parte, el estudio de los cuentos integrados y otros géneros fronterizos, fragmentarios y seriales lleva a reconocer una paulatina relativización de los cánones genéricos. Tal vez lo verdaderamente experimental hoy en día sería escribir una novela o un cuento que estuvieran exentos de fragmentación y de hibridación genérica (2004: 5-6).

Zavala refiere el término *cuentos integrados*. La reunión de las dos palabras apertura la posibilidad de inclusión en un todo mayor, pero sin normas precisas.¹ Dentro de la tradición literaria chicana, el escritor y el lector están íntimamente ligados. Sin embargo, pensando en los textos de las escritoras chicanas, ¿quiénes serían sus receptores? Quizás a su propia comunidad inmersa en el discurso social y político. Estas autoras se han leído entre ellas para fortalecer y acrecentar la lectura y la escritura feministas, la cual ha influenciado fuertemente a distintos grupos y regiones. No obstante, considero que la propuesta de lo fragmentario e híbrido ha permeado en Hispanoamérica, y viceversa.

¹ Por *cuentos integrados*, Zavala refiere lo siguiente: “Aquí es necesario señalar la distinción entre distintas formas de minificación, pues este término es utilizado para hacer referencia simultáneamente a minicuentos (de carácter narrativo y estructura tradicional) y microrrelatos (de naturaleza híbrida y estructura poco convencional)” (2004: 6), aunque más adelante expande la narrativa, incluso, a las novelas cortas.

La literatura chicana pertenece a una literatura social e histórica en varios sentidos. Pero si pienso en los lectores externos, los de fuera de la comunidad chicana, me intriga que Gloria Anzaldúa sea traducida en México hasta 2015 por Norma Cantú, casi después de treinta años de su publicación original en inglés, en 1987. Lo que en realidad me inquieta de esta literatura híbrida y fronteriza, es quién escribe y quién lee. Aquí coincido con Zavala en su apreciación de crear preceptivas para leer las nuevas textualidades. Cuando pensamos en una literatura fronteriza el sentido geográfico y cultural se expande y surge una escritura híbrida sostenida por una preceptiva alterna que incluye distintos elementos (formales, de estructura, de sentido). Usa, en gran parte, el *collage* y la fragmentación para darle una cualidad caleidoscópica al rostro de tal narrativa. En principio, ¿cómo son leídas las estrategias textuales que configuran la ruptura como una norma? y, después, ¿cómo estas estrategias son leídas de diferente modo en la interpretación y ubicación genérica para un mismo texto?² El lector pone en práctica sus competencias para la interpretación; sin embargo, la literatura chicana requiere mayor flexibilidad y una experiencia fractal. Esta palabra se entiende a manera de metáfora y, aunque Zavala no la precisa tras haberla mencionado, me parece un término productivo porque remite a la forma geométrica cuyas líneas reconocidas se ponen en crisis; exponen formas irregulares y escalas distintas para reproducir a la vista una figura que se repite en una serie infinita. Se advierte, por un lado, la frontera que establece el cruce constante de límites y, por otro, lo fractal, como las grie-

² “Así, por ejemplo, a lo largo del siglo xx encontramos minificciones que pueden ser leídas alternativamente como poema en prosa, ensayo, crónica, alegoría o cuento, de tal manera que un mismo texto es incluido en antologías de cada uno de estos géneros. Este hecho bien conocido revela una vez más la insuficiencia de la preceptiva genérica tradicional para dar cabida a textos que se resisten a ser reducidos a uno u otro canon de lectura” (Zavala, 2004: 8-9).

tas estéticas que se abren en el texto en calidad de posibilidades que desestructuran una forma fija y la prolongan para crear así una nueva unidad visual.

Las escritoras que nombro en el título de este apartado pertenecen a la tradición literaria chicana y forman parte de una narrativa minoritaria dentro de los Estados Unidos. A pesar de ello, esta literatura puede incluirse en una tradición hispanoamericana, ya que es también escrita en español y, además, surge de escritoras con una herencia mexicana, lo que las liga a la literatura latinoamericana.

La literatura chicana no pierde la conexión con la idea de origen (espacial y cultural) relacionada con México y con lo mexicano, esto desde las distintas concepciones que se imagina o recrea en sus textos. Las especificidades de estas narrativas no se ciñen a un modo para desestructurar esquemas de pensamiento, de lectura y de escritura que confluyen en una forma fija y homogénea, más bien consiste en romper con una literatura nacional y ubicar una fronteriza que acontece y surge de una identidad liminal, que puede o no ser escrita en la frontera, pero que sucede en ambos países –entre países–; una literatura en movimiento que pone en la mesa el tema de la migración de autores y géneros que están de uno y otro lado de la frontera entre México y los Estados Unidos, entre el primer y el tercer mundo, en la búsqueda de una autoría legitimada. Al respecto surgen varias preguntas: ¿quién escribe esta producción?, ¿desde dónde y cómo localizar sus textos literarios? Algunas interrogantes son productivas: ¿quién es el autor?, ¿qué trayectoria necesita recorrer para tener un reconocimiento?, ¿cómo se autorreconocen las autoras?, ¿qué sucede con la recepción de sus textos?

El concepto de autoría, desplazado hacia las aristas de autores pertenecientes a una escritura minoritaria y de género, más allá de los privilegios y del canon, fue punta de lanza en las décadas de los sesenta y ochenta para escritoras y escritores mexicoamericanos;

no obstante, visto a la distancia temporal, esta literatura híbrida me parece propositiva tanto para la literatura latinoamericana como para los Estados Unidos. Las autoras se mueven en la mezcla textual de sus obras como un signo de hibridez, como una forma de respirar, de emerger de los fragmentos de palabras, de imágenes, de discursos entreverados (la foto, el cuento, las cartas, la autobiografía, la poesía, el ensayo, la crónica, el testimonio y la ficción). La memoria histórica y la intertextualidad tejen textos relacionados a la experiencia fronteriza que pone en juego el aspecto lúdico, irónico y vital de una identidad escindida; elementos distintos, disímbolos dan forma a un cuerpo textual inmerso en la dinámica cultural que se expande hacia otras apreciaciones estéticas, políticas y de género.

La literatura chicana sostiene la hibridez cultural y lingüística, aunque también tiene esta característica en su producción como una marca indeleble, pues acontece en diferentes niveles. Se observa en la mezcla de géneros literarios, en el aspecto cultural entre lo anglo y lo mexicano, que crea fisuras en el concepto Estado-nación y transgrede los límites, en unas algunas ocasiones al trasponer las alambradas y los muros y, en otras, al crear puentes entre los diferentes espacios, contextos, tradiciones, cánones, posturas, además de formas de crear y proponer todo lo anterior en el texto literario. Esta situación textual fronteriza es una especie de laboratorio, como afirma Néstor García Canclini respecto al espacio fronterizo y a la producción artística en Tijuana. En su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) evoca un arte híbrido con un modo de ser en tránsito hacia esas prácticas:

Siguiendo a García Canclini, el mestizaje es un término menos versátil que el de hibridez, pues en él no sólo se cruzan las mezclas raciales o culturales, sino también las de lo “moderno y lo tradicional, de lo culto y lo popular”. El término hibridez corresponde más

a los cruces interculturales, claro mientras que Canclini lo emplea para explicar las prácticas sociales y económicas, aquí interesa establecer la formación cultural de las escritoras, sus textos literarios, historia personal, manejo del inglés y el español y fabricación de imágenes (citado en García, 2010: 40).

En los siguientes apartados pretendo analizar dos breves relatos y pensar en el concepto de hibridez a través de la forma, las texturas e ideas que atraviesan las fronteras narrativas, los cruces entre la ficción y la historia, entre el español y el inglés, entre lo anglo y lo mexicano, entre vivir en un lado y el otro de la frontera. Las narraciones breves seleccionadas se identifican con una prosa posmoderna que revisita una tradición latinoamericana y se identifica con el fenómeno de las literaturas fronterizas, las cuales se conciben bajo un signo de intercambio, de fluctuaciones al permanecer en los intersticios. Esta experiencia migratoria, el vivir entre un lado y el otro, se experimenta también en las formas literarias y en varios de los temas que la identifican, donde lo femenino se expande, ya que las autoras manifiestan rasgos distintos sin dejar fuera su pertenencia a la comunidad.

El presente trabajo es una reflexión sobre la autoría de las chicanas, en el sentido de haber establecido un canon que surgió del intento de deslocalizar y desestructurar, en los años ochenta, el discurso de género como un conocimiento privilegiado y canónico en la literatura. Reviso la hibridez entre la ficción y la historia, esto a partir del personaje de la Malinche en el cuento de Alicia Gaspar de Alba “Los derechos de la Malinche” (1993), más allá de la extensión geográfica e histórica que mezcla dos culturas, más acá del texto que se escribe sin certezas y crea fragmentos de historia en la ficción. Asimismo, volteo la mirada hacia *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa y hacia la traductología a través del impacto de Norma Cantú, traductora de Anzaldúa.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESCRITORA
CHICANA: *BORDERLANDS / LA
FRONTERA: THE NEW MESTIZA*

Un libro ampliamente reconocido y criticado de esta tradición literaria minoritaria es *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa, el cual, en definitiva, retoma la tradición fuertemente establecida por varios escritores de la década de los sesenta; no obstante, *Borderlands* da sentido, permiso, a una forma híbrida al proponer su teoría feminista del tercer mundo (*Third world feminist*) para interpretar su propia textualidad creativa, que a su vez está íntimamente conectada a autoras chicanas, a su experiencia y su perspectiva feminista: una escritura que surge de la diferencia. Esta postura de género es también un gesto político que propone una ideología de afirmación de lo mexicano y la diferencia étnica con el mundo anglo; a través de asumirse como chicana, prieta, lesbiana, mujer, trabajadora de campo, perteneciente a una raza mestiza e, incluso, introduciendo el concepto *queer* que abarca otros significados y puede sintetizarse en la imagen de los atravesados:

Es un camino interesante, uno que se desliza continuamente al interior y al exterior de lo blanco, lo católico, lo mexicano, lo indígena, lo instintivo. Dentro y fuera de mi cabeza de mi mente. Se convierte en loquería. Es un camino de conocimiento y de saber (y de aprendizaje) sobre la historia de la opresión de nuestra raza. Es una forma de equilibrio, de mitigar la dualidad (Anzaldúa, 2015: 77).

Durante treinta años, este libro, así como la propuesta de una literatura posmoderna y poscolonial, y las afirmaciones de otros críticos chicanos han dado la vuelta a una discusión aún vigente, puesto que constantemente se rompen esquemas en torno a los privilegios de determinados conocimientos y experiencias que han dejado fuera la visibilidad de los otros. Si bien las autoras chicanas surgen de la marginalidad, también se ve cómo se han posicionado en los Estados Unidos, salen y entran del *mainstream*. Esta percepción de la hibridez de sí mismas ha construido su autoría desde la ambigüedad y la fragmentación, al reunir distintos discursos y formas, reconociéndose entre ellas, leyéndose:

La escritura de Anzaldúa se sitúa en los límites, casi los exteriores, de la academia. Su reclamo de hacer “*theory in the flesh*” (teorías encarnadas) viene de su necesidad de explorar las estructuras políticas y personales de la experiencia [...] *Borderlands* es un texto híbrido compuesto por fragmentos de ensayo, desarrollo de categorías conceptuales desde la f(r)icción con la Teoría, segmentos de la Historia en boca de los vencidos, relatos contrapuestos a las versiones oficiales de la Historia nacional, poesía, corridos, autobiografía, mitología precolombina, canciones. La definición de un género resulta imposible pues navega entre ensayo, relato, ficción, autobiografía, poesía y narrativa poética (Belausteguigoitia, 2015: 19).

Se pueden encontrar mejores o peores definiciones de este libro –demasiadas–; sin embargo, este ejercicio literario, ensayístico, teórico e híbrido tiene muchos recovecos; pequeños ángulos desde donde asirlo para retomar su postura en la enunciación, quizás también para advertir la reificación de elementos que adornan y afectan su discurso entre la apología de lo mexicano y el rescate del yo personal. Un libro *sui generis*, difícil de ubicar, pero sin duda propositivo en el área de los

estudios chicanos, de las feministas que pertenecen a grupos minoritarios, además, en términos creativos y en las formas de elaborar teorías, acorde con el pensamiento y la estética que ya había forjado el canon chicano. *Borderlands* se crea a partir de la fragmentación y la mezcla textual como forma de destruir y construir un conocimiento. Según afirma Walter Mignolo entrevistado por Catherine Walsh, en torno a las geopolíticas de conocimiento y la colonialidad del poder, “vemos que la historia del conocimiento está marcada geo-históricamente y que además tiene un valor y un lugar de ‘origen’. El conocimiento no es abstracto y deslocalizado. Todo lo contrario” (2012: 2).³ Por su parte, Gayatri Chakravorty Spivak (1988), estudiosa de literatura comparada y de estudios poscoloniales, afirma que cruzar fronteras lleva a un conocimiento más amplio en las áreas de estudio, de la misma manera que escuchar a los sujetos subalternos implica atender su postura intelectual.

Anzaldúa propone esta brecha fronteriza entre la cultura minoritaria chicana y lo anglo. Expande un conocimiento que resignifica y afirma lo mexicano y lo indígena para reconocerse en un espejo que le diga algo de sí –lo autobiográfico visto como con una textura teórica/poética–. También evoca la experiencia cultural y colectiva de otras mujeres, y de los otros que han sido excluidos, tanto fuera como dentro de su propio grupo cultural. Entonces, los discursos de las identidades, al igual que las percepciones de lo propio y lo ajeno se expanden. Se extiende el conocimiento de sí misma a través de un andamiaje simbólico reapropiado que retorna a un pasado que *idealiza* mitos y figuras emblemáticas indígenas. Este recurso, que ha sido ampliamente criticado, sigue dando vida a figuras literarias en

³ Esta entrevista, que lleva por título “Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder”, corresponde al capítulo 1 del libro *Interdisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino* (Walsh, Schiwy y Castro, 2002).

México, pues se observan diferentes Malinches en el siglo XX y XXI que resignifican y valoran de manera distinta el origen y recorrido de una propuesta histórica desde la ficción, como se verá más adelante.

Por los motivos de análisis, me detengo en el capítulo dos de *Borderlands* titulado “Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan” que inicia con un epígrafe en un tono poético y vivencial. La traición a la propia cultura mexicana que mantuvo a generaciones de chicanas bajo un discurso patriarcal las lleva a cuestionar el ser traidoras y proponer imágenes que identifican a la figura de la Malinche:

Esos movimientos de rebeldía que tenemos en la sangre nosotros los mexicanos surgen como ríos desbocados en mis venas. Y como mi raza que cada en cuando deja caer esa esclavitud de obedecer, de callarse y aceptar, en mí está la rebeldía encimita de mi carne [...] Pero he crecido. Ya no solo paso toda mi vida botando costumbres y los valores de mi cultura que me traicionan. También recojo las costumbres que por el tiempo se han probado y las costumbres de respeto a las mujeres. Pero a pesar de mi creciente tolerancia, para esta chicana, la guerra de Independencia es una constante (Anzaldúa, 2015: 73).

Anzaldúa refiere aquí la influencia de la madre como una tiranía, esto a través de los imaginarios culturales, sociales e históricos postergados en la educación y tradición de lo femenino. Precisamente en este apartado, ella afirma su posición *queer* al situarse en una hibridez o mezcla de lo femenino y lo masculino, y rompe así la dualidad biológica y cultural. De este modo, establece la realidad de la escritora chicana que vive en una cultura extranjera, en diferentes mundos que debe conciliar o confrontar; entre las costumbres anglos y mexicanas, unas que liberan y otras que postergan la pasividad. Traicionar puede tener varios sentidos para las chicanas; no obstante, el referente

cultural mexicano es ser *malinchista*, que significa desear y aceptar lo extranjero, lo que queda fuera del espacio nacional.

Las mujeres de color, las mujeres mestizas que propone Anzaldúa remiten a la figura de la Malinche ligada a lo mexicano y a la subversión. El evidente discurso feminista está arraigado ideológicamente. Traza un eje de similitud entre la mujer indígena y la chicana, pues ambas viven el mestizaje y el racismo por su origen y su color de piel. En el apartado “Adentrándose en la serpiente”, elige figuras femeninas relacionadas con la cultura indígena que han sido sancionadas por la historia y la cultura:

La gente chicana tiene tres madres. Las tres son mediadoras. Guadalupe, la virgen madre que no nos ha abandonado. La Chingada (la Malinche), madre violada a quien nosotros hemos abandonado y la Llorona, la madre que busca a sus niños perdidos y es una combinación de las otras dos (Anzaldúa, 2015: 89).

Aunque idealiza y reifica el mundo indígena, también apunta a la imposición y a la colonización al equiparar la situación histórica anglo de la frontera entre México y los Estados Unidos. Las malinches chicanas han sido capaces de adquirir dos aspectos: tener voz propia (hablar en primera persona) y transgredir la historia oficial que se postergó desde la Colonia hasta el siglo xx. En México también hay una lista de textos, por ejemplo, “La culpa es de los tlaxcaltecas”⁴ de

⁴ “Los tlaxcaltecas eran los acérrimos enemigos de los aztecas y fueron quienes ayudaron a los españoles a vencer a los gobernantes aztecas, que para ese tiempo eran tan poco populares entre su propia gente que ya no podía movilizar a la población para defender a la ciudad. Por lo tanto, la nación azteca cayó no porque Malinalli (la Chingada) haya sido la intérprete de Cortés y se acostara con él sino porque la élite gobernante había subvertido la solidaridad entre hombres y mujeres, así como entre la nobleza y los plebeyos” (Nash citado por Anzaldúa, 2015: 92).

Elena Garro, donde el tema de la culpa y la traición es identificado en un personaje femenino, Laura / Malinche, quien viaja a la época de la conquista pero vive en la época contemporánea. Este perfecto y conocido cuento nunca menciona el nombre o las formas de nombrar a la Malinche; pero en términos culturales e históricos, la madre-traidora de México se refiere a ella, valora el mundo indígena y el sujeto femenino de la sociedad mexicana de la década de los sesenta. También se puede mencionar a Rosario Castellanos, Laura Esquivel (2005) y Fanny del Río (2009), quienes se han ocupado de retomar a la Malinche con representaciones diferentes.

De la fidelidad o infidelidad a la historia oficial, surgen varios niveles: la reconstrucción, la transgresión y la ficción, mientras las autoras chicanas dan vida, rescatan y subvierten la lectura oficial tanto de la historia como de la cultura y la literatura, por ejemplo, la breve novela *Paletitas de Guayaba* (1991) de Erlinda González Berry, donde la protagonista se llama Marina (nombre castizo de la Malinche). Tanto en el presente como en el pasado, Marina toma la voz del relato y deja de ser narrada, interpretada y designada por los otros, pues es llamada “pocha y malinchista”. Este libro reúne un conjunto de cartas y viñetas metaliterarias que escribe Mari en su cuaderno de viaje cuando se dirigía hacia México para encontrar su identidad chicana, en términos culturales y políticos, lo que toma lugar a partir de la historia de México y la apropiación de la Malinche. Esta narración fragmentada establece el cruce geográfico y de géneros, al mismo tiempo que da forma a la escritora y traductora cultural.

Anzaldúa en *Borderlands* repiensa *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz para hablar de México y lo mexicano, pero Gloria invierte la idea de traición que Paz propone respecto a dos figuras: el pachuco y la Malinche. Para Octavio Paz el primero es un deslenguado por ser un mexicano que vive del otro lado y ya no habla bien el español, mientras que la Malinche es la mujer violada y traidora.

Ambos están determinados por la pérdida de la identidad fincada en el lenguaje. La mirada negativa de Paz es vista de un modo afirmativo en Anzaldúa:

La Malinche y el pachuco perfilan a la nueva mestiza de *Borderlands*, la mujer que habla en lenguas y que funda un nuevo territorio con una lengua quebrantada y un cuerpo quebrado, *atravesado* por desigualdades raciales, de clase, de género, donde se rozan, se lastiman y también caben las diferencias (Belausteguigoitia, 2015: 32).

Por último, otra referencia importante, además de toda la producción literaria chicana y mexicana en relación con la Malinche, es Margo Glantz, quien también, a partir de la obra canónica de Paz, reescribe la perspectiva femenina y feminista en *La Malinche, sus padres y sus hijos* (1994), que reúne un conjunto de ensayos con una mirada distinta:⁵ “Estas migraciones de La Malinche más allá de las fronteras de México se apoyan en distintas interpretaciones de la figura histórica [...] que reflejan la preocupación moderna por la alteridad, la representación y lo híbrido” (Franco, 1994: 153-154).

⁵ Ver en estudios más contemporáneos como, “Malinche historia y mito en dos novelas mexicanas contemporáneas” de Beatriz Aracil y “Malinche. Historia, mito y ficción” de Clara Cisneros, en *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea. Cuadernos de América sin nombre* (2013), “De la literatura indigenista a la literatura indígena: una revisión” de Susana Bautista, publicado por Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM; “Continuidad del otro según Ojos azules, de Pérez Reverte y *Malinche* de Laura Esquivel” de Elsa Leticia García Argüelles y Alberto Ortiz, en *Discurso literario novohispano, construcción y análisis* (2013) de la Universidad Autónoma de Zacatecas, y *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX. Cuadernos de América sin nombre* (2010) de Rosa María Grillo.

HIBRIDEZ ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN: LA APROPIACIÓN DE LA VOZ Y LA PALABRA

La literatura chicana no puede entenderse sin el discurso histórico, cultural y político de la herencia mexicana, pues la memoria cultural e histórica trasciende el viaje migratorio al norte, es un más allá siempre en construcción y desplazamiento, esto tanto en sentido geográfico como en lo que corresponde a la generación de sentidos. El cuento “Los derechos de la Malinche” (1993) de Alicia Gaspar de Alba tiene cuatro páginas, así como un título inquietante, lo que propone el primer gesto de hibridación entre la historia y la ficción. En la enunciación hay un juego con el tiempo. Empieza en el presente, en el momento en que la protagonista narra los acontecimientos, pero también hay un desplazamiento al pasado cuando habla la Malinche. La fragmentación e hibridez aquí responde a tres instancias: lo histórico y lo ficcional, el presente y el pasado, y lo lingüístico, que alude al viaje y al sueño en la narración.

Desde el título del cuento se presenta una idea que desubica al lector, dado que la palabra *derecho* no conecta con el discurso oficial histórico; la palabra ligada con esta figura ha sido, durante varios siglos, *traición*. La Malinche es la traidora emblemática y mítica, esto por haber entregado a su pueblo, convertirse en la intérprete de los conquistadores españoles y en la consorte de Hernán Cortés, según cuenta Bernal Díaz del Castillo en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1983). Para Rosa María Grillo, en su estudio sobre la nueva novela histórica aluden precisamente a una forma híbrida

de tal textualidad desde una lectura postcolonial.⁶ Aunque hablar de novela histórica conduce a otras argumentaciones, aquí sugiero que el sentido social e histórico de lo chicano permite, de entrada, la intertextualidad y, previamente, la hibridez, no solo con la intención de reescribir la historia o dar cabida a sujetos marginados, sino que

la Malinche es la única mujer que en las crónicas de la Conquista de México adquiere papel de primer plano, hasta sobreponerse, en algunas ocasiones, al mismo Cortés, como enseña la lámina n. 7 del *Lienzo de Tlaxcala*, en la que aparece, adelantándose al Gran Capitán, más alta y hasta más imponente que él; ambigua y controvertida figura, es personaje novelable por excelencia, objeto también, en las últimas décadas, de re-escrituras de marcado signo feminista.

Ya que fue muchas mujeres y perteneció a muchos mundos, tuvo también muchos nombres, lo que encaja estupendamente en su rol de lengua, de intérprete y “mediadora cultural”, como se diría hoy,

⁶ Según Grillo, “a pesar de la política hegemónica de los criollos también después de la Independencia, no se ha podido callar nunca la componente indígena que ahora, gracias también a la coincidencia con los postulados de los movimientos culturales de la Posmodernidad europea (con importantes adelantos ya desde finales del siglo XIX) han adquirido visibilidad y fuerza: ahora se puede hablar de conciencia madura de la hibridización, no como resultado sino como proceso de apropiación, recodificación y reflexión sobre los 500 años de historia americana, como proceso de intersección y transacciones, para que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad. Hibridización no es fusión, que nunca puede ser paritaria y total, sino que reconoce contradicciones y descentramientos, culturas fragmentarias tanto dentro del propio sistema cultural latinoamericano, como en relación con el mundo externo. Esta hibridación está presente en todos los niveles, desde el más interiorizado que es el de la cosmogonía o visión del mundo, que está relacionado tanto con la racionalidad que se mueve dentro de los paradigmas europeo-occidentales como con otro tipo de racionalidad, la de las culturas indígenas y negras” (Grillo, 2010: 38-39).

“mujer de muchas caras pero jamás la suya” (Núñez Becerra, 2002; citado en Grillo, 2010: 249).

Este principio esencial, anclado en una verdad que fijó la historia, expone, dibuja, expresa la situación ambivalente que reconoce el atributo de la lengua, refiriéndose a la Malinche, pero siempre expresada y valorada por el discurso patriarcal que va de la época de la conquista hasta el siglo xx, ratificando su epíteto de traidora e intérprete.

El epígrafe destaca una canción popular llamada “La Llorona”: “Dicen que no tengo duelo, Llorona, porque no me ven llorar. Hay muertos que no hacen ruido, Llorona, y es más grande su penar”. Desde luego, el epígrafe también es significativo con la idea del llanto y del silencio, pero también en la representación de lo femenino en términos de la desgracia y la maldad materna. Estas figuras forman parte de la intertextualidad que se teje en el cuento y que sostiene el mestizaje étnico y cultural. En primera instancia, el lector también participa de una manera híbrida: guarda una memoria cultural para leer la ficción de corte histórico, pues hay una interpretación a partir de lo que se conoce. Esta narración es distinta a la de la historia oficial.

La intertextualidad entre la literatura y la historia provoca una reacción en el lector, debido a que tiene una idea fija y destinada de quién es la Malinche. Existe un contexto aprendido de la historia oficial que forma parte del ámbito de conocimiento de ser mexicano, del contexto educativo, además del contexto cultural. Esta palabra y el referente de la Malinche, en un primer momento, remite a una canción popular llamada “La maldición de la Malinche”, lo cual contrasta con el título de la autora y la ficción, da dos palabras contrarias: derechos y maldición. En este sentido, tanto el discurso oficial como la cultura patriarcal han avalado a través de la historia y la producción

intelectual un pensamiento que hegemoniza, estereotipa y excluye lo femenino en términos positivos, tanto así que el poeta Octavio Paz se refiere a ella como la Chingada (la mujer usada sexualmente):

Yo no vendí a mi gente sino ellos a mí. Malinalli Tenepat o Malitzin, a quien se conoce como la Chingada, se ha convertido en la maldición que pasa por los labios de los chicanos una docena de veces al día. Puta, prostituta, la mujer que vendió a su gente a los españoles, son epítetos que los chicanos escupen con desprecio. El peor tipo de traición consiste en hacernos creer que la mujer indígena en nosotras es traidora. [...] Yo no vendí a mi gente, sino ellos a mí. Debido al color de mi piel me traicionaron. La mujer de mi piel oscura ha sido silenciada, amordazada, enjaulada, destinada a la esclavitud con el matrimonio, aporreada durante 300 años, esterilizada y castrada en el siglo XX (Anzaldúa, 2015: 80-81).

Los nombres de la Malinche, Malinalli o Marina se observan en obras de teatro, poesías y narrativas que toman los símbolos de lo mexicano para reactualizar su propia posición de género. Este cuento (“Los derechos de La Malinche” de Alicia Gaspar de Alba) forma parte de un conjunto de relatos titulado *The Mystery of Survival and Other Stories* (1993). Solo dos de once relatos están escritos originalmente en español y son los que hacen referencia al personaje del padre. Es una edición bilingüe que incluye textos en español e inglés, pero no propone una traducción, sino la reunión de lenguas, porque se dirige a lectores que manejan ambos idiomas. La hibridez de lenguas (*code switching*) o cambio de códigos forma parte del énfasis en la lengua, pues, para la protagonista, el poder de la palabra y la voz son una forma de afirmación:

No me voy a disculpar. Después de tantos años, hasta nuestra lengua ha cambiado. Es posible que ni me entiendas. Es posible que mis palabras aún estén coaguladas. Pero no puedo flaquear. Nunca es tarde cuando la dicha es buena. He venido a traerte tunas. Míralas. Qué frescas. Qué rojas. Su jugo se desliza sobre las letras de tu nombre. Le hacía falta este toque de sangre a tu lápida. Ahora tu apodo –El papacito– se puede apreciar mejor (Gaspar de Alba, 1993: 47).

Desde el principio se teje con la lengua el nombre y su simbolismo, pero hasta el final del primer párrafo se sabe que la narradora dialoga con la figura paterna. El acto del habla (lo oral) es un asunto frontal e irónico; se entabla un diálogo con un muerto. Lo implícito es el silencio, no importa lo enunciado, este funciona para continuar lo que se dice; mientras que el relato guarda un secreto, lo que se calla, entre el silencio y el diálogo. Aquí el centro es la importancia del decir de la palabra, que sin duda preludia a la intérprete, a la Malinche.

La protagonista recurre a diferentes formas de contar el relato: el diálogo en soledad, el sueño, y su descripción, que confronta lo que realmente sucede y lo que la protagonista imagina: “Papá, anoche te volví a soñar”. El sueño establece un mecanismo de obsesión inconsciente, y en el sueño se remarca la relación familiar. En esta película del sueño cada miembro de la familia, que representa la comunidad y sus visiones, contrasta con la narradora: las fiestas de quince años o bautizos, algún rito de iniciación femenina que mira a los hombres de la familia (el abuelo, el hermano, el padre, quien parece que dormía en un sueño). Esto forma parte de una memoria cultural y personal en torno a los roles, entre lo femenino y lo masculino: “Volteé y te miré de nuevo, y de nuevo se movió tu cuerpo. [...] Me eché a correr, a decirle a todos que estabas vivo, que te estabas moviendo, pero nadie me hacía caso” (Gaspar de Alba, 1993: 47).

La familia cuida al padre, pero la hermana y la abuela lo miran con gestos de un cuerpo despojado, de un cuerpo muerto, todos desde mundos divididos: “Para la segunda caída, tu cuerpo ya estaba descompuesto. La ropa se te había podrido y tu piel parecía carne cruda, agusanada” (Gaspar de Alba, 1993: 48). El padre muerto en el sueño tiene hambre. Parece que la palabra comer desde el principio va adquiriendo un matiz sexual que se percibe con claridad hasta el final. El cuento enfatiza la voz del padre y el acto de escribir (nadie quería hacerlo). Es la hija quien escribe una carta a su padre y lo hace en inglés. El acto de escribir afirma un silencio que lastima su cuerpo, por lo cual tiene que gritarlo:

Y todavía tiene la desfachatez de criticarme por no haber ido a su funeral. Váyanse todos al demonio. Yo voy a escribir. No me importa llegar a no llegar a dónde vamos. No me bajo de aquí hasta que termine la carta”. La cámara se enfocó en el papel y claramente se distinguían las palabras que escribía, mi letra la de una niña de nueve años que apenas empieza a tener confianza con la cursiva. Lo más raro es que te escribí en inglés:

Dear dad

If you want to heal your body, you have to rest a lost and you should hold this crystal pyramid in your right hand so that it's energy can go up your arm and heal your body (Gaspar de Alba, 1993: 49).⁷

⁷ No hay marcas tipográficas en cursiva que avisen el cambio de idioma y refuerzan visualmente la mudanza de lengua; en otros textos esto es significativo, pues se pone una marca relacionada con lo correcto.

La hija traiciona a la familia al elegir una vida diferente. Esto traer consigo una culpa que recae sobre los personajes femeninos. Así, la muerte y la ausencia del padre marcan la primera parte del cuento:

Decía mi abuela que estabas muy amargado por lo que yo había elegido, “esa vida anormal sin hombre”. Antes. La culpable de tu cirrosis era mi madre por haberte dejado. Después eran mis hermanos y tus hermanos por tratarte como un cero a la izquierda. Luego me cayó el muerto a mí. De ti, la culpa se desprendía como el polen (Gaspar de Alba, 1993: 48).

El viaje que realiza la protagonista a México la ubica en una cultura indígena, sobre vestigios de monumentos y ruinas arqueológicas. El recorrido que hace como turista la lleva a la búsqueda de imágenes estereotipadas de la muerte, insertadas en la cultura mexicana. La narración pasa de un tono afectuoso al reclamo:

No me voy a disculpar. Cuando me avisaron de tu embolia, sentí una gran calma. El coágulo de palabras en mi garganta al fin se empezó a deslizar, y al fin pude soltar la sangre de tu recuerdo. Por eso he venido a traerte tunas, la fruta sagrada de Huitzilopochtli (Gaspar de Alba, 1993: 50).

El elemento de lo mexicano se centra en la figura de la Malinche. Momento álgido que integra la hibridez temática como una especie de parodia, donde la maldición se vuelve venganza. En esta parte, el cuento adquiere un tono histórico narrado literariamente. La imagen corporal crea una transición de este tono histórico y ensayístico y, en página y media, la anécdota viaja a la época de la conquista, sin mayor transición que un breve espacio en blanco. El nombre que se privilegia es el indígena:

Cuando llegó el hombre blanco y barbudo a la celda de la Malinche, ella estaba rezándole a Coatlicué, diosa de la muerte. Venía con el barbudo, otro hombre vestido todo de negro con el cuello blanco. El hombre era de su raza, la misma cara de bronce, manos de esclavo, ojos de vendido”

‘¿Qué quieres?’ Le dijo Malitzin al vendido.

Él hablaba dos idiomas, igual que ella, y tenían uno en común.

‘Este señor quiere saber si tú eres la intérprete’

Ella miro al barbudo. Tenía pelos hasta en el pecho y sus piernas parecían gallina. En la ingle le colgaba el símbolo del nuevo dios.

Malitzin se empezó a marear. Le venía un ataque de palabras raras, palabras que no conocía, palabras secretas de las diosas. No quería que el extranjero escuchara su canto. Ese sí que era un pecado. Se le convulsionó el estómago y echó un líquido amargo a los pies del barbudo. Ya le venían las primeras sílabas. Tenía que escapar. Tenía que salir corriendo. Esas palabras no podían ser escuchadas por ningún hombre, blanco o de raza. Vomitó otra vez y le salió un camaleón. El barbudo brincó para atrás, gritando en su lengua extraña al vendido. El camaleón crecía y crecía, y de su boca salía un cascabel que repiqueteaba en las narices del barbudo (Gaspar de Alba, 1993: 51).

La Malinche es bautizada bajo la religión católica, pero se resiste y se venga del conquistador.⁸ En las siguientes oraciones aparece el nombre castellanizado de la Malinche. Así, la narradora comienza un viaje por las varias formas de nombrarla: intérprete, traductora, Malinche, Malitzin, doña Marina. El cuento devela una verdad silenciada por la familia, por ella misma. También diluye la ambigüedad al ubicar el motivo de su defensa, sus derechos y el afán en contra de lo patriarcal. Aunque el cuento maneja temas fuertes (el abuso sexual por parte del padre y una fuerte crítica a la religión católica), el cuento traza de manera inteligente los discursos históricos y feministas para, posteriormente, crear una transgresión clara y firme. De este modo, lo que gana el relato es un conjunto de formas distintas de narrar que va en *crescendo*, pero el final explicativo deviene en algo obvio:

“Mi abuela siempre me acusó de hereje. Decía que me iba a coser en el infierno porque nunca rezaba el rosario y porque me comía la hostia sin haberme confesado. Lo que ella ignoraba es que tú, padre nuestro que estas en el cielo, me llevabas a la matinée los sábados a la tarde y me alzabas la falda y me dabas el pan nuestro de cada día” (Gaspar de Alba, 1993: 52).

⁸ “Dice que ya estás bautizada. Que mañana viene para llevarte a la misa matinal’ La Malinche no dijo nada. [...] Esa noche, Marina se preparó bien. Con la ayuda de Coatlicue y Tonatzin, se irritó las paredes de su sexo con el pellejo espinoso de unas tunas, dejando que el jugo rojo de la fruta le chorreara las piernas. [...] El barbudo llegó con el primer canto del gallo. Al darse cuenta que la mujer sangraba, sintió hervir la leche y apenas tuvo tiempo de bajarse el pañal. Cuando él se encontró en aquella hinchazón, en aquel nido de espinas donde su miembro se había atrapado como una culebra, sus gritos le salieron a borbotones. Nunca se había sentido Doña Marina tan dueña de su destino” (Gaspar de Alba, 1993: 52).

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Si se habla de una narrativa liminal o fronteriza, surgen varios enfoques, pero cuando estos relatos suceden en la frontera, en términos geográficos, hay otros matices para configurar tanto la producción como la recepción. Precisamente este ensayo revisó las fronteras entre géneros y la situación fronteriza del sujeto que escribe y quien narra en distintas instancias. Es muy probable que algunas narraciones breves contemplen la ironía y la parodia; no obstante, considero que en este tipo de literatura se entienden otras intenciones más allá del ejercicio lúdico; es decir, la ficción guarda una intención política y de lucha de género, incluso, intenciones autobiográficas. Estas narraciones híbridas y de vida establecen una relación entre la parte y el todo: “En las series y ciclos textuales de minificción de autores hispanoamericanos y chicanos se encuentra una itinerancia entre las fronteras señaladas, es decir, entre narración, poesía y ensayo; géneros literarios y extraliterarios; pretextualidad y architextualidad; ironía estable e inestable” (Zavala, 2004: 13).

Borderlands ha provocado reacciones diversas. Ahora que lo leo en español, veo la traducción como una posibilidad de acceder al texto con una cercanía sincera. La obra, que se tradujo en 2015 al español, 28 años después de su publicación (1987), nos lleva a pensar en las resistencias políticas y editoriales que giran en torno a la recepción de un libro citado infinitamente; un libro que en la década de los ochenta causó polémica, pero que ahora llega a un público más amplio, a una comunidad hispanohablante. Norma Cantú señala, cuando realiza la traducción de Anzalúa en el 2015, cómo a partir de este libro se puede comprender la materia literaria de lo autobiográfico. Vemos que en *Borderlands* se retoma lo fotográfico como una fuente de la memoria personal y comunitaria que se desencadena en la textualidad. Por otro

lado, aunque Gloria no incluye fotografías, el texto de Cantú, *Imágenes de una niñez fronteriza* (1995), sí juega con la hibridez entre texto y fotografías. En *Borderlands*, Anzaldúa enfatiza la imagen que remite a una fotografía, mientras acontece la narración autobiográfica que, de hecho, da permiso e influencia al texto de Cantú (narrativa que reúne relatos al azar). La fractura del mismo libro es una apuesta desde la autoficción capaz de borrar al sujeto que narra y desplaza su origen para dejar abierto el principio y el final que salen de las fotografías. En cambio la narración de Anzaldúa inicia en un punto equidistante marcado por líneas que se diluyen imaginando la foto familiar:

Tengo un vivo recuerdo de una vieja fotografía: a los seis años de edad, estoy de pie entre mi padre y mi madre, con la cabeza ladeada a la derecha, los dedos de mis pies planos aferrándose al suelo, agarrada de la mano de mi madre. Aun no estoy segura de dónde saqué la fuerza para salir del origen, de la madre, desengancharme de mi familia, mi tierra, mi gente, y todo lo que la imagen representa. Tuve que dejar mi casa para poder encontrarme a mí misma, encontrar mi propia naturaleza interna, enterrada bajo la personalidad que me habían impuesto. Yo fui la primera en seis generaciones que se alejó del Valle, la única de mi familia que dejó la casa. Pero no dejé ahí todas las piezas de mí: me quedé con la base de mi propio ser. Así caminé, me alejé, llevándome la tierra, el Valle de Texas. Gané mi camino y me largué. Muy andariega mi hija (Anzaldúa, 2015: 73-74).

No obstante, toda esta reflexión me parece valiosa: ver cómo las chicanas se releen, se traducen entre ellas y a sí mismas con el afán de ser vistas y criticadas. Cantú, al escribir sobre su propia experiencia de la traducción de *Borderlands* remarca el poder y la valentía de Anzaldúa, lo que es acorde con las chicanas, y despierta su valor al subvertir a la

Malinche, así como lo hace Alicia Gaspar de Alba al hablar de temas difíciles. Desde luego, lo que subraya la traducción es esa mezcla lingüística que genera dicha hibridez:

Escribiendo en el spanglish regional que proviene de la oralidad del sur de Texas, Anzaldúa reclama el derecho a usar el idioma que el sistema educativo de Texas propone borrar; lo que es más, no se limita al inglés y al español sino que añade todas sus variantes de manera particular y en conjunto. De hecho, al realizar el cambio o la alternancia de códigos, a sabiendas de que su público lector no es bilingüe, al poner poemas enteros en español –con o sin traducción al inglés– lo que hace Anzaldúa, incluso, es invitar a que la critiquen, a que la ignoren. He aquí la muestra de valor que tuvo esta autora (Cantú, 2015: 49).

Norma Cantú resalta la traducción como un espejo y busca evitar el *borramiento* lingüístico de conceptos de raza y género, que son muy importantes para Anzaldúa, al tratar de respetar la forma subversiva y contrahegemónica del original, y al dar voz a las marcas textuales en ambos idiomas. La lengua en este ensayo significa la posibilidad de crear estas narrativas, pero además alude a una metáfora en la figura de la Malinche, ya que fortalece el discurso ideológico y feminista de las autoras chicanas. Norma Cantú refiere que el manejo de ambas lenguas y el cambio de código no significan el desconocimiento de la lengua:

No se trata solo de traducir de una lengua a otra, sino de reflejar la conciencia del uso particular de ambas lenguas en una especie de diálogo continuo, y de que el español desempeña un papel

importante, tanto a nivel cultural como lingüístico, político, étnico y racial, así como en cuestiones de género (Cantú, 2015: 51).

La hibridez en la literatura chicana atraviesa distintos niveles en la narración, en los discursos que mezcla, incluso, en las interpretaciones y en la traducción. Reflexiona sobre la lengua en torno al discurso de género que recuperan las autoras chicanas al darse permiso de crear rupturas no solo en la estructura de la narración, sino también en los temas controversiales, tal como afirma Norma Klahn:

Los mitos mexicanos son des/localizados o des/colocados en el imaginario chicano, en servicio de un pensamiento “otro” que revalida críticamente las culturas rechazadas [...] En esta redefinición, el mestizaje desde abajo es contestatario, contra-hegemónico, feminizado, lesbianizado, plurilingüe, plural y susceptible de procesos transformativos. La nueva mestiza constituiría una identidad no fija esencial, sino lo que Norma Alarcón llama *subjects in process* (“sujetos en proceso”) que desde una cultura ejercen prácticas descolonizadoras (2000: 71-72).

REFERENCIAS

- Anzaldúa, G. (2015). *Borderlands/La frontera. La nueva mestiza*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.
- Belausteguigoitia Rius, M. (2015). “Introducción”. En G. Anzaldúa, *Borderlands/La frontera. La nueva mestiza* (pp. 13-44). México:

Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.

- Bernal Díaz del Castillo (1983). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Patria.
- Cantú, N. E. (2001). *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- _____. (2015). “Traducir: abrir caminos, construir puentes”. En Anzaldúa Gloria, *Borderlands/La frontera. La nueva mestiza* (pp. 45-57). México, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.
- Del Río, F. (2009). *La verdadera historia de la Malinche*. México: Grijalbo.
- Esquivel, L. (2005). *Malinche*. México: Punto de lectura.
- Franco, J. (1994). “La Malinche y el primer mundo”. En Margo Glantz (ed.), *La Malinche, sus padres y sus hijos* (pp. 153-196). México, El Colegio de México / UAM.
- García Argüelles, E. L. (2010). *Mujeres que cruzan fronteras. Estudio sobre literatura chicana femenina*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Gaspar de Alba, A. (1993). *The Mystery of Survival and Other Stories*. Tempe, Arizona: Bilingual.
- Glantz, M. (coord.) (1994). *Las hijas de la Malinche*. México: El Colegio de México / UAM.
- Grillo, R. M. (2010). *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX. Cuadernos de América sin nombre*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Klahn, N. (2000). “Travesías/travesuras: des / vinculando imaginarios culturales”. *Estudos Feministas*, vol. 8, núm. 2, Santa Catarina, Brasil, Centro de Filosofia e Ciências Humanas / Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, pp. 63-75.
- Paz, O. (1950). *El laberinto de la soledad*. México: FCE.

- Spivak, G. C. (1988). "Can the subaltern speak?". En Grossberg, L. y C. Nelson (eds.). *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271-313). Chicago: University of Illinois.
- Walsh, C. F. Schiwy y S. Castro-Gómez (eds.) (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo Andino*. Quito: UASB / Abya Yala.
- Walsh, C. (2012). "Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder". *Polis. Revista Latinoamericana* [En línea], vol. 1, núm 4, 2003, Santiago, Chile: Universidad de Los Lagos. Disponible en: <http://journals.openedition.org/polis/7138> [consultado el 30 abril 2019].
- Zavala, L. (2004). "Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve". *Revista de literatura*, vol. LXVI, núm. 131, Madrid, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA), Centro de Ciencias Humanas y Sociales y Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), pp. 5-22.

Poética urbana en 2666 de Roberto Bolaño: una deconstrucción de la violencia



Berenice Romano Hurtado

*La trama literaria surge cuando la apariencia
no se corresponde con la realidad.*

*La ciudad es el espacio donde más posibilidades
hay de distanciamiento entre el mundo de las apariencias
y el mundo del ser: el anonimato, el crimen.*

FRANCISCO JOAQUÍN CORTÉS GARCÍA

La representación artística se escapa de entre las grietas de lo que no se dice en el plano de lo real. Distinta, al margen de lo que se entiende inmanente a la realidad, la literatura encuentra en la materialidad urbana el lugar para decirse. En ese sentido, la novela 2666 de Roberto Bolaño desarrolla su trama en espacios simbólicos que hablan sin emitir palabras y que posibilitan su reformulación. De esta manera, Bolaño no interpreta ni denuncia la realidad, sino que llena con ficción los vacíos que deja.¹ Busca el “*compromiso estético* que se traduce en una apuesta por la ficción” (Donoso, 2009: 129). Esta es la línea del presente artículo, que desemboca en dos escenas de la novela que sirven para ilustrar la forma como Bolaño concibe la condición humana, una y múltiple, donde el dolor de uno lacera a todos.

¹ Al respecto, Paz Balmaceda García-Huidobro se pregunta: “¿Cómo puede una novela repetir la violencia? ¿Cómo puede representarse lo que sucede en el norte de México hoy? ¿Cómo representar sin explicar o interpretar? [...] No menos importante es la discusión del sentido de representar la violencia mediante la ficción. ¿Para qué escribirla? ¿Puede la literatura conseguir representarla en su cabalidad y complejidad?” (2010: 328).

POÉTICA DE LA CIUDAD

Rita Laura Segato, antropóloga y etnomusicóloga argentina, reflexiona sobre los crímenes en Ciudad Juárez, México, y hace una interpretación de los motivos alrededor de los continuos asesinatos de mujeres en esta ciudad. Parte de su propuesta explica que hay una *lengua del feminicidio* que “utiliza el significante *cuerpo femenino* para indicar la posición de lo que puede ser sacrificado en aras de un bien mayor, de un bien colectivo, como es la constitución de una fraternidad mafiosa” (2004: 11).

Del mismo modo, Roberto Bolaño no solo entiende el cuerpo muerto de las mujeres como un discurso que expresa, sino que edifica a la ciudad de Santa Teresa –espacio donde suceden los crímenes en su exégesis– como un entramado simbólico que alcanza a los personajes y los ubica en situaciones determinadas por ese espacio urbano. De esta forma, en 2666 se entiende la ciudad como una experiencia lingüística para quienes la habitan, esto en dos planos con vasos comunicantes; por un lado, el más evidente, en el lenguaje de los asesinatos² y, por otro, en el de la *realidad* de los personajes.

Bolaño ensaya una suerte de quiasmo sensorial al poner del lado de las mujeres muertas el espacio y el lenguaje de lo real, y en el resto de los personajes las atmósferas y expresiones de lo onírico o surreal. La novela está dividida en cinco partes: la primera, cuenta la relación extravagante entre cuatro críticos literarios especialistas en el escritor Benno von Archimboldi; la segunda, expone la existencia de Amalfitano, quien se debate entre el tedio y el miedo; la tercera, narra la

² “En Santa Teresa los cuerpos hablan: están marcados por todos lados y siempre desautorizan las versiones oficiales de un culpable único, de un solo monstruo donde confluye todo el mal y el horror de la ciudad fronteriza” (Burgos, 2010: 471-472).

labor periodística de Fate, un estadounidense que visita Santa Teresa para hacer la crónica de una pelea de box; la cuarta parte habla sobre los crímenes y, la última, refiere a la vida del escritor Archimboldi.

A cada una de estas partes corresponde un protagonista colectivo o individual: los críticos, Amalfitano, Fate, las muertas y Archimboldi, respectivamente. Desde distintos momentos y con diversos cometidos, cada uno de los personajes llega a Santa Teresa. La atmósfera que se recrea en torno a la anécdota de los protagonistas es brumosa e incierta. Así, en “La parte de los críticos”, se observa a Pelletier, Espinoza y Norton sentados en el bar de un hotel de Santa Teresa, mientras “afuera el aire tenía una textura líquida. Agua negra, azabache, que daba ganas de pasarle la mano por el lomo y acariciarla” (Bolaño, 2010: 147). En la segunda parte, Amalfitano dice que se dedicará a recoger anécdotas:

Historias que ahora giran en torno a un centro gravitacional caótico, que es nuestro amigo aquí presente, o lo que él nos quiere mostrar, su aparente orden, un orden de carácter verbal que esconde, con una estrategia que creo comprender pero cuyo fin ignoro, un desorden verbal que si lo experimentáramos, aunque sólo fuera como espectadores de una puesta en escena teatral, nos haría estremecernos hasta un grado difícilmente soportable (Bolaño, 2010: 225).

El desorden social lanza la idea de una urbe sostenida sobre un lenguaje caótico, difícil de descifrar. Aquí, el lenguaje no es articulado. Lo que vincula a los personajes y les permite reconocerse es una comunicación más primitiva asociada con un vacío y un silencio. Es poco lo que pueden decirse. No hay una intención de clarificar las emociones, sino una especie de fluir del cuerpo que los arrastra a un espacio abyecto. Por otro lado, en “La parte de Fate”, el periodista:

Pasó por lugares en donde había casas y restaurantes y jardines con flores blancas y coches mal estacionados, pero en los que no se veía ninguna luz, como si los habitantes hubieran muerto esa misma noche y en el aire todavía quedara un hálito de sangre. Distinguió [...] polvaredas a las que los faros del coche, o las sombras que los faros producían, prestaban ropajes fabulosos, humanos, como si las polvaredas fueran mendigos o fantasmas que saltaban junto al camino (Bolaño, 2010: 342-343).

El espacio de bruma se repite. El miedo determina la recepción de los lugares desde la perspectiva del extranjero. Ser foráneo no queda determinado solo por los otros, sino por el *locus* que *contiene* a los extranjeros, y que pareciera querer decirles algo.

Estos pasajes son representativos de la sensación de irrealidad que cruza, en general, todo el libro y de la ciudad como una categoría lingüística que requiere interpretación al desplegarse como imagen o símbolo dentro de una especie de puesta en escena. Es decir la “ciudad es una experiencia lingüística; es más, no hay experiencia extralingüística fuera de la ciudad, como en una suerte de círculo hermenéutico gadameriano. La imaginación del poeta siempre hallará la *diferencia* para componer la trama literaria” (Cortés, 2003: 169).

Así, es una constante en la novela la representación de espacios que borronean la realidad bajo la mirada difusa, confundida por el miedo, de quienes la habitan. Este es el primer plano lingüístico: el espacio onírico. El segundo supone la brutalidad de los crímenes.

En “La parte de los crímenes” no falta la atmósfera surreal que surge del terror; sin embargo, ha sido intención de Bolaño marcar este apartado con el tono de un reporte policíaco. De esta forma, con la descripción de los cuerpos, se busca que “la dimensión expresiva de la violencia” (Segato, 2004: 15) prevalezca. “La parte de los crímenes” comienza de la siguiente manera:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres. La madre de uno de ellos telefoneó a la policía, que se presentó al cabo de media hora. El descampado daba a la calle Peláez y a la calle Hermanos Chacón y luego se perdía en una acequia tras la cual se levantaban los muros de una lechería abandonada y ya en ruinas (Bolaño, 2010: 443).

Entre otras anécdotas, la cuarta parte se concentrará en describir el hallazgo de los cuerpos de más de cien mujeres asesinadas con crueldad. La numeración empieza en enero de 1993, y lleva un orden cronológico que termina en diciembre de 1997. En este apartado es notable el cambio en el tono de la narración. Bolaño deja de lado, hasta cierto punto, el lenguaje metafórico de la atmósfera velada para hacer un relato directo que exhiba, en todo su dramatismo, lo terrible de los crímenes y despierte la suspicacia del lector en cuanto al supuesto seguimiento de las investigaciones policíacas.

La novela se conforma, entonces, de dos dimensiones narrativas, con una misma base. El miedo está en esa superficie de soporte que, sin embargo, como he dicho, lleva por distintas sendas a los dos planos del lenguaje. Uno que busca la representación más directa de la realidad, con su brutalidad y su terror; otro que parece ser la quintaesencia del primero: lo intangible, irreal, que se siente desvinculado de la realidad concreta y que corresponde a lo más hondo de ella: al sabor, olor y colores del miedo, y de la muerte.

En la suma de estos dos planos, en su confrontación y en sus diferencias, Bolaño elude una caracterización de la ciudad que se sostenga en imágenes. No se conoce Santa Teresa por una serie de fotografías que busquen representarla tal cual en su dimensión física, sino que el

escritor opta por la elipsis para hablar de la ciudad sin hacerlo directamente. Sobre un paisaje onírico que sirve de fondo, se describe en un primer plano lo más brutal, lo único real de la novela. Así, desde una visión literaria, se muestra que lo urbano consiste en una pila de cadáveres, y la emoción que esta provoca. Desde la poética de Bolaño, es una ciudad que no se percibe con la mirada, pero sí con el cuerpo; es decir, un espacio que no se ve, se vive.

EL CUERPO EXTRAÑO COMO *INDECIDIBLE DERRIDIANO*

En una entrevista que Catherine Paoletti hizo a Jacques Derrida, el filósofo francés afirma:

Para mí, lo indecible es la condición de la decisión, del acontecimiento, y [en relación con] el deseo, es evidente que si yo supiese y pudiese decidir de antemano que el otro es efectivamente el otro identificable, accesible al movimiento de mi deseo, si no hubiese siempre el riesgo de que el otro no estuviese ahí [...] si no hubiese ese riesgo marcado por la indecidibilidad, no habría deseo. [...] lo mismo que la muerte, la indecidibilidad, [...] es la condición del movimiento de deseo que, de otro modo, moriría de antemano (1989).

La muerte y el deseo se entienden como indecibles en el pensamiento derridiano, como puntos de indeterminación que permiten al sujeto que los piensa estar próximo y ajeno a la vez. Lo mismo puede funcionar para la violencia, específicamente para la violencia del deseo o el deseo de la violencia. En ella, igual que en la respuesta de

Derrida respecto del deseo, el otro no es identificable, no es en verdad accesible y, por ende, hay una sensación de que está y no continuamente. En esa medida, el otro, a quien se violenta, se entiende como un extraño: es el cuerpo ajeno que se quiere dominar. La indecidibilidad determina la violencia precisamente porque muestra a la víctima como una amenaza indeterminada. El criminal se apropia de un cuerpo a través de la muerte que otorga. Esta es condición de movimiento del deseo. “[L]os indecibles rompen con las convenciones, con la fragilidad y el artificio de las divisiones más vitales para quedar en *la zona de en medio*, un espacio fundacional que sociológicamente se reconoce como el tercer espacio de socialidad” (Aguiluz, 2009: 246).

Por ello, en los puntos de indeterminación, en los indecibles, es que surge lo extraño en el ámbito social, en los rincones que las sombras no revelan, en el *entre dos*, en el margen indefinido, Maya Aguiluz dice que “la figura del extraño no forma un quiasma con otro, por principio desdice la mutua referencialidad. Habla más bien de su arribo tardío a la repartición de posiciones en un lugar porque un *extraneous* se hace presente en tanto exceso transgresor” (Aguiluz, 2009: 11).

El extraño es un personaje recurrente en la narrativa de Bolaño. En *2666*, el *otro cuerpo* es, en un primer término, el de las mujeres muertas. Desde una mirada fuera del crimen y sus motivaciones, las mujeres de Santa Teresa, jóvenes obreras en su mayoría, se entienden como ese exceso transgresor que pareciera necesario limitar. Lo humano se desecha como parte de su naturaleza y se objetualiza en algo que por extraño inquieta. En otras palabras, lo femenino se reduce a lo diferente incomprensible que, con su anulación, reafirma la legitimidad del otro: “el derecho a existir de uno coincide con la negación del otro” (Aguiluz, 2009: 84).

El cuerpo muerto es el tercer elemento –figura límite (Aguiluz, 2009)–, surge del momento de violencia. Se encuentra entre lo uno

y lo otro, *en-medio* del desconcierto y la indeterminación, porque la muerte, en este caso, resulta inútil e inexplicable. De ser mujeres, ellas se transforman en existencias sociales inquietantes que suponen la ambivalencia de lo extraño en un mismo movimiento de aproximación y desapego de su agresor. El asesino desaparece, y lo que resta del encuentro violento, lo excedente como *suplemento* derridiano. Es el cuerpo sin vida: “El ser humano como residuo. [...] despojos sociales que nadie reclama ni a nadie interesan.” (Burgos, 2010: 465-466).³ Una de las muchas descripciones de 2666 que ilustra lo dicho es la siguiente:

El cuerpo fue hallado semienterrado a unos cincuenta metros del camino que cruzaba El Rosario y que lo conectaba a una carretera de terracería que salía por la parte este del barranco de Podestá. [...] Según los forenses la muerte se debió a estrangulamiento, con rotura del hueso hioides. En el cadáver, pese a su estado de descomposición, era posible apreciar huellas de golpes producidos por un objeto contundente en la cabeza, manos y piernas. Probablemente hubo violación. [...] No hay identificación, aunque sus datos coinciden con los de Guadalupe Guzmán Prieto, de once años de edad [...] se realizaron estudios de antropometría y odontología para establecer la identidad, con resultados positivos. Posteriormente se le practica al cadáver una nueva necropsia y se confirman los golpes y hematomas en el cráneo, la esquimosis en el cuello, así

³ Sobre esto Silvia Carreras agrega: “El sacrificio es encarado, a partir de las investigaciones de René Girard, desde un punto de vista diferente y estimulante, según el cual en las sociedades arcaicas los hombres no eran capaces de reconciliarse sino a costa de un tercero, la víctima propiciatoria, llamada por los antiguos griegos, el *phármacos*” (2013: 99), que es lo que sobra: el ser humano desecho, *phármacos* que, para Derrida, son el otro indecible.

como la rotura del hueso hioides. [...] Se detectan asimismo golpes en el muslo derecho y en los glúteos (Bolaño, 2010: 682).

El suplemento está en las marcas que derivan el sentido del cuerpo muerto hacia otros caminos. El significado del crimen se disemina y alcanza a las muertas, ya sugeridas en el futuro por esa repetición de asesinatos que se ha dado en Santa Teresa.⁴ Por ende, la diseminación también viene de antes. Las heridas, las señales en el cuerpo son las huellas de las muertas del pasado, de las que ya aparecieron y de las que aparecerán, incluso, después de que una viva se transmute en muerta. En este tenor, el cuerpo muerto no solo habla en una idea superficial, dice algo de su verdugo. En la enumeración de Bolaño los más de cien cuerpos se vinculan con puntos que exceden los motivos del criminal: mujer pobre, obrera, joven mutilada que resulta de la suma de todas las muertas en un solo cuerpo traspasado; muerte diferida, pospuesta otra vez en cada nuevo hallazgo, en un cuerpo que parece torturado sin fin:⁵ “un solo cuerpo desaparecido, vejado, mutilado y asesinado *incontables* veces” (Donoso, 2009: 135).

El narrador de Bolaño nombra a la muerta, describe su ropa y su apariencia, cuenta el contexto del crimen; trata de devolverle una

⁴ La repetición es una fórmula en la estructura de la novela que ayuda a poetizar una realidad indecible. En relación con lo anterior, Ángeles Donoso sostiene: “La repetición es un acto de violencia que hace visible en su exceso, en su insistencia, aquello que en un principio no era visible ni decible. La repetición (como modo de ordenamiento de la ficción) indicaría que la novela es distinta e irreductible al recuento histórico de ciertos hechos, en el sentido de que siempre se configura en un exceso imposible de resolver solamente en términos socio-históricos” (2009: 134).

⁵ En el *Leviatán*, según Maya Aguiluz, “el Estado moderno se recrea como *un cuerpo hecho de muchos cuerpos*, puesto que una multiplicidad de individuos habría de delegar su poder a un cuerpo excéntrico a su esfera de relaciones humanas” (2009: 318).

presencia que supone una ausencia previa al deceso.⁶ El nombre que no designa, el ubicado en el *entre* de dos momentos –el del cuerpo vivo y el del cuerpo muerto– es el vínculo capaz de relacionar la identidad con el cuerpo que ya no aporta nada, ni siquiera el rótulo indicador de aquello que se es.

Según Derrida, para que una firma, un nombre, sea legible debe repetirse, es el caso de la historia como discurso, también, el de los crímenes, una eterna iteración que respaldan el único nombre: el de las muertas de Juárez, las muertas de Santa Teresa:⁷

En un régimen de soberanía [señala Rita Laura Segato], algunos están destinados a la muerte para que en su cuerpo el poder soberano grabe su marca; en este sentido, la muerte de estos elegidos para representar el drama de la dominación es una muerte expresiva, no una muerte utilitaria. [...] todo acto de violencia, como un gesto discursivo, lleva una firma. [...] En este sentido, la firma no es una consecuencia de la deliberación, de la voluntad, sino una consecuencia del propio automatismo de la enunciación: la huella reconocible de un sujeto, de su posición y de sus intereses, en lo que dice, en lo que expresa en palabra o acto (2004: 6-7).

⁶ Maya Aguiluz Ibargüen cita a Giorgio Agamben: “La presencia de las ausencias es una pieza interpretativa de corte filosófico que rompe el binarismo entre vivos y muertos, se encuentra entre los significantes como el vagabundo o el espectro insepulto, entre los griegos, y los espíritus, *ahayus* o ánimas protectoras en culturas mesoamericanas y andinas, y se trata de verdaderos puentes entre el mundo de los vivos y los muertos” (2009: 106). El nombre puede representar una *aparición* por medio de la memoria, pero no al sujeto ausente.

⁷ Incluso el efecto de este nombre puede ser el que señala Aguiluz respecto de los asesinados: “la víctima no sólo es asesinada sino que a través de un fenómeno de transfiguración viene a ser objeto de reverencia, incluso al punto de convertirse en héroe fundador para la comunidad. [...] los medios de comunicación de las sociedades modernas juegan un papel central en la construcción y difusión (inmediata) de sucesivas víctimas sacrificiales” (2009: 329).

El cuerpo semienterrado, más allá de devolver presencia a una desaparecida, también supone la reafirmación de la presencia del criminal. El asesino “quiere derribar para sentir que él aún existe y el otro ya no. Pero [el muerto] no debe desaparecer enteramente, su presencia como cadáver es indispensable para lograr ese sentimiento de triunfo” (Canetti, 2013: 215), de pertenencia a la fraternidad de la que se habló al inicio.

No obstante, en la novela el nombre permite que los cuerpos no sean solo carne apilada y carpetas sin identificar. Devuelve una identidad que, aunque trastocada, la integra al cúmulo de identidades desvanecidas en Santa Teresa.

El otro extraño es el extranjero. Los cuatro críticos literarios: Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Norton; en la segunda parte, Amalfitano y su hija Rosa; después, Fate; finalmente, Archimboldi y su sobrino Hass, el supuesto asesino. Todos los personajes centrales son extranjeros en Santa Teresa. Maya Aguiluz cita a Bauman (2005): “El momento de mayor ‘confusión, turbación y terror’ se da cuando ‘los extraños’ se convierten en vecinos y forasteros a la vez” (2009: 189). El problema radica, como agrega Rita Laura Segato, en que “‘extranjero’ y ‘extraño en la comarca’ son transformados en categorías de acusación y se confisca la posibilidad de hablar ‘desde fuera’” (2004: 13).

De ahí la percepción distorsionada que Bolaño traduce en los espacios oníricos a los que antes aludí. En este caso, “los cuerpos extraños [...] ocupan una posición ‘intramurallas’, pero sus movimientos descolocan los lugares fijos, ‘están fuera y dentro’ y sus desplazamientos pueden hacerlos pasar por ‘enemigos interiores’” (Aguiluz, 2009: 82). Por ello, los habitantes de Santa Teresa que se relacionan con los extranjeros marcan su distancia, ya sea con recelo, o con burla e ironía frente a lo que el otro ignora.

La diferencia territorial y cultural que supone Santa Teresa como ciudad fronteriza es la misma que cada personaje extranjero carga y padece dentro de la *extrañidad* del espacio. Los críticos literarios de la primera parte llegan a Santa Teresa en busca de Archiboldi, el escritor de culto, motivo de sus investigaciones. Paulatinamente, conforme ven que sus pesquisas son inútiles, su presencia va perdiendo sentido. El lugar les parece hostil y llano, debido a que hay una

asociación entre el espacio de la ciudad con el peligro que no tiene que ver con los otros exclusivamente, sino con el hecho de haberse gestado desde hace tiempo una transformación espacial: el ámbito de la ciudad cubierta de un halo barbárico y salvaje que se traduce en una atmósfera de miedo omnipresente (Aguiluz, 2009: 236).

Amalfitano llega a Santa Teresa huyendo de Chile y de un divorcio; el miedo que emana de la ciudad lo envuelve hasta sentir que ha llevado a su hija Rosa a un inminente peligro, y decide sacarla de ahí. Fate ayuda a Rosa, después de que él mismo ha constatado los núcleos criminales que se mueven en Santa Teresa. El único detenido como sospechoso de los asesinatos es Hass, un alemán.

Dentro de la novela los extranjeros se consolidan como “figuras en continua errancia y movimiento, *homo transiens*: caen por eso más allá y más acá de la posibilidad del nombre, ingresan en el terreno resbaladizo de lo innombrable, o lo *indecidible*” (Aguiluz, 2009: 82), no porque en verdad no se puedan denominar, sino porque su identidad no se fija debido a su nulo reconocimiento en el espacio que habitan: la ciudad los desconoce. Se vive continuamente en una especie de agresión contra la identidad, agresión proveniente de la violencia desmedida contra la integridad humana y del espacio incendiario que los circunda.

De esta forma queda de manifiesto que el sitio social supone un entramado complejo de cuestiones cognitivas, estéticas y morales; es lugar de encuentro, espacio donde los personajes se cruzan y se determinan mutuamente en *secuelas* de esas aproximaciones, lejanías y fronteras. (Aguiluz, 2009).

ESTETIZACIÓN DEL MIEDO EN DOS ESCENAS-ESPEJO

Lo que vincula a los personajes no es ni la territorialidad ni la cultura, mucho menos el reconocimiento del otro como próximo. Los relaciona, con un hilo que cruza todas las historias y metatextos de la novela, la angustia que se inhala en la ciudad, condicionante de sus acciones.⁸

La propuesta de Bolaño es que las manifestaciones del mal tienen el mismo origen, ya sean dictaduras, genocidios o crímenes de cualquier tipo. Todas nacen de la limitación del ser humano, en su imposibilidad por reconocer y legitimar la presencia del otro en el mundo.

De ahí, que sea una constante en la construcción del autor, mostrar escenas de violencia e intolerancia sin importar el territorio o la cultura: policías que violan a las prostitutas detenidas, intelectuales que muelen a patadas a un taxista por una pequeña discrepancia,

⁸ “El miedo a lo que viene [dice Aguiluz] se ha transformado en angustia porque lo que pudiera estar por venir no es algo previsible que ya conocemos (algo que es temible, pero ha sido registrado por el conocimiento de alguna manera) sino algo imprevisible [...] algo desconocido y aterrador, ante lo que sólo podemos tener angustia y no miedo, como diría Freud” (2009: 341).

esposos que no se consideran criminales si violan a su mujer, amantes que asesinan en un arranque de pasión.⁹

De igual manera se duplican los efectos de estas acciones –el miedo, el horror, el desconcierto ante el extraño–; el sentimiento se repite en los diversos personajes. Una de estas escenas que dobla una experiencia –escenas-espejo– sucede en la primera parte de la novela, en un sueño de la crítica literaria Liz Norton, el cual encuentra su reflejo en otro sueño, el de la diputada Azucena Esquivel Plata, en “La parte de los crímenes”.

En “La parte de los críticos”, cada uno de los académicos que está tras los rastros de Archiboldi muda su actitud conforme pasan los días en Santa Teresa. No es solo la decepción al reconocer que no encontrarán a su escritor; la ciudad causa en quienes la respiran un efecto de corrosión y enfermedad que, sin que ellos la puedan determinar, los trastoca.¹⁰

Norton no solo pierde el interés en un esperado encuentro con Archiboldi, banaliza la relación amorosa que alternamente tiene con Pelletier y con Espinoza. Al final de esta primera parte, después de que los dos hombres están a la expectativa de a quién elegirá, ella inesperadamente vira su interés amoroso hacia Piero Morini. No se trata de un mero vaivén de sus emociones. Como se ha dicho, la ciudad transforma a los personajes. Parte del abrupto cambio sufrido por Norton es producto del enfrentamiento consigo misma. La ruptura de sus relaciones amorosas es el resultado de ese autoconocimiento.

⁹ Son seres “atemorizados por el hecho de poder perder su vida a manos de otro, pero bajo la angustia de poder matar a ese mismo otro” (Butler, 2006; citado en Aguiluz, 2009: 321).

¹⁰ Patricia Espinosa señala que los personajes de 2666 “se ven en algún momento enfrentados a torcer el curso de sus vidas [...] cada personaje se ve enfrentado a un punto de fuga que lo desterritorializa, que lo hace devenir otro” (2006: 72).

Muestra de ese proceso se representa en una de las últimas noches de Norton en Santa Teresa. Dice el pasaje:

En la habitación de Norton había dos espejos en vez de uno. El primer espejo estaba junto a la puerta, como en las otras habitaciones, el segundo estaba en la pared del fondo, junto a la ventana que daba a la calle, de tal manera que si uno adoptaba determinada postura, ambos espejos se reflejaban (Bolaño, 2010: 149).

Los espejos que se miran suponen una repetición al infinito. Es un *trompe-l'oeil* en el que se cree estar ante imágenes multiplicadas hacia un fondo del que no se percibe el límite, también podría tratarse de un solo momento diferido en un espacio y en una temporalidad visuales. Más adelante, la mujer comienza a soñar:

En el sueño de Norton ésta se veía reflejada en ambos espejos. En uno de frente y en el otro de espaldas. Su cuerpo estaba ligeramente sesgado. [...] De pronto Norton se dio cuenta de que la mujer reflejada en el espejo no era ella. [...] recorrió la habitación con los ojos intentando descubrir el lugar exacto en que se encontraba la mujer, pero le fue imposible verla. Para que se reflejase en ambos espejos, se dijo, tenía que estar justo entre el pequeño pasillo de entrada y la habitación. Pero no la vio. Al mirarla en los espejos notó un cambio. El cuello de la mujer se movía de forma casi imperceptible. Yo también estoy siendo reflejada en los espejos, se dijo Norton. Y si ella sigue moviéndose finalmente ambas nos miraremos. Veremos nuestras caras. [...] Es igual a mí, se dijo, pero ella está muerta (Bolaño, 2010: 154-155).

Que Norton comience a soñar con el juego de los espejos permite a Bolaño crear una propuesta en torno al reflejo, la repetición y la

idea del doble. Más allá del doble siniestro del psicoanálisis, lo que se tiene es la duplicidad de uno para reconfigurar al otro. En un primer intento, la imagen supone el reflejo de alguien más, pero el rebote de uno de los espejos no le devuelve la misma imagen, sino otra que le da la espalda, como si fuera posterior, como si siguiera a la silueta que se ve de frente en un movimiento circular, de repetición, también imposible. El cuerpo sesgado, inclinado a un lado, pareciera espiar a su contraparte. No se encuentra. El *uno* no se alcanza en la mirada, y a cambio se halla al *otro*, pero no como una intrusa que se oculta en las sombras de la habitación, como el reflejo de ella en un cuerpo distinto.¹¹ No obstante, es otra la que está muerta, sesgada, partida en la imagen.

El sueño de Norton remite a las mujeres muertas de Santa Teresa y a su propia condición de mujer. En Santa Teresa ser mujer, incluso sin importar que se sea extranjera, muestra la muerte más próxima y posible.¹² De ahí la reformulación de la propia identidad y las decisiones que la académica tomará al otro día: terminar sus relaciones amorosas y salir rápidamente de Santa Teresa.

¹¹ Ángeles Donoso cita a Nelly Richard (2005) para decir, acerca de la novela de Bolaño: “Esta *incertidumbre* que el arte crea es aquello que Richard identifica como el ‘desacomodo de la imagen’ producido por el arte”. (2009: 126). En relación con la escena del espejo, la cita puede entenderse literal y figuradamente al mismo tiempo. No es solo, como dice Richard, que la *différance* –según Derrida– suponga la posibilidad de esa otra mirada de la realidad de la que resulta el arte, en este caso el desacomodo de la imagen, el sesgo, supone también un detonante de lo que es artístico, ya que con la frase Bolaño no solo explica la confusión visual del personaje, también poetiza el cuerpo de la mujer que se mira y lo muestra fragmentado. En este caso, decir cuerpo fragmentado tendrá que ver con cuerpo femenino traspasado. Funciona, entonces, como metáfora de aquello que es lo más terrible de la violencia.

¹² Manuel Asensi dice: “Blanchot decía que para hablar debemos ver la muerte detrás de nosotros, que cuando hablamos nos apoyamos en una tumba [...] y Derrida argumentaba que decir ‘yo soy’ equivale a decir ‘yo estoy muerto’” (2010: 347).

En esta idea de que el momento de los espejos es uno vinculado a otro que ya ha sucedido o está por venir, la habitación de Norton, así como la percepción que los espejos le dan de la realidad, encuentra su instante previo –o posterior– en una escena narrada en “La parte de los crímenes”. La diputada Azucena Esquivel Plata está en Santa Teresa por dos días, va tras la pista de Kelly, su mejor amiga, quien ha desaparecido en Santa Teresa después de haberse vinculado con una red de droga y prostitución. Por los rasgos del cuarto de hotel, parece que duerme en el mismo, en el que estuvo o estará Norton. Dice la mujer, en una charla con el periodista Sergio González: “Di vueltas por la habitación. Me fijé en que había dos espejos. Uno en un extremo y el otro junto a la puerta y que no se reflejaban. Pero si una adoptaba una determinada postura, entonces sí que un espejo aparecía en el azogue del otro. La que no aparecía era yo” (Bolaño, 2004: 776).

La escena infiere tres momentos de interés. De nuevo, el más evidente es Santa Teresa, pues implica una experiencia sensorial capaz de poner a los personajes en un límite que no logran definir. Los lleva a vivencias que los desconciertan. El segundo es la escena repetida, pero no idéntica. La idea de diferir un momento, diseminarlo, supone su multiplicación –como la imagen de los espejos– que en apariencia se repite, pero, en realidad, carga su significado en cada iteración. Este es el suplemento, lo que se da de más y de menos en la repetición. En el caso de la escena de la diputada, los espejos no se reflejan, a diferencia de los de Norton. Esto produce cambios también en la reacción de las mujeres. La escena de Norton se prolonga por varias páginas. El túnel en espiral conformado por los espejos la envuelve en una especie de vértigo que la hace caer. Se duerme, sueña con una muerta que quizá sea ella, a pesar de que no se reconoce. Azucena, en cambio, lejos del mundo ficcional con el que está familiarizada Norton, vive el momento con más entereza. Mientras los espejos de Norton parecen

pozos que podrían tragársela, los de Azucena lucen planos, lo que se ve en ellos no es la imagen de uno en otro, sino el azogue. El mercurio del espejo, tal como está descrito, pareciera ser solo una cubierta lisa, de plata líquida, que no refleja nada más que a sí misma. Por eso, Azucena no se ve. La superficie llana de los espejos no la atrae hacia su profundidad, sino que impide el reflejo.

El tercer punto de interés, después de leer que Norton no se reconoce en la imagen y de que Azucena no se encuentra en los espejos, radica en la creencia de que la mujer que ve Liz es Azucena, y que si la diputada no se ve reflejada es porque está en otro espacio. También representa –si Azucena no se encuentra en los reflejos y pasa la noche “haciendo comprobaciones y ensayando posturas” para tratar de mirar su reflejo en una situación cada vez más inquietante– lo inútil de la búsqueda de su amiga Kelly. Quizás la muerta que vio Norton tenga que ver con el final de las pesquisas de Azucena. Es decir, las imágenes y posibilidades de combinación se detonan en los espejos, y lo que resulta de este juego de imágenes es la propuesta de Bolaño que, una vez más, subraya la importancia de la identidad femenina diferida en otras mujeres, además de la posibilidad del viaje vida-muerte, intrínseco en ellas.¹³

¹³ La idea de la imagen duplicada es constante en *2666*. En “La parte de Amalfitano”, Amalfitano recuerda a su exmujer y trata de imaginarla: “vio los dedos de Lola, las muñecas de Lola, los ojos inexpresivos de Lola, vio a otra Lola reflejada en el azogue del ventanal, flotando ingrávida sobre el cielo de París, como una fotografía que está trucada pero que no está trucada, flotando, flotando reflexiva sobre el cielo de París, cansada, enviando mensajes desde la zona más fría, gélida, de la pasión” (2010: 235). Bolaño también juega con la palabra *azogue* para usarla como hasta ahora, en vinculación con el mercurio, como reflejo, pero además desliza el significado en la misma frase hacia otra de sus acepciones para transformarla en navío: “y de este conjunto de rocas prehistóricas surgía una especie de azogue, el espejo americano, decía la voz, el triste espejo americano de la riqueza y la pobreza y de las continuas metamorfosis inútiles, el espejo que navega y cuyas velas son el dolor” (2010: 264).

Las dos escenas funcionan como el espejo de la otra, no para repetirse, más bien para refigurarse en un tercer elemento que supone un punto impreciso –*indecidible*–, que excede su primer significado. La primera escena descrita sucede en el sueño, en el inconsciente de Norton, en un momento donde extiende su halo onírico hasta fuera del sueño, una vez que ha despertado. Azucena, por su lado, no duerme. En la suma del momento de sueño de Norton y de vigilia de Azucena está el *entredós* que inquieta y posibilita las combinaciones de identidad y de espacios.

De lo anterior resultan sueños espejo sobre espejos que hablan de representación, de una puesta en escena que reproduce mujeres de distintos ámbitos, diferentes espacios culturales, diversas formas de reacción ante el miedo, y que implica una única idea de mujer. En el fondo, la inquietud es la misma; el terror es el mismo. Eso es lo que hace viable el reflejo en la otra y el resultado de una tercera presencia.

A pesar de la aparente soledad en que suceden las escenas descritas, la presencia, búsqueda e identificación de las dos mujeres representa una colectividad. El tercero, en este caso, son todas las otras, las que han muerto, las que podrían morir y las que morirán,¹⁴ las que han perdido el rostro ante la indiferencia del criminal y la de la supuesta justicia, porque en “la multitud de la ciudad [...] aparece[n] como un ‘agregado indiscriminado e informe en que el individuo se disuelve’” (Bauman, 2005; Aguiluz, 2009: 229).

Así como estas dos mujeres representan a todo el género, la habitación supone una extensión de Santa Teresa. La capa onírica que imprime el espacio del hotel provoca que no se entienda como un sitio aislado, pero sí como la prolongación del exterior, con su atmós-

¹⁴ En esta línea, Aguiluz dice que Bauman (2005) “pone de manifiesto una tesis crucial: *la muerte es el Otro absoluto del ser*, un inimaginable otro, entonces, la cesura de la diferencia aquí vuelve al otro un algo insondable” (2009: 301).

fera inquietante que determina los lugares cerrados. Alcanza así lo más íntimo y privado: el propio cuerpo transmutado en el sueño.

Maya Aguiluz revisa el trabajo de Georg Simmel (1988), “Para una psicología filosófica”, y dice que los sueños se ubican en el margen de la vida social; “[...] conllevan una posición ‘anímica’ semejante a la de cualquier ‘cuerpo extraño en nuestra existencia’ [...]”, además agrega:

Las coloraciones de los sueños tiñen sus imágenes de cierta volatibilidad como si fueran revestidos por un velo que pone de manifiesto “lo lejos que flotan más allá de [la] totalidad” social. La dificultad planteada por ellos se traduce en la incapacidad de “insertar algo vivido” en el flujo homogéneo y constante de la vida (Aguiluz, 2009: 178).

El efecto de la vida urbana, tal como Bolaño la estetiza, invade el inconsciente de los personajes; lo llena de ideas y emociones que, en general no puede interpretar. La novela está llena de sueños, los que suplen tanto la descripción de la ciudad como el vínculo explícito del efecto causado en sus habitantes. Así, lo que en apariencia luce ilógico e inconexo es la radiografía de una ciudad violenta. En la poética de Bolaño, esta desemboca en personajes hechos de miedo, incertidumbre y aislamiento.

2666 es una novela compleja en más de un sentido. “La forma de la novela [dice Carlos Burgos Jara] subraya la idea de que no existe una trama estructural de eventos a comprender, sino una red complejísima y variable de hechos a explicar” (2010: 468). La ciudad violenta es el escenario que Bolaño toma como objeto narrativo. En la *diferencia* que supone esta ciudad se encuentra su profundidad literaria, su espacio diversificado, su forma *poliédrica*, como dice Francisco

Joaquín Cortés: “la clave de la trama literaria moderna: el laberinto y el encuentro inagotables” (2003: 162).

REFERENCIAS

- Aguiluz Ibargüen, M. (2009). *El lejano próximo. Estudios sociológicos sobre extrañeidad*, Barcelona: Anthropos / UNAM.
- Asensi, Manuel (2010). “Atreverse a mirar por el agujero: lo real y lo político en 2666 de Roberto Bolaño”. En F. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. (pp. 343-368). México: Eón / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Balmaceda García-Huidobro, P. (2010). “La violencia del norte: dos aproximaciones a las muertas sin fin”. En F. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular* (pp. 327-342). México: Eón / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Bolaño, R. (2010). 2666. México: Anagrama.
- Burgos Jara, C. (2010). “Los crímenes de Santa Teresa: Estado, globalización y mafia en 2666”. En F. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular* (pp. 461-473). México: Eón / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Canetti, E. (2013). *Masa y poder*. Madrid: Alianza.
- Cortés García, F. J. (2003). “La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria. Un ensayo antojadizo para reclamar la *diferencia*, la poética de la ciudad y la utopía literaria”. En H. Capel (coord.), *Colección Mediterráneo Económico: “Ciudades, arquitectura y espacio urbano”*, núm. 3 de la Colec-

ción estudios socioeconómicos, Almería: Cajamar, Caja Rural Intermediterránea, Instituto de Estudios Socioeconómicos de Cajamar, pp.161-169. Disponible en: <https://www.publicacionescajamar.es/pdf/publicaciones-periodicas/mediterraneo-economico/3/mediterraneo-economico-3.pdf> [consultado el 28 de marzo de 2019].

- Donoso, Á. (2009). “Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño”. *Revista hispánica moderna*, vol. 62, núm. 2, diciembre, University of Pennsylvania, pp. 125-142.
- Espinosa, P. (2006). “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”. *Estudios Filológicos*, núm. 41, septiembre, Valdivia, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile, pp. 71-79.
- Paoletti, C. (1998). “Horizonte de pensamiento Jacques Derrida”, Entrevista a Jacques Derrida en el programa *A voix nue* del 18 de diciembre. *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Disponible en https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/audio/derrida_paoletti_5.htm [consultado en 26 mayo de 2019].
- Segato, R. L. (2004). “Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez”. *Serie antropología* [En Línea], núm. 362, Brasilia, pp. 1-16. Disponible en: <http://mujeresdeguatemala.org/wp-content/uploads/2014/06/Territorio-soberani%C-C%81a-y-cri%CC%81menes-de-segundo-estado.pdf> [consultado el 28 de marzo de 2019].

Puentes metatextuales en “Deutsches Requiem” y “Guayaquil” de Jorge Luis Borges



Sonja Stajnfeld

*Todo en el mundo está dividido en dos partes,
de las cuales una es visible y la otra invisible.
Aquello visible no es sino el reflejo de lo invisible.*

Zohar I, 39

BORGES

Es de suponer que el conocido descargo de responsabilidad “cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia” –originado por las posibles demandas que la industria cinematográfica de Hollywood podría enfrentar debido a sus contenidos– hubiera sido uno de los blancos de la ironía de Borges. El eje temático de la ambigua e insuficientemente definida relación *inclusión / exclusión* de la realidad en la ficción o del contexto real en los textos literarios ha sido una preocupación constante para este autor.¹ Quien inclinaba la balanza hacia la concepción de que la realidad es una vertiente de la ficción –de la irrealidad–, como es sugerido de manera breve por “El sueño de Chuang Tzu” de Herbert Allen Giles, recopilado en *Libro de sueños*: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre” (Borges, 1999: 183).²

¹ “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” son algunos textos que rozan el tema.

² Ver también en *Libro de sueños*: “Historia de los dos que soñaron” (recopilada del *Libro de las mil y una noches*, noche 351), (231-232); “Pirandelliana” de Luigi

¿Será que la materia prima de los textos literarios –y del arte– es el contexto, o que ese contexto usa los textos en función de su materia prima? Se está frente a la cuestión –eterna en el ámbito de la teoría literaria–³ sobre la naturaleza de esa relación, y también sobre qué es lo que los une y funge como puente entre estas dimensiones en constante tensión y conflicto. El presente capítulo intenta demostrar que los ideogramas –desde lo propuesto por Bajtín como “parte de la realidad social y material que rodea al hombre, [...] momento de su horizonte ideológico materializado” (1994: 48), pero demostrando que aquella realidad se inclina más hacia la ficción que a lo *verdadero* en el sentido de la autenticidad y efectividad– en los relatos “Deutsches Requiem” y “Guayaquil” moldean, en su calidad de *puentes*, la percepción de la realidad; sin embargo, reiterando el *credo* de esta propuesta, ello tiene lugar desde la calidad de la ficción y no como integrantes de lo social y material. Entonces, la modelación se efectúa a través de los ideogramas o, en específico, en la literatura, por medio de los núcleos temáticos que implican sistemas de valores binarios y hasta antagónicos.

En las próximas páginas se revisarán aquellos puentes, primero, en su aspecto más visible, sobre la *superficie textual*, en las categorías de la ilusión de mimesis; posteriormente, como metatextos, aquí nos detendremos en las implicaciones de las funciones narrativas; finalmente, se reflexionará de qué manera los puentes-metatextos contribuyen a la idea de que el texto es el que engloba varios contextos, estos lo preceden espacial y temporalmente. Asimismo, el texto precede a la bifurcación, ramificación, coincidencia o divergencia de acon-

Pirandello (155) y “La prueba” de S. T. Coleridge (67). En estos textos la relación es entre el sueño y la vigilia, pero se transpone a la relación ficción realidad.

³ Se evoca, al respecto, “Lingüística y poética” de Roman Jakobson: “el problema de las relaciones entre la palabra y el mundo interesa no sólo al arte verbal, sino a todo tipo de discurso” (1975: 349).

tecimientos, personajes, símbolos, forjamiento de identidades y su ascendencia a los connotadores de la ilusión de mimesis mediante los filtros que permean lo que se experimenta y percibe como realidad.

PUENTES Y DISYUNCIONES

Uno de los aspectos del lenguaje ficticio, el cual condiciona la naturaleza ficticia de un texto literario, es el discurso mimético del que fluye la imagen del mundo real –historia, *contexto*–. Este se reconoce, principalmente, por los referentes culturales e ideológicos. Dichos referentes se hallan –en la superficie textual– en los dos relatos anunciados de Borges, en cuyo eje temático se encuentran el desdoblamiento y el antagonismo: se trata de “Deutsches Requiem” (*El Aleph*, 1949, aunque fue publicado por primera vez en la revista *El Sur* en febrero de 1946) y “Guayaquil” (*Informe de Brodie*, publicado en 1970).

El principio organizador de los referentes culturales se agrupa en tres categorías que, según Solotarevsky, funcionan como connotadores de la ilusión de mimesis: 1. “la existencia de referentes ficticios que [tienen] su correlato en referentes reales, e.g. antropónimos, topónimos, que relacionan al texto con el extratexto”; 2. “el despliegue del código cultural”, y 3. “la presencia manifiesta de una ideología” (Solotarevsky, 1993: 22).⁴ Los tres parámetros son como grietas o fisuras por las cuales se permea el contexto histórico en la obra literaria. En “Deutsches Requiem”, estas fisuras realizan movimientos aparen-

⁴ Otros connotadores que Solotarevsky evoca refiriéndose a Genette, Kayser y Barthes son la pretendida ausencia o presencia mínima de la instancia narrativa, la morosidad del relato, el efecto de lo real, la coherencia narrativa sustentada en la linealidad temporal y en la vigencia de la causalidad y el tránsito del ámbito de primer plano, al proceso épico o mundo mayor (Solotarevsky, 1993).

temente antagónicos en la caracterización del protagonista Otto Dietrich zur Linde. El primer movimiento, por un lado, relaciona a Otto con diferentes eventos bélicos de Alemania a través de sus antepasados; por otro, con los personajes del mundo de la literatura, la música y la filosofía. El segundo se refleja en sus comentarios e interpretaciones respecto a influencias artísticas y filosóficas que dejaron huella en su personalidad. Por último, la presencia de la ideología del nazismo es más que manifiesta, este último parámetro es el impulso de la narración de Otto y de la trama.

En el caso de “Guayaquil”, en este nivel al que aludí como la superficie textual, los referentes reales son el encuentro entre Simón Bolívar y José San Martín que tuvo lugar en la provincia de Guayaquil el 26 y 27 de julio de 1822; después de este encuentro, San Martín cede territorio a Bolívar, y se repliega; mientras que Bolívar se expande y anexa la provincia libre de Guayaquil a la gran Colombia. De igual manera, el narrador refiere al combate de Junín en el cual participaba su bisabuelo.⁵ En cuanto al despliegue del código cultural se encuentra, por ejemplo, el estilo arquitectónico del patio del anfitrión –“las baldosas negras y blancas, las dos magnolias y el aljibe” (Borges, 2001: 90)–, mención a Schopenhauer, Heidegger, Shakespeare,⁶ *El Golem* de Gustav Meyrink y el juego intertextual con la evocación del nombre José Korzeniovski (el nombre real de Joseph Conrad era Józef Teodor Konrad Korzeniowski). La circulación de la ideología es evidente. El nacionalismo argentino del narrador es puesto en relieve, a tal grado que hasta roza con los motivos del nacionalsocialismo –un

⁵ Bubnova menciona la autoironía de Borges, ya que los datos biográficos de los antepasados del narrador coluden con los de Borges, aquí específicamente se hace alusión a su bisabuelo el coronel Isidoro Suárez, quien participó en la batalla de Junín (2009).

⁶ Estos referentes culturales coexisten en los dos relatos.

nacionalismo extremo— como la alusión a *sangre y suelo*,⁷ confesión del narrador/anfitrión: “la labor que de algún modo llevo en la sangre” (Borges, 2001: 93), confirmada e ironizada por su interlocutor, Eduardo Zimmermann:

— En la sangre. Usted es un genuino historiador. Su gente anduvo por los campos de América y libró las grandes batallas, mientras la mía, oscura, apenas emergía del *ghetto*. Usted lleva la historia en la sangre; según sus elocuentes palabras; a usted le basta oír con atención esa voz recóndita (Borges, 2001: 93).

La metonimia que relaciona al narrador/anfitrión con nacional-socialismo está determinada por la antítesis con el judío (interlocutor/huésped) a través de la referencia a la salida del *ghetto*. Otros connotadores de la ideología nacionalista se encuentran en la insistencia del linaje del narrador, con un retrato de su bisabuelo (quien militó en las guerras de la Independencia), espadas, medallas y banderas. El narrador es alguien que “se nutre del pasado”, nuevamente por la antonimia en el enunciado del huésped: “Yo me nutro de textos y me trabuco; en usted vive el interesante pasado” (Borges, 2001: 91). Los ideogramas —“la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. El ideograma articula los contenidos de la conciencia social y posibilita posibilitando su circulación, su comunicación y su manifestación discursiva en, por ejemplo, las obras literarias” (Sarlo y Altamirano, 1993; citado en Bubnova, 2009: 84)— configuran, en el caso de Zimmermann, el

⁷ Me refiero a la ideología de *Blut und Boden* (sangre y suelo, en alemán), la cual se centra en el vínculo del pueblo, en el sentido de un grupo étnico específico con la tierra —el suelo— que cultiva.

cosmopolitismo y el no-arraigo: sus coordenadas son Praga, Londres, Argentina, Estado Oriental.⁸

Ambos relatos están contruidos sobre los antagonismos y las oposiciones binarias; de hecho, el tercer connotador de la ilusión de mimesis –la presencia de la ideología– es elevado sobre antagonismos de modo explícito. En “Guayaquil” la base es la entrevista entre los dos libertadores, José de San Martín y Bolívar; en tanto que los historiadores⁹ son un argentino nacionalista porteño –*anfitrión*, textual y metafóricamente–, profesor universitario en Buenos Aires y miembro de la Academia Nacional de la Historia, y un extranjero recién nacionalizado argentino y provinciano –*huésped*, también textual y meta-

⁸ Bubnova (2009) dice que puesto que el Estado Oriental no existe en ningún mapa, la única manera de trazar su significado es a través de la referencia intertextual con la novela *Nostromo* de Joseph Conrad. Sin embargo, dentro del marco que se intenta establecer en el presente capítulo, el Estado Oriental es, asimismo, un valor binario por su oposición al Estado Occidental (topónimo de la zona del actual Uruguay: Estado Oriental del Uruguay, nombre oficial de ese país entre 1830-1919); de esta manera en este sitio convergen dos personajes, dos historias; por un lado, en “Guayaquil” se alude al nombre polaco de Conrad: José Korzeniovski, quien funge como historiador de “aquella república del Caribe” (Borges, 2001: 86); por otro, es también este sitio el lugar donde llega el bisabuelo de Borges, el capitán Isidoro Suárez, después de haber librado batallas. En el poema “Página para recordar al Coronel Suárez, vencedor en Junín” se lee: “Sirvió trece años en las guerras de América. Al fin la suerte lo/llevó al Estado Oriental, a campos del Río Negro” (1974: 872).

⁹ Poniendo en perspectiva la situación abismal de la temporalidad en “Guayaquil”, citamos a Walter Hoefler E.: “entre el tiempo de la acción histórica original titular y el presente presencial y actual del lector potencial o del narratario está la atmósfera pre y postbélica, la de la Segunda Guerra Mundial y también, como una cierta escenificación de una concepción tradicional de la historia, representada por ese narrador que encarna a un historiador criollo, que se verá desplazado por el historiador inmigrado, que trae como experiencia las viejas querellas de la intelectualidad europea y en especial la persecución por su condición de judío” (2003: 71).

fóricamente-. El ganador del segundo duelo, la *segunda* entrevista, es Zimmermann, el forastero.

Los antagonismos se exponen insinuando los estereotipos: “representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno” (Amossy, 2001: 31-32). Aunque el extranjero parece desfavorecido, no domina el idioma, es recién inmigrado, lejos de su patria, inseguro de haber tenido una, expresa su no-pertenencia con ironía: “Yo *era* de Praga”¹⁰ (Borges, 2001: 96). Su destino está a merced de grandes eventos históricos –“daba la impresión de un pasado azaroso” (Borges, 2001: 91)–. Al final, resulta el ganador de la historia –del relato– y de la lectura en clave del reflejo de la entrevista original, la de Guayaquil. Parece que se cumple la interpretación de Stephen Albert sobre libro de Ts’ui Pên, en “El jardín de senderos que se bifurcan”, proferida en el momento en que Yu Tsun expresa su humildad frente a la labor exegética de Albert:

– En todos [ejemplos] – articulé no sin un temblor – yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts’ui Pên.

– No en todos – murmuró con una sonrisa [Stephen Albert]–. – El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo (Borges, 2008a: 116-117).

Zimmermann parece consciente de aquella ramificación rizomática de las manifestaciones temporales, y convencido de que en su vida actual él es quien debe ser el delegado por el Gobierno argentino para viajar a Sulaco y, al representar la actividad de historiador por parte de su nueva patria, hacer la labor exegética de las cartas

¹⁰ Las cursivas son mías.

que posiblemente descifran el motivo que tuvo San Martín para capitular ante Bolívar, militar y espiritualmente.¹¹ Por lo anterior, tiene preparada la carta de capitulación del narrador/anfitrión en la cual renuncia a ser delegado. Aunque se apela a la voluntad (la evocación de Schopenhauer es constante tanto en este relato como en “Deutsches Requiem”), se sugiere otra posibilidad, de acuerdo con la lógica de los reflejos invertidos, en la que se insiste en “Guayaquil”: lo que procede es lo contrario de la voluntad, es una determinación de la historia, del *gran tiempo*,¹² de las fuerzas azarosas y rizomáticas que, más allá de una lógica *causa-efecto*, característica en la cosmovisión oriental anclada en la metafísica, hace que las manifestaciones históricas respondan a un mecanismo parecido a la bifurcación de la obra caótica aludida de Ts’ui Pên.

¹¹ Kohan ofrece una valoración de esta capitulación: “Ahora bien: esta obsequiosa irradiación argentina encuentra por fin su límite, que es a un mismo tiempo un límite histórico, geográfico, político y militar (y es, también, un límite para la vanidad del imaginario argentino). Ese límite es Guayaquil. La entrevista de Guayaquil, mantenida por San Martín y por Simón Bolívar en julio de 1822, marca el punto final para las acciones del héroe argentino, además del punto en el que se debilita la eficacia simbólica de su figura (el poderoso título de ‘Protector’, en presencia de Bolívar, mengua en su valor: sólo indica que, en verdad, el título de ‘Libertador’ le corresponde al otro). En Guayaquil se agota la certeza de que, en América Latina, no les tocaba –no podía tocarles– otra alternativa a los argentinos que la de imperar y prevalecer” (2003: 36).

¹² Me refiero al *gran tiempo* en el sentido bajtiniano, según el cual “el diálogo en el ‘gran tiempo’ remite a la presencia axiológicamente superior de otro nivel de otredad: el tercero. El tercero [...] es aquél que puede ver, comprender y valorar el ‘acontecimiento del ser’ desde un punto de vista distinto de los valores propios del ‘microtiempo’ del diálogo pragmático. Posteriormente el concepto de tercero evoluciona hacia la sociología del lenguaje, teoría del intercambio discursivo y hasta la idea del diálogo entre las culturas en el ‘gran tiempo’” (Bubnova, 1996: 30).

En “Deutsches Requiem”, lo aparentemente antagónico consiste en que Otto Dietrich zur Linde se establece a sí mismo como un fervoroso militante del nazismo; sin embargo, los rasgos que lo ubican en un prototipo nazi se desmitifican por la alusión a su condición de intelectual. El antagonismo –mejor dicho, el dualismo– es interno. El externo está cargado por el personaje de David Jerusalem, aparente opuesto –ascendido al grado del símbolo¹³ que determina el destino de Dietrich, desde la herida física, el puesto como coordinador del campo de concentración, hasta su crueldad, ya que David Jerusalem representa la “zona detestada de [su] alma” (Borges, 2008b: 77). Al reiterar que es el símbolo de esa zona, se puede contemplar a David como el puente que une, por un lado, al judío como una abstracción –“Hombre de memorables ojos, de piel cetrina, de barba casi negra, David Jerusalem era el prototipo del judío sefardí, aunque pertenecía a los depravados y aborrecidos Ashkenazim” (Borges, 2008b: 76)– y, por otro, a *aquella* zona del alma de Dietrich. De hecho, Otto quiere “destruir su piedad” (Borges, 2008b: 77), por lo cual *destruye* el puente y, por consiguiente, las dos orillas que este conecta.

Lo que se afirma con el testimonio de zur Linde es que “la zona detestada del alma” es indispensable para que se efectúe la guerra perpetua –una de las características del fascismo eterno (*Ur fascism*)

¹³ El texto insiste en la naturaleza simbólica de David Jerusalem: “Ni en los archivos ni en la obra de Soergel figura el nombre de Jerusalem. Tampoco lo registran las historias de la literatura alemana. No creo, sin embargo, que se trate de personaje falso. [...] ‘David Jerusalem’ es tal vez un símbolo de varios individuos” (Borges, 2008c: 76); “Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma” (Borges, 2008b: 77). Otra instancia en la que se apela a la consciencia del ámbito de los símbolos: “Símbolo de mi vano destino, dormía en el borde de la ventana un gato enorme y fofo” Borges, (2008b: 74).

según Umberto Eco¹⁴ y el ideal del mundo en el cual “[rige] la violencia”, según Otto Dietrich zur Linde. La lucha entre valores opuestos es necesaria para dicha condición, donde el estado de excepción se convierte en única realidad.¹⁵ Por esta razón, Otto aborrece su parte sensible, la que despierta piedad y misericordia, puesto que su espíritu persevera –encuentra su *sentido*– confrontando la zona odiada. En aquel puente, representado en el relato por David Jerusalem, símbolo y al mismo tiempo metáfora de dos extremos contrapuestos, perdura el ideal del nazismo, el de “una guerra feliz” (Borges, 2008b: 77). Tanto en las regiones blandas de uno –articuladas por la poesía y las sensaciones individuales, particulares: “La comparación [entre

¹⁴ Eco asienta: “For Ur-Fascism there is no struggle for life but, rather, life is lived for struggle. Thus *pacifism is trafficking with the enemy*. It is bad because *life is permanent warfare*” (1995).

¹⁵ Eso no es casual, especialmente si recordamos el concepto del *estado de excepción* tal y como lo concibe Giorgio Agamben; María Luisa Bacarlett Pérez explica la paradoja inherente en esta figura legal, con la cual Agamben explica las circunstancias políticas actuales: “Pero ¿qué es lo que puede el estado de excepción? Fundamentalmente dos cosas: en primer lugar, escindir la vida en dos partes que supone antitéticas, la *zoé* y la *bios*, es decir, la vida biológica y la vida política, con el fin de dejar fuera de la *polis*, del Estado, de la ley, eso que por su carácter salvaje y natural no puede pertenecer al orden político; pero, en segundo lugar, con ello también crea una zona de indiferenciación en la cual ambas se confunden, se superponen, lo que permite al soberano decidir a cada momento dónde acaba una y dónde empieza la otra. Esta zona de indistinción no está ni antes ni después de la ley, sino que vuelve indeterminado tal umbral. Así, cuando se suspende la ley en una situación de emergencia –figura paradigmática del estado de excepción– el soberano no está ni dentro ni fuera de la ley, sino en ambos a la vez, al tiempo que la vida misma se encuentra en una zona borrosa que no es ni adentro ni afuera de la ley, más bien este adentro y este afuera son los que se vuelven borrosos. [...] Tal estado de abandono puede sonar a mera exclusión, a mero olvido, pero lo que hace la ley con la vida al excluirla no es meramente sacarla, pues al mismo tiempo la somete a su fuerza, a su control, una fuerza que es contundente porque, en el estado de excepción, la ley está suspendida pero no deja de ejercer su fuerza” (Bacarlett Pérez, 2014: 169-170).

Whitman y Jerusalem] no es feliz; Whitman celebra el universo de un modo previo, general casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa, con minucioso amor”¹⁶ (Borges, 2008c: 76)– como en las más *racionales*,¹⁷ encarnadas por Schopenhauer (Pérez Bernal, 2007), Nietzsche, Spengler, Goethe,¹⁸ así como en las que evocan a Destruído.¹⁹ Según el narrador, se encuentran gérmenes para una condición bélica perpetua.

De lo anterior, Borges nos enfrenta con una de dos opciones contradictorias: primero, para poder convertirse en un nazi es necesario despojarse de la parte artística (y humanística) de sí mismo

¹⁶ También, entre los artistas que influyeron en la formación de Otto, y que provienen del mundo externo al texto, están Johannes Brahms (a cuya obra musical alude el título de esta ficción e implica, genéricamente, una composición que se canta durante el texto litúrgico de la misa de difuntos, o forma parte de él) y Shakespeare; en el caso de este último es llamativa la referencia a Shylock (mercader de Venecia), por el estereotipo (desmitificado) del judío.

¹⁷ Citando a Eco: “Irrationalism also depends on the cult of *action for action’s sake*. Action being beautiful in itself, it must be taken before, or without, any previous reflection. Thinking is a form of emasculation. Therefore culture is suspect insofar as it is identified with critical attitudes. Distrust of the intellectual world has always been a symptom of Ur-Fascism, from Goering’s alleged statement (‘When I hear talk of culture I reach for my gun’) to the frequent use of such expressions as ‘degenerate intellectuals,’ ‘eggheads,’ ‘effete snobs,’ ‘universities are a nest of reds.’ The official Fascist intellectuals were mainly engaged in attacking modern culture and the liberal intelligentsia for having betrayed traditional values” (1995).

¹⁸ A pesar de que marcó la etapa temprana del romanticismo y que su estética se plasmó, entre otros géneros, en la poesía lírica, se optó por ubicar Goethe en el grupo *racional* debido a la multitud de sus enfoques, desde la ciencia, pasando por literatura y ensayo, hasta filosofía.

¹⁹ “Poco diré de mis años de aprendizaje. Fueron más duros para mí que para muchos otros, ya que me falta toda vocación de violencia. Comprendí, sin embargo, que estábamos al borde de un tiempo nuevo y que ese tiempo, comparable a las épocas iniciales del Islam o del Cristianismo, exigía hombres nuevos” (Borges, 2008b: 74).

como un paso en la iniciación o, como segunda opción, que resulta, igual, en el proceso de volverse nazi, al experimentar y exaltar la parte bárbara de uno. Inevitablemente se destruye ese territorio artístico del espíritu humano, ya que son excluyentes. No pueden coexistir. Un individuo que nutre su espíritu con lecturas de filosofía, de poesía y quien disfruta de la música de Brahms²⁰ no sería partidario de una ideología cuyos pilares son la violencia, el odio, la guerra permanente, la exclusión y la supresión de los individualismos. Se propone que, aparte de los motivos evidentes del repudio hacia la monstruosidad del nazismo, por más que ejerciera el pensamiento crítico, un intelectual no se vuelve inmune a las ideologías monstruosas, y que al poner su espíritu como ofrenda para el nacimiento de un nuevo mundo, sacrifica con ello su humanismo particular y se convierte en *fascio* –el vocablo italiano para la *haz*–. Palabra que es la raíz etimológica del fascismo, a fuerza de ser su metáfora.

Umberto Eco afirma lo anterior en tres rasgos de Ur-fascismo: primero, “the *rejection of modernism* The Enlightenment, the Age of Reason, is seen as the beginning of modern depravity” (1995); segundo, “Irrationalism also depends on the cult of *action for action’s sake*. Action being beautiful in itself, it must be taken before, or without, any previous reflection. Thinking is a form of emasculation. Therefore culture is suspect insofar as it is identified with critical attitudes” (1995) y, tercero, “No syncretistic faith can withstand analytical criticism. The critical spirit makes distinctions, and to distinguish is a sign of modernism. In modern culture the scientific community praises disagreement as a way to improve knowledge. For Ur-Fascism, disagreement is treason” (1995).

²⁰ “No puedo mencionar a todos mis bienhechores, pero hay dos nombres que no me resigno a omitir: el de Brahms y el de Schopenhauer” (Borges, 2008b: 73); el título se refiere a *Un réquiem alemán* de Brahms (en original, *Ein deutsches Requiem*).

Realicemos una digresión a lo extratextual para arrojar luz sobre las posturas nada desdeñables de Borges en relación con los núcleos temáticos axiológicos de los dos relatos; es decir, pasemos al ámbito de la *historia* y la *realidad* para, posteriormente, reanudar los puentes de los dos textos, no sin antes resaltar –prosiguiendo con la mira en los puentes texto/extratexto– algunas palabras reveladoras de Tatiana Bubnova respecto a Borges, específicamente de la “distancia [...] incierta y vacilante” (2009: 83) entre Borges autor y el narrador de “Guayaquil”:

Por una parte, no es difícil establecer que Borges escritor participa, biográfica y estéticamente, de las actitudes que evoca en el héroe; por otra, la perspectiva literaria y filosófica le permite un juego con este involucramiento, esta “actitud participativa”. Las lecturas tanto de gente de letras como de quienes no hacen de la literatura una profesión confirman esta catarsis identitaria que Borges, queriendo o sin querer, proyecta en este breve texto (2009: 83).

Al alejar el lente del texto que se observa en este capítulo, se nota que Borges solía establecer posturas categóricas sobre las identidades nacionales o nacionalismos. De acuerdo con la época, era su promotor, o desautorizaba su existencia; dejó de ser el ardiente defensor de la identidad argentina –el criollismo–, que se reflejó, entre varios escritos, en su ensayo publicado en 1928 y titulado “El idioma de los argentinos”, hasta negarlo por completo. Según Borges, la identidad se halla en los matices del lenguaje cuyos alcances son largos:

Un matiz de diferenciación [del español de los españoles] sí lo hay: matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria. No pienso aquí en algunas miles de palabras privativas

que intercalamos y que los peninsulares no entienden. Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su connotación (1963: 30-31).

La metamorfosis en la postura sobre la identidad nacional llegó hasta el punto en que descreía por completo de su existencia. En una de las entrevistas con Rodolfo Braceli (quien lo entrevistó en varias ocasiones; la primera, en 1965), Borges revela su postura:

–Usted, Borges, declara siempre su aversión por todo tipo de nacionalismo. ¿No teme que esta opinión suya sea considerada muy sudamericana? –A esta altura de mis años, no está entre mis hábitos entretenerme con temores. Pero a quienes piensen que mis juicios son muy sudamericanos, les recuerdo que no estoy seguro de la existencia de la famosa literatura latinoamericana. Estaría más seguro si afirmara su inexistencia... Esto de las fronteras literarias me parece una tontería. –Sin embargo usted alguna vez escribió un libro titulado *El idioma de los argentinos*. Ese libro promovía, de algún modo, el regionalismo de la lengua. –Escribí ese libro y declaro que fue una torpeza mía... De ese libro hasta hoy han pasado casi cincuenta años; en ese medio siglo he aprendido que hay que terminar con la exaltación de nuestras diferencias y acentuar nuestras afinidades. Seguir hablando de países me parece una patética guarangada (1998: 75-76).

Es consabido que la identidad nacional o el nacionalismo no es el único tema sobre el cual Borges cambiaba radicalmente de opinión. El movimiento vanguardista llamado ultraísmo es otro ejemplo, así como la figura del Juan Manuel de Rosas, a quien Borges primero

repudiaba, para posteriormente referirse a la época de Rosas con cierta nostalgia por el criollo como baluarte de nacionalismo que dominaba en la época entre 1835-1852 (Olea, 1993).

Dejando de lado las posturas cambiantes de Borges, es un hecho que el tema de la identidad nacional era algo que lo preocupaba. Si a estas preocupaciones agregamos que los libros que lo lanzan a la fama internacional son *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), aparte de *Historia universal de la infamia* en 1935, podemos deducir que son los acontecimientos que trascendieron en los años veinte, treinta y cuarenta del siglo xx los que dejaron huella, que se mimetizaron, en varias ficciones. Entre ellas: “Emma Zunz” (olas migratorias en Argentina), “El Aleph” (existencialismo, Kafka, Shopenhauer), “El jardín de senderos que se bifurcan” (Primera Guerra Mundial), “El Sur” (nostalgia hacia un pasado de honra y de la fuerza de palabra), “El milagro secreto” (el nazismo y el holocausto), además de los comentados en el presente capítulo.

Todavía en el ámbito del trasfondo que es el nacionalismo, agregaremos que era enfatizado y fomentado para construir nacionalismos en la Europa del siglo XIX, y constituía la prerrogativa de los Estados nación que paulatinamente sustituían a los grandes imperios. Asimismo, esta identidad es el componente sustancial, en su versión más extrema y desfigurada, de la ideología del nazismo, presente explícita e implícitamente en “Deutsches Requiem” y “Guayaquil”.

Lo anterior no cumple la función de discutir las diferencias, los paralelismos, las causas y los efectos, de los textos y los contextos (ni cuál contiene a cuál, si el nacionalismo al nazismo, o viceversa), sino establecer el vínculo entre el contexto ideológico contemporáneo de Borges, lo que lo preocupaba de manera significativa, y la estética del texto que nos atañe.

Annick Louis rastrea y comenta numerosos ensayos de Borges en los cuales se percibe su profunda y constante reflexión acerca del fenómeno del nazismo:

En los ensayos y notas de Borges del período de la Segunda Guerra Mundial, el nazismo es una presencia constante que puede tomar la forma de la exhibición de los distintos aspectos de este movimiento que lo indignan o aparecer simplemente, y de modo obsesivo como una suerte de término de comparación cuando escribe acerca de algún problema literario o filosófico. Las alusiones van del “mal chiste” (véase por ejemplo el uso de la expresión “*Volk ohne Raum*” para describir la abundancia de personajes en las novelas chinas en “*Clement Egerton: The Golden Lotus*” (sept. 1939) al establecimiento de un paralelismo entre el nazismo y fenómenos literarios (por ejemplo en “*Howard Haycraft: Murder for Pleasure*”, sept. 1943, cuando afirma que comparar a Chesterton con Henry Christopher Bailey y preferir al segundo “es uno de los mayores enigmas que han entenebrecido la tierra desde que mil y un profesores vindicaron la invasión de Polonia, pues los polacos son de raza inferior a la germánica, y la de Noruega, pues los noruegos son de raza germánica”) (2007: 118).

Cabe transcribir un momento en el cual Borges explícitamente expone lo que para él es el nazismo; lo hace en el texto titulado “Agradecimiento a la demostración ofrecida por la Sociedad Argentina de Escritores” (julio, 1945):

Quiero añadir algunas palabras sobre un problema que el nazismo propone al escritor. Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres:

la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre (Louis, 2007: 119).

En estas palabras de Borges se reconoce su concepción de la idea de *sangre y suelo*, comentada anteriormente. Otra opinión de Borges del año 1941, que consideramos relevante, es la siguiente:

Es infantil impacientarse; [...] la misericordia de Hitler es ecuménica; en breve (si no lo estorban los vendepatrias y los judíos) gozaremos de todos los beneficios de la tortura, de la sodomía, del estupro y de las ejecuciones en masa. ¿No abunda en nuestras llanuras el *Lebensraum*, materia ilimitada y preciosa? (Borges, 1941; citado en Aizenberg, 2005: 46).

También, en otro texto, Borges expresa sus reflexiones respecto del fenómeno de la ética de la crueldad, tan reconocible en el nazismo: “A los alemanes no les ha bastado con ser crueles; han creído necesario construir una teoría previa de la crueldad, una justificación de la crueldad como postulado ético” (Borges en Aizenberg, 2005: 53). O en las palabras del protagonista de “El jardín de senderos que se bifurcan”, Yu Tsun, el espía de Alemania en Primera Guerra mundial: “No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía” (Borges, 2008a: 104).²¹

Después de ese desvío explicativo, regresemos a los puentes. En “Deutsches Requiem”, el protagonista Otto Dietrich zur Linde está preso esperando la ejecución, que tendrá lugar unas horas después de la narración, por ser un militante del nazismo. Dos correlatos históricos *reales* se distinguen en este hecho: el primero corresponde a los

²¹ Evidentemente, el nazismo no existía, como tal, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, pero, aun así, la referencia a la crueldad es pertinente.

procesos de Núremberg del 20 de noviembre de 1945 al 1 de octubre de 1946 y, el segundo es el vocero de Prensa de Reich, Otto Dietrich. Los dos representan grietas implícitas por las cuales penetra el flujo de la historia. En la dimensión textual, la narración de Linde tiene forma de confesión o testimonio; no es justificación, ya que, en palabras del protagonista:

Durante el juicio (que afortunadamente duró poco) no hablé; justificarme, entonces, hubiera entorpecido el dictamen y hubiera parecido una cobardía. Ahora las cosas han cambiado; en esta noche que precede a mi ejecución, puedo halar sin temor. No pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí, pero quiero ser comprendido (Borges, 2008b: 72-73).

Del testimonio conocemos sus tres antepasados: Christof zur Linde, quien “murió en la carga de caballería que decidió la victoria de Zorndorf” (Borges, 2008b: 72); Ulrich Forkel, quien “fue asesinado en la foresta de Marchenoir por francotiradores franceses, en los últimos días de 1870” (Borges, 2008b: 72),²² y el capitán Dietrich zur Linde, quien “se distinguió en el sitio de Namur, en 1914, y, dos años después, en la travesía del Danubio” (Borges, 2008b: 72). No es casual que se recuerden solamente los hechos bélicos de su existencia. Hasta la nota del editor en el pie de página, llama la atención sobre este énfasis sesgado, pues dice que “es significativa la omisión del antepasado más ilustre del narrador, el teólogo y hebraísta Johannes Forkel (1799-1846)” (Borges, 2008b: 72).

Eco establece que una de las características de esta ideología (a la que aludimos en el contexto de la zona detestada de su alma) es

²² El acontecimiento es la guerra franco-prusiana; específicamente la referencia es la batalla de Orleans, en la cual las tropas alemanas derrotaron a las tropas francesas, estas últimas se retiraron a los bosques de Marchenoir (Vizetelly, 1914).

“principio de guerra permanente, el antipacifismo” (1995). También lo es, en este contexto, “el heroísmo, culto a la muerte” (1995). Lo llamativo, aparte de la exaltación del linaje bélico, es que todas las hazañas de los antepasados del protagonista son hechos históricos reales: la guerra de los Siete Años (1756-1763), la guerra franco-prusiana de 1870 y la Primera Guerra Mundial. Otto Dietrich zur Linde es descendiente de la estirpe militar y heredero de vocación bélica – más bien en el sentido estético, pues, como confiesa: “me falta toda vocación de violencia” (Borges, 2008b: 74)–. Esto contribuye a que la amputación de su pierna, después de la incursión en Tilsit, sea más grave que solo una sensación física, corporal, dado que condiciona el rompimiento de la tradición militar con la que se sentía identificado.

De acuerdo con el *mise en abyme* temático, que se sugiere con esta sucesión, una próxima guerra es inevitable para seguir con la sucesión y la tradición familiar bélica. La cadena se cumple, aunque Otto Dietrich tenga un cargo administrativo, no militar, en la Segunda Guerra Mundial. Esto hace que su rol metafísico en la estirpe familiar quede transformado. Su cuerpo está mutilado, trunco. El cuerpo se refiere, metonímicamente, a los ejércitos, al *fascio*. Resulta, por consiguiente, que Otto Dietrich, como portador trunco de la atmósfera de guerras, tiene que compensar su falta, de modo que, desde un puesto administrativo, contribuye con su grano de arena a la perpetuación de un estado de guerra total: la que se libra dentro de uno mismo, y contra los enemigos externos. De manera que el cuerpo de Otto forma un engrane en el cuerpo de la nación.

Cuando está en el hospital convaleciendo la amputación de la pierna,²³ en *Pararga und Paralipomena*, “[relee] que todos los hechos

²³ Que perdió “el 1 de marzo de 1939 [en los] disturbios de Tilsit [donde] en la calle detrás de la sinagoga, dos balas [le] atravesaron la pierna, que fue necesario amputar” (Borges, 2008b: 74).

que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio” (Borges, 2008b: 75). En lo que insiste esta paráfrasis de Schopenhauer es en un individualismo radical, en concordancia con su concepto clave: el de la voluntad. A partir de esta lectura, Otto concibe –“¿Qué ignorado propósito (cavilé) me hizo buscar ese atardecer, esas balas y esa mutilación?” (Borges, 2008b: 75)– que la amputación de su pierna es la causa para el cumplimiento de su función en la implementación del nazismo: liberarse del sentimiento de piedad (que califica de pecado); el medio para lograr ese efecto sublime es su nombramiento como “subdirector del campo de concentración Tarnowitz” (Borges, 2008b: 75). Otto Dietrich zur Linde comprende que el significado de su puesto es poner a prueba su misericordia y su piedad, para ello alude constantemente a los términos de cristianismo (Lawrence, 2000). Lo explica: “no en vano escribo esa palabra; la piedad por el hombre superior es el último pecado de Zarathustra” (Borges, 2008c: 75). Con el *hombre superior* se refiere al judío David Jerusalem, y el texto emplea ironía por medio de la inversión del concepto de la superioridad de la raza aria. Para él, el nazismo significa despojarse de los *vicios del viejo hombre*, y entre los vicios se encuentran la piedad y la misericordia, con la finalidad puesta en una dimensión epistemológica: “vestir el nuevo [hombre]” (Borges, 2008b: 75). Para lograr este elevado objetivo, el destino lo enfrenta con el poeta-símbolo David Jerusalem.

El *mise en abyme* se reconoce en “Guayaquil” por su estructura y el nivel temático.²⁴ En la superficie la entrevista histórica entre Bolívar

²⁴ Hoefler E. enuncia la complejidad de esta figura. “Proyección abisal del conflicto entre el cronista narrador y Zimmerman, entre Zimmermann y Heidegger, entre los dos bardos, entre San Martín y Bolívar y quizá en última instancia entre

y San Martín, en la cual se impone el primero, *pone en abismo* a la entrevista entre dos historiadores, el narrador y Eduardo Zimmermann. Nuevamente, estamos frente a dos orillas con los puentes en forma de antagonismos y disyuntivas. Lo llamativo es que, aunque tenga una función cardinal, el enigma que uno de los historiadores descifraría en las supuestas cartas de Bolívar carece de importancia. Es decir, los historiadores luchan por la primicia, en tener una fuente material que pudiera explicar la imposición de Bolívar en la entrevista de 1822 y la *derrota* de San Martín. Uno de ellos, Zimmermann, aclara que ese aparente motivo de la justa, realmente no lo es:

No he deletreado aún la pertinente carta de Bolívar, pero es inevitable o razonable conjeturar que Bolívar la escribió para justificarse. [...] Una vez publicada, habrá que sopesarla, examinarla, pasarla por el cedazo crítico y, si es preciso, refutarla.

[...] le pregunté si en verdad creía que las cartas eran apócrifas.

Que sean de puño letra de Bolívar –me contestó– no significa que toda la verdad esté en ellas. Bolívar puede haber querido engañar a su corresponsal o, simplemente, puede haberse engañado. Usted, un historiador, un meditativo, sabe mejor que yo que el misterio está en nosotros mismos, no en las palabras (Borges, 2001: 95).

Dejemos a un lado el escepticismo en cuanto a la imposibilidad del lenguaje para transmitir la verdad, este fragmento evidencia algunos puntos clave: si la historia es una disciplina que se sostiene –entre otros– por pruebas materiales, entonces se sugiere que estas tienen la

Borges y el lector, traicionado por este sentido que se nos escamotea” (2003: 74). Además, ya se mencionó el reflejo de Nostromo de Joseph Conrad en el relato, el cual percibe y comenta Bubnova (ver pie de página 8 [pendiente]).

misma condición epistemológica y el mismo grado de confiabilidad como testimonios. Por lo anterior se juega –nuevamente el *mise en abyme*– con la fusión del testimonio y prueba material (una carta). El narrador/anfitrión igualmente anota su versión de la entrevista con Zimmermann, pero para prevenir que no entre en la espiral de especulaciones históricas (o porque la versión del perdedor no debe trascender): “Releo estas desordenadas páginas, que no tardaré en entregar al fuego” (Borges, 2001: 98). A pesar de ese deseo del narrador, Borges le juega una broma irónica, invierte con ello la máxima según la cual la historia la escriben los vencedores: la historia de “Guayaquil” la escribe el narrador, el historiador argentino de *estirpe*, el perdedor del duelo. En el inicio declara: “Referiré con toda probidad lo que sucedió; esto me ayudaría tal vez a entenderlo. Además, confesar un hecho es dejar de ser actor para ser un testigo, para ser alguien que lo mira y lo narra y que ya no lo ejecutó” (2001: 87). Confiesa y asume un papel pasivo, el de testigo y observador de los hechos, no el de agente.

Ambas historias son una ficción construida por los connotadores de la ilusión de mimesis. Entonces, tener en posesión la carta de Bolívar, su autor y protagonista de hechos históricos, no significa que se logre descubrir “el secreto de la Argentina” (Kohan, 2003).²⁵ Zimmermann, desde su condición de *outsider*, despoja esta máxima de su esencia y asienta que el secreto permanecerá como una archiescritura. Alrededor de ella existe solamente una circulación de los significantes, irrelevante al contenido de la carta. En otras palabras, el contexto histórico (las causas directas que entablaron la entrevista de Guayaquil y sus consecuencias inmediatas) se transforma en puros connotadores de la ilusión de mimesis, en *ideologemas*, en ficción. La historia es un elemento de la ficción, y no. El huésped Zimmerman, el judío, el absoluto perdedor de las circunstancias históricas resulta

²⁵ Más bien, es el secreto de América Latina y de las guerras de Independencia.

ser el ganador del duelo: el otro –¿por ser el otro?– se acercará a ese secreto, no para descifrarlo, sino para poner en tela de juicio la aura trascendente de las *verdades históricas*. Los significantes de los significantes –ficción, *il n'y a pas de horstexte*– circulan tanto en el ámbito de la literatura como en el de la historia: “Borges desmitifica [...] la historia como versión directa, fidedigna, documental, reduciéndola a lo que es: un proceso escritural que no desestima una apócrifa y dudosa documentación registrada en una república imaginaria” (Hofler, 2003: 73).

A lo anterior hay que aproximar las dos parábolas (que funcionan como metáforas) proferidas por el narrador/anfitrión, una de la tradición galesa sobre (*Mabinogion*) los dos reyes que enfrentándose en un partido de ajedrez metonímicamente reflejan la batalla de sus ejércitos y, otra, celta, de dos bardos, que declara el ganador y el perdedor: el que “confiesa su derrota” (Borges, 2001: 97) es el expresivo –el *elocuente*, en el caso de “Guayaquil”–, el que “acompañándose con el arpa, canta desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche” (Borges, 2001: 97). Con esta segunda parábola, a manera de reflejo y puestas en abismo, el anfitrión, cuya voz se oye desde una plataforma de alcurnia y autoridad, “confiesa su derrota” (Borges, 2001: 97).

Aunque no es el tema expreso del presente capítulo, los reflejos, las puestas en abismo, encaminan hacia una interpretación acorde con los puentes y las disyunciones. Espejos y reflejos ocupan un espacio notable en la poética de Borges, pero en los dos relatos que nos atañen, estos configuran lazos de un tejido de la abstracción: los dos *mise en abyme* mencionados de “Guayaquil” sugieren un movimiento cíclico de los procesos históricos, calca de guerras, para ser precisos. El de “Deutsches Requiem” es más conspicuo. Cuando Otto hace una revisión de las obras de Jerusalem, comenta al respecto del soliloquio *Rosencrantz habla con el Ángel*:

en el cual un prestamista londinense del siglo XVI vanamente trata, al morir, de vindicar sus culpas, sin sospechar que la secreta justificación de su vida es haber inspirado a uno de sus clientes (que lo ha visto una sola vez y a quien no recuerda) el personaje de Shylock (Borges, 2008b: 76).

Es una puesta en abismo, pero ¿qué sugiere en cuanto a los puentes? Proponemos que el personaje-símbolo incluye en su obra, a través del personaje-estereotipo (prestamista londinense), la inspiración *real* de otro personaje-estereotipo: Shylock. También, en este instante, se refuerza el esquema del contexto *histórico* –el ambiente de la realidad, Jerusalem como símbolo de la persecución y tortura de los judíos– que inspira una ficción –el soliloquio–, que a su vez contiene la explicación *real* del famoso personaje de Shakespeare. La realidad –a partir de los connotadores de la ilusión de mimesis– forma parte de los significados abstractos, universales, simbólicos y estereotipados.²⁶

NARRADOR Y TESTIGO: PARERAGON Y METATEXTO

Después de referirme a los puentes-connotadores de la ilusión de mimesis –del texto hacia los connotadores de *realidad*, y de connotadores de *realidad* específica de Borges hacia los textos–, pasaré al segundo nivel de significación, que funde las categorías estructurales

²⁶ Una de las características de ambos relatos que son el objeto de este estudio es que se aproximan a los símbolos y los estereotipos, y los confunden; al hacerlo, potencializan la intencionalidad textual de lo universal y abstracto, ya que ambos son formas que ignoran individualismos, matices y distinciones; el símbolo, según el *Diccionario de la lengua española* (DLE) representa una idea “por convención o asociación” (2014); es decir, deshumaniza.

narrativas con los personajes, es decir, con las categorías semánticas. En este segundo nivel –en el *double coding*, en los términos de Eco²⁷ reflexionaremos, aparte de los bordes contaminados y difusos de los valores antagónicos, de qué manera las funciones narrativas de los personajes tienen repercusiones metatextuales. En esta aproximación a “Guayaquil” y a “Deutsches Requiem”, con dichas repercusiones nos referimos al efecto inquietante y transgresor del narrador homodiegético, así como del papel del testigo; este último tanto en calidad de una manifestación concreta de la construcción abstracta del narrador homodiegético como la del testigo en el nivel semántico de los dos relatos.²⁸ El punto de partida es que la inclusión/exclusión del narrador en el testigo y del testigo en el narrador funciona a modo de parergon que, en analogía con el marco, “[acude] a una necesidad planteada por la obra ‘interior’ tanto en el sentido de la necesidad de una delimitación como en la de una ‘falta’” (Asensi, 1990: 30). El parergon y el metatexto, al cumplir el rol de su indicio, representan ese mediador en la relación entre el lector y el texto, el lector con sus prejuicios y expectativas en calidad del *exterior*, y el texto como íntegramente *interior*. El narrador y el testigo en los dos relatos influyen, simultáneamente, en ambas dimensiones y se sitúan, por consiguiente, en el parergon, con el efecto metatextual. Este, según Concha Toralba,

²⁷ El concepto supone que un texto se expresa en dos niveles al mismo tiempo: un nivel está dirigido hacia el lector modelo semántico, el cual “desea saber cómo acaba la historia” (Eco, 2002: 223); otro (segundo) nivel, está dirigido hacia el lector modelo semiótico o estético, este pretende captar cómo funciona la obra, y puede decidir si “el texto tiene dos o más sentidos” (Eco, 2002: 235-236).

²⁸ Ambos son intensa y extensamente metatextuales, *comentan*, a través de las estructuras como la puesta en abismo, reflejos invertidos, abstracción y concreción, el sí mismo de su construcción y creación.

desde un no-lugar sin principio ni fin, acude a la necesidad interior de la obra de suplementarse con otro acto de escritura, pues un texto, todo texto, además de insaturable e indecidible, es cabeza de otros textos, en un juego interno de superposiciones en el que las citas y referencias a otros textos están fragmentadas y constituyen a la escritura en huella, evidenciándolo como algo inacabado, imposible de completar y saturar a través de un pretendido contexto unitario, al mismo tiempo que se suplementa con otros textos que, en ese caso, siempre serán huella de huella. El parergon no es el interior ni el exterior de la obra, delimita y se delimita con respecto a una exterioridad (2000: 18).

Teniendo en cuenta la cita anterior, pensemos en la función *tradicional* de un narrador homodiegético: posee el control y el dominio de la información –y la *verdad*–, tiene el poder de manipularla, de distribuirla y de omitir datos incómodos. Ese tipo de narrador está en una posición de poder. Lo que sucede en “Guayaquil”, al respecto, es importante. El narrador, aparte de los privilegios otorgados por su función narrativa, es el anfitrión, está en su territorio; desciende de los personajes cuya participación en las batallas decisivas han marcado la historia nacional argentina y sudamericana: “Hay en el escritorio un retrato oval de mi bisabuelo, que militó en las guerras de la Independencia, y unas vitrinas con espadas, medallas y banderas” (Borges, 2001: 91); el que tiene mejor disposición física: “comprobé con satisfacción que yo era el más alto, e inmediatamente me avergoncé de tal satisfacción” (Borges, 2001: 90); se percata del nerviosismo de su huésped: “estaba, creo, algo nervioso” (Borges, 2001: 90), y de su apariencia: “recuerdo lo que cierto poeta ha llamado, con fealdad que corresponde a lo que define, su torpe aliño indumentario” (Borges, 2001: 90); por encima de todo, él domina el lenguaje, le molesta la incompetencia de su huésped: “Pronunciaba la ve casi como si fuera

una efe” (Borges, 2001: 91) o “el perceptible acento alemán convivía con un ceceo español” (Borges, 2001: 92).

El último punto es el que atañe, de modo peculiar, al parergon: ni adentro ni afuera, pero “contamina lo que queda en sus inmediaciones” (Asensi, 1990: 30). ¿Cómo se percibe la contaminación? Aunque el narrador posee el dominio de lenguaje y no comete torpezas lingüísticas, es precisamente quien emplea el lenguaje con cierta ineptitud, el que se impone y gana el *duelo*. Zimmerman, el ganador contra toda lógica, explica este hecho otorgándole un papel decisivo a la voluntad (refiriéndose al duelo *original*, entre Bolívar y San Martín): “Acaso las palabras que cambiaron fueron triviales. Dos hombres se enfrentaron en Guayaquil; si uno se impuso, fue por su mayor voluntad, no por juegos dialécticos Como usted ve, no he olvidado mi Schopenhauer” (Borges, 2001: 95).

El asunto de las palabras que *actúan y hacen*, aparte de enunciar,²⁹ está refutado; estas palabras carecen de poder –ritual, mágico, o dialéctico–, ya que se encuentran en una red de juego de significantes, es decir, en la zona de la diferencia y la diferenciación, mientras que la voluntad invade el espacio metafísico reservado para el *significado trascendente*. Así, la voluntad como el significado trascendente en ambos relatos es “la unidad del tema y de la realidad representada y [este] se vislumbra detrás de cualesquiera de los significantes sofisticados y centraliza el texto” (Bubnova, 2005: 298). Se hace hincapié en que es precisamente desde la condición del forastero que Zimmerman gana el duelo; lo logra desde su incompetencia lingüística, y deja claro que es erróneo creer que el lenguaje es el arma para lograr disputas: “Words, words, words. Shakespeare, insuperable maestro de las palabras, las desdeñaba. En Guayaquil o en Buenos Aires o en

²⁹ Nos remitimos al famoso texto de John L. Austin (2004), “How to do things with words”.

Praga, siempre cuentan menos que las personas” (Borges, 2001: 96). Esta aseveración es el remate en el duelo y el narrador lo presiente. En seguida refiere: “En aquel momento sentí que algo estaba ocurriéndonos o, mejor dicho, que ya había ocurrido. De algún modo ya éramos otros” (Borges, 2001: 96).³⁰

De lo anterior emana que no es que Zimmermann dude de que las palabras de Bolívar en la carta sean verdaderas: pueden serlo en la medida en que reflejan su *voluntad*, no necesariamente la *realidad*, los hechos históricos. Dicho al revés, la carta con la explicación de Bolívar sobre su victoria no logra ser confiable según los parámetros de veracidad, ya que refiere solamente a las palabras de los que se entrevistaron, y no su *voluntad*, lo que implica otro texto no enunciado (y no *enunciable*) por medio del lenguaje. Lo anterior pone en tela de juicio, tanto al poder del lenguaje, reducido, como al poder de la voluntad, ascendido.

Hemos mencionado que lo único fehaciente del encuentro entre Bolívar y San Martín es que el primero extendió su dominio al territorio en disputa, mientras que el segundo retrocedió. Lo trascendente fue la victoria de uno y la derrota del otro. En Guayaquil, Bolívar escribió la historia latinoamericana de las guerras de Independencia, y en el relato de Borges, una carta en la cual posiblemente refiere el encuentro decisivo.³¹ Ese duelo histórico se refleja en otro, también

³⁰ Como se mencionó en el primer apartado, el anfitrión / narrador confiesa su derrota a través de la parábola de los bardos, pero con esta enunciación presiente el desenlace.

³¹ Hoefler asevera al respecto: “La existencia o no de un epistolario completo de Bolívar, hoy por hoy, nos exime de poder verificar si se trata de una propuesta ficcional, de un dato relativamente veraz o irónicamente apócrifo. Sólo nos recuerda que la historia se compone también de hechos omitidos, verificables o no, o de evidencias escriturales no documentadas. La propuesta de Borges se parece antes al sueño del historiador de hacer un aporte y descubrir antecedentes hasta ahora perdidos” (2003: 67).

histórico:³² en el ámbito de argumentos y referencias sobre quién tiene más derecho de ocuparse de un pasaje sensible de la historia nacional argentina, lo cual no resulta un criterio decisivo, ya que, en ese caso, hubiera ganado el narrador. No obstante, la variable que decide al ganador y perdedor resulta ser la *voluntad*, aunque también cabe la interpretación de acuerdo con la lógica de espejo, según la cual dominar el discurso determina, contrario a las expectativas – invirtiéndolas –, la derrota. El objetivo es, pues, vencer, no solo para tener exclusividad de descifrar el gran enigma nacional de retroceso de San Martín, ya que esto resulta inalcanzable, sino para poner a prueba las voluntades e invertir la máxima según la cual “la historia la escriben los vencedores”. Otra puesta en abismo lo sugiere: “De su labor [de Zimmermann] sólo he podido examinar una vindicación de la república semítica de Cartago, que la posterioridad juzga a través de los historiadores romanos, sus enemigos” (Borges, 2001: 88-89). En la reescritura de la historia se conocería la visión del lado derrotado, del que ha sido borrado.

¿Cómo funciona la estética de parergon en “Deutsches Requiem”? Aunque se insiste en las representaciones binarias, los puntos de intermediación y traslazo son los que contaminan los bordes de las representaciones y configuran esa *zona de riesgo*. Proponemos, tentativamente, que el relato funciona basándose en los valores antagónicos de las nociones abstractas: el nazi y el judío como símbolos, el individuo y la masa como abstracciones.³³ Otto Dietrich zur Linde

³² El primero es histórico porque ha trascendido, y el segundo porque trata de la disputa entre dos historiadores y de los grandes hechos históricos con los cuales ambos personajes están vinculados, ya sea como descendientes de los agentes de estos, en el caso del anfitrión, o como su víctima, en el caso de Zimmermann.

³³ Se enlaza, en “Deutsches Requiem”, entre otras dicotomías, la de individualismo *versus* masa. Nuevamente evocamos a Eco: “populismo cualitativo” es otro distintivo del fascismo eterno. Es decir, “For Ur-Fascism, [...] individuals as in-

considera necesarios los antagonismos para que se logre el nazismo, a pesar de que aparentemente ha sido derrotado en la Segunda Guerra Mundial. En adelante su argumento:

Se ha dicho que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Ello equivale a declarar que no hay debate de carácter abstracto que no sea un momento de la polémica de Aristóteles y Platón; a través de los siglos y latitudes, cambian los nombres, los dialectos, las caras, pero no los eternos antagonistas. También la historia de los pueblos registra una continuidad secreta. Armiño, cuando degolló en una ciénaga las legiones de Varo, no se sabía precursor de un Imperio Alemán; Lutero, traductor de la Biblia, no sospechaba que su fin era forjar un pueblo que destruyera para siempre la Biblia; Christoph zur Linde, a quien mató una bala moscovita en 1758, preparó de algún modo las victorias de 1914; Hitler creyó luchar por *un* país, pero luchó por todos, aun por aquellos que agredió y detestó. No importa que su yo lo ignorara; lo sabían su sangre, su voluntad. El mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo, que es la fe de Jesús; nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada. [...] Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas. Hemos dado algo más que nuestra vida, hemos dado la suerte de nuestro querido país. Que otros maldigan y otros lloren; a mí me regocija que nuestro don sea orbicular y perfecto (Borges, 2008b: 78).

Lo que sugiere el soliloquio de ese otro narrador-testigo-perdedor es que, en la espiral vertiginosa de la historia –desde Aristóteles y

dividuals have no rights, and the People is conceived as a quality, a monolithic entity expressing the Common Will” (1995).

Platón, es decir, desde los orígenes del discurso de la civilización occidental–, los antagonismos son una especie de pilares ontológicos. Otto, lo que simboliza, los lleva hasta sus últimas consecuencias. Solo desde la perspectiva del *gran tiempo*,³⁴ el regocijo de Otto cobra significado: es total, totalizante y totalitario. Pensemos en el metatexto y las repercusiones de las funciones narrativas. Como narrador, el nazismo pretende tener la exclusividad sobre la verdad; como agente, condicionar la *realidad*; como testigo, narrarla y conducirla por el flujo de la historia, y como perdedor (en el nivel semántico, no estructural), demostrar la totalidad (lo orbicular) que rige y comprende en sí los dos posibles polos de los desenlaces. Lo último alude a que los postulados del totalitarismo siguen dominando los sistemas y los discursos.

De hecho, la reducción a símbolos de las individualidades en ambos relatos, con mayor complejidad en “Deutsches Requiem”, funciona como puente semántico entre el texto y el contexto; por ejemplo, David Jerusalem es la parte del espíritu del que Otto Linde, en su calidad del símbolo nazi, anhela librarse; asimismo, representa el goce artístico: Jerusalem es poeta; Otto es admirador de su obra, conocemos que sabe de memoria el poema *Tse Yang, el pintor de tigres* y el soliloquio *Rosencrantz habla con el Ángel*. El narrador lleva a cabo una crítica de Soergel quien comparó a Jerusalem con Whitman: “La comparación no es feliz; Whitman celebra el universo de un modo previo, general, casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa, con minucioso amor. No comete jamás enumeraciones, catálogos” (Borges, 2008b: 76). La estética de Jerusalem representa la antítesis de la ideología del nazismo, donde lo minucioso cede lugar a categorías y abstracciones. Jerusalem no solo es despojado *textualmente* –en ambas acepciones de la palabra– de su individualismo, sino también de lo que como símbolo representa: está destruido, borrado, sacrificado

³⁴ Ver pie de página 12.

para que el (nuevo) mundo –como texto e ideologema– pueda prolongarse y perpetuarse.

A MANERA DE CIERRE

Siguiendo la lógica de la *guerra perpetua* encaminada por Linde, ¿será que vivimos según los postulados de esta? Es decir, ¿será que, como indica el narrador, el mundo responde a ese nuevo-viejo orden erigido, en el cual Alemania como símbolo ha sido derrotada –a manera de ofrenda, se sugiere un fatal ciclo mágico– para que la ideología de exclusión, racismo, destrucción, populismo, masas, guerras, arrogancia, violencia y deshumanización perduren?

En el epílogo de *El Aleph*, Borges explica: “En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán; ‘*Deutsches Requiem*’ quiere entender ese destino” (Borges, 2008b: 144-145). En “*Deutsches Requiem*” se percibe un diálogo inmanente que establece correlatos entre el texto literario y los referentes culturales, por un lado; y lo inasible que se desborda tanto de los límites textuales como del marco histórico temporal de Alemania nazi, por otro. Ese diálogo asienta una proyección a futuro, desde la perspectiva de aquel tiempo, la que en nuestra época se volvió actual y contemporánea, de las ideologías que nos han interpelado, empleando el término de Althusser (1980). Habría que resaltar un enunciado de Otto: “Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo” (Borges, 2008b: 73).

¿Qué sugiere la *guerra perpetua* de “Deutsches Requiem”, también representada en la entrevista de “Guayaquil”, cuento publicado veintidós años después? La matriz del reflejo de las partes antagónicas persiste, lo mismo que los ideogramas que mantienen los antagonismos. La inversión consiste en que el vencedor es Zimmermann, quien desde su configuración metatextual como cuerpo extraño prevalece y contamina la tradición textual, debido a que su vida está sobredeterminada por la *realidad* e *historia* (también en esto es el ganador). Como mecanismo de defensa, Zimmermann se refugia en la escritura/textos, consciente de que tal *realidad* lo golpea a través del lenguaje –ese sistema modelizante primario, según Lotman– y las ideologías –las cuales, proponemos como el lenguaje de la literatura, pueden corresponder al sistema modelizante secundario, el que “se expresa en un lenguaje especial, el cual se superpone sobre la lengua natural como un sistema secundario” (Lotman, 1982: 34).

Del último de los tres connotadores de la ilusión de mimesis, el de “la presencia manifiesta de una ideología”, mencionamos, de acuerdo con el alcance profético de Otto Dietrich zur Linde, que la dinámica dentro de la ideología del nazismo es, en realidad, una interpelación –otra vez Althusser (1980)– que transforma a los individuos en sujetos, es decir, en súbditos de las ideologías. Consideramos que en la época moderna –post Segunda Guerra Mundial–, por lo menos en lo que se conoce como el mundo Occidental o con valores occidentales, dominan el cinismo y el escepticismo extremos, que funcionan como *blindaje* contra las ideologías que exigen una transformación althusseriana. Sin embargo, Žižek sostiene que, ahora más que nunca, somos creyentes y susceptibles a la fe absoluta, no en el nivel de razonamiento, sino de actuación:

La gente ya no cree en la verdad ideológica; no toma las proposiciones ideológicas en serio. El nivel fundamental de la ideología, sin embargo, no es el de una ilusión que enmascare el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social. Y en este nivel, estamos, claro está, lejos de ser un sociedad posideológica. La distancia cínica es solo un camino –uno de muchos– para cegarnos al poder estructurante de la fantasía ideológica: aun cuando no tomemos las cosas en serio, aun cuando mantengamos una distancia irónica, *aun así lo hacemos* (Žižek, 1992: 61).

Somos conscientes de los mecanismos de las ideologías y aun así entramos en el juego. Las ideologías actuales son una ilusión *consciente* de su naturaleza ilusoria, pero las cuales, a través de sus mecanismos, hacen que actuemos como si no estuviéramos conscientes de ello. Si relacionamos lo anterior con “Deutsches Requiem”, ¿no será Otto Dietrich zur Linde –ese descendiente de los militares alemanes mutilado y posiblemente castrado– el punto de transición, de inflexión y de refracción entre el sujeto (y objeto) ideal de la ideología, por un lado, y el sujeto post-Otto que, lejos de ignorar los credos con gérmenes fascistas, más bien, estando absolutamente consciente de estas, perpetua la deshumanización y destrucción, por otro?

Si regresamos al caso del descargo de responsabilidad, en cinematografía, Borges sugiere al nivel superficial, la exterioridad, como lo único que nos puede dar una visión, por supuesto, desfigurada de lo que es el contexto amplio: el *gran contexto*, extendiendo la analogía con el *gran tiempo*. Los personajes –los símbolos antagónicos– de “Deutsches Requiem” y de “Guayaquil” demuestran que los matices no cuentan, o en las palabras de Zimmermann: “El público no percibe matices” (Borges, 2001: 94). Es el texto, la ficción, con sus connotadores de la ilusión de mimesis, los que forjan los contextos, las realidades,

los pre-textos y los extratextos, ya que son el requisito para que, en calidad de actores de reparto, los símbolos nacionales, los acontecimientos históricos que determinan los caminos de los destinos – personales y nacionales– puedan ser apreciados como tales, como factores y actantes de la historia, a pesar de estar completamente al servicio de las ideologías.³⁵

Concluiremos con el epígrafe: “Aunque él me quite la vida, en el confiaré”, tomado del *Libro de Job* 13:15 (Borges, 2008b: 72). Job es el símbolo del mártir, y esta cita refiere a su fe incondicional. En este punto se entrelazan el sacrificio y el placer. Esperando no caer en interpretaciones sicoanalíticas de estos dos conceptos, sugerimos que el placer espiritual de Job se encuentra en experimentar sacrificio, ser el objeto de juego de Dios y Satanás y, en esa calidad, como daño colateral o tributo moral, ser despojado de sus bienes y de sus familiares. El reto no contamina su espíritu, en este caso, religioso, sino, más bien, lo confirma. En cuanto al símbolo del nazismo, los placeres artísticos e intelectuales –espirituales– de Otto son el impedimento para realizarse como tal. El despojo necesario en su caso es, a diferencia de Job, de índole espiritual; es decir, su espíritu se vacía tras el combate metafísico con David Jerusalem. Sin embargo, nuevamente al evocar la proyección a futuro del nazismo, cierra su testimonio con el tono victorioso: “Mi carne puede tener miedo; yo, no” (Borges, 2008b: 79). Yo, la máxima expresión del individualismo, está traspuesta a la colectividad a través de la representación simbólica; aquel yo no tiene miedo porque es, a diferencia de la carne perecedera, eterno.

³⁵ Una de las ideas llamativas vertidas por Yuval Noah Harari (2014) en *Sapiens de animales a dioses* es que la ficción es la base de la humanidad: la necesidad de crear mitos ha sido tan intensa que, para lograrlo, la gente se veía obligada a crear comunidades y entrar en un dinamismo de intercambio de mitos y, por consiguiente, creación de comunidades.

REFERENCIAS

- Aizenberg, E. (2005). “Deutsches Requiem 2005”. *Variaciones Borges* (pp. 33-57), vol. 20, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Althusser, L. (1980). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Medellín: Ediciones Pepe.
- Amossy, R. y A. Herschberg Pierrot (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba / Universidad de Buenos Aires.
- Asensi, M. (1990). “Crítica límite / el límite de la crítica”. *Teoría literaria y deconstrucción* (pp. 9-78). Madrid: Arco / Libros.
- Austin, J. L. (2004). “How to do things with words”. En J. Rivkin y M. Ryan (eds.), *Literary Theory: An Anthology* (pp. 162-175). Malden: Blackwell Publishing.
- Bacarlett Pérez, M. L. (2014). “La potencia de lo indiferenciado en Deleuze y Agamben. Pensar el devenir como paradoja”. En Á. M. Del Rosario Pérez Bernal y M. L. Bacarlett Pérez, (eds.), *Devenires en literatura y filosofía* (pp. 141-187), México: Universidad Autónoma del Estado de México / Eón.
- Bajtín, M., P. N. Medvedev (1994). *El método formal de los estudios literarios*. Madrid: Alianza.
- Borges, J. L. (1963). “El idioma de los argentinos”. En J. L. Borges y J. E. Clemente, *El lenguaje de Buenos Aires* (pp. 13-36). Buenos Aires: Emecé.
- _____. (1974). “Página para recordar al Coronel Suárez, vencedor en Junín”. *El otro, el mismo. Obras completas* (pp. 872-873). Buenos Aires: Emecé.
- _____. (1999). *Libro de sueños*. Madrid: Alianza.
- _____. (2001). “Guayaquil”. *Informe de Brodie* (pp. 86-98), Madrid:

Alianza.

- _____. (2008a). "El jardín de senderos que se bifurcan". *Ficciones* (pp. 100-118). Madrid: Alianza.
- _____. (2008b). *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.
- Braceli, R. (1998). *Borges-Bioy. Confesiones, confesiones*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bubnova, T. (1996). "Bajtín en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)". En I. Zavala (coord.), *Bajtín y sus apócrifos* (pp. 13-72). San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico / Anthropos.
- _____. (2005). "Derrida para principiantes". En E. Cohen (coord.), *Aproximaciones. Lecturas del texto* (pp. 289-302). México: Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
- _____. (2009). "'Guayaquil' de Borges en el discurso sobre argentinidad". *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, núm. 10, Warszawa: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, pp. 79-94.
- RAE (2014). *Diccionario de la lengua española* [En Línea]. 23.^a edición, RAE. Disponible en: <http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/la-23a-edicion-2014> [consultado el 12 de mayo de 2018].
- Eco, U. (1995). "Ur-fascism". *The New York Review of Books* [En Línea]. 22 de junio. Disponible en: <http://www.nybooks.com/articles/1995/06/22/ur-fascism/> [consultado el 10 de marzo de 2016].
- _____. (2002). "Ironía intertextual y niveles de lectura". *Sobre literatura*. Barcelona: R que R.
- Harari, Y. N. (2014). *Sapiens. De animales a dioses: una breve historia de la humanidad*. Madrid / Barcelona: Debate.

- Hoefler E., W. (2003). “De Guayaquil a ‘Guayaqui’: Entre Borges y Neruda”. *Revista Logos*, núm. 13, La Serena: Departamento de Artes y Letras de la Universidad de la Serena, pp. 59-76.
- Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Kohan, M. (2003). “El enigma de Guayaquil: el secreto de la Argentina”. *Variaciones Borges*, núm. 16, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 35-44.
- Lawrence, R. (2000). “Religious subtext and narrative structure in Borges’ ‘Deutsches requiem’”. *Variaciones Borges*, núm. 10, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 119-138.
- Lotman, Y. M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.
- Louis, A. (2007). *Borges ante el fascismo*. Berna: Peter Lang.
- Olea Franco, R. (1993). *El otro Borges: el primer Borges*, México / Buenos Aires: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Pérez Bernal, R. (2007). “La filosofía de Schopenhauer y la Cábala en la configuración de ‘Emma Zunz’ de Jorge Luis Borges”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XIII, núm. 26, diciembre, Colima: Universidad de Colima, pp. 77-102.
- Solotorevsky, M. (1993). *La relación mundo-escritura*. Gaithersburg: Hispamérica.
- Toralba, C. (2000). “Otra vez filosofía y literatura”. *Marginales. Leyendo a Derrida* (pp. 205-225). Madrid: UNED.
- Vizetelly, E. A. (1914). *My Days of Adventure The Fall of France 1870-1871* [En línea]. Londres: Chatto & Windus. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105412w/f5.image> [consultado el 23 de abril de 2017].
- Žižek, S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.

Semblanzas de las autoras y el autor

‡ JORGE ASBUN BOJALIL

Doctor en Humanidades: Estudios Literarios; actualmente es profesor-investigador de tiempo completo en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). Su línea de investigación es la poesía, en específico la hispanoamericana del siglo xx. Ha publicado los poemarios titulados: *Retorno al inicio*, *Itinerario de viaje e Intervalo poético*. Poemas suyos han sido traducidos al serbio y al portugués. Publicó, entre otros, *Algunas visiones sobre lo mismo –Entrevistas a poetas mexicanos nacidos en la primera mitad del siglo xx–*, y compiló una serie de discursos del poeta Alí Chumacero en el libro *Alas de centella*, así como una antología de poemas de Dolores Castro, titulada *A mitad de un suspiro*. De igual manera, coordinó y realizó las entrevistas para el documental *Palabras en reposo*, acerca del poeta Alí Chumacero. Reunió los escritos del pintor Raúl Anguiano en el libro *A mano alzada. Apuntes de Raúl Anguiano*; otra publicación que trata del pintor Raúl Anguiano es *100 interpretaciones femeninas de Raúl Anguiano, a 100 años de su natalicio*. Cabe destacar otro proyecto de su autoría publicado en 2015, *Vibración desde el silencio. Antología de poemas de Raúl Renán*, leídos por el autor, el cual también coordinó. Su última publicación es *La concepción amorosa de Alí Chumacero* (FCE, 2018).

Correo electrónico: jasbunb@uaemex.mx

‡ GUADALUPE ISABEL CARRILLO TOREA

Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, ha sido invitada a dictar talleres de poesía en la Universidad de Murcia, España; a la Universidad de Tamkang, Taiwán, y a la Universidad de los Andes, Venezuela. Algunas de sus publicaciones son “Mario Benedetti, una estética urbana”, “La abyección como expresión urbana en Julio Ramón Ribeyro”, “Lo urbano en la cuentística de Carlos Fuentes”; *Análisis del cambio social en las culturas del Caribe (Antillas Mayores)*, en coautoría con Edgar Samuel Morales Sales; “Formas de la democracia a través del ensayo latinoamericano”, “Análisis de los discursos integracionistas”, “Identidad y abismo en la ciudad moderna”, “Miradas a la ciudad”.

Correo electrónico: gicarrillot@uaemex.mx

‡ ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES

Nació en la ciudad de Xalapa, Veracruz, México. Profesora e investigadora del doctorado en Estudios Novohispanos y en la maestría en Literatura Hispanoamericana, ambos programas de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt (nivel I). Su Investigación ha privilegiado el estudio de la Literatura Mexicana y Latinoamericana Contemporánea, con énfasis en literatura femenina, literatura chicana, migración, estudios de las identidades y las corporalidades, así como la relación entre la historia y la ficción: la Nueva España en la literatura contemporánea mexi-

cana. Llevó a cabo la organización de la “xvi Reunión de Investigadores de la Frontera: una Nueva Concepción Cultural”, con la Universidad de Baja California Sur y la Unidad de Estudios del Desarrollo en la Universidad Autónoma de Zacatecas, en coordinación con el Instituto Sudcaliforniano de Cultura, Université Sorbonne Nouvelle-París III y Arizona State University, en 2012. Ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales. Ha publicado trabajos críticos en diversas revistas y capítulos de libro. Publicó los libros: *Mujeres cruzando fronteras. Estudio sobre literatura chicana femenina*, *Las seducciones literarias en la literatura femenina en América*, y es coordinadora de *Palabra viva. Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga*.
Correo electrónico: elsalet_35@hotmail.com

‡ BERENICE ROMANO HURTADO

Maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana y doctora en Literatura Hispánica por el Colegio de México. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma del Estado de México, desde 2008, donde imparte cursos de teoría literaria. A partir de 1995 es miembro del Taller de literatura y crítica “Diana Morán”. Es autora de diversos artículos, así como de los libros *Deconstrucción y autobiografía* y *Antología de miradas*. Sus investigaciones se dirigen a la teoría literaria, particularmente los estudios de género y las escrituras del yo.
Correo electrónico: bromanoh@uaemex.mx

Se tituló del doctorado en Estudios Literarios en la Universidad Autónoma del Estado de México. Su interés académico gira en torno a la literatura hispanoamericana contemporánea, así como, a los temas posestructuralistas, en específico la deconstrucción y su relevancia para repensar las teorías literarias que han dominado el acercamiento a la literatura. Ha realizado investigación posdoctoral sobre las obras en colaboración entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente se desempeña como docente e investigadora en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Imparte unidades académicas de teoría literaria en la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas y materias relacionadas con los temas posestructuralistas, y la deconstrucción y la literatura latinoamericana en el Posgrado. Ha traducido a algunos escritores mexicanos al idioma serbio y ha publicado ensayos en revistas nacionales e internacionales. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt. Entre sus últimas publicaciones destacan: “Lo intraducible o metáfora de la traducción en ‘La busca de Averroes’, de Jorge Luis Borges”, “Dos viajes por los espacios y los tiempos en ‘El otro cielo’ y ‘Texto en una libreta’ de Julio Cortázar”, en coautoría con Jorge Asbun Bojalil; “Refractando identidades: Perspectivas poscoloniales y de género”; libro en individual: *Verdad y nacionalismo según Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch*.

Correo electrónico: sstajnfeld@uaemex.mx

