

Tens@diagonal

Nº 07 Junio 2019 - Montevideo, Uruguay



Dossier:
Literatura y procesos de crisis en América

Revista de teoría, crítica y creación sobre literaturas, culturas y comunidades fronterizas.
Publicación arbitrada y electrónica, de frecuencia semestral, y de consulta libre y gratuita.
Forma parte de los emprendimientos de Proyecto Tenso Diagonal.
<http://www.tensodiagonal.org/> ISSN: 2393-6754

| | |
|---|--|
| Contactos: Solicitar información sobre la revista: info@tensodiagonal.org Presentación de trabajos: revista@tensodiagonal.org | Directores: <i>Marcelo Damonte</i> ; marcelo.damonte@tensodiagonal.org <i>Claudio Paolini</i> : claudio.paolini@tensodiagonal.org <i>Virginia Frade</i> : virginia.frade@tensodiagonal.org |
| Imagen de tapa: “El nuevo sol” (2018) de <i>Paolo Argeri</i> . | Los diseños de F. Betancor, A. Gastán y M. Scocozza han sido realizados exclusivamente para <i>Tenso Diagonal</i> . |
| Imágenes del interior: <i>Federico Betancor, Agustín Gastán y Micaela Scocozza</i> . | Diseño gráfico y diagramación: Estudio C.P.V. |

CONSEJO EDITOR

Marcelo Damonte (Dirección)

Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Claudio Paolini (Dirección)

Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Virginia Frade (Dirección)

Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Valdir Aparecido de Souza

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Marco Vladimir Guerrero

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

Javier Molea

Díaz Grey Editores, Estados Unidos

Georgina Torello

Universidad de la República, Uruguay

COMITÉ ACADÉMICO

Hebert Benítez

Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Elvira Blanco

Consejo de Formación en Educación
Universidad Católica, Uruguay

Riccardo Bognione

Investigador independiente, Italia - Uruguay

Lindsey Cordery

Universidad de la República, Uruguay

María Cristina Dalmagro

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Cristina Elgue de Martini

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Roberto Ferro

Universidad de Buenos Aires, Argentina

María de los Ángeles González

Universidad de la República, Uruguay

Elton Honores

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Yanina Leonardi

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Eduardo Marks de Marques

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Claudia Pérez

Universidad de la República

José María Pozuelo Yvancos

Universidad de Murcia, España

Elena Romiti

Consejo de Formación en Educación
Biblioteca Nacional, Uruguay

Susana Rostagnol

Universidad de la República, Uruguay

Heloisa Helena Siqueira

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

LA REVISTA ES MIEMBRO Y ESTÁ INDIZADA EN:



ASOCIACIÓN URUGUAYA
DE REVISTAS ACADÉMICAS



Actualidad Iberoamericana
Índice Internacional de Revistas

SUMARIO

MANIFIESTO

- ♦ Traduttore-traditore. La herida luminosa y *El Cuarto de Lautréamont: Marcelo Damonte*.....[5 - 8]

TERRITORIOS USURPADOS

- ♦ *Chihuahua de mis amores*. La geografía de la crónica en la obra de Alberto Rembao: *Amira Plascencia Vela*.....[10 - 33]
- ♦ El Perú bélico desde la trilogía de la “redención” de Alonso Cueto: *Belén Vila*..... [34 - 42]
- ♦ Crónicas de la Revolución mexicana en Blasco Ibáñez y Martín Luis Guzmán: semejanzas discursivas, coincidencias e ideologías: *Eva Giménez Cotanda*.....[43 - 58]

ZONA DE CLIVAJE

- ♦ Un cristal de ceniza; consideraciones en torno a algunos momentos de la poesía de Alí Chumacero: *Asunción Rangel*.....[60 - 71]
- ♦ *Creepypasta* o el terror colaborativo: *Joaquín Moreira Alonso*.....[72 - 93]
- ♦ Estética y compromiso: la poesía de Pablo Neruda a la prueba de la Guerra Civil Española: *Djibril Mbaye*.....[94 - 110]
- ♦ Una propuesta de lectura mágico-realista de dos textos filmicos: *Los pasos dobles* y *El cuaderno de barro*, del director Isaki Lacuesta: *Melania Domínguez Benítez*..... [111 - 118]
- ♦ Análisis del influjo africano en la lengua hablada en Cuba, evidenciado en la novela *¡Écue-Yamba-Ó!* de Alejo Carpentier: *Lianet Paz Peña*.....[119 - 129]

EXHUMACIONES

- ♦ (Des)archivando a *Pedro Páramo*, *Paralelo 20*. *Revista Nacional* y *Paralelo 20*: *Diana Hernández Castillo*.....[131 - 140]

ENTROPÍAS LIMINARES

- ◆ Exposición de artes plásticas de Paolo Argeri (Italia).....[142 - 146]
- ◆ Dos cuentos: *Augusto Coronel Odizzio* (Uruguay).....[147 - 151]

NOTAS TRANSVERSALES

- ◆ En los intersticios de la realidad [sobre *46 cuentos* (2018) de Arturo Rodrigo Farinha]: *Tabane Sosa*.....[153 - 159]
- ◆ Recuerdos como imágenes radioactivas [sobre *Hitachi* (2018) de Julio César Guianze]: *Andrés Duarte*.....[160 - 162]
- ◆ Los cuadros temblorosos [sobre *Cierzo y otros textos* (2017) de Laura Chalar]: *Miguel Avero*.....[163 - 165]

CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

- ◆ Condiciones generales.....[166 - 167]
- ◆ Normas para la presentación de escritos.....[167]

CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

- ◆ Zona de Clivaje y Territorios Usurpados.....[168]

ANUNCIO DE LIBROS PUBLICADOS POR *TENSO DIAGONAL*

- ◆ *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinomaericana*. Edición de Claudio Paolini, Marcelo Damonte y Virginia Frade.....[169 - 170]
- ◆ *El agua, la selva y el laberinto. Ámbitos de infracción*. Coordinación y organización de Marcelo Damonte.....[171 - 172]

MANIFIESTO

Traduttore-traditore. La herida luminosa y *El Cuarto de Lautréamont*

Traducir es trasladar algo de un lado hacia otro, conducirlo más allá de sí mismo, extender su mismidad hacia fronteras de significado posible. En ese sentido, la traición es la violencia que implica al movimiento que desplaza la cosa hacia su borde, hacia su periferia, y es la dialéctica del descuartizamiento de la que habla Bachelard¹ cuando hace alusión a la tensión entre un adentro y sus afueras. Hay implicancias irrefutables con el acto de traición en esta escisión, que arrastra en su modalidad reconstitutiva un *novum* de interés, en cuanto reescritura, abducción y representación. Es lo que se separa para “volver a vivir”, para ser desde su esencia original, una suerte de epifanía de la presencia. “Un objeto que desaparece de la mirada sigue *presente* en su remanencia”, dice Parret (2006 19).² Se sospecha una suerte de proceso digestivo que aprovecha la idea de la asimilación y el sentido nutricional. El ánimo del estilista y del lingüista están involucrados en esa estrategia de la renovación que asume la intención de trascender ámbitos de comunicación, semióticos que buscan iluminar zonas oscuras para ampliar el universo conocido. La traición radica quizá en un exceso de libertad, en el movimiento de apropiación que rige al acto de poder que se hace cargo y realiza una toma de posesión de la ajenidad, de la otredad, para reconsiderarla, rehacerla reelegible. La traición también es homenaje, y pierde fuerza como acto negador cuando confirma ese impulso de vitalización.

La lección de Borges está en el principio que guía estas reflexiones. En “Las dos maneras de traducir”,³ Borges cuestiona la sentencia condenatoria del “chiste” italiano, aunque asume las dificultades de traducir, en cuanto a la significación, particularidad y connotación que posee cada palabra. La palabra, dice Borges, “no es lo que vale, sino su ambiente, su connotación, su ademán. Las palabras se hacen incantaciones y la poesía quiere ser magia. [...] La palabra «luna», que para nosotros ya es una invitación de poesía, es desagradable entre los bosquimanos porque la consideran poderosa y de

1. Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1993.

2. Parret, Herman. *Epifanías de la presencia*. Fondo Editorial, Lima, 2006.

3. Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados 1919-1929*. Emecé, Buenos Aires, 1997.

mala entraña” (1997 257). Uniendo la palabra a la acción, en su obra abunda el autor argentino en juegos y retruécanos narrativos que remiten al binomio traducción-traición; uno de los más reconocidos es “Pierre Ménard, autor del Quijote” (*Ficciones*, 1944), y el muy interesante ensayo “Los traductores de las 1001 y una noches” de *La historia de la eternidad* (1936), en el cual Borges realiza una cronología de traductores de “Las noches”, alternando estados de ánimo inquisitorios y filosóficos con el fin de discutir la réplica con intenciones de copia vs. el acto de creatividad que busca, más que otra cosa, re-presentar una literatura o una obra dada. “Las antecámaras se confunden con los espejos, la máscara está debajo del rostro, y nadie sabe cuál es el hombre verdadero y cuáles sus ídolos”, comenta Borges en “Los traductores...” (1989 413). Es una herida luminosa, esta de la traducción; instala movimiento en universos de parálisis, da espacio al aire en mundos compartimentados casi estancos, es búsqueda eficaz que hiperventila y expande el mundo de la lectura, provocando ilusión, big bang, barroco de las esferas.

Algo de esto sucede con *El Cuarto de Lautréamont*, la novela gráfica de Auguste Bretagne y Eugène de Tournon-Starouard, publicada en el año 1921 por la editorial Lacroix, finalmente reeditada en edición integral en el año 2013, a cargo de la dibujante Edith y el guionista Corcal.⁴ El origen de esta “figuración poética-narrativa”, como prefirió llamarla Auguste Bretagne, la historia de este descubrimiento, de una novela gráfica que ilumina facetas interesantes y menos que conocidas del ámbito biográfico y el corrillo parisino que frecuentaba el conde de Lautréamont, resulta fascinante, no solamente por sus desvíos, irregularidades y aportes creativos (¿traición?) a la cuenta biográfica (Pleyne, Caradec, Lefrère, los hermanos Guillot Muñoz, Rodríguez Monegal-Perrone Moisés, entre otros), la que pretendió desconocer (irreverentemente, traicioneramente) el mundo de olvido manifiesto en la voluntad expresa de “el montevideano” de “no dejar memorias”, sino también porque fricciona la uniformidad del relato y, al tiempo que la hibridiza, la hace explotar (o implosionar); le adjunta colores, sugiere, conjetura, conspira, transgrede, sucumbe al encanto de esa abducción.

Un poco de historia sitúa el origen de este hallazgo, según el prefacista del libro Alain David, en Australia, donde un joven (W.) adquiere una caja con discos de vinilo musicales, en la cual, como buen hijo pródigo, prófugo y polizón, viaja una obra muy deteriorada cuyo título estaba en francés: *El cuarto de Lautréamont*. La madre de W., a la sazón la dibujante Edith de la edición disponible al día de hoy, descubre el comic y comparte la aventura con el guionista Corcal. Los créditos estaban claros; la obra estaba firmada por Auguste Bretagne y Eugène T. S., y la data era de 1921, aunque agregaba que era una reedición de 1874. Con ayuda de las investigaciones del profesor Bernard Maissonnet (Universidad de Gencienne-Gréttigny), el libro de Bretagne-Tournon-Starouard

4. Edith & Corcal. *El Cuarto de Lautréamont*. Sins Sentido, Madrid, 2013.

reinicia su aventura, se rematerializa, se hace otro y a la vez vuelve de la muerte. Hay mucho de la vida del propio Bretagne en *El cuarto de Lautréamont*, la historia se sitúa en la vida parisina decadente de los Rimbaud y los Verlaine, de la poeta londinense Emily Parkinson y del *Círculo de Poetas Zutistas* fundado por Charles Cros en 1871: unos poetas libertarios, opositores al Parnaso y adherentes de La Comuna parisina. En términos de infracción a la casi inexistente biografía oficial del conde, el libro de Bretagne y T. S. registra un encuentro íntimo entre Rimbaud y Lautréamont, que coincide con la ida de Rimbaud a París en setiembre de 1870, antes de la muerte (en noviembre) del conde. Hay coincidencias, también hay falsedades en este historia. Bretagne vivió en el número 7 del Faubourg-Montmartre, el cuarto donde habitara y falleciera Lautréamont, poco después de la muerte de este. Allí encontró ejemplares abandonados de *Los Cantos de Maldoror* (1869, Lacroix y Verboeckhoven), de los cuales dijo que era “un repertorio de pesadillas escritas por un loco”. Esto está documentado en la recopilación de textos póstumos de Bretagne realizada por Pierre Bongrand.⁵

Traduttore-traditore. El anuncio que se advierte en la edición de 1921 de Bretagne y T. S. de que esta es facsímil del original de 1874 tiene una falla que la consagra como trampa literaria, una maravillosa traición, confeccionada del más puro material literario. El punto tiene su revelación en cierto anacronismo, en el descubrimiento de un aparato reproductor musical denominado “paleófono” escondido (camuflado) en la habitación donde vivía Lautréamont del número 7 del Faubourg-Montmartre, el cual recién habría sido concebido por su inventor Charles Cros en el año 1877, sin maquetas ni prototipos, y no en el año 1868 (fecha en la que Lautréamont estaba vivo) como narra el relato de Bretagne. La intención de justificar la edición primera de 1874, incluso si traicionera, admite la excusa de que no desmerece la apertura hacia una escritura nueva, la de la historieta, el arte de la viñeta que inventa la biografía del conde desde otro lugar, desde otro sitio semiótico. A esto cabe agregarle la respetuosa e involuntaria generosidad de recomponer las contradicciones, el velo de misterio y el desprecio por los márgenes entre la ficción y la realidad que los propios *Cantos de Maldoror* de Lautréamont cultivaran como designio identitario de la obra. Este testimonio ambiguo, mezcla de farsa y de escritura, esquematiza la obra conjunta perpetrada por Auguste Bretagne- Eugène Tournon-Starouard, Edith, Corcal y Maisonnnet. Esa es la representatividad que asume esta traducción-traición desde el siglo XXI. Sin embargo, no hay que olvidar que la aventura de Bretagne y compañía absorbe, tal vez indirecta o involuntariamente, devoluciones y extravíos, otras trazas subyacentes en el “archivo” crítico de la época; por ejemplo, las intervenciones que León Bloy (1890), Rémy De Gourmont (1891) y Ruben Darío (1893) accionan desde la impronta moderna del París de *fin du siècle*.

5. Bongrand, Pierre. *Papeles póstumos de Auguste Bretagne*. Dubuche, Paris, 1931.

No hay debate en tanto que una intervención creativa como la traducción (y la traición al “original”) revela facetas antes inconcebibles de una obra, imprimiendo posiciones culturales revisitadoras, revisionistas, tal vez, que aportan eficacias insospechables, asumiendo un combate con la opacidad a partir de iluminarla desde lugares no convencionales, y darle de ese modo una nueva voz a la lectura desde el confín de los tiempos. Es este acto de traducción, necesariamente de traición, dado que multiplica ominosamente el número de los hombres y las cosas, como en la metáfora de los espejos a la que alude Borges en sus escritos. Hay una presencia que vive en una suerte de lejanía, pero que no es ausencia, porque como comenta Corinne Enaudeau “Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia” (1999 27). Desde ese lugar, la representación resignifica, le aporta nuevo aliento a las lilas de la tierra muerta, estabiliza la relación que desde siempre ha guiado a la ficción más allá de la noción de un vínculo inefable entre un texto y sus lectores. “Un objeto que desaparece de la mirada sigue *presente* en su remanencia”, en los ecos que renombran, que advierten sobre el pasado en las eventuales representaciones del presente. La traducción asume esa tra(ns)ición, resume la posibilidad de liberar la lectura a nuevas palabras, nuevas connotaciones y abducciones representativas, nuevos códigos, nuevos territorios de significados. Un significado disponible, tal vez esa sea la clave que justifica la traición de la traducción, lanzándola más allá de toda sospecha.

Marcelo Damonte.

TERRITORIOS USURPADOS

*Literatura y procesos
de crisis en América*



Felipe

7/5/12

Chihuahua de mis amores.
La geografía de la crónica en la obra de Alberto Rembao

Amira Plascencia Vela

(Investigadora independiente, Estados Unidos)¹

Resumen: El presente artículo se enfoca al análisis de la producción cronística del autor mexicano Alberto Rembao. También establecerá los lineamientos de su escritura periodística a partir de un contexto sociohistórico que contempla el fenómeno migratorio desde México hacia Estados Unidos en los albores de la Revolución Mexicana de 1910. Finalmente, el análisis vincula al autor con los círculos intelectuales de origen hispano que surgieron en la ciudad de Nueva York a principios del siglo XX.

Palabras clave: Migración, Revolución Mexicana, Estados Unidos, México, Historiografía.

Abstract: This article aims at analyzing Alberto Rembao's journalistic production. It also establishes guidelines to understand the author's writing from a sociohistorical point of view where migration from Mexico to the United States became a consequence of the Mexican Revolution of 1910. Finally, this analysis links Alberto Rembao with the Hispanic intellectual groups emerging in New York City at the beginning of the 20th century.

Keywords: Migration, Mexican Revolution, United States, Mexico, Historiography.

Recibido: 10 de marzo. Aceptado: 13 de mayo.

Que cuando pase el puente
a donde llegas,
no sabré si es la frontera,
carretera.
Cecilia Toussaint

1. Doctora en Spanish Literature and Language, por la University of Houston, Texas; y Magister en Latin American Literature, por la University of Calgary, Canadá. Ha sido docente en el Department of English and Modern Languages de la Houston Baptist University, Texas; y en el Hispanic Studies Department de la University of Houston, Texas. Trabajos suyos se han publicado en libros y revistas de Estados Unidos, México y Reino Unido.

I. Introducción

Alberto Rembao, crítico y pensador de origen mexicano, tuvo una vida intelectual muy prolífica. Su producción escrita, tanto en español como en inglés, se publicó tanto en América Latina como en Estados Unidos, dando ecos a su voz en diversos círculos intelectuales de principios y mediados del siglo XX. En un artículo publicado anteriormente, he esbozado una reseña personal del autor con el fin de reconocer su figura dentro de los anales de la escritura gestada por autores latinos que emigraron a Estados Unidos como una consecuencia sociopolítica. Igualmente, he generado un análisis de su pensamiento político-religioso a través de su única novela: *Lupita: Un relato de la revolución en México* (1935). En el presente texto, me avoco exclusivamente al estudio de las crónicas del autor, las cuales difieren del resto de su producción intelectual en un sentido religioso. Sin embargo, apuntan hacia la frontera, tanto en un sentido geográfico como ideológico, lo cual constituye una constante innegable de la escritura de Rembao. El fin último del presente análisis es adentrarnos más en la ideología del autor, cuyo parateguas se origina en la Revolución Mexicana de 1910.

II. Chihuahua de mis amores: El periodismo como hilo conductor de las crónicas rembaínas

Chihuahua de mis amores (1949) se publicó en español a través de los talleres gráficos “La Carpeta” en México, D.F., y fue uno de los dos libros del autor editado en el país; nunca se tradujo al inglés y permanece como una publicación aparentemente independiente del resto de la producción rembaína, ya que el tema religioso no se toca en este libro. Al ser una compilación de textos escritos en distintas fechas, es posible explorar los inicios de Rembao como escritor, y también se puede hacer una retrospectiva más completa de su obra, ya que *Chihuahua de mis amores* cuenta con textos escritos desde 1934.² Sin duda, las crónicas de Rembao difieren del resto de su producción escrita, y es que en éstas se encuentra un estilo laico que cubre temas de tipo sociocultural y político que le preocupan al autor, como la historia de México, el proceso de migración hacia Estados Unidos a raíz de la Revolución de 1910, la vida en Nueva York, el desarrollo de los círculos de intelectuales de origen hispano en un país extranjero y, sobre todo, su propia concepción de la patria. Así pues, los textos funcionan como registro histórico e, incluso, como memoria personal. Igualmente, en los escritos se observa un alejamiento del tono formal que Rembao emplea en sus ensayos y, aunque se acerca a una narrativa ficcional, deja abierto un espacio donde se conjugan hechos y reflexión.

2. Algunas de las crónicas tienen la fecha del manuscrito original y por ello se ha podido establecer el año de 1934 como el más antiguo dentro de la producción cronística de Rembao, aunque es posible que algunas crónicas hayan sido escritas incluso antes de esa fecha.

La influencia que ejerció la carrera periodística sobre Rembao fue decisiva para que escribiera crónicas. A través del periodismo, el autor conoció distintas formas retóricas que lo acompañaron durante su carrera como escritor. En un artículo publicado por *La fragua de los tiempos*, gaceta mensual de la Universidad de Ciudad Juárez, Chihuahua, se lee lo siguiente acerca de la carrera de Rembao en los medios periodísticos:

El también periodista Pedro Gringoire, en un artículo publicado en la revista "Horizontes" del 15 de abril de 1963, escribió de Alberto Rembao lo siguiente: Escritor laborioso, infatigable, su fecunda producción periodística no rebajó en nada la enjundia de su pensamiento. Desde que en El Paso y California, mientras estudiaba, voceaba periódicos, la prensa fue su vida. Se relacionó con varias agencias de noticias y colaboró, en inglés y en español en buen número de órganos periodísticos, ya desde sus días de estudiante. (Vargas 1-2)

En efecto, ya fuera como editorialista, columnista de opinión o cronista, las letras de Rembao se imprimieron en varios periódicos de los Estados Unidos y América Latina; diarios como *La Prensa* de San Antonio, *La Opinión* de Los Ángeles, *El Herald* de México, *El Tiempo* de Venezuela y *La Hora* de Bolivia, entre otros, contaron con la colaboración periódica del autor (Vargas 2-3).³ El mismo Rembao, en la introducción a su compilación, recuerda sus comienzos en el periodismo: "Me inicié en un diario de la ciudad de Chihuahua, que se llamaba *La Carreta*, de cuatro páginas en tamaño octavo, dirigido por un tal José J. Campos, impresor de oficio que se hizo periodista para darle quehacer a su prensa de pie" (11), y continúa: "Campos me contrató para llenarle la primera plana, a base de traducciones del inglés" (12). Más allá de esos primeros intentos, el autor poco a poco se relacionó con distintos medios de información y perfeccionó su estilo periodístico.

De las crónicas de Rembao nos queda lo más representativo y, aunque se sabe que escribió para distintas publicaciones, no ha sido posible determinar exactamente qué porcentaje de su material fue dedicado a la crónica. Sin embargo, en *Chihuahua de mis amores* se encuentra un compendio amplio del cual sólo Jesús Vargas ha escrito unas líneas: "Quizás la obra más conocida por los chihuahuenses. [Es un] pequeño librito donde incluye algunos recuerdos de la vida, costumbres, personajes y ambiente de la provincia mexicana. Se trata de una colección de relatos ágiles, impregnados de una serena nostalgia del terruño ausente, pero sin sentimentalismos" (3, mis corchetes). En realidad, *Chihuahua de mis amores* es más que un "librito de relatos nostálgicos", ya que, si bien es verdad que en la primera parte del libro el autor recurre a un estilo más tradicional y se refiere a acontecimientos ocurridos en su natal Chihuahua, el lector puede darse cuenta de que la mirada del autor se va transformando a medida que se avanza en la lectura.

Debe notarse que una buena parte de las crónicas se escribieron desde Nueva York, fuera del país de origen del autor, por lo que Rembao antepone una distancia tanto

3. La obra periodística completa tendrá que rescatarse en el futuro, ya que para esta disertación esa faena tan laboriosa ha estado fuera de mi alcance.

temporal como espacial que provoca la sublimación del pasado. A raíz de los conflictos internacionales sucedidos durante las primeras décadas del siglo XX, y más específicamente de la guerra de Revolución en México, Rembao se posiciona como un observador que advierte la mutación de la sociedad mexicana que emigra a los Estados Unidos. A través de la crónica, Rembao se permite explorar las historias mínimas, aquéllas que parecieran prescindibles, pero que indudablemente forman parte de un colectivo sociohistórico. En sus textos, el cronista examina toda una época basándose en distintos aspectos de la vida cotidiana. Además, al igual que en su novela, el autor escribe para un lector menos erudito y utiliza un lenguaje más sencillo, sin dejar de ser artístico. El estilo abierto y dirigido a las masas no es casualidad; uno de los objetivos del autor es aleccionar. En la crónica, Rembao sigue haciendo presente su función como educador, sobre todo en las secciones dos y tres del libro. En su análisis sobre los intelectuales latinoamericanos del siglo XX, Mónica Scarano opina sobre el uso que estos hacen los de distintos géneros periodísticos, incluyendo la crónica, y dice:

[En los] materiales periodísticos que oscilan entre subtipos diferenciados como la entrevista, la crónica y el ensayo periodístico, registramos un notable crecimiento tanto de espacio concedido a la voz de los “intelectuales”, como de los temas y cuestiones de los que se han hecho eco.

Frente a la necesidad de encontrar un espacio de recepción más amplio que le permitirá llegar a un lector más numeroso, a menudo casual y hasta diferente del que accede a sus libros [...] Excediendo en muchos casos por la crónica periodística y conquistando, al mismo tiempo, un espacio alternativo para la literatura. (70, mis corchetes)

En efecto, Rembao utiliza la crónica para llegar a un público que difícilmente leería sus tratados filosóficos, políticos o académicos. Él mismo hace alusión a este hecho cuando, en las primeras páginas del libro, declara su intención ético-estética: “Creo en la misión espiritual del diario con página completa de artículos de fondo, diario que sea de verdad vehículo de democratización del arte literario, que cuando es literario y es arte, tiene que ser promoción de estética, y por ende de ética, valga decir: asunto de *transculturación* que es un poner la cultura al alcance de todos” (21).⁴ En la cita, Rembao reafirma su postura como intelectual y abre un diálogo entre lo culto y lo popular, posibilitando

4. Cuando Rembao publicó este libro, el término transculturación había sido definido en 1940 por el antropólogo cubano Fernando Ortiz. Para Ortiz, la transculturación es un proceso en el que una sociedad no solamente adquiere rasgos o características de otra cultura, o sociedad extranjera, sino que también fusiona los rasgos indígenas precedentes en su propia cultura; de ahí que se genere un nuevo proyecto cultural. Ortiz creó este concepto para hacer contraparte al término aculturación, creado en Estados Unidos en 1936. Ahora bien, Rembao no parece usar el término bajo las características otorgadas originalmente por Ortiz, ya que en su escrito habla de un “poner la cultura al alcance de todos”, enfocándose a la cuestión de igualdad social. Efectivamente, a partir de la noción otorgada por Ortiz, otros estudiosos, tales como José María Arguedas, extendieron el concepto y establecieron que la transculturación también implica un intercambio entre la sabiduría popular (o baja cultura) y la sabiduría occidental (o alta cultura). Esto lo establece Diana Taylor como: “a shifting or circulation pattern of cultural transference” (93); de ahí que concluyo que Rembao adopta el término bajo las teorías que se desprendieron del concepto original.

una apertura de sus textos hacia diferentes capas sociales. Se observa, entonces, un modo de apropiación discursiva que hace confluír las narrativas altas y bajas.⁵ La forma en que Rembao se apodera de un discurso más popular es una estrategia textual que le sirve como detonador para dispersar sus ideas. “Apropiándose de las formas populares, trabajando en el límite de ambas culturas, se crea un equilibrio inestable, una perpetua negociación entre ellas. Las fórmulas populares y sus modos de representación inciden en la literatura culta, ésta los incluye y se transforma a la vez que los modifica” (Amar Sánchez 23). Observar las fronteras que impone el autor en su discurso abre las posibilidades de análisis del libro, éste último a manera de artefacto organizador del conocimiento. Si tomamos esto en cuenta, nos acercamos entonces a *Chihuahua de mis amores* bajo una mirada crítica que examina la crónica como una táctica para abrirse hacia las masas a través de un género más popular e inclusivo.⁶ Asimismo, habría que pensar en *Chihuahua de mis amores* como una lectura en la que se hace un repaso de la vida en un México pre y posrevolucionario. Bajo esta perspectiva, me propongo hacer un análisis del libro con la intención de ahondar en el proyecto que el autor fundó a través de la crónica.

III. Breve concepción histórica del género cronístico en México

La definición y características de la crónica han tomado distintos matices a través del tiempo. Sin embargo, su raíz permanece, ya que es un género resultante de la descripción de hechos reales y la expresión artística propia. De acuerdo con Corona y Jörgensen:

The presence of the chronicle on the Spanish American literary scene since the period of European exploration and conquest is an irrefutable cultural phenomenon. This widely practiced and constantly evolving genre, conceived on the battlefields and in the streets, in the plazas and at the theatres, is a hybrid form of writing that crosses multiple discursive boundaries. (1)

5. En su estudio *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (2000), Ana María Amar Sánchez hace un análisis narrativo que logra unificar la dicotomía entre los conceptos de alta y baja cultura, ideas delineadas por teóricos como Bourdieu, de Certau, e incluso Bajtin con su concepto de lo carnavalesco. A partir de las observaciones de Amar Sánchez, se ha logrado dilucidar aquí esa fina distancia que existe entre las narrativas populares y las cultas. Según la estudiosa: “El contacto con las formas populares implica siempre una transformación, una torsión del código utilizado; se subvierten siempre algunos elementos y se fusionan géneros, formas discursivas, estéticas, niveles de lengua” (22). Es ese movimiento contradictorio el que me interesa rescatar para el estudio de la crónica como estrategia textual del autor.

6. En *Rabelais and His World* (1984), Bajtin observa que en el festejo del carnaval se rompían las formas y se permitía la mezcla de las clases altas y bajas; todas, bajo la máscara, compartían un mismo espacio.

The suspension of all hierarchical precedence during carnival time was of particular significance. Rank was especially evident during official feasts; everyone was expected to appear in the full regalia of his calling, rank and, and merits and to take a place corresponding to his position. It was a consecration of inequality. On the contrary, all were considered equal during carnival. Here, in the town square, a special form of free and familiar contact reigned among people who were usually divided by the barriers of caste, property, profession and age. (10)

En la crónica podría visualizarse un proceso similar al explicado por Bajtin, ya que este género implica un sentido de colectividad. Es un género que por su brevedad y manera de idearse llega con mayor facilidad a cualquier estrato social, tal como apunta Monsiváis en *A ustedes les consta* (2006).

Como bien lo apuntan los autores, en América Latina este género híbrido ha sido muy cultivado, sobre todo desde el siglo XIX, cuando se cimentó la tradición de la crónica periodístico-literaria a través de los modernistas. Durante el modernismo el género tomó fuerza y se modeló, en gran parte, bajo el estilo de la crónica francesa.⁷ “Pocos géneros convienen tanto a una escuela o movimiento como la crónica al modernismo: las dos palabras “crónica” y “modernismo” tienen una común significación temporal. La crónica permite traer el pasado al presente y hacer que todo coexista, que todo participe” (González 12-3). Así pues, la crónica se consolidó como un género dinámico que permitió narrar el sentir de la época bajo una mirada particular. Específicamente en México, Manuel Gutiérrez Nájera, Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano, entre otros, fueron los precursores del género. En *A ustedes les consta* (2006), Carlos Monsiváis hace una retrospectiva de la crónica en México, y opina que en el siglo XIX se define la tradición cronística que aún prevalece en el país.

¿Qué eligen los cronistas y narradores del siglo XIX, Prieto y Payno, Altamirano y *Micrós*, Zarco y *Facundo*? Seleccionan las estampas que infunden en lo literario “calor hogareño”; en lo político efusión patriótica; en lo nacional la riqueza de lo pintoresco, y en el recuento de viajes la comprensión y la alabanza del mundo. (Las crónicas viajeras son los prenoticieros de la época.) (Monsiváis 27)

Poco a poco, los cronistas fueron cimentando la “cultura mexicana” a través de escritos descriptivo-narrativos, los cuales se difundían con más facilidad que un ensayo o, incluso, una novela:

Si quieren lectores, los cronistas deben renunciar a la rigidez de lo “trascendente”. Si el género es pintoresco carece de las responsabilidades al uso; ni trae el prestigio a cuentas ni es periodismo ceñido a lo inmediato. Desde la República Restaurada la crónica consigna los impulsos y las prevenciones de las clases sociales, la “intimidad” que es también un hecho público, el reparto del “sentir nacional” en hábitos, estructuras del diálogo y sistemas de comportamiento. Y si la crónica cumple deberes cívicos y morales y complace nostalgias, también se mantiene en la prensa la obligación de la literatura. (Monsiváis 31-2)

La crónica surgió por necesidad. El país, en un proceso lento de alfabetización, necesitaba de un género más inmediato y eficaz que educara a las masas proletarias, tanto en un sentido intelectual como moral. A partir de esas primeras concepciones, la crónica se convirtió en un medio para modelar lo nacional, las tradiciones y el sentir público: “todo es política y esto incluye el inventario de comportamientos y pertenencias” (Monsiváis 36).

7. En su artículo “Crónica y viaje en el Modernismo: Enrique Gómez Carrillo y *El encanto de Buenos Aires*”, Karima Hajjaj resume de modo efectivo el concepto latinoamericano de crónica a partir de finales del siglo XIX: “Hay que aclarar que los modernistas hispanoamericanos se inclinaron más hacia la *chronique* al estilo francés que hacia el reportaje, a la usanza norteamericana y de este modo fueron seguidores de Auguste Villemont” (30). Igualmente, la autora aclara que en esa época se marcó la diferencia entre el reportero y el cronista, siendo el primero un redactor de la noticia y el segundo un narrador de la época moderna.

Entrado el siglo XX, el estilo de escritura se modificó, ya que la Revolución irrumpió en la vida del país; “narrar la Revolución es comprometer al lector” (Monsiváis 63). Las técnicas narrativas resaltaron la épica y los escritores tomaron partido según se desarrollaba el conflicto. A su vez, el reportaje tomó gran importancia; todos los días había algo nuevo que contar, por lo tanto, se produjo el estilo de la crónica-reportaje. Martín Ruiz Guzmán, Regino Hernández Llergo y Rafael Alducin, por mencionar a algunos, labraron el camino de la crónica durante los años revolucionarios, y les abrieron el paso a los reporteros para que adquirieran un tono narrativo en sus notas. Así pues, la noticia tomó un tinte sensacionalista. “Los temas se ofrecen como preguntas: *¿Cómo es posible que una revolución haya sido violenta? ¿Quién traicionó a quién y a quién le hubiera gustado traicionar a todos?* Y si va a interesar, el formato de la noticia debe ser melodramático. (Monsiváis 68). Del esclarecimiento de la nación mexicana durante el siglo XIX a la construcción de la noticia salpicada de un estilo efectista de principios del siglo XX, surgieron una serie de conceptos que definieron la crónica tal como se concibe hasta nuestros días.

La fusión entre el reportaje y la narrativa se sigue desarrollando actualmente, expresando el sentir de los cronistas. Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Juan Villoro y Cristina Pacheco forman parte de una lista de escritores contemporáneos que mezclan los hechos con la subjetividad para dar forma a la crónica actual. Villoro opina que la crónica es “el ornitorrinco de la prosa” (14), ya que el género mezcla novela, reportaje, cuento, entrevista, teatro, ensayo, autobiografía, etc. “El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito.” (Villoro 14). Ciertamente, la crónica conjuga varios elementos que la convierten en un género versátil, además de denotar una manera de observar el mundo. Según Gonzalo Martín Vivaldi: “Lo característico de la verdadera crónica –insistimos– es la valoración del hecho al tiempo que se va narrando. El cronista, al relatar algo, nos da su versión del suceso; pone en su narración un tinte personal” (128). La subjetividad es pues, parte inherente del género, la mirada y postura del autor son obvias y son el referente por el cual se ha de guiar el lector en el texto. Igualmente, la crónica es un género que tiende a la brevedad; en poco espacio, hay que expresar los hechos y la opinión, por ello se convierte en una forma retórica rápida e incluso punzante. El cronista sabe abreviar; expresarse en corto es una de las capacidades del que escribe este género.

En México, la crónica es un género activo que ha dado pie a la diversidad de temas, miradas, pensamientos y formas discursivas; no se apega a ninguna fórmula estricta, pero conserva características que la identifican y convierten en un género accesible a la lectura. Rembao hizo uso del género y aprovechó su versatilidad para llegar a sus posibles lectores. A su vez, continuó la tradición de un género trabajado hondamente tanto en su país como en el resto de América Latina, uniéndose así a otros escritores latinos que resi-

dieron en Estados Unidos y lo utilizaron como medio de conexión con la comunidad hispanohablante.

IV. Noción de “patria” a través de la crónica rembaína

Las crónicas de *Chihuahua de mis amores* se organizan en cuatro secciones que connotan formas de ver la nación: 1) La patria chica, 2) La patria grande, 3) La patria errante y 4) La patria nueva. En la primera parte del libro, Rembao explora sus primeros años de vida en su natal Chihuahua. En la segunda, se adentra en México, el país que lo ve despuntar como escritor; en esta parte adquiere un estilo profundamente nacionalista. En la tercera encontramos la experiencia fronteriza, cuando Rembao emigra a los Estados Unidos y comienza a describir los procesos de cambio de vida e identidad de las comunidades mexicanas residentes en el país del norte. En la cuarta y última parte las referencias corresponden a la vida del autor en Nueva York, donde la nación mexicana es un elemento que se observa con cautela y a la distancia; es también en esta sección donde el autor establece su posición como intelectual.

La división del libro propone un paseo metafórico a través de la concepción del autor sobre la patria. A partir de las experiencias en su estado natal, hasta la expatriación en los Estados Unidos, el autor hace una reflexión sobre el desarrollo de la nación mexicana. Chihuahua es el idilio, la primera juventud y un México antes de la Revolución, el conflicto que provoca el rompimiento con ese ideal de patria. A raíz de la guerra, se vio reflejada en todo el país una división social, económica, cultural y religiosa que Rembao registra en sus crónicas, observando cómo se resquebraja el país. De ahí que, posteriormente, aspire al fervor nacionalista y pretenda restablecer lo ya perdido aludiendo a los héroes nacionales del pasado, como Miguel Hidalgo y Costilla o Benito Juárez. A partir de esta revaloración de “lo nacional” Rembao enfoca su atención al fenómeno migratorio –propiciado originalmente por la guerra–, y dilucida sobre la comunidad mexicana que ha traspasado las fronteras. Finalmente, se posiciona como intelectual y reflexiona sobre la patria dejada atrás desde un plano superior. Es mexicano y se presenta como tal, pero también es letrado, y por ello se desenvuelve en los círculos de hispanos cultos en Nueva York; asimismo, muestra una cara crítica hacia el sistema político mexicano posrevolucionario. Es claro que la patria, a manera de noción teórica, es esencial para estudiar el libro, ya que unifica el discurso y organiza la información.

“La patria chica”, la primera parte del libro, cuenta con quince escritos donde se recolectan algunas imágenes de la ciudad natal, y se define el estilo del escritor. En la segunda crónica, titulada “Estética chihuahuense”, Rembao asume su postura retórica: “Me gusta hincarle el diente al meollo del asunto” (19) y sigue: “Creo en la pieza escrita de no más de cinco mil palabras, escrita de tal modo que el que comienza a leer

no la deje ya hasta habérsela comido toda; pero el artículo debe constituir un todo, un mensaje completo” (21). En la cita, Rembao pone de manifiesto la intención de hacer un discurso comprensible, ágil y al punto, a la vez que enuncia el objetivo general del libro. A partir de ese texto, el autor analiza algunos acontecimientos de la Chihuahua de su niñez y juventud. “La patria chica” es, literalmente, la parte más joven del libro, ya que en ésta se establece un imaginario inicial donde Chihuahua permanece como un lugar lejano y apacible. Así se demuestra en la crónica homónima “Chihuahua de mis amores”, con la cual inicia el libro: “Chihuahua, la de 1910, que se me sube al epicentro de la atención aquí, en Montevideo de la República Oriental, a no sé cuántos miles de kilómetros de distancia” (11). En el texto, el cronista marca una temporalidad que implica el regreso a lo anterior, justo en los albores de la Revolución. Siendo así, se echa un vistazo a los personajes y lugares de antaño; por ejemplo en “Elogio de don Albino Mireles” el autor recuerda a su profesor de la escuela primaria, hombre admirado en la ciudad de Chihuahua por ser un librepensador abierto; o en “Pascual Orozco, filólogo”, se nos cuenta la historia del “tendero de la esquina” (28), quien vende un poco de todo y habla con palabras poco comunes para los clientes: “Yo me *arrebiato* a lo que dijo mi compadre don Ernesto. Aseveró con parsimonia don Santiago Ornelas.” (28). En las crónicas resalta también la descripción de la ciudad de Chihuahua, de la cual Rembao hace un mapa narrado, como en el texto “El Coloso de Rodas”: “Al amanecer la aurora, le dije a la suerte mía: a ver si ahora no te caes, carnicería...” La carnicería se llamaba “El Coloso de Rodas” y estaba en la esquina de Independencia y el comienzo del Jardín 25 de Marzo, frente con frente del templo evangélico de la Santísima Trinidad, de la muy noble y leal ciudad de Chihuahua. (38)

A través de la descripción de personajes y lugares, Rembao construye textualmente la “patria chica”, aquélla que se edifica a partir de lo regional. Por lo tanto, el escritor no forja, todavía, un todo nacional, sino que se enfoca en un conjunto de tradiciones, rincones y personas oriundas de un trozo del país, dentro de un espacio y tiempo determinados. El tono nostálgico con que escribe el autor denota que se ha perdido esa pequeña patria, añorada y ya destruida por los conflictos revolucionarios.

Ahora bien, Rembao no aísla su región, ya que en otros textos de la primera parte se nota cómo la geografía chihuahuense se abre hacia los cuatro puntos cardinales, haciendo posible una interacción con otras zonas de México. Por ejemplo, en “El peso de Pancho Portillo”, se observa el contacto entre regiones a través del protagonista: “Don Miguel Ahumada reposa ahora en tierra de Chihuahua, que le fué como patria chica, a pesar de haber nacido en Colima y a pesar de que Jalisco lo reclama también” (32). La migración de un estado a otro implica la coexistencia de muchas “pequeñas patrias” que forman el imaginario nacional a través del préstamo y adecuación de costumbres regionales. En este caso, don Miguel Ahumada funciona como un eslabón entre Chihuahua, Colima y hasta

Jalisco. Asimismo, el personaje nos otorga la visión inmediata de la migración a pequeña escala. Esta cuestión es importante porque a partir de ella se borran poco a poco los límites sociopolíticos y culturales de cada región, armando de a poco el rompecabezas nacional.

Por otra parte, al ser Chihuahua un estado que mantiene una frontera con los Estados Unidos, resulta difícil no ahondar en el contacto intercultural. A medida que se avanza en el texto, se observa cómo el autor comenta las experiencias de los paisanos chihuahuenses en “el otro lado”, ya sea como visitantes o migrantes. En el texto “Muerte de Severo” se muestra la construcción de la frontera entre ambos países, alrededor de 1910:

¡Ay, qué tiempos aquellos, señor don Simón!, de suprema ventura mundial, en que no había tarifas ni aranceles que detuvieran el movimiento del comercio libre, ni leyes de inmigración que impidieran la entrada de toda especie de individuos que visitar el país quisieran, aun cuando llegasen a la puerta en camilla, literalmente, como los seis del relato. Es decir, en camillas de una ambulancia de la Cruz Roja.

Al pasar el puente, creo que el de la calle Santa Fe, los de inmigración de Estados Unidos se le cuadraron militarmente [al Dr. Ingoll]; y ahora los seis ya estaban bajo las franjas y las estrellas, de huéspedes distinguidos, y vaya que venían a convertirse desde el momento mismo en carga de la comunidad, en eso que en tiempos posteriores se habría de considerar motivo de deportación. Los seis pasaron triunfales, para envidia de unos quinientos contemporáneos que a la misma hora esperaban ahí mismo el trámite, que era de desinfección, que entonces a los braceros se les fumigaba, pero nada más, y entraban en bloques de familias y aun de clanes, sin “*head tax*”, per cápita, ni visa consular, ni tratado previo para la importación de agricultores o braceros de vía férrea, como se hace en estos tiempos que van corriendo hoy por hoy. (50-1, mis corchetes)

En el texto, la migración se observa como un proceso natural y que no requiere de estrategias complejas; acudimos entonces a un tiempo remoto, apartado de la realidad actual. El autor se refiere al pasado y lo contrasta con un presente en el que nada es lo mismo; los visados, permisos aduanales e incluso la importación de trabajadores están regulados cuando Rembao escribe su crónica. La cita también se conecta con la Revolución Mexicana, ya que los seis encamillados que se mencionan son heridos de guerra que llegan a los Estados Unidos para recibir tratamiento médico. Es evidente que el conflicto bélico es piedra angular no sólo para crear el argumento rembaíno, sino también para reconstruir la relación de dos naciones vecinas.

Como podemos ver, en “La patria chica” se asoman las primeras concepciones sobre la nación y sus efectos sociales. A través de los textos sobresale una gradación que va de lo particular a lo general. Primero, Chihuahua se presenta como un centro definitorio que cimienta la identidad del escritor durante su juventud. Igualmente, observamos cómo Chihuahua cambia a través de los años, provocando en el autor la remembranza. Segundo, Rembao comienza a establecer un panorama de lo nacional cuando sus perso-

najes migran internamente, de región a región, dando como resultado la diversificación del país. Tercero, de a poco se adentra el lector en la construcción de la frontera entre dos países y el contacto intercultural.

La nostalgia expuesta en la primera parte del libro impone un arrojo nacionalista en la segunda sección del libro. En ésta, el enfoque está en “La patria grande” y Rembao diserta sobre el legado cultural de México a través de once relatos. Con textos como “Presencia de la Patria”, “Punto y contrapunto de la emancipación mexicana” o “Fundación de México-Tenochtitlán”, el escritor se plantea la revisión de algunos acontecimientos históricos del país.⁸ Los escritos se apegan a un estilo en el que se exalta la herencia cultural de México y la crítica negativa hacia la patria es prácticamente inexistente.

En la crónica “Presencia de la Patria” se expone el asunto de manera particular, ya que se hace un recorrido por los acontecimientos más sobresalientes en la historia básica de México. En el texto, el primero de la segunda sección del libro, Rembao apela al lector a manera de himno de guerra: “¡Ea, mexicanos de la casta buena, en pie y a alinearse por la izquierda! ¡En pie y con la vista al frente, que la Patria pasa lista! ¡En alto los corazones y tensas las voluntades, que septiembre comienza otra vez!” (82). Como ya lo anuncia la cita, el tema general del relato es la celebración del mes patrio: septiembre, cuando Miguel Hidalgo hizo el llamado a la emancipación de España. El grito del cura es uno de los momentos cúlpe de la historiografía oficial mexicana y hace eco cada año para así rememorar el germen de la nación independiente. Por tanto, Rembao aprovecha la ocasión y construye su discurso más oficialista. El concepto de patria se funda a través de oraciones redundantes, como: “Patria es también la cosa indefinida que se siente en Septiembre, en lo íntimo del alma del patriota.” (85). Asimismo, se advierte el enaltecimiento de los personajes y sus hazañas, dando forma a una genealogía histórica del país desde la época de la Conquista:

La trayectoria histórica de la mexicanidad; la sucesión que se inicia allá entre las neblinas de la protohistoria con Tenoch el de Aztlán y Quetzalcóatl el de Tula, abuelos nuestros primordiales, artífices y guerreros fundadores de ciudades y de imperios... Y en la historia escrita ya, Netzahualcóyotl poeta, adorador del Dios Uno, y Moctezuma Ilhuicamina, “sagitario del éter, cuya flecha traspasa el corazón de las estrellas.... (83).

El autor menciona personajes clave para asentar un precedente histórico y establecer las raíces socioculturales más profundas del país. De ahí que siga su discurso a manera de alabanza:

8. Dos de los textos de esta sección no concuerdan con las constantes de temática y estilo expuestas en los demás. El primero: *La leyenda blanca* (págs. 121-24) es una reseña crítica del libro *Many Mexicos* (Lesley Byrd Simpson, 1941). El segundo: *El café del gallo de oro* (129-31) es un resumen de un viaje que Rembao tuvo a Lourdes, aunque es una crónica de viaje, no tiene ninguna conexión temática con el legado histórico de México.

Y los Hombres de Septiembre congregados por un toque de campana libertaria en la villa de Dolores...Y los de la segunda etapa del sacrificio propiciatorio, y las glorias de Cuautla, y un nombre de hombre más alto que el sol: Morelos y Pavón... Y Francisco Javier Mina, mexicano de Navarra que cruza el Atlántico en busca de su patria espiritual recién nacida... Y don Pedro Moreno en el Fuerte del Sombrero... A qué mentar a los demás, que el papel no alcanzaría para incluirlos a todos. La procesión apenas se ha iniciado y ya lleva siglos de pasar... Así nuestro México, que tiene tantos héroes que no hay volumen donde inscribirlos. (83)

La exaltación no se limita a la cuestión historiográfica; una vez fundado el linaje que, literalmente, ve nacer la patria a través de las batallas en el campo de guerra, el cronista se vuelca al campo cultural: “La Patria es también nuestra cultura: es la suma de las realizaciones mexicanas en los campos del espíritu, en un fresco de Diego Rivera, en un verso de Amado Nervo, en un ensayo de Alfonso Reyes...Esto también es la patria; pero aun así no la hemos abarcado toda entera, porque es más grande y más rica, y más bella todavía” (85).

Es evidente que Rembao fortalece el concepto institucionalizado de patria, y lo glorifica por medio de la escritura. Igualmente, el autor se inserta en el gran discurso que empiezan a generar los intelectuales mexicanos durante esos años sobre el nacionalismo y la identidad del mexicano.⁹ Principalmente en la crónica “Punto y contrapunto de la emancipación mexicana”, Rembao hace un recuento sobre el tema, y parte de la Independencia del país para discutir su concepción de identidad nacional.

El punto de examen no es de cómo somos. Todavía somos americanos, que vale por decir hijos de Cuauhtémoc, quien aparte de su ser nos ha legado también esas taras de negativismo ancestral que sobreviven después de cuatrocientos años de influencia española: todavía vive Huichilobos, y su espíritu ha presidido en más de una ceremonia de las muchas dolorosas de nuestra peregrinación. Ese lastre, con todo, es parte integrante de nuestra idiosincrasia, y va de nosotros superarlo con instrumentos propios de abnegación y sacrificio, de patriotismo bien enderezado, de descubrimiento de las esencias profundas de nuestro patrimonio común, de devoción acendrada a ese patrimonio, para que se mantenga incólume primero y para que se desarrolle y crezca a continuación, en ritmo de superación constante y bien fundada. (93)

Coincidiendo con *La raza cósmica* (1948) de José Vasconcelos, que aparece el año anterior a la edición de *Chihuahua de mis amores*, Rembao establece una visión

9. Marta Portal establece que la temática sobre la identidad mexicana surge un poco después de que se publican las primeras novelas sobre la Revolución: “De una manera casi inmediata a la de los primeros novelistas, los filósofos y los pensadores comienzan a interrogarse por el perfil del hombre y la cultura en México, por la conciencia y la posibilidad del mexicano, por la formación de la mentalidad mexicana, por la entraña y el conflicto del ser mexicano” (39). Por su parte, Roger Bartra opina que a partir de la Revolución se forma el Estado moderno, y se funda un nuevo concepto de nacionalismo en el país. “El nacionalismo mexicano que se consolida después de la Revolución cumple una importantísima función reguladora del consenso en que se basa el Estado. Es imposible comprender la estable sucesión de gobiernos posrevolucionarios sin acudir al estudio del nacionalismo revolucionario” (96). En las crónicas de “La patria grande” hay marcas textuales que hacen alusión a estos procesos y que asientan una línea temática que Rembao explora en varios de sus textos.

del ideal nacional donde se reconoce la influencia indígena en el país. De esta manera, el cronista toma parte del debate de la época e incita al lector a enaltecer su legado, primero indígena y luego mestizo.¹⁰

Ahora bien, en los textos de esta sección, el autor encumbra varios momentos históricos; sin embargo, la Revolución no se observa como uno de los hitos nacionales. Al contrario, este hecho ni siquiera se menciona en la segunda parte del libro. La cuestión hace un paralelo casi imperceptible con la primera parte, en la cual la nación se ve mutilada por los conflictos originados en 1910. El silencio que se le otorga a la Revolución en la sección más patriótica de *Chihuahua de mis amores* indica, nuevamente, el rompimiento entre el autor y ese conflicto bélico en particular. Es significativo que el cronista encuentre en otros momentos, como la Independencia, la Reforma e incluso la batalla de Puebla, las piedras angulares de la creación de la patria, mas no en la Revolución, aún y cuando se hace partícipe de la discusión sobre la identidad nacional surgida después del conflicto. La contradicción es notoria y observamos un proyecto de nación que no toma en cuenta uno de los momentos definitorios dentro de la historiografía del país. La cuestión puntualiza, entonces, el enfoque hacia un pasado perdido e idealizado. Esto posiblemente también tenga que ver con el carácter antirreligioso que supuso la Revolución, la cual también fue el germen del Estado laico y moderno.

De hecho, Rembao encuentra más significativa la batalla de Puebla que la Revolución misma. Al menos así se puede apreciar en el texto “Lincoln y el 5 de mayo”, donde Rembao establece un discurso ácido contra los Estados Unidos y eleva su mexicanismo a un punto máximo.

Razones mexicanas de la grandeza de los Estados Unidos de América. Se le hace a usted agua la boca, lector querido, al escuchar los discursos del Presidente y de los embajadores... y demás burocracia que al momento de escribir estas líneas salta que brinca en el desempeño de sus labores de protocolo y besamanos presidencial... Se habla de la buena vecindad, y de la democracia, y de las cuatro libertades, y del panamericanismo, y de la solidaridad continental... Agua se hace la boca, porque no hay quien diga lo que se pudo haber dicho con mucha dignidad en ocasión tan apropiada como ésta aledaña al 5 de mayo. (109)

Específicamente en esta crónica, Rembao muestra una faceta poco común en su discurso, ya que, por lo general, se muestra positivo hacia la cooperación entre las naciones del continente americano. No obstante, en este texto se observa una crítica negativa hacia los Estados Unidos, en particular hacia las políticas de Roosevelt durante

10. Sigue en boga el debate sobre la construcción de la nación mestiza y el reconocimiento del legado precolombino en México y el resto de América Latina; sobre todo porque se ensalza el pasado, pero a la vez se ignora la presencia actual de las poblaciones indígenas. Trabajos como *Multiculturalismo y globalización. La cuestión indígena* (2001), de Samuel Ariarán Cuéllar son de vital importancia para las cuestiones que rodean a este asunto actualmente.

la Segunda Guerra,¹¹ además de que se le otorga a México un poder definitorio dentro del proyecto fundacional de los Estados Unidos como nación independiente. Así pues, una vez establecido el contacto con el lector a través de un tono íntimo (“Se le hace a usted agua la boca, lector querido, al escuchar los discursos del Presidente y de los embajadores, secretarios del despacho, secretarios de prensa...”), Rembao especifica el contexto al concretar el lugar y los hechos que destacan en la crónica: “El gran favor que se versa aquí –favor mexicano a los Estados Unidos– es del predio de la historia y toma forma en la misma el 5 de mayo de 1862, con la derrota inesperada de las fuerzas napoleónicas en las cuevas de Loreto y Guadalupe de la ciudad de Puebla” (110). El tono irónico, que se establece cuando el autor menciona un favor especial de México a los Estados Unidos, sirve de apuntador para construir el relato, a la vez que reafirma la posición de la defensa del autor hacia su país. A partir de esas líneas, el autor ahonda en su discurso: “La aportación mexicana a la grandeza actual de los Estados Unidos es tan grande y tan importante que los trescientos millones esos de empréstito contemplado, bien se le pudieran dar a México gratis, en prendas de favores recibidos, o cuando menos sin tasa alguna de interés, y a plazo de novecientos noventa y nueve años” (109). Ese “gran favor” a los Estados Unidos es motivo de un juego de oposiciones entre dos países, cuestión que el autor recrimina y que critica de manera ácida. Lo que es más, Rembao establece una cierta dependencia de los Estados Unidos hacia México, lo que conlleva al punto más álgido del sarcasmo:

El *heroísmo iletrado* de los zacapoaxtlas del general Negrete contuvo por todo un año la ocupación francesa de México, como que fué menester que Napoleón enviara nueva expedición grande con el mariscal Bazaine a dominar la resistencia mexicana. Ese año constó de doce meses significativos para la suerte de la Unión, porque de haber caído Puebla el 5 de mayo, la tropa francesa hubiera aparecido en la frontera norte de México, es decir, a la puerta de la Confederación rebelde: confederación amiga de Francia. Y esa Francia napoleónica venía al Nuevo Mundo a establecer un imperio latino que le sirviera de tope y hasta aquí a la creciente Unión norteamericana. (111, mis cursivas)

El “heroísmo iletrado” mexicano resalta el choque bélico, a la vez que reivindica al ejército de Negrete: posiblemente sean iletrados, pero defendieron al país y, lo que es más, evitaron la catástrofe estadounidense frente a la posible alianza francesa con la Confederación. Sin duda, la crónica se sujeta a un estilo antitético que pone en evidencia la subjetividad del autor y engrandece a “la patria grande”, en este caso, su México. Siguiendo esta línea de pensamiento, el autor cierra el texto:

11. El alegato indirecto de Rembao es que, nuevamente, México respaldó a Estados Unidos en un momento crítico. Durante la Segunda Guerra Mundial se temía la influencia nazi en México y en Argentina, y por ello hubo alianzas entre México y Estados Unidos para contener esta ideología. Igualmente, en México se temía que el movimiento sinarquista creciera en demasía, y se extendiera más allá de las fronteras, por lo que hubo nuevamente una cooperación entre ambos países (Meyer 45).

Esta aportación mexicana a la grandeza de los Estados Unidos se antoja tan absurda que ni siquiera se contempla; ello será porque se tiene por delante de los ojos al país de hoy con hoy, fuerte y poderoso como ninguno, con lo que se oscurece la condición en que se encontraba la nación mutilada...

Se nos puede decir que la aportación mexicana fue pequeña de toda pequeñez; y sí que lo fue; pero fue suficiente, con la suficiencia de la gota de agua que hace que se derrame la copa. (112)

El punto del autor es debatible, pero a través del relato se expone un afán por trasladar al papel una serie de conceptos que encumbran su idea de nación mexicana. A través de esta crónica, el escritor filtra una serie de códigos que implican el desarrollo de "la mexicanidad". Igualmente, en la segunda parte del libro encontramos más bien un discurso que casi se convierte en himno, y apela al patriotismo más profundo del lector mexicano.

Ahora bien, en "La patria errante", la tercera sección de *Chihuahua de mis amores*, el autor se separa un tanto del sentimiento nacionalista exacerbado, pero insiste en mostrar su concepto de patria, aun estando en el extranjero. Haciendo uso de la ironía, Rembao fomenta un discurso mediante el que reprueba el proceso de aculturación del latino en los Estados Unidos, e intenta preservar la cultura nacional, tal como él la concibe. Como primicia, el cronista se centra en la formación de los lazos que fundan la comunidad mexicana en tierras extrañas. Por ejemplo, en el texto "Don Procopio, adivino", el personaje principal funge como enlace de la comunidad de inmigrantes mexicanos en Estados Unidos.

En *Mi Tienda, General Store* no se explotaba al pobre, ni al rico, ni al de mediana posición. *Mi Tienda* vivía de milagro; Adrianita, la mayor de un familión de once, la hacía de tenedora de libros, y la pobre se desesperaba de contemplar las cuentas viejas, de los "paisanos" que se habían ido para Los Ángeles o para México, y las cuentas nuevas, de los que recién llegados de los mismos rumbos se inscribían de deudores del gran maestro y comendador... *Mi tienda* vivía de ciertas rentas que a "don Proco" le mandaban religiosamente de Navojoa. (146)

Don Procopio tiene como función hacer que los mexicanos prosperen en su paso por California; en realidad, *Mi Tienda* es más un medio para crear conexiones al otro lado de la frontera que un negocio familiar. Es importante el papel que representan Don Procopio y su negocio porque desarrolla una etapa de transición, no sólo geográfica sino también cultural. Por ello, en "La patria errante", el autor se aventura a cuestionar por qué surge el contacto intercultural y cómo es que la identidad se transforma cuando se cruza la frontera. De ahí que siga elaborando su análisis en el texto "Malabarismo onomástico", en el cual Rembao comenta sobre su amistad con otros mexicanos que viven en los Estados Unidos, y que han cambiado sus nombres por cuestiones lingüísticas, como en el caso del señor John Rogers, originario de Sayula, Jalisco:

No, amigo, qué ingleses ni qué nada. Lo que pasa es que yo me llamo Rojas, hombre, Juan Rojas; pero tiene usted que en el trabajo me empezaron a decir Rochas y en seguida Rogers, y un buen día me dieron mi cheque a favor de John Rogers, y cuando fuí al banco, que me salen con que tengo que firmar lo mismo que dice del otro lado... Pues de entonces para acá aquí me tiene transformado en John Rogers y sanseacabó, y a mí lo mismo me da, que al fin y al cabo cuando vuelva a México, si Dios me da licencia, allá será lo que soy de verdad, Juan Rojas, para servir a usted. (142)

Rembao se vale del lenguaje coloquial de sus paisanos para darle vida a los textos y así validar su exploración de la cultura fronteriza. Por medio de esta crónica se comienza a designar un proceso en el que el individuo es consciente de su identidad y no pretende la asimilación cultural; incluso hay una intención final de regresar al país de origen. Sin embargo, la lengua extranjera, el inglés, implica un cambio forzoso que empieza por un nuevo designio del nombre para subsistir en el sistema. En consecuencia, el cronista se extiende y ejemplifica: “El malabarismo onomástico ocurre también en tierras otras que la Irlanda, y se nota de manera más frecuente en los Estados Unidos por razón y motivo de la abundancia de especies étnicas que ahí conviven. Hay un surtido muy interesante de transformaciones onomásticas...” (142). La cita refuerza que el cambio de nombre es posiblemente involuntario, pero resulta de una negociación necesaria, sobre todo en el caso de un inmigrante de primera generación a principios del siglo XX. No obstante, al final de la crónica, Rembao también ejemplifica la contraparte y expone cómo el nombre es un rasgo identitario insustituible si se trata de comunicarse con la comunidad de origen. Por lo tanto, el escritor cierra su crónica con el caso de un polaco que rechaza cambiar su apellido porque pierde, en cierta forma, su identidad ante el resto de la comunidad polaca:

[Hay] casos muy curiosos, como el del ciudadano polonés que solicitó cambio de nombre por virtud de lo difícil de pronunciar que les resultaba a sus clientes angloparlantes. Se llamaba Krokskernijowitzki. Solicitó llamarse Green, pero ahora los clientes polacos no sabían llamarlo así, de donde que al mes regresó al mismo tribunal demandando que le restituyeran el nombre primigenio, por cuanto los polacos eran más importantes que los nativos, comercialmente hablando. (144, mis corchetes)

A través de casos como éste, el cronista se acerca al origen del intercambio y negociación cultural; para el polaco es más importante mantener su nombre, y por lo tanto a la clientela que pertenece a su comunidad de nacimiento, que intentar asociarse con la comunidad nueva. Tanto en Rojas como en Krokskernijowitzki podemos ver una manera de vivir la inmigración por medio de la cual el individuo se apega a su origen, cuestión que a Rembao le interesa resaltar porque de esta manera advierte que la aculturación total no es deseable.

La cuestión anterior se profundiza y despunta en “Divorcio del doctor Novella”, texto en que ya no sólo se exploran las cuestiones básicas de la reestructuración identitar-

ia cuando se vive en un país extranjero, sino que también se juzgan abiertamente algunas actitudes de los inmigrantes, específicamente de los de origen mexicano.

La identidad cultural de las personas se distingue en términos de conservación de las valías que recibieron del pasado y del solar de su origen. Esta verdad se hace evidente cuando dichas personas se transplantan a suelo extraño. Por ejemplo: la señorita Rosita Fuentes de Núñez. Es más morena que el trópico mismo. Lo mismo que su marido José, o “Joseph”. Son de Veracruz los dos, y muy mexicanos, patriotas como ellos solos y amantes de [los] sarapes de Saltillo y huaraches de Morelos y jicaras de Michoacán. Ah, pero estos jóvenes ya nadan en las aguas de la otra cultura, que los envuelve y los circunda. Vea usted que Rosita le llama a “Joe” “Hubby”, y él le responde “Lovey Dovey”. (Pronúnciese: “Jobi”. “Lobi-dobbi”, plus minusve). (149).

La crítica del autor se dirige hacia la pérdida de “identidad nacional”; Rembao no concibe la opción de abrir el concepto de identidad como la acumulación de experiencias que, en consecuencia, transforman la forma de pensar, sentir y exponerse individualmente en sociedad. Al mencionar cómo se pronuncian en español las palabras *hubby* o *lovey dovey*, se consolida una resistencia a la aculturación, y por lo tanto sobresale la defensa hacia la conservación del idioma castellano. El resguardo de la cultura nata es una constante en la tercera sección de *Chihuahua de mis amores*, y en “Divorcio del doctor Novella” se hace más tangible que en el resto de los textos. Por tanto, la diatriba del autor llega a su punto climático cuando opina que la separación de un matrimonio es una influencia negativa que se fomenta cada vez más en la comunidad mexicana que vive en los Estados Unidos:

El plano de las emociones es el que más resiente el ataque de la cultura-océano: aquí los isleños cierran filas y le dan la espalda a las olas del turbión. Y el que esto escribe, que es un hombre retardario que todavía se aferra a las costumbres que le enseñaron sus buenos padres y venerables maestros, da por supuesto que el matrimonio es provincia de lo emotivo... Por tanto, es de lo que más resiste al embate cultural vecino... En teoría. (150)

En la cita, Rembao se presenta a sí mismo como un hombre retardario, es decir que su juicio funciona como regulador de las “buenas costumbres”. Con estas crónicas, el autor se une a la fila de escritores de origen hispano que observan una mutación de la moralidad y las tradiciones propias de sus países de origen. José Martí, Francisco “Pachín” Marín o Nicanor Bolet Peraza son sólo algunos de los cronistas que hicieron un registro de la vida cambiante del latino en los Estados Unidos, y que presentan una fuerte crítica hacia los procesos de aculturación de los latinos. Las crónicas de “La patria errante” reflejan los cambios de las comunidades itinerantes, a su vez que definen la posición conservadora del autor.

Por último, en “La patria nueva” observamos un recuento de la vida de Rembao en Nueva York a través de trece escritos.¹² En consecuencia, las crónicas describen los

12. En esta sección también cuenta con dos reseñas de libros: *El resplandor de Mauricio* (págs. 232-35) –del libro de Mauricio Magdaleno *El resplandor*–, y *Al filo del agua* (págs. 235-38) de Agustín Yáñez.

simposios en la Casa de las Españas de la Universidad de Columbia, las galerías de arte neoyorkinas o las casas de amigos donde se celebran tertulias. En “La patria nueva”, Rembao hace claro con quién establece una relación dentro del mundo intelectual hispano-neoyorkino y otorga varios nombres, como Federico de Onís, Rufino Tamayo, José Juan Tablada, Claudio Bragdon, y otros más. Asimismo, el cronista se rebela ante el sistema oficial que resulta una vez terminada la guerra de Revolución, por lo que asienta su posición como mexicano portador del legado cultural previo al conflicto. En esta última parte se hace especialmente evidente la separación del autor del sistema socio-político posrevolucionario.

Así pues, el autor introduce al lector a un nuevo mundo a través de la primera crónica titulada “Cumpleaños de Alfonso Reyes.” “Fiesta de la lengua y de la raza –en forma de simposio anual de libros y revistas en la Casa de las Españas de la Universidad de Columbia–; banquete espiritual de los eruditos y los profesores que simbólicamente liban de la eternal bodega, para beneficio y alegría del público congregado” (191). Con este párrafo, Rembao comienza a mapear sus conexiones y reitera que pertenece a la élite intelectual hispana del momento en los Estados Unidos. Posteriormente, el autor elabora su discurso en torno a la figura de Alfonso Reyes: “Dijo el maestro de Columbia [Don Federico de Onís] que el consenso es ya unánime, en lo que toca al sitio insuperable de realización procera que nuestro Mexicano ocupa en el dominio espiritual del habla española” (192, mis corchetes). En la última sección del libro, se observa una construcción de la patria por medio de las figuras culturales mexicanas destacadas a nivel internacional. En construcciones oracionales como “nuestro Mexicano”, Rembao pone de manifiesto su vinculación, directa o indirecta, con los eruditos nacidos en su patria y que tienen renombre dentro y fuera de México.

La construcción de ese universo cultural se profundiza en la segunda crónica, “Transfiguración de la pintura”, en la cual se describe una exposición de Rufino Tamayo en una galería de arte neoyorkina. Por lo tanto, se transporta al lector al lugar de la acción: “Lo pasado en Nueva York pasó el 3 de febrero, con la apertura de la exhibición número 38 del oaxaqueño Rufino Tamayo, en las *Galerías Valentine* de la 57” (196). Nueva York se percibe como el centro cultural por excelencia; es una ciudad moderna que legitima la producción artística del momento. La ciudad misma se convierte en una de las protagonistas de las crónicas de la última parte del libro. Consecuentemente, Rembao presenta con exactitud las fechas, lugares y direcciones de los eventos culturales a los que asiste con sus colegas. Específicamente en esta crónica se hace patente la importancia de la gran ciudad como centro regulador de las producciones trascendentes, tal como se muestra casi al final del texto: “En cambio, con Tamayo, ocurre que ahora –aquí en Nueva York, ombligo y centro del mundo universo en todos sus ramos– ha surgido un pintor universal de origen mexicano” (198). A partir de esa concepción sobre la ciudad,

y de la construcción cultural que la mantiene viva, el cronista elabora una narración, comenzando con una crítica mordaz hacia el arte producido en México después de la guerra de Revolución:

Aquí en Nueva York ha pasado algo de significación artística mexicana, porque hasta aquí, “pintura mexicana” ha significado exclusivamente que se dijera lo ultraísta revolucionario continente de violencia sintética y cargado de una dinamita ideológica artificial. Se habla, por supuesto, del acervo de los Tres Grandes muralistas que la fama folklórica se encarga en buena ocasión de convertir en modo de Tríada Sacratísima –Parabrahma, Vichnú y Shiva– del cielo de la paleta telúrica, con Di-ego en el trono de la apoteosis, y a su derecha Clemente, y David al otro extremo, con su soplete de acetileno. (195)

Rembao no sólo está totalmente en contra de la reproducción de “lo nacional” de los tres muralistas, sino que se rebela ante el aparato político posrevolucionario que rodea a estos pintores. Una vez más, observamos el rechazo hacia la guerra de Revolución, y hacia el posterior desarrollo sociocultural del país. A los ojos de Rembao, la Revolución trajo consigo una deformación de la patria y esto también lo observa en la creación artística oficial. Así pues, en las siguientes líneas, el lector distingue a Rufino Tamayo¹³ como el artista plástico que redime el cuadro de pintores mexicanos contemporáneos:

Así con Tamayo: le ha ocurrido la cosa del siglo; pero él no se lo quiere creer, y se defiende proclamando exaltado su mexicanismo ante los críticos- reporteros: “Yo soy puro mexicano....” Tamayo ha alcanzado en estos meses el estado de inconsciencia de médium, estado de sonámbulo como en el episodio de Alfredo de Musset: “Mis versos no los hago yo, alguien los dicta”. Los cuadros de la *Valentine*, igualmente, son productos sendos de un pincel manejado por mano en trance de eternidad. Es que el pintor se ha desprendido de sus influencias ancestrales; la tierra amarga y salobre de nuestra mexicanidad indígena ya no puede con él; no es que Tamayo se haya desmexicanizado; es que se ha crecido. (196-7)

En su escritura, Rembao le otorga a Tamayo la virtud de traspasar fronteras, de rebelarse ante la producción artística oficial y, lo que es más, lo califica de “crecido”, lo cual significa haber alcanzado un grado cosmopolita aún con un respaldo casi nulo de las instituciones oficiales mexicanas. La pintura de Tamayo se convierte, entonces, en un fenómeno que respalda la ideología del escritor, y así se advierte hasta el final de la crónica, donde se remata con una crítica severa hacia la ideología cultural posrevolucionaria.

Hasta aquí hemos tenido una escuela mexicana de pintura; pero la frase es ambigua, porque se da por supuesto un nombre antes del adjetivo “mexicana”. Lo real es que ya esa región geográfica que se llama México está comprendida dentro de un mundo

13. Hay que recordar que en los primeros años de su carrera, Rufino Tamayo fue observado como traidor, ya que no siguió la tendencia político-artística de los muralistas. Por tanto, en 1937 se mudó a Nueva York donde alcanzó fama y produjo la mayor parte de su producción pictórica. La primera exhibición de Tamayo en la ciudad fue en las galerías Valentine; muy posiblemente ésta es la que Rembao describe en su crónica. Tamayo vivió en Nueva York hasta 1949, año en que se mudó a París y permaneció ahí por diez años. Rembao y Tamayo fueron amigos y, en cierta forma, compartieron ese destierro cultural al cual se vieron sujetos. Rubén Rivera (2008) ha documentado que Tamayo hizo la portada para el libro *Chihuahua de mis amores*.

occidental; lo cierto es que México no es un todo, sino una parte, y que el tema mexicano –ancestral, paisajista, ideológico revolucionario– ya se ha agotado, porque se ha convertido en lugar común y en repetición reiterada del mismo canto reivindicatorio. (198)

El tono y estilo de esta crónica evidencian la separación del autor y el México de la época; Rembao no comparte la ideología ni las formas políticas que dirigen a la nación posrevolucionaria. Asimismo, el autor se identifica con una nueva ola de intelectuales que salen de México, ya sea por decisión propia, por un exilio o la expatriación. Así se observa en “Tránsito de José Juan Tablada”, donde se celebra el regreso a Nueva York de un agregado cultural mexicano.

[Tabalada] Acababa de llegar de regreso a Nueva York, a establecerse, después de una estada de varios años en su México natal. Le habían conferido un cargo diplomático a manera de pensión, aquí en Nueva York donde la gente de museos y bibliotecas, y cátedras y ateneos, lo tuvo siempre por lo que siempre fué: embajador extraordinario y ministro plenipotenciario del México imponderable de las artes y las letras, de la arqueología y de esa buena cocina que en la casa del poeta trasladado disfrutaron con deleite de conocedores los distinguidos amigos, discípulos y admiradores. (201)

La casa de Tablada es el lugar por excelencia para llevar a cabo tertulias literarias y establecer eventos culturales para la comunidad hispana erudita. No cabe duda de que en “La patria nueva” el nivel comunicativo es otro; hay una intención de designar personas y lugares, los cuales resaltan en cada página.

Siendo así, la parte final del libro funciona como un cierre simbólico en donde la construcción de una nueva patria, la que sobreviene a la Revolución, es vista desde fuera. En este proceso, y específicamente en Nueva York, Rembao encuentra la cultura rescatable de México; la fuga de cerebros representa un rompimiento simbólico con el país. Igualmente, la vinculación con estos intelectuales resulta en la creación de un nuevo imaginario nacional, ante todo erudito y distanciado del lugar de los hechos. Es una nación desterritorializada de élite, otra clase del México de afuera. En “Decadencia de la Revolución”, el tema se agudiza y presenta como una sucesión lógica a la guerra. Por tanto, Rembao crea un discurso antitético donde contrasta el pasado con el presente, y sólo honra los primeros años de la Revolución –cuando él decidió participar en la guerra–, pero inculpa el desarrollo posterior del conflicto.

Así con los revolucionarios contemporáneos. Y así con el vocablo Revolución. Revolución era palabra de oro y espada filósísima otrora. Por ejemplo, hubo en México un tiempo en que ser revolucionario significaba vivir a la manera de Ricardo Flores Magón, cuya vida fué sucesión de martirios y persecuciones y cautiverios. *Se acuerda usted, lector mexicano, de aquel movimiento abortado en 1907, cuyos afiliados fueron a dar a San Juan de Ulúa?* Aquello era Revolución filosa y dorada, y aquéllos revolucionarios de casta y calidad. (224, mis cursivas)

En esta crónica contemplamos la crítica más dura sobre el conflicto y sus consecuencias posteriores. Como ya lo hemos visto anteriormente, Rembao recurre a un discurso donde se resalta la camaradería con el lector que ha visto el desarrollo de la guerra. Por eso, posteriormente se construye un alegato que no perdona los resultados de la guerra, y confronta la situación actual del país:

Entonces los revolucionarios se convierten en los enemigos peores de la Revolución. En nombre de la revolución –devenida ya vocablo hueco y sin sentido– se asesina a la Revolución... En nombre del agrarismo se levantan nuevos señores feudales, aun como ese Saturnino Herrera que la hace de villano en la reciente novela de Mauricio Magdaleno –*El resplandor*, Botas, 1937–. Sólo que ahora los de horca y cuchillo son mestizos; pero el ahorcado sigue siendo el mismo indio de antes. (225)

Rembao asevera que las cosas no tomaron un curso mejor en el país; al contrario, parece estar en retroceso, y por tanto observa un presente poco prometedor. La retórica de la última parte del texto cierra un círculo que comenzó en la niñez de Rembao y termina con las reflexiones de la adultez, las cuales denotan la nostalgia y la idea recurrente de que “todo pasado fue mejor”.

Aun así, el cronista nos arroja una esperanza al final de su texto y, en cierta forma, se abre a la posibilidad de un futuro mejor, el cual depende de la educación de las masas.

Hoy día, sobre fondos de materialismo práctico, las promesas se depositan dentro del tiempo. Y los tiempos se maduran y las promesas no se cumplen... ¡Ah! Pero ahora se tienen masas más inteligentes y de mejor memoria que las anteriores; que, felizmente, hay evolución y hay progreso: aun evoluciones y progresos que relegan a las revoluciones al anaquel de lo reaccionario y lo obsoleto. Por eso es que el sonar de las trompas guerreras ya no jala multitudes, y por eso las promesas de logros en puerta se descuentan por anticipado... Porque el hombre medio ya sabe abrir los ojos y los oídos; porque está adquiriendo un sentido crítico, y porque la crítica desprestigia el vocabulario de la revolución, máxime cuando hoy es difícil distinguir entre revolucionario y demagogo. (226)

Es un cierre sedativo ante las grandes pérdidas que se vieron desarrolladas en el texto. En la última parte del libro el autor incita a la instrucción personal, porque sólo así se abre la posibilidad de restituir lo perdido. La realidad, entonces, transmite una enseñanza, y se asocia a un discurso moralizante. Las últimas crónicas de *Chihuahua de mis amores* exponen el final de un viaje ideológico. La mirada de Rembao se matiza y toma nuevos rumbos desde Nueva York, contraponiendo el pasado y el presente. Asimismo, el autor se arriesga a vislumbrar un futuro que, si bien incierto, se observa optimista, siempre y cuando el pueblo se forme un criterio.

5. Conclusión

Los hechos y datos que presentan las crónicas rembaínas nos acercan a la percepción del autor e incitan a reinventar las fronteras físicas, económicas, sociales y cul-

turales de México durante las primeras décadas del siglo XX. Para el autor, el concepto de patria es plástico, moldeable, ya que parte de lo regional a lo internacional. La patria chica, la patria grande, la patria errante y la patria nueva son conceptos ideológicos que conllevan hacia la reafirmación de la identidad que, en este caso, obedece a una fidelidad constante hacia “el México que fue”, aquel previo a la guerra. En los textos aquí analizados, observamos continuamente que la Revolución de 1910 es un hecho crucial que implica un desarrollo de pensamiento de varios años, cuyo devenir provoca que el autor haga una evaluación de su país natal e, incluso, de su propia vida. A raíz del conflicto revolucionario, nos adentramos a la concepción personal del autor sobre la sociedad mexicana de principios y mediados del siglo XX, así como a los efectos secundarios de la guerra, provocados por la migración desde México hacia Estados Unidos, o el vecino del norte. Rembao reprocha los estragos que causa la aculturación en sus compatriotas, para él es necesario mantener los valores mexicanos previos a la Revolución, aunque se haya cruzado la frontera geográfica. No obstante, observa cómo su mundo se resquebraja, teniendo como salvación única la pertenencia a un grupo intelectual erudito que mantenga las costumbres y propiedad del pasado. Si bien los textos incluidos en *Chihuahua de mis amores* podrían significar una vuelta atrás dentro del suceder histórico mexicano, representan también una manera de ver un tiempo y proceso cultural. Cito a Beth Jörgensen como referencia hacia mi propia lectura de las crónicas de Rembao: “This type of cultural writing [the chronicle] does not provide a mere account of events –a conception more related to the chronicle as it is understood by historians, but is always an attempt to grasp their cultural meaning” (136, mis corchetes). Efectivamente, a través de las cuatro divisiones de *Chihuahua de mis amores*, el lector puede distinguir el concepto que el autor sostiene sobre el devenir de una cultura, tanto dentro como fuera de México. En las crónicas rembaínas no solamente se observan una serie de sucesos históricos, sino que se plasma un sentir ideológico-cultural que constituye la visión nacionalista primigenia del autor. Por último, debo agregar que, a través del análisis de los textos cronísticos, también se ha logrado dar una nueva luz a la vida y obra de un autor que se ha destacado por una producción escrita de tipo religioso, pero que, como se ha observado en este estudio, también cuenta con acerbo de tipo laico rescatable y válido.¹⁴

Bibliografía citada

Del autor

Rembao, Alberto. *Chihuahua de mis amores*. Friendship Press, New York, 1949.

14. Agradezco al archivo del “Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage Project” de la Universidad de Houston por todo su apoyo durante el proceso de investigación sobre la vida y obra de Alberto Rembao.

Otros autores

- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2000.
- Bartra, Roger. *Oficio Mexicano*. Conaculta, México, 2003.
- Benjamin, Walter. "Selected Writings II 1927-1934." Trans. Rodney Livingstone et al. Harvard, Cambridge, 1999.
- Calderón de Cuervo, Elena María. "El problema de los géneros en los Virreinos hispanoamericanos." *Poéticas de la restitución: Literatura y cultura en Hispanoamérica*. Edición de Raúl Marrero-Fente. Juan de la Cuesta, Delaware, 2005, pp. 15-27.
- Corona, Ignacio, y Beth E. Jörgensen. *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. SUNY, New York, 2002, pp. 61-8.
- González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983.
- Hajjaj, Karima. "Crónica y viaje en el Modernismo: Enrique Gómez Carrillo y 'El encanto de Buenos Aires'." *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 23, 1994, pp. 27-41.
- Kanellos, Nicolás, editora. *En otra voz. Antología de la literatura hispana de los Estados Unidos*. Arte Público Press, Houston, 2002.
- López de Mariscal, Blanca. "La racionalización de lo maravilloso en los relatos de viaje al nuevo mundo en el siglo XVI." *Poéticas de la restitución: Literatura y cultura en Hispanoamérica*. Editado por Raúl Marrero-Fente. Juan de la Cuesta, Delaware, 2005, pp. 29-41.
- Medina, Dante. "Patience and Urgency." *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Editado por Ignacio Corona and Beth E. Jörgensen. SUNY, New York, 2002, pp. 47-50.
- Mendiola, Alfonso. *Bernal Díaz del castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*. Universidad Iberoamericana, México, 1995.
- Mraz, John, y Jaime Vélez Storey. *Uprooted: Braceros in the Hermanos Mayo Lens*. Arte Público Press, Houston, 1996.
- Monsivais, Carlos. "On the Chronicle in Mexico." *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Editado por Ignacio Corona and Beth E. Jörgensen. SUNY, New York, 2002, pp. 25-35.
- Orduna, Germán. "Tradición cronística y crítica textual." *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media: Actas de las V Jornadas Medievales*. CONICET, España, 1996, pp. 13-28.
- Plascencia Vela, Amira. "Alberto Rembao: Una visión del protestantismo a través de la novela Lupita: Un relato de la Revolución en México." *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, n° 108, Otoño 2006, Vol. XXVII, pp. 105-22.

- Portal, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Espasa-Calpe, Madrid, 1980.
- Rivera, Rubén. "Alberto Rembao (1895-1961). Mexican American Protestant for Internationalism and Christian Holism." VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken, 2008.
- Scarano, Mónica. "Periodismo/Ensayo/Literatura. Relocaciones del intelectual latinoamericano frente al final del milenio." *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* n° 4, 1995, pp. 69-80.
- Taylor, Diana. "Transculturating Transculturation." *Performing Arts Journal*, n° 13-2, 1991, pp. 90-104.
- Vargas, Jesús. "Los Rembao de Chihuahua." *La fragua de los tiempos*, n° 717, 2007, pp. 1-5.
- . "El periodista y filósofo chihuahuense Alberto Rembao." *La fragua de los tiempos*, n° 718, 2007, pp. 1-4.
- Villoro, Juan. *Safari Accidental*. Joaquín Mortiz, México, 2005.
- Waldegaray, Marta. "Operatividad comunicacional en las crónicas de José Martí. A propósito de los siete anarquistas de Chicago." *Espéculo*, n° 21, 2006, pp. 1-17. www.ucm.es/info/especulo/numero21/j_mart.html

El Perú bélico desde la trilogía de la “redención” de Alonso Cueto

Belén Vila

(Universidad Norbert Wiener, Perú)¹

Resumen: Los procesos de crisis política en América Latina despiertan aún más la sensibilidad del artista. El escritor Alonso Cueto rememora el pasado y registra en sus novelas un telón de fondo histórico en donde convergen los relatos de seres que trabajan en un oficio o se desenvuelven en prestigiosas carreras, pero que en definitiva son sujetos cotidianos que experimentan vivencias personales o familiares como breves no resueltos. Los conflictos se originan a partir de las convulsiones políticas, económicas y socioculturales que se instauran de pronto, en el país. Infelizmente los personajes se ven envueltos en sucesivas circunstancias violentas que les infunden terror y miedo. El propósito de este documento es acercarse al conflicto interno que se desencadena en el Perú desde la denominada trilogía de la “redención”, conformada por *La hora azul*, *La pasajera* y *La viajera del viento*. Los tópicos abordados en las tres historias que se tejen como líneas argumentales son la escritura como desencadenante del recuerdo y el diálogo entre el pasado y el presente que depara la narrativa de reconciliación.

Palabras clave: Perú, Conflicto armado, Violencia, Terrorismo, Cueto.

Abstract: Political crisis processes in Latin America do awaken the artist's sensitivity. Alonso Cueto, the Peruvian writer, recalls the past and, in his novels, registers a historical backdrop where the stories of working class or upper class people converge. They definitively are everyday individuals undergoing personal or family experiences such as unresolved problems. Conflicts are originated from political, economic and sociocultural convulsions which are suddenly settled in the country. Unhappily the book's characters are involved in successive violent circumstances that make them fear and panic. This document's purpose is to approach the internal conflict unleashed in Peru according to Alonso Cueto's trilogy of “redemption” shaped by the blue hour, the female passenger and the female traveller of the wind. Topics addressed in the three stories that are blended as story lines are the writing as a trigger for memory and the dialogue between the past and the present which holds the narrative of reconciliation.

Keywords: Perú, Armed conflict, Violence, Terrorism, Cueto.

Recibido: 5 de abril. *Aceptado:* 4 de junio.

1. Profesora de Literatura egresada de IPA. Profesora de Literatura egresada del IPNM, Perú. Licenciada en Humanidades, opción Letras, por la Universidad de Montevideo. Doctoranda en Humanidades, mención Cultura, por la Universidad de Piura. Cuenta con diplomados en Educación en Derechos Humanos del CLAEH, en Escrituras Iberoamericanas y en Investigación Científica. Es docente en diversas universidades peruanas. Ha participado como ponente en congresos literarios de América Latina y Europa. Asimismo, ha publicado artículos en revistas académicas nacionales como internacionales. *Redadas literarias* (2018) es una selección de sus ensayos. Dirección electrónica: belen666333@hotmail.com

Panorama peruano

El conflicto bélico nacional dado entre 1980 y 2000 enfrenta a la sociedad peruana contra el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. En 1980 se convoca a elecciones democráticas después de una década de dictadura militar. Cinco años durará la presidencia de Fernando Belaúnde Terry, quien será continuado por Alan García desde 1985 a 1990. A partir de esa fecha el país afronta un período de opresión política en una época presidida (desde el año 1990 al 2000) por el ingeniero Alberto Fujimori que sucede al anterior presidente Alan García.² Después de finalizado el conflicto se da a conocer el documento oficial (no sin cuestionamientos) denominado *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* que compila y recompone en diversos volúmenes una sucesión de hechos que se caracterizan por el horror y el crimen. Los testigos que sobrevivieron al terror revelan y documentan a través de cientos de relatos orales la cadena de horrores a la que fueron expuestos.

Los artistas locales también se manifiestan en sus diferentes lenguajes estéticos y recogen el sentir de la sociedad. El relato icónico de *Yuyanapaq* donde fotografías en blanco y negro reproducen pequeños fragmentos padecidos por la sociedad peruana. De los escombros de construcciones que han quedado diseminados después de sucesivas migraciones forzadas, así como personas que sobreviven con secuelas físicas externas (ojos dañados).

El cómic *Rupay*, propone “una narrativa de la violencia [que hiciera visible] aquello que muchos sabían o recordaban, pero que nadie había registrado, filmado o fotografiado. Ante este vacío de documentos visuales quizás lo más importante para nosotros fueron las entrevistas y las fuentes orales” (Villar, 7). Y así nació el “fuego” (en quechua *Rupay* significa también “ardor”), que ilumina al hombre ante la oscuridad, “símbolo de transformación y regeneración” (Cirlot, 209). Muestra en distintas viñetas cómo se inicia el conflicto para luego desarrollar la narrativa entre los grupos armados, no solo estatales sino también de Sendero Luminoso.

La trilogía de Alonso Cueto

La narrativa literaria de Alonso Cueto Caballero (Lima, 1954)³ en especial la trilogía que conforma la denominada “redención”⁴ se inicia con *La hora azul* (2005), continúa con *La pasajera* (2015) y se cierra con *La viajera del viento* (2016).

2. Ex jefe de gobierno en dos oportunidades, quien en el 2018 pidió asilo político en la República Oriental del Uruguay y que le fue negado.

3. Alonso Cueto estudió literatura en la Universidad Católica del Perú y en la Universidad de Texas, en Austin. Sus libros han sido traducidos a doce idiomas. Ha publicado relatos, pero también una vasta producción de novelas cuyo fondo histórico, social y político recrean aquellos años vividos bajo la zozobra y el miedo de quienes regenteaban el país. En una oportunidad el autor me comentó su gran interés por las obras de escritores uruguayos Juan Carlos Onetti y Tomás de Mattos, en especial *La puerta de la misericordia*.

4. Para la Real Academia Española, es “la acción y el efecto de redimir”. En la segunda acepción refiere a “la redención que Jesucristo hizo del género humano por medio de su pasión y muerte”. La trilogía redime a las víctimas.

La hora azul es una novela que ha recibido la distinción del premio Herralde. Cuenta la vida en primera persona de un prestigioso abogado Adrián Ormache que vive en Lima junto a su familia muy holgadamente. La muerte de su madre, la apertura de un baúl, lo remiten al pasado desconocido por él, al de su propia familia. A la separación de sus padres cuando él y su hermano eran aún muy jóvenes. El padre era un jerarca militar que fue destinado a trabajar en Ayacucho y que antes de morir le pidió que buscara a Miriam. La búsqueda suscita un doble propósito, a) encontrar a la joven que fue secuestrada y violada por Ormache padre; b) iniciar un recorrido de dolor y pasión, pero también de descubrimiento personal.

La pasajera encuentra a Arturo con Delia. Arturo era capitán del Ejército peruano que combatió contra Sendero Luminoso en Ayacucho. En la actualidad de la historia se encuentra viviendo en Lima y trabajando como taxista. Por casualidad Delia, quien fue víctima hace un tiempo atrás de ataques violentos suscitados en épocas subversivas sube al taxi, y pide que el conductor la lleve a su domicilio.

La viajera del viento narra la anécdota de una mujer que entra a una tienda limeña para ser atendida y comprar algunos objetos necesarios para la cocina. El vendedor luego de observarla con discreción la reconoce inmediatamente. Aunque se extraña de que ella no lo reconozca. La historia pasada cuenta que él recibió una orden y luego se encargó de ejecutarla “yo la dejé tirada junto a un montón de cuerpos [...] después le disparé” (Cueto, 52). A partir de ese momento y con desconfianza comienzan a dialogar con regular frecuencia, ya que ella compra unos enseres que él llevará a una vivienda donde ella radica.

El propósito de este documento es acercarse al conflicto interno que se desencadena en el país incaico desde la trilogía de la “redención” de Cueto. Las tres historias recuperan motivos que son comunes a otros procesos de crisis en América, por ello se escogen tres líneas argumentales en cada una de las obras planteadas.

En principio, en *La hora azul* se propone el estudio de la escritura como la desencadenante del recuerdo, producto de un ejercicio sistemático o azaroso, pero poderosamente liberador y revelador.

En *La pasajera* se detiene en el análisis de dos temas que cruzan la novela de manera dialéctica: la memoria y el olvido. Clásicos tópicos en los que depara la narrativa de reconciliación en el intento de edificar puentes entre pasado y presente.

Este eje del “olvido” se repite en *La viajera del viento*, aunque con la variante de exigirle al recuerdo nuevamente la presencia del dolor antes experimentado. Pues, “un día pasó algo. Esa misma mujer a la que le disparé en Ayacucho, esa misma mujer que yo creía haber matado, de pronto un día entra con toda normalidad a la tienda donde yo trabajo”

(Cueto, 131). Se inicia así la etapa del recuerdo. Que “ingresa” por la puerta de entrada con la única obsesión de volverse insostenible.

La hora azul: la escritura como la desencadenante del recuerdo

Adrián Ormache revisando el baúl de su madre, sus objetos, las cartas y sus envoltorios exquisitos elaborados con cintas y con especial cuidado descubre algo que lo deja atónito y con muchas interrogantes. De pronto: “noté un sobre separado de los otros. Era un sobre arrugado con una letra lenta y torcida; las palabras parecían una serie de insectos encadenados [...] traté de sostener la letra contra la luz, y empecé a leer” (Cueto, 50). Una carta firmada por Vilma Agurto y dirigida a la señora Beatriz Ormache (su madre) había encontrado su propio hijo Adrián, dentro de un baúl que decía: “Su esposo [...] es un hombre muy malvado [...]. Mi sobrina fue torturada y perjudicada allá en Huanta. Mi sobrina era buena, nunca se metió en terrorismo [...] su esposo [...] la perjudicó [...] violación le hizo [...] Esa maldición va a durar muchos años [...]” (Cueto, 50).

La descripción de la letra brinda los primeros indicios de que quien escribe no tiene un buen dominio de la caligrafía, además es “torcida” y con forma de “insecto”. Nada bueno puede contener y seguramente tampoco es la primera carta que escribe, es probable que esté involucrada en otros asuntos como este y que se aproveche del horror de las víctimas para sacar provecho económico de estas historias mientras transcurre su vida.

En pocas líneas es capaz de despertar la atención inmediata del interesado. Y es que la señora Vilma no es una persona cándida lo confirma Claudia (la esposa de Adrián) cuando recibe su llamada telefónica dirá “tiene una voz bien fea” (Cueto, 58).

Y a pesar del tiempo que transcurre puesto que Vilma no vuelve a llamar ni se comunica por otro medio genera pesadillas en Adrián, maneja y manipula a capricho los espacios, las distancias tanto físicas como emocionales. Con esas actitudes ya ha despertado la curiosidad del protagonista, ha ingresado en la mente de Ormache hijo para no salir, mientras él esperaba con ansias un nuevo rastro de esa señora de avanzada edad.

Finalmente, llegará como una cita, con lugar de encuentro y en forma de misiva. Se encontrarán en el distrito de La Victoria (uno de los más complejos en Lima a nivel de delincuencia). Ambos se encuentran. Vilma, sin regodeos le explica que antes la señora Beatriz la ayudaba económicamente y que, así como ella lo hacía, ahora, lo deberá hacer Adrián porque tiene evidencia, documentos, fotos que indican que Miriam se encontraba con el militar Ormache. Agrega que si no le pasa una mensualidad como le pasaba su madre, de mil dólares mensuales ella revelará la información guardada secretamente durante años y dará a conocer todo lo que tiene. De esta manera el apellido del militar sería publicado en la prensa, en la televisión además se distribuiría en las altas esferas sociales

de sus amistades y formaría parte de un gran escándalo. Todo estaba siniestramente pensado incluso si le llegaba a pasar algo “malo” a ella, si llegaba a morir.

La cadena de la delincuencia seguiría en manos de los descendientes directos que sabrían qué hacer exactamente con las pruebas físicas que tenían en su poder. Y que demostraban el romance forzado, entre un militar de grado de avanzada edad con una joven campesina que con una estrategia propia logra escaparse del campamento tras haber sido secuestrada.

El chantaje fue determinante para Adrián que de sorprendido pasó a sentirse arrinconado. La escena turbia que había protagonizado marcó en su mente el nombre de Miriam y un posible hijo de Ormache “padre” con ella.

La escritura forma parte de una huella letal que registra y se fija sin que ya nada pueda volver. En este caso la escritura es la que genera la presencia del pasado, y se manifiesta reveladora para Adrián, pues el resto de la novela enfocará su vida a buscar a la joven. Por otro lado, es liberadora para Vilma porque consigue lo que busca: dinero. Para Adrián significó el reencuentro con una parte de su vida hasta ahora desconocida que le permitió encontrarse con otra vida, la de su pequeño hermano, fruto de un pasado sinuoso y violento.

La memoria y el olvido en *La pasajera*

La línea argumental escogida es el tema de la memoria, el recuerdo como tortura constante de lo que ha pasado y el deseo insistente del olvido como motivo recurrente. El recuerdo puede irrumpir sorpresivamente pero también siendo provocado. Es factible que la percepción de lo vivido en el “ayer” se incremente y se distinga de lo que objetivamente se conoce pues el dolor de la experiencia resulta imborrable y subjetivo para cada persona que lo padece.

En el caso de Arturo y Delia la memoria deviene inmediatamente después del reconocimiento mutuo. Y como experimentaron situaciones emocionales muy extremas se producen abusos (Ricoeur) de memoria y de olvido.

Antes de ser capturada Delia, y antes de dispararle Arturo, ellos, los personajes principales tenían una vida cotidiana común. Después del episodio experimentado lo que más recuerdan es el momento de la afección. Es decir, la reminiscencia se vuelve selecta y exclusiva. Sucede algo similar con el “olvido”, la insistencia en el acontecimiento es tan angustiante y marcada que deja una huella muy fuerte en la psiquis. Y aunque eran tiempos en que “habían capturado a Abimael Guzmán y el terrorismo⁵ había empezado

5. La Real Academia Española define “terrorismo” a la “sucesión de actos de violencia ejecutados para infundir terror”; otra de sus acepciones se refiere a la “actuación criminal de bandas organizadas, que, reiteradamente y de modo indiscriminado, pretende crear alarma social con fines políticos”.

a desmembrarse. Sin su líder, las fuerzas de Sendero habían perdido toda la fe” (Cueto, 46). El olvido no llega. Resulta comprensible el temor de la población hacia los colectivos armados ya que se desconocía quiénes eran los “buenos” y quiénes los “malos” si “el Ejército practicaba tantos abusos, las huestes de Sendero eran mucho peores [...] la guerra iba a durar un tiempo más” (Cueto, 46).

Sendero Luminoso ha dejado heridas en Arturo Olea (con cuarenta años de edad), en tiempos de paz y después del conflicto bélico nacional él se desempeña como taxista. Antes era capitán del ejército en Ayacucho. Daba y recibía órdenes, a veces arbitrarias, a las que debía buscar una pronta salida o temer por su vida. Durante el periodo crítico le asesinaron la esposa y la hija. La otra protagonista es Delia quien fue víctima de secuestro de un campamento militar. En el presente de la historia se desempeña como peluquera y coincide como pasajera de taxi de Arturo a quien en el pasado le ordenaron matarla. Fue obligado a cumplir esa orden pese a sus frustrados intentos de negativa.

El dominio jerárquico y masculino se presenta en Sendero Luminoso, pero también en las fuerzas del Ejército. Los altos mandos demuestran “superioridad” aún con los jefes subordinados directamente: “El coronel lo miraba con unos ojos incendiados de hogueras. —Mire, capitán, y escúcheme bien. Si no me obedece, entonces lo denuncio por colaborar con los terroristas y lo mando al calabozo” (Cueto, 46). Entonces Arturo obedeció “no se había atrevido a rebelarse contra el coronel” (Cueto, 106) pero una vez a sola con la orden no la cumplió.

Mucho tiempo después, ambos personajes se enfrentan. En un momento de furia e impulsado por un deseo arrebatador de borrar el pasado para no herirse a sí mismo (ella ocupaba sus pensamientos durante la mayor parte del día) ni herir a Delia decide apuntarla con un arma de fuego, pero que dejará a un lado desconcertadamente y no generará mayor peligro. Aunque no sabía qué decirle exactamente consideraba “sí que el perdón, la lástima y la reconciliación estaban muy lejos de ella en ese instante” (Cueto, 107).

Delia había sido víctima de secuestro en un “refugio” oficial del ejército, en donde la tomaron como rehén. Fue obligada y conducida hasta el sitio. La única excusa expuesta por las fuerzas oficiales era que se trataba de una joven que vivía en una vivienda familiar en la que permanecían personas de dudosa reputación, esto es, estaban consideradas como seres que conspiraban en contra del régimen oficial. Más adelante el lector se enterará de que esta afirmación es errónea (no era “terruca”, no era terrorista). Un juicio de valor que encierra y revela los prejuicios de los “más” fuertes, es decir, de las fuerzas opresoras ante las minorías civiles.

Delia sufrió sucesivas violaciones de las que resultó una hija llamada Viviana. “No se había preguntado nunca por el padre [...] Eso no se pregunta y tampoco debe poner-

se a pensar mucho en el asunto” (Cueto, 84). Las violaciones sexuales se volvieron una constante, sobre todo en sitios geográficos del territorio nacional en donde las huestes de Sendero Luminoso estaban al asecho. Por ende, la presencia de los militares se hacía más notoria. En el intento de proteger al ciudadano también cometían abusos con sus formas de actuar. De tal manera que el mensaje que daban a la sociedad civil no era claro, ya que la población les temía casi de la misma manera que a Sendero.

Los grupos armados lograban desarmar el núcleo familiar, golpear la moral del esposo (un solo acto que repercute en toda la familia) y destrozarse emocional y físicamente a la víctima: “violar a una chiquilla que habían encontrado la noche anterior en una casa de Huanta era un estímulo” (Cueto, 45). La motivación de los colectivos violentos consistía en allanar viviendas y capturar a jovencitas para vejarlas “le hicimos creer que, si se dejaba, iba a ver a sus padres” (Cueto, 51). “A mí me encantaría volver [...] para tirarme a las indiecitas” (Cueto, 63).

El azar une nuevamente a los protagonistas de esta historia, ella toma un taxi que conduce Arturo y una vez que sube, él la identifica. Así nace el relato: con el “corto, displicente saludo militar” (Cueto, 13) y con la presentación de los “zapatos chatos [de Delia que] sonaban como breves tambores en la acera” (Cueto, 16).

En este relato la memoria y el olvido se enlazan fatalmente.

La viajera del viento: recordar para olvidar

El ayer llega de la mano de la historia de la mujer que el protagonista dejó en Ayacucho y que él cree que había matado, se entera de repente que no está muerta y que entró a su negocio. Las remembranzas, los remordimientos, la culpa lo asechan después que reconoce que ella está viva. Aunque la población se haya tranquilizado y sientan que los temores han descendido y de que las huestes de Sendero ya no “ocuparan algún día la ciudad de Lima y decapitaran en la plaza de Armas a los jefes de las familias adineradas y miembros de la banca y la política nacional” (Cueto, 15) saben que “algunos remanentes de guerrillas persistían en la selva central, [y en] las zonas del país que habían sido más afectadas” (Cueto, 15). Las más vulnerables eran las mujeres, se las capturaba “luego, abusaban de ellas. A nadie le importaba. Les decían que iban a salvarse [...] Torturadas, violadas, heridas de por vida, paráliticas” (Cueto, 134). Pero en el bando oficial la jerarquía del poder también está delimitada “hay algunas mujeres que son para nosotros [...]. Las mejores son para el capitán” (Cueto, 30).

El narrador no generaliza, ya que “algunos soldados y oficiales peruanos cometieron abusos, pero muchos tuvieron conductas heroicas frente a los terroristas, por las que los peruanos debemos estar siempre agradecidos” (Cueto, 237).

Ángel es uno de los protagonistas, había sido militar en Ayacucho, y ahora en Lima había pedido su renuncia en el cuartel de Chorrillos, pues sabía que no podría convivir con los tormentosos recuerdos que lo acecharían en cualquier momento. La milicia no hacía más que exacerbar lo que él pretendía borrar. Por ello había puesto su tienda en Surquillo sin imaginar siquiera que de pronto entraría una mujer llamada Eliana que él había disparado y visto caer unos años antes (tópico recurrente también en la novela anterior) y que representa la encarnación de la culpa.

La trama se desencadenará en un crimen que cometerá Ángel para defender a Eliana y el inminente arresto que recibirá. Gracias a las palabras de su hermano Daniel y de su familia, Ángel se fortalecerá emocionalmente desde la cárcel. La penitenciaría es otra forma de muerte, así como el olvido de Eliana. De manera irremediable “los muertos muy rápido entran al pasado. El pasado es como el infierno porque de allí nadie sale” (Cueto, 31). La consigna era “seguir” a pesar de todo, ya que “no hay tiempo para pensar en ninguno de ellos [...] el que se muere, hay que rezar una vez por él y después que se quede atrás (Cueto, 31).

En esta novela la línea argumental es el retorno del pasado, depende de cómo se ha actuado con respecto a él, dependerá si se aparece de manera positiva o negativa. No ocurre de la misma manera en el mundo occidental como en el universo andino. En este último, el tiempo es percibido de otra manera, el pasado es futuro, esto es, ñawpa significa pasado y también “delante”. Por tanto, el pasado como se conoce “está delante de nosotros [...] el futuro es lo que está detrás porque es desconocido. Yuyay significa “pensar” y también “recordar” (Cueto, 138).

Muchas víctimas del terrorismo lidian con el perdón para superar el pasado, superándolo, los “*llakis* son pensamientos dolorosos. Recuerdos que se quedan con la gente. Nunca se van. Pero también está lo que llaman el *pampachanakuy*. Es un ritual de perdón, pero no es un perdón en realidad. Es un acuerdo que ignora o pone a un lado los procesos del pasado. Las dos partes llegan a un acuerdo y luego entierran sus diferencias” (Cueto, 134).

Lo significativo de esta temática es entender que, a pesar de todo, de la culpa, del dolor, de la muerte se pueden seguir construyendo sueños, esperanzas e ilusiones.

A modo de colofón

A través del arte se restituye el hálito negado por intermedio de la redención. El telón de fondo lo conforma la época bélica vivida internamente en el país llevada a cabo por peruanos que estaban en contra de otros peruanos.

Las tres historias están encadenadas con la persecución de una mujer, con hombres que buscan conocer la verdad y que se involucran con ellas hasta tal punto de cambiar tajantemente sus vidas: “estoy buscando a una mujer llamada Eliana que estuvo en Ayacucho en la zona de emergencia” (Cueto, 80). Arturo buscará a Delia, y Adrián a Miriam. La zona de Ayacucho es un común denominador, un referente real que conecta las tres historias. Pues es una de las regiones más afectadas del mapa de horror, del hambre y de la humillación.

En los relatos se repite el dolor de los más indefensos, que son los niños, las mujeres, los ancianos, los campesinos, los indios y los quechuahablantes (campesinos que solo hablan esta lengua) y que por ello no son comprendidos. Ya que las autoridades estatales como los senderistas no logran interpretarlos ni escucharlos porque ellos (aunque sean peruanos) no necesariamente hablan o entienden el quechua (lengua aglutinante que no es unificadora debido a que concibe variantes en cada región geográfica del país). Hecho que limita y a la vez aleja a estos seres de vivir en una comunidad homogénea y plena de derechos, más bien todo lo contrario, los excluye y margina.

La línea argumental de la escritura se configura como la marca externa que registra la “huella escrita sobre soporte material; impresión-afección en el alma, impronta o huella [...] cerebral” (Ricoeur, 22) que radica en quien escribe y que se da a conocer con el destinatario. En cambio, la memoria pertenece a una “realidad anterior” (Ricoeur, 22) que no se puede modificar. Ahora bien, es el tiempo el que la desgasta o desdibuja y hace que el sujeto vuelva a contar la historia desde un lugar nuevo, ya no los *llakis* que transcurrieron sino lo que ese presente recuerda como “acuerdo” o pacto consigo mismo y antes de olvidar, si es que todavía se puede. Solo el entierro de las diferencias aplacará el odio para comenzar nuevamente.

Bibliografía citada

- Cirlot, Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 1992.
- Cossio, Jesús, Luis Rossell, y Alfredo Villar. *Rupay*. Penguin Random House, Lima, 2016.
- Cueto, Alonso. *La hora azul*. Planeta Perú, Lima, 2014.
- . *La pasajera*. Seix Barral, Lima, 2015.
- . *La viajera del viento*. Planeta Perú, Lima, 2016.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 2009. www.rae.es
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. FCE, Buenos Aires, 2000.
- Vila, Belén. “Lenguajes estéticos para el cultivo de la memoria.” *Revista de comunicación y cultura URU*, n° 1, 2018, pp. 17-34.

Crónicas de la Revolución mexicana en Blasco Ibáñez y Martín Luis Guzmán: semejanzas discursivas, coincidencias e ideologías¹

Eva Giménez Cotanda

(Universitat de Barcelona, España)²

Resumen: Entre 1919 y 1920, el escritor español Blasco Ibáñez viaja a México invitado por el presidente Venustiano Carranza. Como político republicano, escritor y periodista, fundador de su diario *El Pueblo* en 1894, escribe en primera persona sobre la Revolución mexicana y crea un material documental que le suscitará problemas entre los gobernantes revolucionarios de México y lo apartará de publicar la novela que estaba preparando, motivo inicial de su viaje. De ahí creará el ensayo político *El militarismo mejicano* y la novela *El águila y la serpiente*, ambas sobre México y la Revolución. Esta novela quedó finalmente inédita y fue también el título de una obra pocos años más tarde de su coetáneo mexicano: Martín Luis Guzmán. *El militarismo mejicano* es un conjunto de artículos que Blasco Ibáñez envió al diario *The New York Times* durante el conflicto revolucionario, publicados entre el 16 de mayo y el 16 de junio de 1920. En ellos refleja de manera directa y sin rodeos la imagen que percibió del México revolucionario, muy distinta a la que proyectaba en su novela, con tonos más exóticos y escapistas, aunque no exentos de ideología y opiniones personales en torno al desencanto con la Revolución, del mismo modo que lo hizo Martín Luis Guzmán años más tarde. Pero la diferencia es que estos artículos tuvieron una repercusión inesperada muy distinta a la que hubiera tenido su novela, que quizás una vez publicada hubiera pasado desapercibida, sin pena ni gloria, entre los mexicanos.

Palabras clave: Militarismo, Dictadura, Anarquía, Ideales, Indígena.

Abstract: From 1919 to 1920 the Spanish writer Blasco Ibáñez was invited to go to Mexico by the President, Venustiano Carranza. As a republican politician, writer, journalist and also founder of the newspaper *El Pueblo* in 1894, he wrote in first person narrative about the Mexican Revolution and produced a documentary material that caused troubles among the Mexican governing authorities. That was the reason of giving up his Mexican first project, the novel *El Águila y la Serpiente* that kept unpublished, and continuing his task about the same subject with a current political essay, *El Militarismo Mejicano*. The novel's title was the same one in a different novel, some years later, whose author was a Blasco Ibáñez Mexican coetaneous: Martín Luis Guzmán. *El Militarismo*

1. Título y texto de la ponencia presentada en el *I Congreso Internacional de Literatura Mexicana, siglos XIX y XX. Rescate y edición, Prensa y literatura, Géneros literarios, Historias*. Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), 18 al 23 de junio de 2018, Ciudad de México.

2. Máster en Estudios Literarios, Universidad de Alicante (2012) con la tesis de fin de Máster titulada *La Revolución mexicana en la obra ensayística y narrativa inédita de Blasco Ibáñez y sus similitudes con Martín Luis Guzmán*. Actualmente doctoranda en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Barcelona.

Mejicano is a compilation of all the articles that Blasco Ibáñez sent to *The New York Times* newspaper during the Mexican conflict that were published since 16th May to 16th June in 1920. It is reflected, with real direct discourse, the idea he caught about the revolutionary country, really different to his novel's first appearance, written with more exotic and escapist features, although not free of ideology and personal opinions about the disappointment with Revolution, the same point of view that Martín Luis Guzmán expressed on his following novel. However, these articles had an unexpected and different impact from the unpublished novel as a result, considering that in case of publication it had been nearly unknown, almost unnoticed, among Mexicans.

Keywords: Militarism, Dictatorship, Anarchy, Ideals, Indigenous.

Recibido: 12 de abril. *Aceptado:* 12 de junio.

La estancia de Blasco Ibáñez en México y sus impresiones sobre la Revolución mexicana, tanto en la prensa neoyorquina como en su manuscrito inédito, en paralelo a la novela *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, fue la premisa y el resultado de una investigación presentada en la Universidad de Alicante en el año 2012, en la que se descubrieron muchas facetas desconocidas de Blasco Ibáñez, como la imbricación en un país latinoamericano de forma menos oficialista que en otros lugares que visitó, como fue el caso de Argentina. Pasó de ser un mero espectador receptor del relato oficial de Carranza a un cronista en primera línea de la contienda. El resultado fue un conjunto de artículos publicados en el diario *The New York Times* y publicados después en su obra *El militarismo mejicano. Estudios publicados en los principales diarios de Estados Unidos*, que germinaron a raíz de un cambio de perspectiva y discurso sobre México y su Revolución de lo que previamente iba a ser una novela titulada *El águila y la serpiente*,³ la cual quedó inédita.

Esta novela es una visión del México revolucionario donde se describen episodios de un país cuyo protagonista colectivo es el pueblo mexicano visto desde el punto de vista de un visitante español que queda fascinado ante la tierra mexicana, su exotismo y su gente, el otro diferenciador y lo indígena, con unas descripciones que rayan el modernismo rescatador de lo autóctono americano. Un anterior viaje antes de sus rutas por América fue en 1907 cuando inicia un recorrido partiendo desde Francia hacia Europa central y Estambul, para crear su libro *Oriente*, algunos de cuyos capítulos se publicaron como artículos en *El Liberal* de Madrid, *La Nación* de Buenos Aires o *El Imparcial* de México, con impresiones de viajero más que de cronista y hablando de aspectos como la convivencia entre religiones, en línea con su pensamiento liberal y republicano.

3. Blasco Ibáñez, Vicente, *El águila y la serpiente* [manuscrito]. Valencia, Biblioteca del MuVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad).

Visitó México invitado por el presidente Carranza con la idea de encontrar un México próspero encaminado hacia el progreso y descubrió para su sorpresa lo contrario. Al igual que hizo en su ciclo de novelas de tendencia social en las que denunciaba los problemas de España a principios de siglo, ahora en 1920 el autor expresa sus impresiones acerca de las incoherencias y contradicciones que aparecen en el México revolucionario, coincidiendo en este desencanto con autores de la Novela de la Revolución, como Mariano Azuela con su novela *Los de abajo*, en la que los diálogos espontáneos y desordenados de sus protagonistas expresan el caos imperante, o las opiniones personales a modo de crónica novelada en *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, editada en 1928 en Madrid por la Compañía Iberoamericana de Publicaciones. Es llamativa la coincidencia de este título con la novela inédita de Blasco Ibáñez, y lo es también los parecidos en algunos aspectos narrativos. Un ejemplo es el primer capítulo de ambas obras, *Camino de México* en Blasco Ibáñez o *La bella espía* en Guzmán, donde el personaje protagonista es una mujer estadounidense. Cada una presenta sus peculiaridades, diferentes en ambas novelas, pero claramente está la presencia de Estados Unidos a través de este personaje. En Blasco Ibáñez ella es aventurera, valiente, atrevida e ingenua en sus diálogos, conversadora cuando viajan en tren, curiosa y reflexiva, mientras que en Martín Luis Guzmán la mujer se presenta como sagaz, astuta, orgullosa de su nación y crédula a la vez que suspicaz en el grupo de hombres con los que viaja. Existe una diferenciación entre ambos personajes paralela a las creencias que los autores tienen de sus respectivos países. Blasco Ibáñez era un adelantado en España con ideas liberales sobre la religión o los debates sobre el sufragio femenino que no llegaría a implantarse hasta la Segunda República, y Martín Luis Guzmán situado en un contexto de soldaderas que participan en la Revolución desde la retaguardia, pero que en el fondo conocen su protagonismo.

Existen en su manuscrito inédito párrafos enteros que elimina, como el referente a la aplicación de la Ley de fugas, y dice tal cual: “Este procedimiento no resultaba nuevo. Era el mismo de las autoridades de Porfirio Díaz con todos los sospechosos. Les aplicaba la llamada ‘ley fuga’, los asesinaban luego de fingir que habían intentado fugarse o resistirse”.

La mezcla con elementos locales y etnográficos del paisaje hacen del texto algo inusual hasta ahora en Blasco Ibáñez cuya escritura anterior mostraba tonos costumbristas y folklóricos de corte naturalista, referidos a la tierra de su ciudad natal, de la cual habló Sarmiento otorgando fama a su huerta y definiéndola como “país bien cultivado como ninguno en España, e irrigado como lo enseñaron los moros”, en su libro *Viajes por África, Europa y América, 1845-47*. El ejemplo de este costumbrismo y regionalismo es la novela *La barraca* de 1898, llevada al cine por Roberto Gavaldón en 1945 y premiada en 1947, con guion adaptado de la hija del autor, exiliada en México desde

1938 hasta su vuelta definitiva del exilio, y cuyo argumento trata de la sumisión al cacique español terrateniente del siglo XIX.

La tierra como protagonista vuelve a Blasco Ibáñez pero desde el paisaje mexicano, privado ahora de elementos cercanos y populares y dotado de rasgos indígenas diferenciadores. Hace descripciones que muestran un atractivo para él poco corriente, como Guadalupe, la novia de Hernando Medina, protagonista de su novela, al dotarla con pupilas de un brillo similar al de los “tímidos animales de las altiplanicies americanas”, con un “cutis de camelia”, el “tono ligeramente azulado de sus labios de húmedo rosa” o la intrusión en ella de “gotas de sangre africana”. Además de incrementar su encanto con atributos como, “Malinche”, “mi india” o “coronela de mi vida”, en boca de Hernando Medina.

El elemento indígena aparece como insólito y singular. Una visión distinta a las interpretaciones que el autor había descrito en textos como *Argentina y sus grandezas*, donde menciona al indio desde la superioridad, aunque desde la visión del político conservador argentino Lucas Ayarragaray. De él menciona su obra titulada *La anarquía argentina y el caudillismo*, de la que dice ser un “interesante estudio social de la intervención política del negro, el mulato y el indio en el desarrollo del pueblo argentino, dando origen al caudillismo y la anarquía, y de la ética de las razas inferiores”, además de opinar que “sus ideas, aunque parezcan discutibles para algunos, ofrecen en conjunto el mérito inapreciable de la originalidad”. Durante estos años, últimas décadas del siglo XIX, empezó la denominada Conquista del desierto o la invasión a las tierras de la Patagonia que acabó con la vida o el sometimiento a la esclavitud de miles de indígenas, ideada por el militar argentino Julio Argentino Roca, presidente de Argentina pocos años después. En una carta de julio de 1908 que escribe Lucas Ayarragaray a Roque Sáenz Peña,⁴ de ideas conservadoras como Ayarragaray y presidente de Argentina solo dos años después, le manifiesta que están asistiendo “a una liquidación general de las influencias más o menos tradicionales” con Roca –ártifice de las invasiones– extenuado y cansado. Habían pasado treinta años desde la Conquista del Desierto para que Blasco Ibáñez tuviera la ocurrencia de viajar al sur de Argentina para ejercer él también de conquistador de tierras, en medio de una quimera de ensoñación americana, aunque de modo diferente a los intereses de sus antecesores políticos argentinos quienes anhelaban someter a los indígenas –la barbarie, para ellos– a la civilización, ya que en este caso la motivación del autor parecía ser una búsqueda de lucro, al igual que los explotadores europeos que habían ido llegando. Así fue su primer contacto con los indígenas de América Latina en medio del fracaso y de la ruina. Es en México cuando de nuevo retoma la tierra latinoamericana para convertir un viaje casi diplomático en una crónica combativa. En su noveno artículo publicado en su serie para el rotativo neoyorquino, “El silencio de México”, publicado el 5 de junio

4. Archivo de la Academia Nacional de la Historia de la República Argentina.

de 1920, cambia su perspectiva sobre la Revolución. Describe en muy pocas líneas su nuevo posicionamiento frente a la revuelta:

Confieso que he modificado mis ideas sobre México, después de haber estado en él y visto las cosas de cerca. A muchos extrañará que un hombre que fue revolucionario en su país trate mal a los revolucionarios mexicanos. ¡Ay! Si todas las revoluciones del mundo tuvieran que ser como las de México, es posible que yo me hiciese conservador. Por lo mismo que soy revolucionario, no puedo transigir con la mentira revolucionaria. (Blasco Ibáñez, 1920)

Y pasa a definirse como antimilitarista y amante de América Latina, además de español que detesta a “los hombres que excitan la dormida barbarie de los indígenas”.

Sobre la Revolución también hay opiniones vertidas por su periódico *El Pueblo*, referidas al indio, su falta de voluntad y su sometimiento al ejército revolucionario, no exentas de un humor incómodo y molesto para los mexicanos por lo que se dice también de México y de los revolucionarios, publicadas el mismo año 1920:

Méjico queda nuevamente entregado a la anarquía. El civilismo, que había triunfado con Carranza, es vencido por el caudillismo. Vuelven a actuar los Villa y los Vázquez Gómez, los Obregón y los Orozco, los Díaz y los González. Uno de ellos, el más audaz y afortunado, se instalará en la Casa Rosada y convocará un Congreso de parciales. Y a los pocos meses, y quizá a las pocas semanas, otro indio o mestizo, hecho general de prisa y corriendo, analfabeto y sanguinario, primitivo y estremecido por bárbaras pasiones, se pondrá al frente de una guarnición, de una columna, de un puñado de peones cansados de trabajar en las haciendas y de comer frijoles y de sentir sobre sus espaldas el crujido del látigo del capataz, y comenzará otra guerra civil.⁵

También hay alusiones parecidas en su novela inédita. Al referirse a los indios yaquis del norte como los partícipes de la Revolución, decía de ellos que “se dejaban convencer fácilmente por los revolucionarios con la esperanza de que les librarían de unas innovaciones tan vergonzosas”, en referencia al telégrafo y al ferrocarril implantado por Porfirio Díaz.

En consonancia con esta última idea del indio habla Martín Luis Guzmán (1984) en algunos de sus artículos. Pero lo hace también desde su lado épico y singular en su obra *Otras páginas* -recopilación de diversos trabajos escritos entre 1915 y 1918- a propósito de una plática pronunciada en Tlahuác, con motivo de la inauguración de la biblioteca popular, la Biblioteca Quetzalcoátl. Al hablar de este personaje indígena se dirige a él como un rey amante de la cultura que inculcaba a su pueblo “las nociones del bien y de la virtud”, y como un dios después de su muerte, “un ser inmortal quien siguió simbolizando para su pueblo la bienhechora acción del saber, la salud de su cuerpo y del espíritu, solo posible en aquellos que se gobiernan de acuerdo con la razón y no a impulsos de la ignorancia, siempre pasional, siempre torpe y siempre ciega”. Una descripción

5. “Carranza, el traicionado”, en *El Pueblo*, 14 de mayo de 1920.

épica del indígena que lo califica como un héroe en sus dos conocidas versiones, tanto la real como la literaria mítica.

En su ensayo *La inconsciencia moral del indígena*, publicado en *La querrela de México*, lo describe como un explotado, pero afirma que nunca ha tenido moral por ser su sociedad inhumana y antropofágica. De manos del cacique cruel pasó a las del español sin piedad y a las del fraile sin virtud. Desde la conquista ha estado sumiso, sin consciencia e indiferente al bien y al mal. Nada exige y nada provoca, y concluye: “en la totalidad de la vida social mexicana no tiene más influencia que la de un accidente geográfico”. Su postura es, además de irónica, escéptica respecto a los indígenas, a los cuales se refiere como una masa que solo hipócritamente puede acusársela de ser elemento dinámico determinante ya que continúa siendo un perro fiel que sigue los designios de su amo.

Sobre el indio hay referencias de otros autores de la Revolución, como Gregorio López y Fuentes, también periodista, donde en su novela *El indio*, de 1935, refleja su importancia para la creación de la nacionalidad mexicana, reconocido desde la Revolución como “una fuerza social nueva y necesaria para la integración nacional”, unido a la importancia de dotarlo de recursos, como señala Antonio Magaña-Esquivel (López y Fuentes, 1986) en la edición de Porrúa. El indio se une a la tropa revolucionaria con el pueblo como nuevo personaje, y el indígena tiene que dejar su papel de oprimido. Respecto a esta novela, de nuevo aparece *The New York Times* con una reseña para situar esta obra a la altura de *Los de abajo* y *El águila y la serpiente*. Mariano Azuela, con el inicio del ciclo de la Novela de la Revolución, continuó las pautas de corrientes literarias como el indigenismo y siguió la tradición de la Novela de la tierra.

La idea de lo indígena y de las tierras usurpadas por los regímenes dictatoriales fue un motivo de escisión zapatista de la Revolución. El lema *Tierra y Libertad*, atribuido popularmente a Emiliano Zapata, ya apareció como lema de los hermanos anarquistas Flores Magón en sus artículos *Tierra*, de octubre de 1910, y *La revolución*, de noviembre del mismo año, ambos publicados en el periódico *Regeneración*,⁶ lema que fue a su vez tomado del grupo *Tierra y Libertad* de fines del siglo XIX en Rusia y de ideología fundamentada también en la revuelta social del campesinado (Yarmolinsky, 1959). En México puede establecerse una analogía entre lo indígena, lo campesino y lo anárquico, tres vocablos dotados de elementos comunes a cualquier símbolo de resistencia a la autoridad, sobre todo si es despótica. La anarquía que choca con otro tipo de anarquía que es el desorden posrevolucionario, la que genera de nuevo una dictadura, como afirma Octavio Paz (1979). Se construye así un círculo vicioso que transforma un estado revolucionario en lo opuesto.

6. Archivo digital de Ricardo Flores Magón.

Podría decirse que Blasco Ibáñez comenzó un viaje optimista alentado por un contexto de utopía revolucionaria, plagada de colores exóticos y de otredades, para seguir por la senda de la decepción y el desencanto y concluir en una distopía alienante a la Revolución. La libertad se convirtió en un sometimiento a la autoridad, y el desorden revolucionario provisto de anarquía iba derivando en dictadura.

Los artículos de Blasco Ibáñez fueron traducidos al inglés de manera que el título de cada uno de ellos aparece en el mismo cuerpo del texto, y después se emplean llamativos y largos titulares con valoraciones subjetivas del rotativo. Sobre las soldaderas, Blasco Ibáñez las describe desde la perspectiva de la novedad del extranjero. Al contrario que los mexicanos, no las somete como mujeres de retaguardia, sino que se sorprende al verlas como acompañantes de revolucionarios. Para él es otro ejemplo de desorden y de ejército improvisado, y las sitúa al mismo nivel que los hombres, al decir de ellas:

Durante las marchas, las soldaderas van a vanguardia, adelantándose varios kilómetros a las tropas, para que el hombre, al llegar, encuentre encendido el fuego y lista la comida. Pueblos y aldeas temen más a las mujeres de los soldados que a los mismos soldados, a pesar de que estos no tienen más que vagas nociones sobre el respeto de la vida y de la propiedad. Las soldaderas caminan días enteros con un niño en cada mano, otro invisible que espera el momento de aparecer y va delante, meciéndose al compás de la marcha maternal, dentro de su prisión esférica, un lío de mantas y colchonetas sobre la cabeza y muchas veces como remate un loro. Y esta mujer que parece tan ocupada con su impedimenta es temible. Por donde ella pasa, no queda árbol con fruta, campo con verdura, corral con gallina, ni establo con cerdo. Todo se lo lleva por delante; la tierra la deja a sus espaldas seca y yerma como si fuese una nube de langosta. (Blasco Ibáñez, 1920)

Ellas, según Elena Poniatowska (1999), se llevaron la peor parte de la Revolución, y las describe, documentándose en testimonios, como mujeres de retaguardia. Incluso afirma que los caballos recibieron mejor trato que ellas. Sin embargo las sitúa como las verdaderas protagonistas ya que sin ellas no hubiera habido Revolución, la que mantenían “viva y fecunda, como a la tierra”.

El personaje femenino del primer capítulo de *El águila y la serpiente* de las dos novelas homónimas es tratado de diferente manera en cada una de ellas. Este personaje es una espía en la novela de Martín Luis Guzmán, al igual que algunas afamadas soldaderas retratadas por Elena Poniatowska, por citar algunas entre tantas, como Florinda Lazos León, enfermera y correo del Ejército Libertador del Sur, la mencionada teniente Petra Ruiz, quien se disfrazó de hombre y se hizo llamar “Pedro”, o Juana Ramona viuda de Flores, apodada “La tigresa”. Hay diferencia con la protagonista de la novela de Blasco Ibáñez quien es presentada con las facetas de viajera independiente, experta en la guerra como enfermera y también periodista.

También destaca Elena Poniatowska la diferencia entre Zapata y el resto de revolucionarios a la hora de tratar a estas guerrilleras. Zapata es el único de todos que no las

humilla -dice la autora-, y esto es un rasgo relevante ya que es el único que pretende una Revolución desprovista de cualquier autoritarismo, que tenga en cuenta los intereses de los más desfavorecidos, y en este caso incluye a las mujeres. Un ejemplo que muestra la autora es cómo Petra Ruiz destaca por su atuendo masculino y es ascendida a teniente mientras Pancho Villa le hace sombra y oculta su nombre. Otra de estas soldaderas, Nellie Campobello, escritora de la Revolución, la presenta por su gesto de prestar a Martín Luis Guzmán el archivo sobre Villa para después escribir su obra *Memorias de Pancho Villa*. La obra de ella, *Los apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, fue editada sin embargo por él en 1940, dos años después, pero no tuvo tanta resonancia, “no por falta de méritos”, dice Elena Poniatowska, sino “porque la autora no podía vencer su doble condición: mujer y mexicana”.

La coincidencia de títulos en las novelas de ambos autores resulta enigmática. Ambos eran editores y por lo que escribe Guzmán en su novela, tenía referencias sobradamente conocidas de la etapa de Blasco Ibáñez como editor. En su novela, Martín Luis Guzmán hace una mención desdeñosa y casi sarcástica a ediciones Sempere, la editorial fundada hacia el año 1900 por Francisco Sempere, amigo de Blasco Ibáñez, que después pasó a ser una sociedad entre ambos a partir de 1914, llamándose entonces editorial Prometeo. Con esta mención se refiere a esta editorial como difusora de “latinidad barata, propia de la oratoria de algunos revolucionarios al igual que la que se practicaba en Roma en el siglo de Augusto, sin estar desprovista de brío y linaje”. Dentro de este contexto editorial, su novela de 1928 coincidió en título, episodios narrativos -sobre todo al principio- y personaje femenino con la novela de Blasco Ibáñez. Además, existen coincidencias en la descripción de ambientes, como las estaciones del tren o los vagones hacinados de gente, colmados de miseria transformados en pueblos, dice Blasco Ibáñez, o las menciones a las acampadas en pleno tren o los improvisados braseros que describe Martín Luis Guzmán.

En cuanto a estilos, la crónica novelada de Martín Luis Guzmán funde el periodismo y la literatura de una manera prodigiosa, su historia está repleta de metáforas y símiles, y tiene párrafos casi poéticos. La novela de Blasco Ibáñez es similar a una novela de tesis por verter en ella opiniones sin tapujos. En esta tesitura comenzó sus crónicas publicadas en el diario neoyorquino desde el 16 de mayo hasta el 6 de junio de 1920, anunciadas previamente a través de declaraciones a la prensa estadounidense que salieron publicadas en *El Pueblo*.⁷ El escritor convirtió su historia novelada en artículos rebosantes de sarcasmo, ironía y lanzamiento de dardos por doquier sin ningún tipo de clemencia, lo que le causó la animadversión de los revolucionarios quienes lo amenazaron

7. “Habla Blasco Ibáñez”, en *El Pueblo*, 17 de julio 1920 (y cuya fuente es el *Heraldo de Madrid* de esa noche titulado “Una obra nueva de Blasco Ibáñez -*El águila y la serpiente*- Interesantes declaraciones del autor”).

a través de un “cartel de desafío”, cuyo responsable fue el general Barragán, apodado por Blasco Ibáñez “el Apolo de la Revolución” por “su físico deslumbrante como recién salido de una caja de barniz”, desafío publicado en *La Voz* (Madrid) y en el *Heraldo de Madrid*.⁸ En la noticia, muy breve, se comentaba lo siguiente: “Los periódicos califican de ridículo este desafío y aseguran que el señor Blasco Ibáñez no ha respondido ni responderá”. Su libro, *El militarismo mejicano*, ya estaba publicado.

De su primera impresión aventurera, viajera y exótica, se posiciona después desde una mirada escéptica y amarga al lado del periodismo provocador e irónico, convirtiendo así su obra en el testimonio más sincero de la Revolución mexicana visto por un extranjero. Sin embargo, coincidió con sus coetáneos y no se equivocó en la perspectiva de situar a la Revolución en el lado del desencanto y la decepción. Y así fue como se convirtió en un narrador de la Revolución desde la cual su seña de identidad fue el humor y el sarcasmo.

Este hostigamiento quedó patente años más tarde al aparecer en la prensa mexicana una alusión a Blasco Ibáñez en una crónica redactada en primera persona por Alberto Salinas Carranza -sobrino del presidente, militar y aviador mexicano- en un ejemplar del diario *Excélsior*⁹ del año 1937, donde recuerda cómo lo conoció en una de las comidas y cenas informales que celebraba el presidente Carranza, a las cuales solían asistir ministros de Estado, militares altos funcionarios del gobierno, y artistas y escritores nacionales y extranjeros. Ese día habían asistido, junto a Blasco Ibáñez, Luis Cabrera o el general Barragán. La crónica informa en su titular sobre el proyecto que tenía el autor de publicar su libro en México, pero no fue así, como consta en el subtítulo: “Pedía que el Gobierno hiciera la edición y que le pagara además 60.000 pesos. Don Venustiano no aceptó y el novelista salió disgustado de México”. Desde el desdén y desde la parodia más hiriente tiene párrafos que caricaturizan al autor español dejándolo caer en la más completa desgracia. Dice directamente Salinas Carranza que “mejor hubiera sido no haberlo visto de cerca ni escucharlo”.

En la misma crónica se relata cómo Blasco Ibáñez había hablado anteriormente sobre su viaje a México con el secretario de Relaciones Exteriores, el general Aguilar, con quien se encontró en Nueva York y a quien le expresó su “deseo de hacer un viaje a México, pues tenía pensado escribir un libro sobre los problemas mexicanos, la obra revolucionaria, sus conquistas, etc., todo lo cual hacía que México fuese para él el país más interesante en ese momento histórico”. Y prosigue el aviador-cronista al decir que “era preciso hacer conocer el mundo que con tanta injusticia comentaba las cosas de México, la verdad sobre nuestra legislación, nuestras luchas, nuestros hombres”. Aguilar

8. 23 y 24 de agosto de 1920.

9. Archivo del Ateneo Español de México (Ciudad de México). Este párrafo fue añadido en los días posteriores a esta ponencia.

le prometió en aquella conversación que “México se honraría con la visita de tal insigne escritor” y sería recibido por el gobierno en México como “huésped distinguido del Estado, si las ocupaciones del novelista le permitiesen hacer un viaje al país vecino”.

A pesar de toda la sátira que envuelve la crónica de *Excélsior*, contada con todo detalle sobre cualquier instante de la cena o sobre algún rasgo físico o algún ademán notable del novelista, o sobre su fisonomía, siempre caricaturizada, Salinas Carranza lo introduce al principio, cuando nada más llegar a la terraza del alcázar del castillo lo encuentra allí y lo reconoce al decir que de él había leído algunos libros y que sobre él “se daba cuenta en los diarios de su llegada a México y también de algunos banquetes que la proverbial hospitalidad mexicana le habían bridado, tanto por parte del Gobierno, como de la ciudad, algunas sociedades literarias o artísticas y sus paisanos”. Pero acto seguido lo presenta como alguien de “palabra fácil, con soltura propia de quien está acostumbrado a que se le escuche” cuando habla: “Me ha causado un gran placer mi llegada a México, sobre todo procedente de los Estados Unidos, uno se halla aquí como en un oasis”. Idea sobre el país vecino que irá remodelando a lo largo de su estancia en México durante el relato de sus crónicas sobre la Revolución.

Volviendo a las similitudes discursivas con Martín Luis Guzmán, el autor mexicano publicó en 1920 su obra *A orillas del Hudson*, un conjunto de artículos escritos en la ciudad de Nueva York y publicados entre 1916 y 1919 por dos periódicos mexicanos, la *Revista Universal* y *El Gráfico*. Este libro se publicó en 1920, el mismo año que *El militarismo mexicano* de Blasco Ibáñez. Dedicó páginas a varios ensayos y trata de temas revolucionarios, con referencias a Francisco Madero o la relación entre México y Estados Unidos. Otros artículos fueron recopilados en el volumen titulado *Otras páginas*, algunos de ellos discursos y pláticas, o editoriales en *El Herald de México* entre 1919 y 1920, dedicados también a temas y personajes de la Revolución. Temas comunes y unas líneas discursivas similares donde Martín Luis Guzmán involucra al lector con elementos parecidos a los de Blasco Ibáñez como el uso de la pregunta retórica o las exclamaciones. El elemento humorístico empleado en *El militarismo mejicano* puede verse en todas las referencias al hablar de cada uno de los personajes, donde a nadie excluye de las críticas mordaces y sarcásticas, extrayendo lo más grotesco de cada uno y rozando el esperpento. Un ejemplo es la descripción de Álvaro Obregón, de quién se regocija en mencionar varias veces que le falta un brazo, y lo describe recurriendo a la animalización:

Los hombres de acometividad ofrecen todos una lejana semejanza con una ave o un cuadrúpedo de presa. Los hay delgados y picudos como águilas; otros, melencidos y arrogantes como leones; otros ondulantes y misteriosos como tigres. Obregón, corto de pescuezo, ancho de hombros, con unos ojillos penetrantes y fieros en ciertos momentos, recuerdan al jabalí (...). La falta de un brazo sirve para que todo el mundo lo conozca desde lejos y lo salude con entusiasmo. (Blasco Ibáñez, 1920)

O cómo compite, a veces de manera ridícula, con su contrincante, Pablo González, quien es descrito siempre como hombre serio y prudente y a quien se refiere como el que sabe escoger su hora para dar un golpe, pero en este caso un segundo golpe ya que Obregón es siempre quien da el primero. Sin embargo, a pesar de su jocosidad lo define como un gran orador. Guzmán empleó el recurso de la animalización en *El águila y la serpiente* para describir a Pancho Villa de quien decía tener “alma de jaguar”, temido por todos por si daba algún zarpazo. Pero es Blasco Ibáñez quien emplea este recurso con un humor chispeante. Sobre estas dotes de oratoria y la competencia con Pablo González también habla Martín Luis Guzmán, empleando también el humor y la burla, y dice de él en *Otras páginas*:

Las declaraciones del general Pablo González publicadas ayer en *El Universal* se suman a los prolegómenos de las elecciones. Ya uno de los candidatos había hablado; el otro habla ahora, valido quizás de la experiencia del primero. Y el público, atento al desarrollo de la contienda-indiferente, en el fondo, a la disputa personal de dos señores dispuestos a gobernarnos- no puede menos que referir unas a otras las palabras de ambos personajes, mientras los amigos se proponen sacar algunas ventajas, agenciarse más adeptos en vista de tal confrontación. El mero artificio de expresar el general González sus ideas como comentario a la tesis del general contrincante, es ya un arma de pelea. (Martín Luis Guzmán, 1984)

Crítica también el manifiesto de Álvaro Obregón y se mofa de la campaña electoral con sus habituales métodos de llegar a la presidencia en México. Se refiere a la política como la “politiquería mexicana, o sea, el arte de llegar al poder y conservarlo” y critica la costumbre de los mexicanos de elegir a sus candidatos, de la que dice:

El pueblo de México no tiene ideas políticas definidas, ideas traducibles en palabras y generadoras de una voluntad; solo siente su derecho a mejor vida, su derecho a salvarse, y, animado de este sentimiento, busca un salvador, un redentor, un hombre al cual llega por el entusiasmo, por la fe, y no por un compromiso entre electores y elegido. (Martín Luis Guzmán, 1984)

Blasco Ibáñez había escrito sobre temas sociales después de su ciclo inicial de novelas regionalistas y naturalistas cuando vivió en Madrid, antes de dar el salto a América. Después de su novela *Oriente y Estambul* como escenario mostrará su encanto con Argentina a través de la novela y el ensayo. Su viaje a México será su segundo éxito en Estados Unidos después del reconocimiento en este país de su novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, enmarcada en la guerra europea. En un artículo de 1895 titulado “Las reformas de Cuba y Puerto Rico” ya se refirió a los indígenas americanos al hablar de su esclavitud en las colonias españolas de Cuba y Puerto Rico, lugares en los que fracasaron las leyes destinadas a frenar las “más duras vejaciones” y “la esclavitud más bárbara”. No fue menos directo que ahora al decir sobre aquello lo siguiente: “Caían allí rotas y despedazadas nuestras leyes, no solo a los pies de los soldados, sino también al de los magistrados, que no parecían vestir la toga sino para encubrir crímenes”. De igual modo

se posiciona a favor de la paz y en contra de la guerra en Cuba en su artículo en *El Pueblo* de 1895 “El pueblo no quiere la guerra”. Toma partido de nuevo en México para hablar sin rodeos de una situación que va descontrolándose, externa a sus expectativas iniciales. La diferencia con sus coetáneos mexicanos es que quizás él escribiera desde la intuición, pero consigue posicionarse frente al militarismo y frente a la violencia al lado de los escritores revolucionarios, mostrando su asombro desde el humor. La idea del desencanto era evidente y Blasco Ibáñez la retratará desde el sarcasmo, el escepticismo y el pesimismo, enfrentado a su optimismo sobre Argentina.

Cabe preguntarse qué ideología es la que movía a los autores de la Novela de la Revolución y qué ideología movía a Blasco Ibáñez cuando pisó México. Más que ideologías, la Revolución se movió por ideales y creencias que ansiaban la igualdad y la equidad. Así lo dice Luis Cervantes, el intelectual idealista de *Los de abajo* (Azuela, 2003): “Esto es lo que se llama luchar por principios, tener ideales”, que choca irónicamente con la inexistencia de rumbo del resto de personajes, como el revolucionario Solís, quien exclama lo “hermosa que es la Revolución aun en su misma barbarie.”

Emmanuel Carballo (López y Fuentes; Urquizo; Muñoz, 1975) se refiere a la prosa realista de la Revolución como aquella que “defiende posiciones partidarias”. Y presenta como seguidores de los primeros prosistas de la Revolución a un conjunto de burócratas que identificaba el realismo con el idealismo, la política con los intereses de gobierno, el arte con la propaganda y la vida con la consigna”, entre ellos José Mancisidor o Mauricio Magdaleno. Este contexto de la prosa realista lo ejemplifica en la edición al libro *Tres grandes novelas de la Revolución*, entre las que se encuentra *Campamento* (1931), de Gregorio López y Fuentes, donde al igual que en las otras la ideología es un elemento secundario y la idea imperante es la de justicia frente a la opresión.

Un ideal común de las novelas de la Revolución es el objetivo de derrotar al caciquismo. Blasco Ibáñez traía de Europa una ideología contraria al conservadurismo. De ideas siempre republicanas, entendidas como opuestas a los valores tradicionales y monárquicos, creó su propio partido político y hacia 1909 se desvinculó de otras corrientes de corte federalista imperantes en España desde su postura más provincialista. Un poco antes de 1909 dejó el gobierno de su diario *El Pueblo* al periodista y político Félix Azzati y se dedicó a viajar a América, por lo que puede considerarse una segunda etapa de su vida la publicación de *Argentina y sus grandezas*. Posteriormente el republicanismo y sus escisiones continuaría franqueando la dictadura española de Primo de Rivera y más tarde el franquismo con el relato de los exiliados.

Otros escritores, como el argentino Leopoldo Lugones, han opinado desde la prensa sobre México y su revolución. En la publicación editada en francés que él dirigió desde París en 1914, *Revue Sud-Américaine*, traducida por Emilio Carilla (1974) como

La revista de Lugones, escribe sus opiniones sobre la Revolución mexicana y la relación de México con Estados Unidos. El autor era conocido por los revolucionarios por sus escritos liberales -cuenta su hijo en la biografía que escribió sobre él- y fueron a verlo hasta París para que conociera las causas de la Revolución. En la revista escriben también articulistas mexicanos con cargos políticos y académicos, como Carlos Pereyra o Miguel Díaz Lombardo. En una carta de 2 de abril de 1914 dirigida a Leopoldo Lugones,¹⁰ el veracruzano Rafael de Zayas Enríquez, nacido en una familia fundadora de cabeceras de prensa, además de político, se ofrece para colaborar en la revista de Lugones para tratar asuntos referentes a México que “tomen en consideración la política wilsoniana” ya que “es el verdadero pivote del conflicto”, y alude a estos dos articulistas colaboradores como quienes “no tratan de la trascendencia enorme que tiene esa política para todas las naciones latinoamericanas, y para la industria, el comercio, y la banca de Europa”. De ellos también dice que tratan estos asuntos “desde el punto de vista que se encuentra colocado por sus afecciones y compromisos políticos, aunque sin caer en el sectarismo”.

En el artículo que abre el primer número de los siete que se editaron, *Le panaméricanisme* (Lugones, 1914), habla de su postura respecto al papel de Estados Unidos en México durante su Revolución y en el resto de América Latina con la doctrina Monroe. La defiende como importante para la seguridad americana pero resalta el interés particular de Estados Unidos respecto a ella. Por otro lado, destaca la serenidad del presidente Wilson frente a las críticas de la prensa que lo ven incapaz de intervenir frente al general Huerta en México, aunque habla de un abuso de Estados Unidos y un monopolio, y califica al país como falto de diplomacia. En palabras de Emilio Carilla (1974), en su artículo *La revista de Lugones, sobre la doctrina Monroe y Leopoldo Lugones*, dice este autor: “Ni ataque desorbitado, ni panegírico ciego. En síntesis, prevenciones acerca de su poder (al mismo tiempo que fustiga debilidades ajenas) y aceptación de su influencia, cuando esa influencia puede llegar por caminos claros”. Además, la política argentina de entonces no veía a Europa como una amenaza externa sino como todo lo contrario, a pesar de que el contexto europeo era de un “aumento monstruoso del militarismo europeo”, calificado así por Lugones en su artículo citado de 1914, por la inminente guerra.

En 1918 Leopoldo Lugones fue espectador de la reforma universitaria de Córdoba, en Argentina, otra revuelta que fue desencadenante de reformas en América Latina. Las revueltas estudiantiles posteriores han continuado la cadena de protestas juveniles anhelantes de cambiar las tradiciones anquilosadas del siglo anterior, empapadas de burocracia y autoritarismo, como la revuelta estudiantil de 1968 en Ciudad de México.

Octavio Paz (1979) tiene su propia versión del autoritarismo que impera en todos los sistemas políticos. En México proviene de los aztecas y sus jerarquías, sistema

10. Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Buenos Aires).

que heredaron los conquistadores. Para aquellos la autoridad se imponía a través del sacrificio y los ritos, para estos otros a través de las hazañas. El indígena tiene esa doble vertiente, la mítica autóctona americana, y la real tirana similar al despotismo europeo. La otredad es lo exótico para el europeo, mientras que para Octavio Paz la otredad es la máscara del mexicano. Lo describe como el otro México, el sumergido y el reprimido, con sus complejos y estructuras mentales, que aparece en el México moderno, pero se oculta y de nuevo aparece como rostro real mostrando sus contradicciones, afirmaciones y negaciones. La realidad se enfrenta a la irrealidad, como los estudiantes del 68 que oscilaban entre una crítica real y una acción irreal. Y como resultado, el estupor hecho de resignación satisfecha, señala en *Posdata*.

En la misma obra, de 1969, ya hablaba también de la burocracia de los partidos políticos y de los sindicatos, de la corrupción o del monopolio de la información, de las cárceles de las palabras que son los discursos oficialistas, sistemas que continúan aflorando. Acerca de la matanza en la plaza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 dice que fue la irrupción del pasado azteca de nuevo entre los mexicanos. Desde la creación del Partido Nacional Revolucionario en 1929 hasta su continuidad con el cambio de nombre en 1946, se ha asegurado la pervivencia de una dictadura que funciona como un organismo burocrático que cumple funciones político-administrativas a través de la manipulación y el control. En la Revolución mexicana se ideó un régimen de dictadura, aunque esta vez limitada frente a la antigua dictadura del caudillo, y los métodos para promocionar dentro de su partido eran los mismos que en cualquier burocracia: disciplina, respeto a las jerarquías, antigüedad, habilidad, suavidad o astucia, entre otros rasgos. Raíz azteca en México y raíz hispano-árabe en el mundo hispánico como raíces de la autoridad. Blasco Ibáñez se quedó en su manuscrito inédito con la idea modernista del indígena exótico. Es a partir de sus artículos cuando su crítica más ácida pasa a la acción desde un diario de máxima tirada en Estados Unidos. Además de su percepción del indio como alguien indefenso o inactivo, habla también de él como alguien dotado de rasgos guerreros, en consonancia con su pasado azteca, y lo enjuicia esta vez con una inevitable y osada comparación con el blanco, del que dice ser –de nuevo los prejuicios– el civilizado, para concluir que “los hombres puramente civiles son los hombres de estudio e intelectuales, casi siempre blancos, pero nunca alcanzan el poder porque no han sido hombres de caballo y machete, que son los de origen indio o mestizo”. Y sigue haciendo referencia al pasado azteca y a su comparación con el militarismo del mexicano revolucionario: “Los mejicanos del pueblo descenden de aquellos aztecas, magníficos jardineros que cultivaban con amor las flores y al mismo tiempo les arrancaban el corazón, estando vivos, a unos cuantos millares de prisioneros en cada una de sus fiestas religiosas. Poesía y sangre; sentimentalismo y muerte”.

Por último, las alusiones a los fusilamientos y a la muerte aparecen desde la perspectiva más escapista y menos realista en Julio Torri, quien escribió fuera de la corriente testimonial de los escritores de la Revolución mexicana que es, como la describe Emmanuel Carballo (López y Fuentes; Urquizo; Muñoz, 1975), la prosa imaginativa, la que no trata de los hechos históricos y de la violencia de la Revolución, sino de la subjetividad y de la visión del mundo de los críticos a la cultura paternalista de Porfirio Díaz. Una de sus obras es *De Fusilamientos* (Torri, 1964) donde esta práctica es tratada –desde una postura irónica y fuera de lo prosaico– como “una institución que adolece de algunos inconvenientes en la actualidad”, entre ellos que “hasta para morir se precisa madrugar”, o cómo “se han ido las buenas maneras y el decoro de los jefes de escolta” ante tal escenario en su “áspera ocupación de mandar y castigar”, para acabar hablando del público, “gente de humilde extracción, de tosca sensibilidad y de pésimo gusto en artes”. Y acabar burlándose de los “especialistas de fusilamientos en la prensa periódica”, que son los que escriben de teatros y deportes. El libro se publicó años más tarde, en 1940.

Bibliografía citada

Azuela, Mariano. *Los de abajo*, Cátedra, Madrid, 2003.

Blasco Ibáñez, Vicente. *El militarismo mejicano. Estudios publicados en los principales diarios de Estados Unidos*, Prometeo, Valencia, 1920.

---. *El militarismo mejicano*, en *Obras Completas II*, Aguilar, Madrid, 1966.

---. *El águila y la serpiente* [manuscrito], Biblioteca del MuVIM (L19, Caja 1, núm. 1), Valencia.

---. *Argentina y sus grandezas*, La Editorial Española Americana, Madrid, 1910.

---. *Oriente*, en *Obras Completas, II*, Aguilar, Madrid, 1966.

---. “Las reformas de Cuba y Puerto Rico.” *El Pueblo*, 25 de febrero de 1895.

---. “El pueblo no quiere la guerra.” *El Pueblo*, 31 de agosto de 1895.

Carilla, Emilio. “La revista de Lugones, Centro Virtual Cervantes, *THESAURUS* (Tomo XXXIX) n° 3, 1974, pp. 501-25.

Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1928.

---. *Obras completas*, tomo I, Fondo de Cultura Económica, 2 tomos, México D.F., 1984.

López y Fuentes, Gregorio. *El indio*, Porrúa, México D.F., 1986.

López y Fuentes, Gregorio, Gral. Francisco L. Urquizo, y Rafael F. Muñoz. *Tres grandes novelas de la revolución*, Novaro, México D.F., 1975.

Lugones, Leopoldo. "Le Panaméricanisme." *Revue Sud-Américaine*, n° 1, 1914, pp. 31-40.

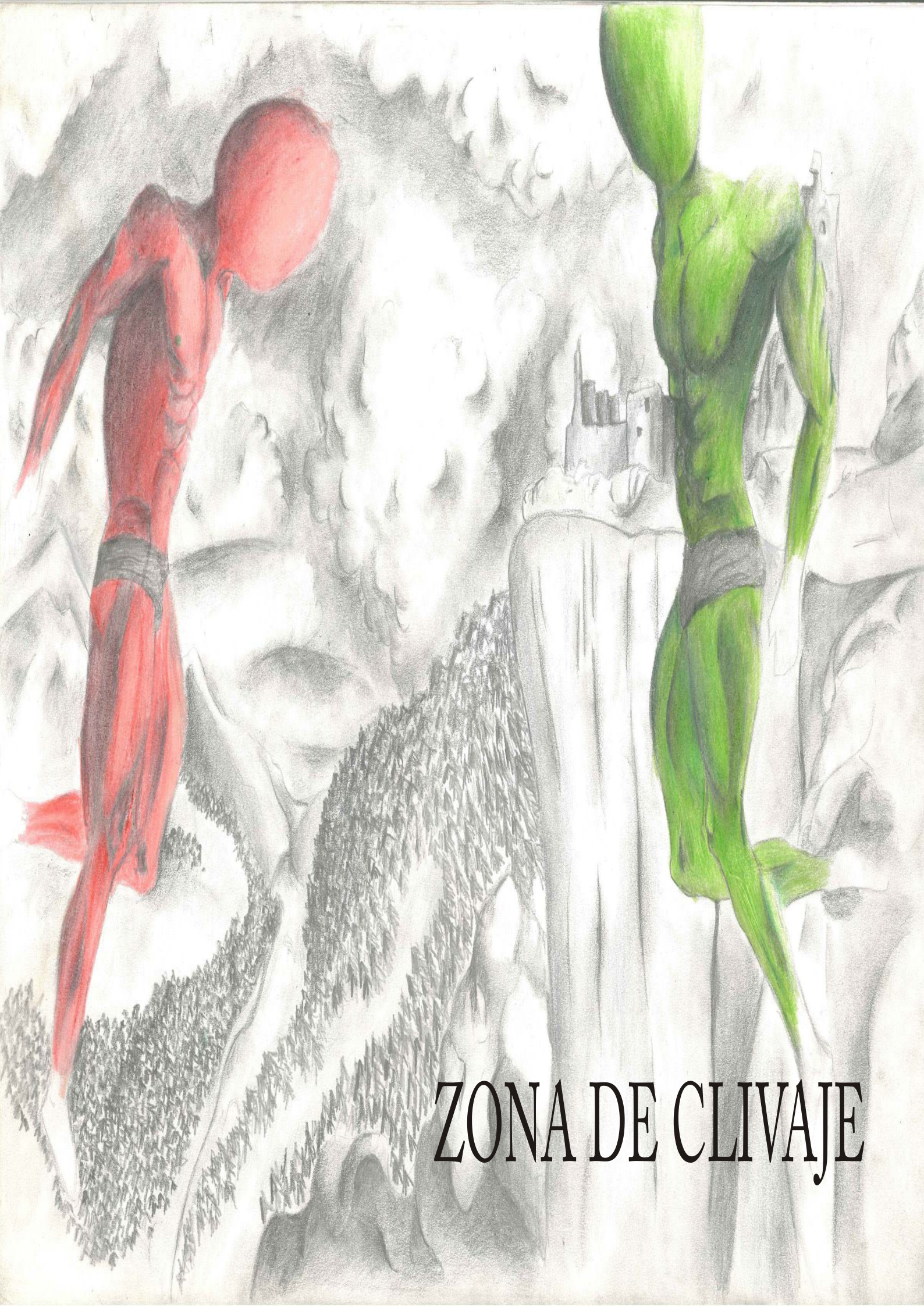
Paz, Octavio. *Posdata*, Siglo XXI, México D.F., 1979.

Poniatowska, Elena. *Las Soldaderas*, Era, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F., 1999.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África i América, 1845-1847*, UNESCO/ALLCA Siglo XX, Madrid, 1993.

Torri, Julio. "De fusilamientos." *Tres libros: Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas diversas*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1964.

Yarmolinsky, Avraham. *Road to Revolution: A Century of Russian Radicalism*. The Macmillan Company, New York, 1959. (Recuperado de www.ditext.com., versión de 1956 para la edición de Collier Books).



ZONA DE CLIVAJE

Un cristal de ceniza; consideraciones en torno a algunos momentos de la poesía de Alí Chumacero

Asunción Rangel

(Universidad de Guanajuato, México)¹

Resumen: A partir de la problematización de las acepciones y significados de los tópicos de la tristeza, la soledad y la ceniza, se presenta una lectura interpretativa en algunos momentos de la poesía del escritor mexicano Alí Chumacero. La tristeza y la soledad son los momentos privilegiados, en la poética del nayarita, para escribir poesía; y ambos *cristalizan* en sus versos en el longevo símbolo de la ceniza. La tríada soledad, tristeza y ceniza son poetizados a contrapelo en la obra de Chumacero; es decir, mediante ellos se pone de realce la vitalidad, de cara a la zozobra; el amor, como principio constitutivo de todo. Además, el artículo discute, desde los asideros de la teoría –particularmente desde las aportaciones de la estilística–, la metáfora de la cristalización en el terreno de la reflexión sobre lo poético.

Palabras clave: Poesía mexicana, Alí Chumacero, Cristalización, Poética, Estilística.

Abstract: From the problematization of the meanings of the topics of sadness, loneliness and ashes, an interpretative reading is presented in some moments of the poetry of the Mexican writer Ali Chumacero. Sadness and loneliness are the privileged moments, in the poetry of the Nayarita, to write poetry; and both crystallize in their verses in the long-lived symbol of the ash. The triad of loneliness, sadness and ashes are poetized against the grain of Chumacero's work; that is to say, through them vitality is emphasized, in the face of anxiety; love, as a constitutive principle of everything. In addition, the article discusses, from the handles of the theory -particularly from the contributions of stylistics-, the metaphor of crystallization in the field of reflection on the poetic.

Keywords: Mexican poetry, Ali Chumacero, Crystallization, Poetics, Stylistics.

Recibido: 7 de enero. *Aceptado:* 13 de mayo.

1. Profesora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, en donde imparte cursos de poesía latinoamericana, teoría poética y literatura mexicana y latinoamericana de los siglos XIX y XX. Doctora en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde enero de 2013. Miembro del Cuerpo Académico *Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana* (Universidad de Guanajuato). Es autora de los libros *La pulsión por el viaje de José Emilio Pacheco: su periplo al romanticismo* (Universidad de Guanajuato, 2013) y *Pacheco* (Universidad de Guanajuato / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013). Cuenta con publicaciones en las revistas *Semiosis* (Universidad Veracruzana), *Escritos* (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), *Acta Hispánica* y *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, entre otras.

El saturnino escribe “no”, “ni”, “sin”; escribe “pero no”, “sin nubes”, “sin tiempo”. Al saturnino la soledad le parece el único estado conveniente; la soledad en que “muerta queda la voz, yertos quedan los labios” (Chumacero, 22), para decirlo con el primer poema que abre la obra en verso del mexicano Alí Chumacero.

La tristeza y la soledad, una poderosa combinación que privilegiaron, entre otros, los poetas del romanticismo, no son ni serán asuntos novedosos en la poesía o en la literatura en general. Del misterio de la muerte, la claridad o la pesadumbre de la vida, los peligros del alma, el amor, el odio, difícilmente podrá decirse algo nuevo: “el hecho de tener un pensamiento por primera vez (¿y cómo vamos a saberlo?) es *extremadamente* infrecuente. Como dijo Alexander Pope en su célebre observación, es la forma verbal y no el contenido la que produce la impresión de novedad” (Steiner, 31-32). No qué, sino cómo. En las páginas que abren la reunión de la obra en verso de Chumacero, José Emilio Pacheco lo apunta en los siguientes términos: “El placer que derivamos de los poemas, aun o sobre todo en los más sombríos, nunca es resultado de su tema sino de su arte verbal” (Chumacero, 9).

La poesía de Alí Chumacero, al menos en los poemas agrupados bajo el título “Poemas no coleccionados” y *Páramo de sueños*, en su manera de referirse a la tristeza o a la soledad, en su cómo hablar de esos temas, se asemejan a aquella escena de la película *Melancolía* (2011) de Lars von Trier en la que Justine se lleva un bocado de comida a la boca y, luego de masticarlo y tragarlo, dice entre lágrimas: “It tastes like ashes”.

La tristeza y la soledad *crystalizan* en el longevo símbolo de la ceniza. No en vano el ya aludido José Emilio Pacheco titula “En el jardín de las cenizas” las páginas que anteceden a la *Poesía* del escritor nayarita. Ser *un triste* o preferir la soledad como estado conveniente, se objetivan o *crystalizan* en los versos de Chumacero mediante la ceniza, pero no únicamente para poetizar sobre el asunto, sino que, sobre todo, se emplean para referirse a dos de las circunstancias en que es posible la escritura poética. Me permitirá decirlo de la siguiente manera: el triste y el solitario buscan deliberadamente permanecer en esa circunstancia, en ese temple, porque sólo así es posible escribir poesía, y la poesía será una esquirla de cenizas, lo que queda de la combustión que supone la vida que, para Chumacero, es la tristeza y la soledad, pero tratadas, como se verá, a contrapelo.

En el léxico de la tristeza y la soledad –“no”, “ni”, “sin”– se pone de manifiesto el momento que los sujetos líricos de la poesía de Chumacero eligen para escribir. Sin embargo, esas formas de la negación no serán los únicos modos en que *crystalice* el privilegiado momento de la escritura poética. Qué pasa o cuándo se escribe poéticamente, son dos cuestiones que afloran constantemente en la poesía del nayarita y en la indagación de posibles respuestas a dichas reflexiones, descuella el longevo símbolo de la ceniza. Es en el tratamiento que se da a este símbolo en donde el lector podrá, como se verá, aventurar algunos argumentos interpretativos.

Decir que la tristeza o la soledad, o que el momento de la escritura poética *cristaliza* en una serie de palabras, de símbolos o de versos, suscribe algunas ideas provenientes de la estilística, particularmente de algunas reflexiones de Amado y Dámaso Alonso. El primero de ellos, en una carta a Alfonso Reyes, apunta: “[...] la estilística necesita también estudiar los pensamientos e ideas, pero considerándolos como expresión de un «pensamiento» más hondo, de naturaleza poética: una visión intuicional del mundo que se cristaliza precisamente en esta obra estudiada (o la que resulta de campear en toda la producción del autor)” (78-86).

La expresión “la visión del mundo se cristaliza” encarna una metáfora susceptible de ser interpretada. El proceso de cristalización, es decir, que una sustancia adquiera la forma y estructura de un cristal, resulta profundamente sugerente si se traslada al terreno de la reflexión sobre lo poético. La sustancia, esto es el Ser, toma forma o se objetiva en algo sólido, pero frágil; en algo duro, pero transparente. Si establecemos un parangón con el proceso de la escritura de la poesía, tenemos que la expresión del pensamiento poético se objetiva en algo, por así decir, sólido y duro –la palabra, el símbolo, el verso, el poema–; pero que conserva la fragilidad y la transparencia del cristal. Lo frágil y lo transparente, desde las antípodas de lo sólido y lo duro, parecen referirse a la delicadeza de lo vivo, a ese instante irrepetible y breve de la contemplación de lo bello, lo sublime o lo verdadero, poéticamente hablando. La transparencia del cristal –de la palabra, del símbolo, del verso o del poema–, no versa sobre la sencillez o la ingenuidad o si lo hace, será de una manera aguda y elaborada. En *La máscara, la transparencia*, Guillermo Sucre apunta:

[...] el mundo no es sólo realidad sino también experiencia. Y la experiencia del poeta es sobre todo verbal. Es obvio que puede nombrar las cosas, pero, al hacerlo, está tratando en primer lugar con palabras. Esas palabras, a su vez, no expresan al mundo, sino que aluden (interrogan, ordenan) a una experiencia del mundo. Lo que es distinto y más preciso. La verdadera originalidad, así como la intensidad, no residen en lo nombrado sino en la manera de nombrarlo; no está en lo visto sino en la manera de verlo. “Hay que mostrar a un individuo que se introduce en el cristal”, era para el joven Borges la única posibilidad de la obra de arte. Ese *cristal* no separa dos zonas, la del sujeto y la del objeto, sino que finalmente las identifica. (18)

La transparencia del cristal implica una reflexión sobre el mundo o sobre el Ser que se vuelca a través y gracias al lenguaje, y que da forma al poema, al verso, al símbolo o a la palabra. Sucre, en el apartado consagrado a la obra de Octavio Paz, se refiere a la *transparencia* en la obra del nobel mexicano de la siguiente manera: “la transparencia es una contemplación que se apodera de *lo mirado* pero sólo como acto de *la mirada*. Es igualmente un estado de sabiduría: justo medio entre la posesión del mundo y la desposesión, o quizá, más bien, como la relación dialéctica entre ambos términos” (203).

Lo transparente, así, reúne en una identificación al sujeto y al objeto, la posesión y la desposesión, lo mirado y la mirada, y en relación a la poesía de Chumacero: lo que vive y lo que muere, la plenitud y la desesperanza, la tristeza y el entusiasmo, la soledad y la compañía. Una de las acepciones simbólicas del cristal, destaca que la transparencia de éste “es uno de los más bellos ejemplos de unión de los contrarios: el cristal, aunque sea material, permite ver a través de él, como si no fuese material” (Chevalier, 358). El cristal deja de ser una cosa para convertirse en otra y ésta es una de las acepciones más elementales de la metáfora, del lenguaje poético. En el verso ya citado de Chumacero, “muerta queda la voz, yertos quedan los labios”, por ejemplo, la voz deja de ser el sonido producido por las cuerdas vocales, para convertirse en un cuerpo cuyas funciones vitales han dejado de funcionar. La efectividad de la metáfora obedece a que la voz no deja *del todo* de ser el sonido producido por las cuerdas vocales; es decir, conserva algunos de sus rasgos distintivos, pero incorpora los de un organismo vivo, susceptible de morir.

La metáfora “la voz muere”, asimismo, nos permite describir y problematizar no sólo el sustantivo “voz”, a propósito del ejemplo arriba expuesto. Si tomamos en consideración el tópico de la muerte, en ése y en otros momentos de la poesía del nayarita, podemos advertir que su poética no es, de cabo a rabo, mortecina, mortuoria. La temática de la muerte aparece atravesada por su antípoda: la vida. Lo muerto, lo que muere, lo hace porque alguna vez estuvo vivo, y es ahí, en el opuesto de lo fúnebre en donde la poesía de Chumacero articula, para decirlo con Amado Alonso, un pensamiento hondo de naturaleza poética. Esa reflexión, cristaliza en el longevo símbolo de la ceniza; en éste, reside su reflexión sobre la muerte y sobre la vida.

La ceniza, a reserva de las otras posibles acepciones que simbólicamente y desde el cristianismo despliega,² pone en evidencia que algo estuvo ahí antes de la combustión. De manera análoga, la calavera, además de ser “un emblema de la caducidad de la existencia” (Cirlot, 115), pone de realce “como la concha del caracol [...] «lo que resta» del ser vivo una vez destruido el cuerpo” (115); es decir, pone de manifiesto que algo estuvo vivo, ahí, alguna vez. Lo que queda de esa vida, un indicio de ella, es la calavera. De manera similar podemos pensar en la ceniza y, más todavía, preguntarnos por aquello que estuvo vivo antes de la combustión. En Chumacero serán la tristeza y la soledad como parangones de la vida misma. La pléyade de escritores que se han referido a esta analogía es, como ha quedado señalado, amplísima: “Escribir poesía no

2. La penitencia es una de las acepciones o significaciones que afloran desde el pensamiento cristiano: “La ceniza obtiene su simbolismo del hecho de ser residuo de la combustión, lo que queda después de la extinción del fuego. La fórmula litúrgica del miércoles de ceniza es explícita: *Pulvis es et in pulverem reverteris*. Por extensión, es pues la conciencia de la nada, de la nulidad de la criatura respecto al Creador, según las palabras de Abram: “Aunque soy polvo y ceniza me atrevo a hablar a mi Señor (Gén. 18,12) (Chavelier 270).

es únicamente una manía mía, es mi forma de estar solo” (Marí, 32), apunta Fernando Pessoa.³

¿Cómo pensar o hablar poéticamente de la soledad y de la tristeza como momentos de absoluta plenitud o vitalidad? El solo y el triste son todo menos sujetos poéticos que, como los poetas del romanticismo, huyen de la ciudad, que huyen del bullicio y de la compañía porque únicamente en estados de soledad radical encuentran consuelo ante el arrostramiento de haber perdido su unidad con la gran totalidad, con la Naturaleza o el Cosmos.⁴ Un triste o solitario como los que habitan en la poesía de Alí Chumacero permanecen en los espacios que les generan arrostramiento porque de ahí emana su material primigenio para escribir poesía. Es como si atesoraran la ceniza porque ésta no supone tan solo estar frente a un testigo de que “algo alguna vez fue mejor”, sino que la ceniza pone de realce que incluso el páramo muerto guarda, en lo más recóndito, una cualidad de vida, una esquirla de amor; que, incluso en condiciones que parecen adversas, puede volver a arder.

En el poema “Tu silencio, yo” el sujeto lírico contempla la boca y los labios yertos de la amada:

Te estoy mirando
 como una fuente destrozada
 prisionera de un callado espanto
 nacido en la elegía de tu boca,
 antiguo río de pájaros luminosos (Chumacero, 25).

El tratamiento a contrapelo de, por ejemplo, la contemplación de la amada en espera de que sus labios pronuncien una palabra de amor, la advertimos en la adjetivación de Chumacero. La construcción de la imagen poética parte de un símil: te miro como se mira “una fuente”. Los últimos tres versos arriba citados saturan esta imagen de una adjetivación que está en las antípodas del vigor o del esplendor. La fuente está destrozada,

3. La poesía de la *pesadumbre* es de raigambre añeja y extensa. Menciono aquí a algunos autores, de diversas lenguas, tiempos y nacionalidades, que han poetizado sobre la *pesadumbre*: Ramón López Velarde, José Emilio Pacheco, Tomás Segovia, Ramón Xirau, Rosario Castellanos, César Vallejo, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Nerval, Rilke, etc.

4. La *conciencia de la escisión*, para decirlo con Rafael Argullol, “que atormenta al artista moderno, evidenciada ya tempranamente con la crisis manierista, encuentra su manifestación más dura en la pintura romántica” (43). El artista romántico ha sido expulsado de la Naturaleza y “se siente como un naufrago errante en su seno” (19). Conocedor de ese estado, el romántico busca afanosamente volver a incorporarse a la plenitud, a la Totalidad. De ahí que en, por ejemplo, las pinturas emblemáticas del romanticismo –Caspar David Friedrich o William Turner, por mencionar dos ejemplos– el sujeto aparezca en medio de un paisaje turbulento, agitado. Argullol describe e interpreta de inigualable forma *El monje contemplando el mar* (1808-1809) de Friedrich: “El monje se halla absorto. Su silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente, también el gran ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible y, asimismo, un vacío asfixiante. La antigua grandeza, perdida en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto dulce y amargo” (13).

hay en ella un “callado espanto”, la boca fue, alguna vez –quién sabe cuándo– un “río de pájaros luminosos”. Tenemos así que para el sujeto lírico mirar a la amada es encontrarse con la ruina, con el pasmo, con el río profundamente silencioso. ¿Alguna vez fue de otra manera? ¿Alguna vez hubo vida o esplendor? No, nunca fue de otra manera y el sujeto lírico no desea que cambie. Al mirarla, desea fervientemente que no hable, que no manche con sonido la perfecta soledad colmada de silencio:

No quiero conocer la voz de tu palabra
hecha pedazos en tu boca [...]
He pensado lanzar
a los ángulos de tu oscuridad
miradas que organicen tu esquema diluido
y al fin resuelvan tu inmutable silencio.
Pero no. Amo más esa heroica mudez,
más que a tu mirada caída
deshojada en la inmóvil soledad,
como náufrago fuego en un jardín. (26)

El “inmutable silencio” antes que todo. Preferible la “heroica mudez” porque en ella el sujeto lírico ama “como náufrago en un jardín”. Para advertir cómo se ama como náufrago fuego en un jardín, habría que interpelar a otro poema de Chumacero para más o menos atisbar qué entiende este poeta por amar, por el amor.

El “Poema de amorosa raíz” abre el intertítulo “Amor entre ruinas” y está conformado por cuatro grupos de cuatro versos. Los primeros tres versos de cada estrofa oscilan entre el alejandrino y el endecasílabo; el remate de cada uno de ellos entre octosílabos o heptasílabos. La belleza de la perfección en la composición del poema atañe no sólo al pie métrico que emplea. Las cuatro estrofas encuentran una perfecta disposición en el uso de los deícticos de tiempo en el inicio de cada estrofa: las dos primeras inician con un “antes”; las dos últimas con un “cuando”. Esto permite decir que el poema es una suerte de díptico o de desdoblamiento del tiempo entre un “antes” y una temporalidad que no está planteada ni en el “ahora” ni en el “después”, sino *in illo tempore*, en aquel tiempo, quién sabe cuál:

Antes que el viento fuera mar volcado. (v. 1)
Antes que luz, que sombra y que montaña. (v. 5)
Cuando aún no nacía la esperanza. (v. 9)
Cuando aún no había flores en las sendas. (v. 16)

Esta temporalidad instala al poema en el contexto de las versiones acerca del origen del mundo. En el mito del Génesis de la Biblia: “En el principio crió [sic] Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la haz de las aguas. Y Dios dijo:

Sea la luz, y la luz fue” (Génesis 1, 3). Pero el tiempo al que alude el poema es anterior a éste, al de la creación de la luz, de los cielos y de la tierra. Es el tiempo, como apunta Hesíodo en la *Teogonía*, anterior a todo: “Primeramente, por cierto, fue Abismo; y después, / Gea de amplio seno, cimienta siempre seguro de todo” (Hesíodo, vv. 116-117). Abismo, en la versión de la Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana de la UNAM, o Caos es “la personificación del vacío primordial a la creación, en el tiempo en que el orden no había sido impuesto a los elementos del mundo” (Chevalier, 247); es decir, la negación de todo, la inexistencia de todo y, a la vez, posibilidad de la afirmación de todo, de la creación de todo. Este tiempo en negativo subyace en el poema de Chumacero. Cabe destacar, al respecto, otro de los procedimientos poéticos que recurrentemente aparecen en sus poemas: ni la afirmación total, ni la negación total. Me permitiré decirlo de la siguiente manera: si el tiempo que descuella en el poema que vengo comentando es del de la negación de todo, lo será porque se abre la posibilidad de la antípoda de la negación, es decir, la afirmación de algo. Es como si –el procedimiento que, por excelencia, sigue el lenguaje metafórico– un “no” fuera un “sí”.

Las dos primeras estrofas de “Poema de amorosa raíz”, además de ser introducidas por el deíctico “antes”, describen lo existente luego de la creación: el viento, el mar, la noche, las estrellas y la luna, en la primera estrofa; la luz, la sombra, la montaña, en la segunda. El verso que cierra la segunda estrofa, introduce ese tiempo del Caos o del Abismo en que nada existe, en que nada es:

[...]

tiempo antes que el principio.

Cuando aún no nacía la esperanza
ni vagaban los ángeles en su firme blancura;
cuando el agua no estaba ni en la ciencia de Dios;
antes, antes, muy antes.

Cuando no había flores en las sendas
porque las sendas no eran ni las flores estaban;
cuando azul no era el cielo ni rojas las hormigas,
ya éramos tú y yo. (vv. 8-16)

El “tiempo antes del principio” se devela en el poema mediante la negación. En cada uno de los versos arriba citados aparece, el menos en una ocasión, una forma del vacío o de lo inexistente: “no nacía la esperanza”, “ni las flores estaban”, escribe el triste, el solitario. Antes de la esperanza, antes de los ángeles, del agua, de las flores, antes del cielo; es decir, en la negación o en la carencia de la esperanza, de las flores o del cielo, descuella la única afirmación del poema que, a su vez, lo remata o cierra: “ya éramos tú

y yo”. Éste, el último verso del poema es poderosísimo por diversas razones. En primer lugar, porque es el único que contiene una afirmación que contrasta con el rosario de negaciones de los versos que lo anteceden. Además, contiene otro deíctico temporal, el adverbio “ya”, que nos permite hacer algunas presiones respecto de ese tiempo sin tiempo, el tiempo de Caos o de Abismo, sobre el que me he referido antes. Pareciera en que ese continuo temporal hacia el origen de todo, el verso “ya éramos tú y yo” se erige como un suceso en aquel tiempo sin tiempo que se distingue de absolutamente todos los hechos referidos en el poema.

El deíctico temporal “ya” pondera el tiempo de la creación de los mares, de la noche, de los cielos, de las montañas y de las flores a favor de otro hecho. Aquí es menester recuperar el título “Poema de amorosa raíz”. El hecho, el suceso que está incluso antes de la creación del cosmos, es el amor. En el principio, en la raíz de todo, parece decirnos el poema, está el amor. Y esa es una afirmación que pondera, como he apuntado antes, cualquier hecho de cualquier otra índole.

Decir que el principio de todo es el amor inscribe a este poema de Alí Chumacero en cierta tradición filosófica, la de los presocráticos, pero también en el poema de Hesíodo al que ya me he referido anteriormente. Para los presocráticos, y particularmente para Empédocles de Agrigento, son cuatro los elementos que al unirse dan origen a las cosas y que al separarse dan origen a su corrupción. La unión o separación del agua, aire, fuego y tierra son, de esta manera, el origen de todo lo existente. “Las fuerzas cósmicas del amor o de la amistad (*philia*) y del odio o de la discordia (*neikos*), [que] son causa –respectivamente– de la unión y de la separación de los elementos. Tales fuerzas, de modo alterno, predominan una sobre la otra, y viceversa, durante periodos de tiempo constantes, que son fijados por del destino. Cuando predomina el amor o la amistad, los elementos, se juntan en unidad; en cambio, cuando predomina la discordia, se separan” (Reale, 1988 64). El verso “ya éramos tú y yo” se ciñe a la unión, al momento en que dos elementos se amalgaman y son unidad.

Con estas consideraciones a la vista, retomemos el título –que es un homenaje a los contenidos del poema o de la obra–: “Poema de amorosa raíz” y detengámonos en ese complemento que está adjetivando al sustantivo poema: “amorosa raíz”. El principio amoroso que rige ciertos aspectos de la poética de Chumacero tiene que ver, me parece, con esa máxima constitutiva de reunión y de divergencia. En el caso de Chumacero, el acento está puesto en señalar las mixturas y las afinidades muy por encima de los odios o las discordias. “Raíz” (del latín *radix*) se refiere a los orígenes de algo; esta palabra encuentra profundas relaciones –como las raíces– con lo subterráneo, con lo telúrico. Las raíces de un árbol, por ejemplo, ponen en comunicación los tres niveles del cosmos: el subsuelo, la superficie de la tierra y la luz del cielo. El árbol “reúne todos los elementos:

el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento” (Chevalier, 118). Agua, tierra, aire y fuego, como apuntaba Empédocles. Las raíces anclan al árbol con la tierra, pero además lo nutren y alimentan; sin raíz, no hay tronco, no hay savia, no hay hojas. Si el amor es una raíz, para decirlo con Chumacero, ésta será origen, alimento y vida, esto es, el amor como principio de todo.

El jardín de Chumacero, sin embargo, no está poblado de árboles. En el jardín la amada no está más o quizá nunca estuvo, lo único que lo puebla es “la noche”, “una tristeza”, “un duro lamento”. Me refiero a “Jardín de ceniza” de *Páramo de sueños*. En este poema, el jardín sirve como depositario de un recuerdo: una mujer alguna vez sonrió:

Haber creído una vez
viendo la noche desplomarse al mundo
y una tristeza al corazón volcada,
y después ese cuerpo que oprimen nuestras manos:
la mujer que sonrío. (Chumacero, 51)

El primer verso, “Haber creído alguna vez”, señala cómo nuevamente descuella en la poética de Chumacero esa temporalidad incierta, vacilante. Esa ambigüedad, a propósito de la temporalidad, encuentra su contrapunto en la certeza del “haber creído”. En esa vez, quién sabe cuál, quién sabe cuándo, creímos en la noche, en una tristeza, en un cuerpo, en la mujer que sonrío, parece decirnos el sujeto poético. Sin embargo, toda convicción, toda seguridad se desploma unos versos más adelante:

Y sin embargo en ella [la mujer que sonrío] nos perdemos,
[...]
su placer nos sostiene sobre un mentido mundo,
ahí nos consumimos continuando
en la vana tarea interminable,
y luego no creemos nada,
somos desolación o cruel recuerdo,
vacío que no encuentra mar ni forma,
rumor desvanecido en un duro lamento de ataúdes. (51)

El jardín, de esta manera, se convierte en una suerte de recorrido que va de la certeza de “haber creído” a otro tipo de certidumbre, la de no creer “en nada”. Para decirlo de otra forma: de la noche, de una tristeza, de un cuerpo, de la mujer que sonrío, no queda más que la ceniza luego del incendio –como se deja ver en el verso “nos consumimos continuando”–; ceniza que es, en el poema, “desolación”, “cruel recuerdo”, “rumor desvanecido”, “duro lamento de ataúdes”.

Un cristal de ceniza

El solitario habitante del jardín de cenizas de Alí Chumacero contempla la más cruel de las ausencias: la amada se ha ido. Sabemos de ese habitante –un minúsculo accidente en el paisaje pardo– por las constantes referencias a la amada que no está más. El pardo paisaje es de hielo y cristal, de sombra y ceniza, de luz y tinieblas. En el poema “Diálogo con un retrato”, el sujeto lírico se referirá a la amada, como en otros muchos momentos de la poesía de Chumacero, desde la desesperanza por haberla perdido, pero también desde el anhelo ante la posibilidad de recuperarla:

Surges amarga, pensativa,
profunda tal un mar amurallado;
reposas como imagen hecha hielo
en el cristal que te aprisiona
y te adivino en duelo,
sostenida bajo un mortal cansancio
o bajo un sueño en sombra, congelada. (65 vv. 1-7)

La temporalidad de este conjunto de endecasílabos, eneasílabos y heptasílabos es la del presente: las formas verbales “surges”, “reposas”, “aprimonas”, “adivino”, dan cuenta de ello. De esa uniformidad temporal, destaca “surges”, verbo con el que abre el poema, ya que todo el texto versará sobre el surgimiento de la amada desde la profundidad: “bajo un mortal cansancio”, “bajo un sueño en sombra”. Estos versos proporcionan, en la lectura, elementos de espacialidad, esto es, permiten advertir desde dónde surge la amada. Sin embargo, la adjetivación de los dos últimos versos arriba citados, “sostenida”, genera una contradicción sobre la que descansarán todos los movimientos que describen un ir hacia arriba –como surgir– o un ir hacia lo bajo –como la caída de la que se habla más adelante en el poema–. El inicio del verso “sostenida bajo [...]” constituye una contradicción que puede ser comprendida si se toma en cuenta el estado en el que surge la amada: “[...] como imagen hecha hielo / en el cristal que te aprisiona”. Debemos recordar, aquí, el título del poema. El sujeto lírico está “dialogando” con un retrato, de tal manera que el cristal del que habla bien puede ser el vidrio que recubre el retrato que está contemplando, el cual es de hielo, gracias a una metáfora del tercer verso arriba citado. En ese tenor, la imagen de la amada está sostenida –esto es, se mantiene en un medio o en un lugar: el retrato–, bajo el cristal que aprisiona la representación de la amada.

El cristal –que es hielo– se interpone entre el sujeto poemático y la amada, aunque les permite, por su transparencia, verse y dialogar. En los siguientes versos del poema:

En vano te defiendes
cuando tus ojos alzas y me miras
a través de un desierto de ceniza,

porque en ti nada existe que delate
si por tu cuerpo corre luz o un efluvio de rosas,
sino temor y sombra, la caída
de una ola transformada
en un simple rocío sobre el cuerpo. (vv. 8-16)

La relación entre ambos, sin embargo, no es horizontal, sino vertical. El segundo verso nos permite observar cómo la mirada de la amada va hacia arriba –“tus ojos alzas”– y que entre ella y el sujeto poemático volverá a interponerse ese cristal de hielo que ahora es “un desierto de ceniza”. En la línea de lectura que sostiene que el cristal es el vidrio que cubre el retrato y que ahora, nuevamente gracias a una metáfora, es un desierto de cenizas, permite aventurar el siguiente parangón: el cristal es también un desierto de cenizas. Los tres elementos: cristal, desierto y ceniza, se reúnen aquí para encarnar una poderosa imagen poética. Los tres son tópicos recurrentes en la poesía de Chumacero y, además, son vías, medios; es decir, los tres se refieren al tránsito de un estado a otro. El cristal, como ya se apuntó, es duro y frágil, es duro y transparente; permite que la mirada de la amada sea percibida por el sujeto poético. El desierto es otro poderoso símbolo en el contexto de la tradición cristiana; por mencionar tan sólo dos ejemplos: en él se extravió Jesús, antes de volver a Judea a predicar; Dios conduce a los judíos al desierto de Egipto. Además, el desierto es el lugar por excelencia para el recogimiento y la reflexión. A propósito de Giacomo Leopardi, apunta Rafael Argullol: “Leopardi sitúa al hombre en una náufraga desnudez, sea en el árido desierto de la Nada, sea en el inasequible torbellino del Infinito” (181). La ceniza, por su parte, es aquello que queda luego de la combustión, es decir, da cuenta de que alguna vez algo estuvo ahí. Los tres elementos, así, son conducto, senda. La objetivación de la transformación, del movimiento, del ir del punto A al punto B.

El cristal o el desierto de ceniza, de esta manera, se convierte en el conducto imprescindible de la vitalidad, al menos en este poema de Chumacero. El sujeto lírico se avoca a recuperar estas imágenes de aparente desesperanza para mostrar que pueden volver a arder, que pueden volver a ser amor. En los últimos versos de “Diálogo con un retrato”:

De allí has de brotar hecha ceniza,
hecha amargura y pensamiento,
creada nuevamente de tus ruinas,
de tu amor y espanto.
Y desde allí dirás que amor te crea,
que crece con terror de ejércitos luchando,
como un espejo donde el tiempo muere
convertido en estatua y vacío. (vv. 29-36)

La amada surge de lo que queda del incendio, de la ceniza que es “ruina”, “amor” y “espanto”; y ésta es la creación del amor: devastación y resurgimiento. Los tópicos relacionados con la pérdida y desastre son, sin duda, copiosos en este poema de Chumacero y en buena parte de su obra; sin embargo, el tratamiento, la poetización que el nayarita les da y que cristaliza en sus versos, permite distinguir que lejos de continuar la línea del desasosiego, los convierte en magia, en vida recobrada.

Bibliografía citada

- Alonso, Amado. *Materia y forma en Poesía*. Gredos, 1977.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*. Gredos, 1966.
- Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Acantilado, 2006.
- . *El Héroe y el Único*. Acantilado, 2008.
- Chevalier, Jean y Alan Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Traducido por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder, 1986.
- Chumacero, Alí. *Poesía*. Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Traducido por María Jurado. Akal/Teoría literaria, 2010.
- Foldager, Meta Louise y Vesth Louise (productores), Lars von Trier (director). (2011).
- Marí, Antoni. *La vida de los sentidos. Fragmentos de una unidad perdida*. Tusquets Marginales, 2006.
- Melancholia* [cinta cinematográfica]. Alemania, Dinamarca, Francia, Suecia: Zentropa, Memphis Film, etc.
- Pacheco, José Emilio. “Alí Chumacero en el jardín de cenizas.” Alí Chumacero, *Poesía*. Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Steiner, George. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Traducido por María Condor. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1985.

Creepypasta o el terror colaborativo

Joaquín Moreira Alonso

(Universidad de la República, Uruguay)¹

Resumen: Los *creepypastas* son relatos de horror y fantasía publicados y republicados en muchos sitios web casi siempre sin mayores cambios o incambiados. Recientemente, estas narrativas espeluznantes, copiadas y pegadas muchas veces en distintos sitios orientados a los usuarios, han atraído la atención de los medios principales cuando dos preadolescentes intentaron asesinar a una amiga para probarse ante el *Slender Man*, un misterioso hombre de cara sin rasgos surgido como protagonista de un *creepypasta*. Pero el *creepypasta* es mucho más que solo el *Slender Man*. En este artículo analizo el *creepypasta* y su relación con otras formas narrativas como la cadena de terror de correo (y correo electrónico), las películas y novelas industriales de terror, el folklore rural, las leyendas urbanas y los cuentos de fogón, pero también como una creación cultural característica de la web 2.0 y, más ampliamente, de la cultura participativa. Primero, estudio algunos de los principales elementos temáticos y encuentro que, aun teniendo diferencias, la gran mayoría de los *creepypastas* más consumidos presentan elementos que relacionan lo terrorífico de la historia con la vida cotidiana del usuario y los medios (mayormente televisión, videojuegos e internet), ocupen un rol relevante en el desarrollo argumental o desencadenen el argumento. En segundo lugar, describo las diferentes maneras en que las historias son narradas. Mientras algunas son narraciones unitarias que comienzan y terminan en la misma publicación y presentan toda la información de una vez, en otros casos la narración es episódica y la información siempre parcial, lo cual contribuye a aumentar la ansiedad y el desconcierto del consumidor. Finalmente, analizo la relación entre el siempre incierto flujo de información en la cultura contemporánea y los peligros escondidos en la *World Wide Web* con los extraños imaginarios del *creepypasta*.

Palabras clave: Creepypasta, Cultura popular, Medios digitales, Cultura participativa, Cibercultura.

Abstract: Creepypastas are horror and fantastic narratives which are posted and reposted on several websites, mostly without major changes if any. Recently, those creepy narratives, that are copied and pasted several times on different users-driven sites, have attracted attention from mainstream media when girls attempted to kill a friend of theirs to prove themselves before the *Slender Man*, a mysterious blank-face man originated as the main character of a creepypasta. But creepypasta is much more than just the *Slender Man*. In this paper I analyze creepypasta and its relationship with other narrative forms

1. Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Universidad de la República) y candidato en nivel de egreso a Doctor en Comunicación Social (Universidad Nacional de Córdoba). Tiene artículos publicados en revistas científicas arbitradas, revistas de interés general y presentaciones en eventos académicos sobre temas diversos (política, arte, cine, cibercultura).

such as horror mail (and e-mail) chains, industrial horror films and novels, rural folklore, urban legends and campfire tales, but also as a characteristic culture creation of the web 2.0 and, more broadly, the participatory culture. Firstly, I study some of the main thematic elements and found that, even having differences, the vast majority between the most consumed creepypastas present elements relating the horrific of the story with the user's everyday life and media (mostly, television, video games and internet) occupy a relevant role in plot development or triggering of the plot. Secondly, I describe the different ways in which the stories are narrated. While some are unitary narrations that begin and end in the same post and present all the information at once, in other cases the narration is episodic and information is always partial, which contributes to increase the anxiety and bewilderment of the consumer. Finally, I analyze the relationship between the always uncertain information flow of the contemporary culture and the perils hiding in the *World Wide Web* with the uncanny imaginaries of creepypasta.

Keywords: Creepypasta, Popular culture, Digital media, Participatory culture, Cyberculture.

Recibido: 21 de marzo. Aceptado: 29 de mayo.

Asesinar en honor al *Slender Man*

El 31 de mayo de 2014 en las afueras de Waukesha, un suburbio de Milwaukee, Wisconsin, un ciclista vio que a un costado de la ruta había una niña tirada. Rápidamente fue a ver si necesitaba ayuda y descubrió que la niña estaba sangrando y tenía heridas en sus brazos, piernas y torso por lo que llamó al 911. La niña recibió tratamiento médico de urgencia y luego fue trasladada al hospital donde los médicos observaron que había recibido diecinueve puñaladas con un cuchillo de cocina, dos de las cuales hirieron arterias mayores y una estuvo a menos de un centímetro del corazón (Hanna & Ford, 2014). Una vez estable, la niña de doce años dijo que había sido atacada por dos amigas, también de doce años, mientras jugaban a las escondidas en el bosque una noche en la que se habían reunido para hacer una pijamada.

Pocas horas después las dos niñas fueron arrestadas por la policía local en las inmediaciones de la ruta interestatal 94. Aún llevaban el cuchillo de trece centímetros en un bolso y, a pesar de que se sentían mal por haber tratado de matar a su amiga, consideraban que el ataque había sido necesario pues debían probarse a sí mismas ante un ser llamado *Slender Man* (el Hombre Flaco), según la policía "It was the hope that [the victim] would die and they would see Slender and know that he exists" (Jones, 2014).²

2. "La expectativa era que [la víctima] muriese y ellas pudieran ver al Slender y saber que él existe". En todos los casos en que aparezca el texto en el cuerpo en un idioma diferente al español, la traducción al pie es propia.

El nacimiento del monstruo

El 9 de junio de 2009, casi cinco años antes del ataque de Waukesha, un usuario de apodo Gerogerigegege³ inició un hilo en el foro del sitio *Something Awful*⁴ con el objetivo de que los usuarios crearan imágenes paranormales (el hilo se llama justamente “Create Paranormal Images”) y las publicaran. Gerogerigegege publicó algunas fotos y el hilo rápidamente tuvo varias publicaciones de otros usuarios.

Al otro día, el usuario de apodo Victor Surge (cuyo nombre es Eric Knudsen) publicó dos imágenes en blanco y negro, cada una con una pequeña leyenda.⁵ La primera (imagen 1) mostraba varios niños y adolescentes caminando por un claro en una zona arbolada, algunos están mirando a la cámara, uno de ellos está muy cerca y tiene una mirada llamativa, poco más atrás se puede ver una forma apenas identificable como una figura humana inusualmente alta. El texto agrega algo más de precisión a la foto pero también aumenta el impacto, “we didn’t want to go, we didn’t want to kill them, but its persistent silence and outstretched arms horrified and comforted us at the same time...”,⁶ y debajo “1983, photographer unknown, presumed dead”.⁷

La segunda imagen (imagen 2) muestra a varios niños en un patio de juegos. Algunos están iluminados por el sol, mirando hacia adelante y cercanos a la cámara. Pero al fondo, bajo la sombra de un árbol, se ven varios niños alrededor de una figura de apariencia humana pero muy alta y con varias extremidades de aspecto tentacular. La leyenda dice:

One of two recovered photographs from the Stirling City Library blaze. Notable for being taken the day which fourteen children vanished and for what is referred

3. El apodo Gerogerigegege hace referencia a una banda japonesa de *noise* y rock experimental llamada The Gerogerigegege caracterizada no sólo por su excentricidad musical sino por sus referencias sexuales explícitas tanto en las letras como en las presentaciones.

4. *Something Awful* (<https://www.somethingawful.com/>) es un sitio mayormente de humor y aficiones fundado en 1999 que, además de contenidos generados por el equipo redactor del sitio, contiene foros donde los usuarios interactúan y publican su propio contenido. Si bien es un sitio poco conocido entre los usuarios ocasionales de internet, es bastante importante para los usuarios más intensos de la web y para la cultura de internet en general, como ejemplo de esto, *Something Awful* alojó uno de los primeros generadores de memes por macroinstrucciones, el primero según Milner (2012). La publicación que comienza el hilo se encuentra en <https://forums.somethingawful.com/showthread.php?threadid=3150591&userid=0&perpage=40&pagenumber=1> pero no todas las imágenes pueden verse, sí están disponibles en una versión anterior guardada en el *Wayback Machine* de *Internet Archive* (<https://web.archive.org/web/20090615001707/http://forums.somethingawful.com:80/showthread.php?threadid=3150591&userid=0&perpage=40&pagenumber=1>). Todos los recursos web fueron consultados el 29 de octubre de 2018.

5. La publicación se encuentra en <https://forums.somethingawful.com/showthread.php?threadid=3150591&userid=0&perpage=40&pagenumber=3> pero las imágenes no se ven, puede verse una captura cercana a la fecha de publicación en <https://web.archive.org/web/20090618121538/https://forums.somethingawful.com/showthread.php?threadid=3150591&userid=0&perpage=40&pagenumber=3>.

6. “No queríamos ir, no queríamos matarlos, pero su persistente silencio y sus brazos extendidos nos horrorizaban y confortaban al mismo tiempo”, resulta muy interesante el parecido con lo que dijeron las niñas de Wisconsin que apuñalaron a su amiga.

7. “1983, fotógrafo desconocido, presumiblemente muerto”.

to as “*The Slender Man*”. Deformities cited as film defects by officials. Fire at library occurred one week later. Actual photograph confiscated as evidence.⁸

Al pie decía “1986, photographer: Mary Thomas, missing since June 13th, 1986”.⁹ Y así, no en el infierno ni en un bosque tenebroso sino en una esquina escondida de la web, nació el *Slender Man*, el monstruo ante el que las niñas de Wisconsin querían probarse.

El monstruo expande sus tentáculos

En los días inmediatamente posteriores a la publicación de Victor Surge otros usuarios publicaron sus propias imágenes paranormales que hicieron de “Create Paranormal Images” uno de los hilos más activos de esa semana. Sin embargo la publicación de Victor Surge, quien luego de su posteo original realizó otras publicaciones con imágenes del *Slender Man*, llamó la atención de varios de ellos. Muchos usuarios simplemente felicitaron el trabajo de Surge mientras que otros realizaron y publicaron sus propias imágenes y relatos¹⁰ relacionados con el *Slender Man*, de tal forma que durante algunas semanas las publicaciones del hilo fueron mayormente sobre *Slender Man*, incluyendo nuevas fotos, relatos e incluso especulaciones acerca de cómo lograr que el personaje y sus historias trasciendan el foro. Este interés en que el tópico trascienda incluso llevó a un usuario de apodo *apsouthern* a escribir una entrada en *Wikipedia* a ocho días de la primera publicación de Victor Sludge, entrada que pocos días después fue dada de baja.¹¹

En parte por la acción de los usuarios como *apsouthern* y en parte porque varios usuarios activos de otros espacios de la web eran asiduos a *Something Awful*, el interés por el personaje y los relatos asociados rápidamente llegan a otros espacios donde se producen otros relatos acerca del *Slender Man*. El primer ejemplo es la serie de *YouTube* en formato falso documental de video encontrado llamada *Marble Hornets*,¹²

8. “Una de las dos fotografías recuperadas del incendio de la Biblioteca de la Ciudad de Stirling. Notable por haber sido tomada el día en que catorce niños desaparecieron y por lo que es referido como ‘El Hombre Flaco’. Deformidades explicadas por los oficiales como defectos de la película. El incendio de la biblioteca ocurrió una semana después. Fotografía real confiscada como evidencia.”

9. “1986, fotógrafa: Mary Thomas, desaparecida desde el 13 de junio de 1986”.

10. Las categorías “historia”, “relato” y “narración” las utilizo siguiendo a Gerard Genette (1989). La historia serían los sucesos referidos en la narración, el relato es el discurso materializado en un texto o una enunciación en voz alta y la narración es el hecho de narrar que hace que una serie de hechos (una historia) se materialice en un relato y la situación en que este se produce.

11. Ver <https://forums.somethingawful.com/showthread.php?threadid=3150591&userid=0&page=40&pagenumber=13#post362186108>. Si bien el enlace dirige al mismo URL de la actual entrada (creada en 2012 y ampliada varias veces desde entonces), la entrada creada por *apsouthern* fue borrada poco después (de hecho varias veces se creó una entrada de nombre *Slender Man* que al poco tiempo era borrada, ver historial en https://web.archive.org/web/20120708030626/http://en.wikipedia.org:80/wiki/Slender_Man). Si bien la entrada no afirmaba la existencia real del *Slender Man*, en ningún momento decía que era un personaje creado en *Something Awful* sino que lo describe como un mito.

12. <https://www.youtube.com/user/MarbleHornets/featured>.

cuyo primer video fue subido el 20 de junio de 2009, sólo diez días después de la primera publicación. Otro ejemplo es el blog *Just Another Fool*¹³ cuya primera publicación es del 29 de julio de 2009.

La multiplicación de las pesadillas

En muy poco tiempo el *Slender Man* se convirtió en un elemento relevante de la cibercultura, surgieron nuevos relatos e imágenes y trascendió el sitio en que surgió. Además, en parte gracias a la imprecisión y ambigüedad original, el personaje fue apropiado por usuarios que lo adaptaron a sus intereses (Peck, 2015) y en los distintos relatos el personaje, que en un principio era poco más que una imagen borrosa y un poco claro interés malévolo en los niños, fue haciéndose más denso incorporando elementos de mitos, leyendas, películas, series de televisión y otros reservorios imaginarios (Boyer, 2013; Chess y Newsom, 2015). Así, *Slender Man* y sus diferentes historias circulan por los medios digitales, desde blogs, foros y wikis de historias de terror hasta varios videojuegos e incluso una película estrenada en cines comerciales en 2018.

Vemos cómo en muy poco tiempo un personaje y los elementos asociados a él pueden surgir en un espacio más o menos marginal, crecer como parte de una acción colaborativa en la que varios usuarios se apropian y reformulan la idea haciéndola crecer y circular por diferentes lugares hasta ser tomada por real por dos preadolescentes que leen la historia en *Creepypasta Wiki*¹⁴ y deciden apuñalar a su amiga para mostrarle a los escépticos que no creen que el *Slender Man* sea real que están equivocados.

Sin embargo, el de *Slender Man* no es un caso excepcional y aislado. Sin dudas es un caso con particularidades y con algunos elementos que los destacan entre otros, pero es parte de un gran conjunto de historias y relatos, ideas e imaginarios surgidos y difundidos en internet de modo viral llamado *Creepypasta*.

A la caza de los monstruos

El término “creepypasta” es un neologismo inglés que surge en *4chan* entre 2006 y 2007¹⁵ de la fusión de “creepy” (traducible como espeluznante) y “copypasta”, término que es a su vez la fusión de “copy” y “paste” (copiar y pegar), que refiere a la

13. <https://jafool.wordpress.com/>.

14. *Creepypasta Wiki* (http://creepypasta.wikia.com/wiki/Creepypasta_Wiki) es uno de los principales sitios de *creepypastas*.

15. Si bien parece haber un acuerdo en que el término surge en *4chan* no sucede lo mismo con el momento en que surge. Roy (2014) asegura que el término surge en 2006 mientras que la entrada “*Creepypasta*” de *Know your meme* (<https://knowyourmeme.com/memes/creepypasta>) asegura que surge en 2007 y enlaza a una página de *Chan Archive* (sitio que recopilaba y ordenaba publicaciones destacadas de *4chan*, en 2012 cesó su actividad, la página de “*creepypasta*” puede encontrarse en <https://web.archive.org/web/20111207000647/http://chanarchive.org/4chan/b/257/creepypasta>) en que se muestran varios usos en junio de 2007 pero ninguno que parezca ser el original.

práctica de copiar un contenido de un sitio web y pegarlo en otro sin cambios. El término es bastante explicativo de lo que es un *creepypasta*, un contenido (texto, imagen, video) que una vez publicado es copiado y pegado sin grandes modificaciones en otros sitios.

Estos contenidos son producidos por usuarios y circulan por la web o en servicios de internet orientados a usuarios configurando una literatura popular amateur que retoma muchos de los elementos temáticos y narrativos del terror fantástico pero también incorporan elementos propios de la época y el entorno en que son producidos.

Si bien el *creepypasta* es un fenómeno que tiene más de diez años, no hay mucha producción académica al respecto. Se han realizado trabajos sobre *creepypastas* específicos, algunos de ellos acerca del *Slender Man*, sin dudas el caso más importante y que más ha trascendido los espacios específicos, (Peck, 2015; Chess & Newsom, 2015; Boyer, 2013; Tolbert, 2013), también se destaca el trabajo de Line Henriksen (2018) sobre *Smile.dog*. En castellano hay muy poca producción, el más destacable es el artículo de Sandra Sánchez (2018) acerca de la apropiación del *creepypasta* por parte de adolescentes argentinos y su potencial utilización como herramienta en espacios educativos.

Debido a la escasez de antecedentes y a que estos están enfocados en fenómenos específicos abordaré el *creepypasta* de un modo más general, observando algunos aspectos relevantes tanto de la producción y la circulación como temáticos. Además intentaré hacer una primera caracterización del *creepypasta* como objeto característico y particularmente relevante de la cultura contemporánea.

Los monstruos que habitan nuestra imaginación, *creepypasta* e imaginarios

Sin hacer una problematización acerca del concepto de género discursivo o narrativo sino trabajando el término en un sentido más bien coloquial, el *creepypasta* puede ser pensado como un género de relato de terror con características propias pero también con varios elementos en común con otros géneros de los que en muchos casos puede considerárselo deudor, tanto narrativa como temáticamente.

Demonios ancestrales

Posiblemente el antecedente más cercano del *creepypasta* sea la cadena de correo electrónico de terror. Ya en los tiempos previos a la web los usuarios de correo electrónico y *usenet* recibían y enviaban cadenas de mensajes, muchos de los cuales implicaban algún acontecimiento sobrenatural o tenebroso y la mayoría de las veces, una amenaza para aquellos que rompiesen la cadena y no enviaran el mensaje a otros mediante un proceso muy simple, copiar y pegar (*copypasta*) (Henriksen, 2018). Estas cadenas digitales, a su vez, tienen un claro antecedente en las cadenas de terror de correo, que tenían un funcionamiento muy parecido.

Otro antecedente es el relato literario y cinematográfico de terror y en particular el relato industrial orientado a los adolescentes que, a diferencia de una parte importante de la literatura de terror de culto y al igual que gran parte del *creepypasta*, trabaja con elementos muy cercanos a los consumidores y personajes con los que se identifican fácilmente. Además, estos relatos suelen reutilizar elementos, lo cual se observa tanto en la repetición de tópicos que alcanza el *cliché* como en las secuelas y *reboots* periódicos de las franquicias más exitosas.

Boyer (2013) y Chess y Newsom (2015) acuerdan en que otra forma narrativa relacionada con el *creepypasta* es el relato de terror de fogón. Chess y Newsom hablan del espacio del *creepypasta* como un fogón digital, que al igual que el fogón de un campamento es “a specific locale for which the primary purpose is the telling of stories, the participation of a teller and an audience, the potential for all to take a turn at telling” (77).¹⁶ Al igual que el relato de fogón, el *creepypasta* combina elementos bastante estructurados como una historia más o menos fija y algunos motivos temáticos y narrativos con elementos más espontáneos que vinculan la historia contada con los receptores. Ejemplos de esto son cierta flexibilidad espacio-temporal que permite que los usuarios localicen las historias en sus propios entornos (Sánchez, 2018) y la posibilidad de modificar completamente arcos narrativos para adaptarlos a acontecimientos recientes (por ejemplo el blog *Just Another Fool* que vincula al personaje *Slender Man* con la invasión estadounidense a Irak y los traumas de un veterano, el caso es analizado en Boyer, 2013). Además, tal como sucede con los relatos de fogón, los *creepypasta* suelen estar narrados en primera persona, sea porque el narrador se posiciona como el protagonista o como un testigo de primera mano. De esta manera, a pesar de ser un discurso mayormente escrito y muchas veces replicado sin modificaciones, el *creepypasta* adquiere varias de las características que Walter Ong (1999) adjudica a la oralidad.¹⁷

Finalmente, el *creepypasta* se enraiza en la larga serie de leyendas, mitos y folklore fantástico, tanto las narraciones tradicionales los mitos antiguos o precolombinos así como el folklore rural así y las leyendas urbanas.

Debido a que son relatos creados de un modo más o menos consciente con el objetivo de generar cierto miedo en los receptores, algunos autores (por ejemplo Parkinson 2014) han definido al *creepypasta* como un ejemplo de lo que Richard Dorson (1977) define como “faklore” (fusionando “fake”, falso, con “folklore”), una narración creada para parecer una historia tradicional. Sin embargo, la leyenda puede pensarse más como una performance grupal que como un relato específico, por lo tanto

16. “un emplazamiento específico para el cual el propósito principal es contar historias, la participación del narrador y una audiencia, la posibilidad de que cada uno tenga un turno para contar”.

17. Si bien considero que la división entre lo oral y lo escrito es problemática por varias razones (entre ellas la existencia de discursividades híbridas), en este caso sirve al menos para diferenciar entre elementos estructurados y otros más espontáneos conviviendo en un sólo discurso.

no adquiere su estatus de leyenda por la forma en que es creada o por los años que lleva circulando sino por ser aceptada, incorporada y recreada como tal (Ellis, 2001).

Poco importa si la historia es materialmente verdadera (a fin de cuentas la existencia del chupacabras o de Odín son asuntos al menos discutibles) y tampoco si fue creada de modo voluntario para convertirse en un fenómeno de internet, lo realmente importante para adscribir al *creepypasta* entre las leyendas y mitos es que sean experimentadas como más que un relato.

Si se introduce la cadena “*slender man real*” en el buscador de *Yahoo Answers* se encuentra que el buscador devuelve 1290 resultados¹⁸ de los cuales, al menos en las primeras páginas, la gran mayoría son preguntas de usuarios que realmente querían saber si el personaje creado por Victor Surge existe. Esto permite pensar que el Slender Man es más que un relato lúdico y que es experimentado como real (o al menos como verosímil) por muchas personas, tan verosímil que algunos incluso están dispuestos a matar por él.

Los elegidos

Si bien en algunos casos las narrativas presentan asuntos lejanos como *El experimento ruso del sueño*¹⁹ (que de todas formas juega con el imaginario de los rusos como una alteridad radical para los occidentales y más aún para los estadounidenses), o situaciones tan radicalmente fantásticas que difícilmente sean cercanas a los lectores, en general el *creepypasta* opera en campos semánticos y pragmáticos cercanos a las comunidades en que circula, lo cual se puede observar en las edades y experiencias de los protagonistas de los relatos.

Una parte importante de las historias tienen niños como protagonistas o como receptores del suceso espeluznante como sucede en *Lavender Town Syndrome* (Síndrome de Ciudad Lavanda),²⁰ una historia acerca de varios suicidios de niños japoneses de entre diez y quince años supuestamente provocados por la perturbadora música ambiental de una ciudad de los videojuegos *Pokémon Red* y *Pokémon Green*. La historia, ambientada en los noventa (los juegos salieron en 1996) y publicada en febrero de 2010, no sólo apela al clásico tópico de género del niño o preadolescente que es víctima de una afición sino que además presenta algo con lo que un amplio grupo de lectores se puede identificar ya que esos juegos no sólo fueron muy populares en los noventa, cuando gran cantidad de niños y adolescentes los jugaron, sino que mantuvieron su popularidad durante más de una década.

18. Realicé la búsqueda el 22 de octubre de 2018.

19. Ver http://creepypasta.wikia.com/wiki/The_Russian_Sleep_Experiment?oldid=4583 en inglés y <http://sentir-terror.com/creepypastas/experimento-ruso-del-suenio.html> en castellano.

20. Ver en <https://pastebin.com/f71e6728f> en inglés y en <https://www.mediavida.com/foro/pokemon/leyenda-sindrome-pueblo-lavanda-454303> en castellano.

Un ejemplo diferente de esto es *1999*,²¹ un relato narrado en primera persona en el que un adulto comienza diciendo que va a contar algo que le sucedió de niño, algo que le hizo perder la inocencia infantil. La historia transcurre en torno a un canal de televisión cuyo administrador utilizaba un programa infantil para atraer y raptar niños. En *1999* las víctimas también son niños, pero, a diferencia de *Lavender Town Syndrome* donde la narración era externa, el uso de primera persona y la apelación a recuerdos y olvidos como parte importante de la narración le dan a *1999* una vividez mayor.

En cierto modo la historia original del *Slender Man* funciona de manera semejante a estos dos casos. Las publicaciones de Victor Surge mostraban insistentemente el interés del *Slender Man* en niños, tanto en las fotos en las que el *Slender Man* aparece rodeado de niños o en lugares frecuentados por niños como en los textos, en particular el paratexto de la segunda imagen de la primera publicación en donde se dice explícitamente que el día en que se tomó esa foto desaparecieron catorce niños.

En otros casos los protagonistas son adolescentes y, tal como sucede en los casos donde los protagonistas son niños, muchas veces el desarrollo narrativo es impulsado por problemas propios de la edad. Posiblemente el ejemplo más conocido de esto sea *Jeff the killer*, uno de los *creepypastas* más difundidos y con muchísimas versiones diferentes.²² La historia de Jeff cambia según las versiones pero siempre se trata de un adolescente que es o bien víctima de acoso o bien atacado por otros adolescentes, lo cual lo trauma y hace que pierda la cordura, se mutile hasta lograr una apariencia tétrica y se convierta en un asesino.

Otro ejemplo es *Children's Game*,²³ donde el protagonista ya adulto narra algo que le pasó en la adolescencia. Tal como *1999*, el relato se arma en base a los recuerdos del protagonista, en este caso en torno a una noche de fin de semana en que él y sus amigos entran clandestinamente a una zona de construcción a tomar alcohol y fumar marihuana y en medio de un juego de seducción (despertado, según dice repetidas veces el protagonista-narrador, por las hormonas) irrumpe lo sobrenatural. Así como en *Jeff the killer* es el acoso y la violencia entre adolescentes lo que desencadena la locura homicida de Jeff, en *Children's Game* cierta conducta prohibida a los adolescentes es la que lleva al protagonista a la situación espeluznante. Por ello puede decirse que, al igual que muchos otros, ambos *creepypastas* tienen claramente una dimensión *cautionary* o prohibitiva.

21. Ver en <http://creepypasta.wikia.com/wiki/1999> en inglés y en <http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/1999> en castellano.

22. Existen muchas versiones de este *creepypasta*, una versión más o menos canónica que mantiene gran parte de los elementos comunes se encuentra en http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/Jeff_the_Killer.

23. Ver en http://creepypasta.wikia.com/wiki/Children%27s_Games, este *creepypasta* fue escrito por el usuario de *Creepypasta Wiki* *EmpyreallInvective*, un usuario que en una época fue muy activo y fue editor del sitio.

Si bien algunos de los principales *creepypastas* tienen narrador externo (posiblemente los casos más relevantes sean *El experimento ruso del sueño* y *Jeff the killer*, que de todas formas en algunas versiones incluyen un narrador testigo), la narración en primera persona aparece como un factor importante en el interés que despiertan los *creepypastas* más populares (McGuire, 2018).

El espíritu en la máquina

Otro factor que parece ser atractivo para escritores y lectores de *creepypasta* son los medios de comunicación y dispositivos tecnológicos que, al igual que la edad y ciertas vivencias, contribuye a vincular el mundo de la historia con el mundo del lector. Los lectores de *creepypasta* son usuarios de computadoras e internet y también videojugadores y espectadores de televisión por lo que los relatos que incluyan estos elementos pueden generar un mayor interés o al menos una mayor cercanía. En un contexto de lectura mediatizado, una historia que ocurre en torno a los medios de comunicación va a tener un efecto semejante al que tendría una narración de fogón que comience con “hace algún tiempo, no muy lejos de este lugar...” o “esto le sucedió al amigo de un amigo” (Wiles, 2018).

El ya mencionado *1999* no es el único caso de *creepypasta* centrado en la televisión. Tal como *1999, Candle Cove*²⁴ se trata de un programa infantil de televisión que sólo era visto por unos pocos niños, con historias raras y un poco perturbadoras y con algún aspecto sobrenatural. Es interesante observar que ambos apelan a algo que muchos jóvenes que fueron niños en los ochenta, noventa y principios de los dos mil conocen, pasar una parte importante del día mirando televisión infantil por el cable mientras los padres o bien no están en la casa o bien están haciendo otra cosa.

De hecho, la televisión es tan relevante en los *creepypasta* que existe un subgénero llamado episodios perdidos o *lost episodes*²⁵ consistente en relatos acerca de programas de televisión desconocidos y episodios de programas conocidos no emitidos o emitidos sólo una vez. Por ejemplo *El Suicidio de Calamardo*, relato sobre un capítulo no emitido de *Bob Esponja* en que efectivamente el personaje Calamardo se suicida²⁶ o las muchas versiones de *Capítulo final de Los Supercampeones* en que se cuenta que toda la serie *Capitán Tsubasa* (también llamada *Supercampeones* o *Campeones: Oliver y Benji*) no

24. El hilo original no está disponible pero los mensajes están archivados en <http://ichorfalls.chainsawsuit.com/2009/03/15/candle-cove/>, versión en castellano disponible en http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/Candle_Cove.

25. Ver http://creepypasta.wikia.com/wiki/Category:Lost_Episodes y http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/Categor%C3%ADa:Episodios_perdidos en inglés y español respectivamente.

26. Una captura de pantalla de la publicación original se encuentra en <http://es.tinypic.com/view.php?pic=2dbqm1j&s=7#.W9OrHzEnYdU>, puede leerse en castellano en http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/El_Suicidio_de_Calamardo.

es más que el sueño de un niño amante de fútbol que perdió las piernas en un accidente de tránsito.²⁷

A su vez, el caso de *Lavender Town Syndrome* no es el único caso de *creepypasta* centrado en videojuegos sino que, tal como sucede con la televisión, hay gran cantidad de relatos en los que un videojuego o un cartucho o archivo ejecutable tiene alguna maldición.²⁸ Un ejemplo de esto es *Ben Drowned* que trata de un joven que adquiere un cartucho del juego *The Legend of Zelda: Majora's Mask* (lanzado en 2000 para Nintendo 64) que fue poseído por el alma de su dueño original, un niño llamado Ben, quien murió ahogado.²⁹ Otro ejemplo es *Sonic.exe* en que el protagonista cuenta que consiguió un ROM del juego *Sonic the Hedgehog* (lanzado en 2001 para Sega Genesis) que tenía muchas diferencias con el videojuego original, un aspecto macabro, los niveles estaban llenos de personajes muertos y el personaje de Sonic, que aparecía con los ojos negros y una apariencia maligna, terminaba poniendo en peligro la vida del propio jugador.³⁰

Finalmente, es esperable que relatos que surgen y circulan por internet hagan de la navegación web y el acceso a internet un espacio habitado por terrores. Un caso claro es *Blind Maiden*, *creepypasta* acerca de un sitio web que, si se accede a la medianoche con todas las luces apagadas, provoca la muerte del navegante.³¹ También hay varios *creepypastas* acerca de la *deep web* y la *dark net*³² alimentados por la poca información general sobre lo que pasa en la web no indexada (*deep web*) y la parte encriptada de internet (*dark net*) y por las repercusiones bastante exageradas de la investigación criminal contra los supuestos desarrolladores y administradores de *The Silk Road*, un sitio de la *darknet* en donde se compraban y vendían productos robados, drogas y otras cosas ilegales.

Otra forma en la que internet se convierte en algo espeluznante es mediante los archivos que en ella se encuentran. Un ejemplo es *The Grifter*,³³ un *creepypasta*

27. Ver http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/Cap%C3%ADtulo_final_de_Los_Supercampeones. Es interesante destacar que a diferencia de la mayoría de los *creepypastas* más relevantes en la web en castellano, que surgen en inglés, este *creepypasta* posiblemente se haya originado en castellano y de allí haya sido traducido a otros idiomas.

28. Una lista amplia aunque no exhaustiva de *creepypastas* centrados en videojuegos se encuentra en la página de la categoría "Video Games" de *Creepypasta Wiki* (http://creepypasta.wikia.com/wiki/Category:Video_Games).

29. El hilo de publicaciones y el archivado original ya no están disponible pero se pueden ver en <http://web.archive.org/web/20121003053338/http://chanarchive.org/4chan/x/9160/majora-s-mask-oc-part-1>. Los videos y una breve reseña del *creepypasta* se encuentra en <https://knowyourmeme.com/memes/majoras-mask-creepypasta-ben-drowned>, una versión en castellano aunque acotada se encuentra en http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/Ben_Drowned.

30. Ver en <http://creepypasta.wikia.com/wiki/Sonic.exe?diff=prev&oldid=31201> en inglés y [http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/La_historia_de_Kyle_\(Sonic.exe\)](http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/La_historia_de_Kyle_(Sonic.exe)) en castellano.

31. Ver http://creepypasta.wikia.com/wiki/Blind_Maiden_Website en inglés y <http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/Blindmaiden.com> en castellano .

32. Por ejemplo http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/El_%C3%BAltimo_nivel_de_la_Deep_Web.

33 El hilo original no está disponibles pero una versión unificada de la historia se encuentra en sanctuary.prelucid.com/library/index.php?title=The_Grifter en inglés y otra en http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/The_grifter en castellano.

originado de las publicaciones de un usuario de *4chan* en el tablón */x/* (paranormal)³⁴ acerca de un video que descargó de un sitio desconocido y que estaba lleno de imágenes tan perturbadoras que lo traumatizaron. En estos tres casos internet es a la vez el medio donde se divulga el relato y el territorio de la historia.

Otro ejemplo más desarrollado es *Smile.dog*,³⁵ un *creepypasta* en el que el narrador cuenta que estaba investigando acerca de una fotografía digital maldita a la que finalmente accede, quedando él mismo encantado y acosado por pensamientos tenebrosos de los que sabe solo se podrá librar haciendo que otros vean la fotografía, o como le dice una voz en su cabeza, difundiendo la palabra (“spread the word”). Al final del relato se agrega la fotografía sugiriendo que al haberla visto el lector ha sido encantado por ella y el narrador ha sido finalmente liberado. De esta forma relato y narración pasan a ser parte de la historia, la lectura es un episodio más del terror y el consumidor del *creepypasta* no sólo es un lector sino también una víctima.

Smile.dog lleva un paso más allá la dualidad medio-territorio que ya presentaban *Blind Maiden*, *The Grifter* y los relatos sobre la *deep web* y la *dark net*. Mientras en esos *creepypastas* esa dualidad era mediata, en un momento leíamos el *creepypasta* y en otro alguien (o virtualmente nosotros mismos) accedía a esos sitios o archivos sobrenaturales o simplemente perturbadores, en *Smile.dog* no puede separarse una instancia de otra. Al terminar de leer el relato el lector queda embrujado por la foto y solo puede liberarse haciendo que otros la vean.

Y a fin de cuentas eso es el *creepypasta*, un *spread the word* del terror colaborativo (Henriksen, 2018), una práctica de diseminación de los relatos mediante uno de los recursos técnicos propios de los medios digitales, copiar y pegar, *copy and paste*, *copypasta*.

Ellos viven, *creepypasta* y cultura colaborativa

Los *creepypasta* son publicados mayormente en sitios específicos (como la wiki en inglés *Creepypasta wiki* o en español *Wiki creepypasta*),³⁶ sitios relacionados total o parcialmente con el terror y temas afines (como *Something Awful*) o en otros sitios orientados a usuarios como reddit o *4chan*, especialmente los tabloneros */x/* (paranormal), */b/* (random) y */r9k/* (ROBOT9001, publicaciones anónimas sin tema específico).³⁷ Otra forma muy popular son los videos en *YouTube* u otros sitios de *video streaming* en que se cuentan los relatos o en los que se hace un informe sobre los *creepypastas* con un registro entre periodístico y lúdico. También hay blogs de *creepypasta* que mayormente

34. <http://boards.4chan.org/x/>.

35. Ver en <https://knowyourmeme.com/memes/smileyjpg>.

36. http://creepypasta.wikia.com/wiki/Creepypasta_Wiki y http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/Wiki_Creepypasta respectivamente.

37. <http://boards.4chan.org/b/> y <http://boards.4chan.org/r9k/> (*/b/* y */r9k/* respectivamente).

compilan relatos de otros sitios, sin embargo estos no son la mayoría ni los espacios más importantes.

El terror somos nosotros

Al ser contenidos realizados y publicados por usuarios en sitios orientados a usuarios y no publicaciones realizadas por los administradores de sitios centralizados, el *creepypasta* puede ser considerado un producto cultural típico de la web 2.0 (O'Reilly, 2012) ya que los sitios son plataformas en las que los usuarios generan, editan y comentan el contenido³⁸ que otros usuarios y ellos mismos consumirán.³⁹ Pero de un modo más amplio, el *creepypasta* es parte de lo que Lawrence Lessig (2008) llama una cultura *Read/Write*⁴⁰ que excede a la web.

Según Lessig, quien retoma algunas ideas planteadas en 1906 por el compositor estadounidense John Philip Sousa, diversos factores tecnológicos, económicos y sociales como la tecnificación creciente de la producción cultural, la centralización de los dispositivos de producción y circulación de la cultura y la especialización y profesionalización de las actividades culturales hicieron que la cultura de fines del siglo XIX y el siglo XX tuviera una división entre creadores y consumidores de cultura (tanto académica como popular) mucho más marcada que antes, con lo que la mayoría de las personas accedía a la cultura total o casi exclusivamente como consumidores. Sin embargo, las tecnologías electromagnéticas y más aún las digitales permitieron que esta centralización fuera cediendo y de un modo cada vez más fluido los usuarios fueron accediendo a medios de producción cultural.

Pero esa cultura RW no se queda en la producción de objetos culturales por grupos crecientes de personas sino que está fuertemente basada en la apropiación por parte de los creadores que reinterpretan, recrean y mezclan los objetos culturales.

De esta manera la web 2.0 es la interfaz medial que facilita e incentiva la producción, circulación, apropiación, re-producción y re-circulación de narraciones populares (de las que el *creepypasta* es un ejemplo) y gran cantidad de otras formas culturales, pero estas son más que la web 2.0 constituyendo una cultura colaborativa.

En este contexto, el amateurismo, la circulación libre, el cuasianonimato, la editabilidad y reapropiación propios del *creepypasta* lo instituyen no como una forma

38. Cabe destacar de todas formas la crítica que Arola (2010) realiza a esta división entre forma y contenido y como el desarrollo tanto del diseño web basado en plantillas como de la web 2.0 ha llevado a que los usuarios tengan mucho control sobre el contenido y casi nulo sobre el diseño, como si el diseño y la estructura visual, informacional y de navegación no fuesen también factores de gran importancia en el aspecto comunicacional de la web.

39. Aquí también parece relevante la categoría *prosumer* o prosumidor acuñada por Alvin Toffler (1980).

40. Lessig hace una metáfora con las opciones de edición de los archivos digitales, mientras algunos archivos están etiquetados como de sólo lectura (*Read Only* o RO) y el usuario solo puede ejecutarlos, otros están abiertos a la edición y son de leer y escribir (*Read/Write* o RW).

más sino como una de las formas más destacadas (junto al *fanfic*, los memes y algunas más) de esta cultura de *Read/Write*.

Los monstruos deambulando

La forma más habitual de publicación de *creepypasta* es un relato único en que se plantea toda la situación terrorífica con una estructura narrativa bastante tradicional. En algunos casos el relato tiene narrador externo y muchas veces omnisciente y en la que no se oculta mucha información (por ejemplo el ya comentado *El experimento ruso del sueño*), aunque en otras está narrado en primera persona. Una variación de esto es un relato en que la narración está estructurada de modo semejante pero la voz del narrador es más cercana a una publicación de un foro o en un blog personal, la información no es presentada de un modo muy ordenado y la narración es interrumpida por aclaraciones o descripciones (por ejemplo *NoEndHouse*).⁴¹ Estos relatos muchas veces tienen un final abrupto o abierto, en muchos casos sugiriendo que el lector correrá la misma mala suerte que el narrador o incluso sugiriendo que al leer el relato el lector queda embrujado como en *Smile.dog*. Esta forma narrativa unitaria también es la más utilizada en los videos de *YouTube* en los que o bien se narra la historia procurando generar miedo⁴² o bien se comenta el *creepypasta*⁴³ o se hacen comentarios generales de los *creepypastas*, compilaciones y rankings.⁴⁴

Otra forma común es el relato episódico acumulativo. Un ejemplo de esto es *1999* (ya comentado en sección “Los elegidos”) que tuvo su primera publicación en setiembre de 2011 en *Creepypasta wiki* (sitio que por su propia arquitectura está pensado para la publicación y edición de parte de los usuarios) por un usuario cuyo apodo en el sitio es Giant engineer. Inicialmente era un relato de características semejantes a la mayoría de los *creepypastas*, relativamente corto (poco más de dos mil palabras) y contado en primera persona, acerca de los recuerdos del narrador-protagonista, un joven llamado Elliot, que relata mes a mes (comienza en abril y termina en agosto de 1999) lo que sucedió. Pero en los meses posteriores a la primera publicación Giant Engineer fue agregando nuevos fragmentos con detalles adicionales o información que había averiguado recientemente a los que llamaba “[Update]” (actualización) y la fecha. Estas actualizaciones siguieron de modo esporádico hasta junio de 2015 cuando dejaron de publicarse. Hay en total diez actualizaciones que hacen que el texto casi quintuple el largo original (tiene 10 740 palabras y la actualización más larga 1 584).

41. Ver en http://creepypasta.wikia.com/wiki/NoEnd_House en inglés y en http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/La_casa_sin_fin en castellano.

42. Por ejemplo el relato del canal *MrCreepyPasta* de *Jeff the killer* (<https://www.youtube.com/watch?v=u2K5I3NJtiQ&t=15s>).

43. Por ejemplo <https://www.youtube.com/watch?v=7qoJF-rsio0> (del canal *Creepypastas Everywhere*, muy prolífico en relatos y rankings) y <https://www.youtube.com/watch?v=sVmrbl2C37E>.

44. Por ejemplo <https://www.youtube.com/watch?v=YPblDBbeRds> publicado por Dross Rotzank, un *youtuber* bastante importante con más de quince millones de suscriptores que publica muchas cosas relacionadas con el terror, asesinatos y cosas raras o desagradables.

No uno sino varios monstruos

Aun cuando luego de su primera publicación sea unificada en un sólo fragmento o se construyan relatos unificados a partir de las distintas parcialidades, cuando se republica el *creepypasta* en otros sitios la forma episódica contribuye al horror en varios aspectos. En primer lugar, la escritura fragmentaria y la información parcial contribuyen a constituir una lógica de incertidumbre característica del relato de horror y misterio. Por otro lado, la composición de la narración mediante fragmentos, redundancias y vacíos más cercanos al *post* de foro que al relato literario fortalece el efecto de realidad del relato (Barthes 1987) haciendo que el terror adquiera mayor vividez e incluso que, aun estando en un entorno que explicita o al menos sugiere su ficcionalidad, pueda ser experimentado como verdadero.

Mientras en 1999 la forma episódica se da dentro de la misma página mediante el agregado de texto, en otros casos cada actualización está explícitamente diferenciada de las demás pues el *creepypasta* está presentado como varios videos de un canal, publicaciones de un blog o foro o páginas de un sitio en las que cada episodio del relato presenta nueva información o cuenta cosas nuevas.

Al ser el personaje de *creepypasta* más importante es esperable que dos de los más destacados de estos *creepypastas* episódicos sean dos historias del *Slender Man*,⁴⁵ la serie de YouTube *Marble Hornets* y el blog *Just Another Fool* (las dos fueron presentadas en la sección “El monstruo expande sus tentáculos”). En ambos casos se presenta la narración como real y el carácter episódico de la presentación de la historia condice con la acumulación progresiva de información de los protagonistas que en cada episodio (cada video o cada entrada del blog) descubren algo nuevo, se dan cuenta de algo o hacen un racconto de episodios anteriores.

Otra coincidencia radica en que en ambos casos los protagonistas inician una búsqueda acerca de algo que le pasó a un amigo de ellos y esto los lleva a algo inesperado. En *Marble Hornets* Jay Merrick (interpretado por el creador de la serie Troy Wagner) quiere saber qué le pasó a su amigo Alex Kralie, un estudiante de cine que estaba trabajando en una película llamada *Marble Hornets* y que a poco de comenzar a filmar desapareció misteriosamente. En su búsqueda Jay encuentra material filmado de esa película y a partir de allí comienza su investigación, que documenta en video, mediante la cual descubre que varios personajes siniestros, entre ellos el sobrenatural *Slender Man*, están vinculados con la desaparición de Alex.

En *Just Another Fool* el protagonista es Logan, administrador del blog, quien utiliza el blog para contar lo que le sucedió a su amigo Matt, un joven que vuelve del

45. Si bien el *Slender Man* puede ser considerado un *creepypasta* en sí mismo, la abundancia de distintos relatos diferentes permite trabajar algunas de sus derivaciones como *creepypastas* individuales.

servicio militar en Irak, donde estuvo un tiempo prisionero. A poco tiempo de llegar Matt es diagnosticado con estrés post-traumático y poco después es internado en una clínica psiquiátrica donde pocas semanas después muere. Unos días después de la muerte de Matt, Logan recibe una libreta que él mismo había dado a Matt antes de ir a Irak, la libreta está llena de anotaciones, garabatos y dibujos hechos por Matt en su tiempo en Irak y durante su internación. Es estudiando esta libreta y haciendo averiguaciones a partir de lo que en ella encuentra que Logan va descubriendo que el estado mental de Matt pudo haber estado relacionado con el *Slender Man*.

En ambos casos se comienza como en una historia detectivesca, con una incertidumbre a resolver que mueve la acción. Pero esa incertidumbre no se resuelve con una certeza sino con un monstruo amorfo sin rostro, sin identidad, sin pasado, prácticamente la personificación de la incertidumbre.

Tanto en *Marble Hornets* como en *Just Another Fool* la narración episódica se da en un único marco, sea un solo canal de *YouTube* o un solo blog, pero en otros casos esa narración parcial incluye fragmentos en distintos espacios de la web. *Ben Drowned* (comentado en la sección “El espíritu en la máquina”) comenzó con una serie de publicaciones en el tablón de *4chan /x/ (paranormal)*⁴⁶ el 7 de setiembre de 2010 en que el usuario Jedusable (luego se supo que su nombre es Alex Hall) cuenta acerca del tenebroso funcionamiento del cartucho de *The Legend of Zelda: Majora's Mask* que compró a un extraño anciano en una venta de garage. En una de sus últimas publicaciones de ese día Jedusable enlaza a un video de *YouTube* que afirma haber grabado durante el juego.

En los días siguientes Jedusable continuó publicando más detalles en *4chan* y videos en su cuenta de *YouTube* con nueva información sobre lo que iba pasando a medida que seguía jugando. El 15 de setiembre se publica un último video del arco narrativo en que el compañero de cuarto de Jedusable dice que este ya no vive con él pero le dejó un último video y un archivo de texto con sus notas sobre toda la experiencia, archivo que subió *Mediafire*⁴⁷ agregando un tercer espacio de la web al desarrollo de la narración, al que en los siguientes meses se agregarían más sitios con otros arcos narrativos.⁴⁸

Esta parcialidad adquiere un nuevo giro en *Candle Cove* (al que ya me referí en “El espíritu en la máquina”). La narración se da a principios de 2009 en un hilo

46. En parte debido al límite de caracteres por publicación de *4chan* la primer parte del relato está dividido en muchas publicaciones intercaladas por los comentarios que otros usuarios le iban haciendo. Es interesante que la primer publicación comienza elocuentemente diciendo “Okay, /x/, I need your help with this. This is not copypasta” (“Okey /x/, necesito su ayuda con esto. Esto no es copypasta”).

47. Puede descargarse en <http://www.mediafire.com/file/6t16r3dp7gt2wbt/TheTruth.rtf>.

48. Los distintos arcos desarrollados en distintos sitios se pueden observar en una wiki específica sobre las historias creadas por Alex Hall, http://jadusable.wikia.com/wiki/Jadusable_Wiki.

del subforo “Television local” del foro *NetNostalgia* titulado “Candle Cove local kid’s show?”. El usuario *Skyshale033* pregunta si algún otro usuario recuerda un programa de televisión de fines de los setenta llamado *Candle Cove*, un programa local realizado con marionetas acerca de una niña y un grupo de piratas amigos.

Durante los días siguientes *Skyshale033* y otros tres usuarios comparten recuerdos acerca del programa y coinciden en que era muy extraño, demasiado tenebroso para estar orientado a niños, a tal punto que aún hoy les provoca pesadillas. Pero en la última publicación del hilo aparece lo más extraño, uno de los usuarios (*mike_painter65*) cuenta que visitó a su madre y esta le dijo “i used to think it was so strange that you said ‘i’m gona go watch candle cove now mom’ and then you would tune the tv to static and juts watch dead air for 30 minutes. you had a big imagination with your little pirate show” (sic.).⁴⁹

El giro que introduce *Candle Cove* es que está presentado como un intercambio entre personas distintas que van recordando algo hasta que al final se produce la revelación sobrenatural, pero ese intercambio es ficticio ya que en realidad fue todo escrito por una sola persona, el ilustrador Kris Straub.

La criatura hecha de fragmentos de otras criaturas

El carácter fragmentario, la duda y la inconclusión son características claras del relato literario de terror y del relato fantástico. Incluso, siguiendo a Tzvetan Todorov (1981), podría decirse que esa dubitación entre lo extraño y lo maravilloso es lo que define lo fantástico. Sin embargo, mientras que la duda en el relato tradicional es una duda localizada más que nada en el plano de la historia, la duda en muchos de estos *creepypastas* se localiza también en el plano de la narración. Ya no sólo hay dudas acerca de si los acontecimientos de la historia pueden llegar a ser reales sino que se introduce la posibilidad de que efectivamente estemos siendo testigos de algo sobrenatural.

Y esa incertidumbre, que supera a la incertidumbre relato fantástico literario, va de la mano de la propia incertidumbre que genera una cultura articulada, al menos parcialmente, en torno a la red. Siguiendo a Jodi Dean (2010),

The contemporary setting of electronically mediated subjectivity is one of infinite doubt, ultimate reflexivization. There’s always another option, link, opinion, nuance, or contingency that we haven’t taken into account, some particular experience of some other who could be potentially damaged or disenfranchised, a better deal, perhaps even a cure. The very conditions of possibility for adequation

49. “yo solía pensar que era tan extraño que dijeras ‘voy a mirar candle cove ahora mamá’ y luego sintonizaras la tv en estática y sólo mires señal muerta por 30 minutos. tenías una gran imaginación con tu programa de piratas”.

(for determining the criteria by which to assess whether a decision or answer is, if not good, then at least adequate) have been foreclosed (6).⁵⁰

El *creepypasta* es entonces un objeto característico de una era de incertidumbre definida por un medio marcado por la incertidumbre. En ese mar de incertidumbre el *creepypasta* convive con las *fake news* circulando por las redes sociales y los servicios de mensajería instantánea, las teorías conspirativas floreciendo en miles de sitios y los sitios de noticias que republican información sin el más mínimo estándar de validación.

Una tierra de monstruos

Se ha caracterizado a esta época como la era de la información, los datos digitales (conjuntos de ceros y unos con un sentido semántico y social todavía potencial) circulan a la velocidad de la luz por redes de computadoras y la capacidad de almacenamiento y procesamiento de esos datos crece con una razón geométrica. Sin embargo, tal como señala Daniel Cabrera (2011), esa caracterización habla más de nuestras expectativas y nuestra imaginación que de la sociedad en sí. Es cierto que hay más información y es cierto que esta información está más disponible, pero eso describe más al aspecto técnico que al desarrollo de la sociedad y la cultura. Las personas no parecen actuar como si estuviesen más informadas, como si fuesen más reflexivas, y su comportamiento social lejos de ser el de la concretización de la esfera pública habermasiana se parece más al comportamiento espontáneo y agresivo de una multitud o una horda (Moreira y Sandoval, 2017).

Tal como dice Dean, “we have too much data, but not enough to make any decisions because we are uncertain about the contexts and networks into which we might integrate this information” (Dean, 1998 180).⁵¹ Luego del optimismo desmesurado de los primeros años de la web,⁵² internet y la web comenzaron a tornarse espacios problemáticos y en algunos casos peligrosos.

Ya en los noventa las sectas suicidas como Heaven’s Gate tenían una fuerte presencia en internet y la usaban como herramienta de difusión, recaudación y reclutamiento; en poco tiempo los grupos supremacistas y racistas encontraron en internet un espacio propio; surgen la *deep web* y la *dark net* y en los viejos medios y los portales web circula información, tanto verdadera como falsa, acerca de todos los peligros que habitan en

50. “La configuración contemporánea de subjetividad electrónicamente mediada es de duda infinita y reflexivización definitiva. Siempre hay otra opción, link, opinión, matiz o contingencia que no hemos tomado en cuenta, alguna experiencia particular o algún otro que podría potencialmente estar roto o desvinculado, un mejor trato, tal vez una cura. Las condiciones mismas de posibilidad para la adecuación (para determinar el criterio por el que se evalúa una decisión o una respuesta es, si no buena, al menos adecuada) han sido erradicadas”.

51. “Tenemos mucha información, pero no suficiente para tomar ninguna decisión porque no tenemos certezas acerca del contexto y las redes a las que podemos integrar esa información”.

52. Optimismo que en Estados Unidos duró hasta la segunda mitad de los 90 y en los lugares donde el acceso se masificó más tarde como Latinoamérica hasta los 2000.

ellas, desde pedofilia hasta tráfico de armas y drogas; aparecen usuarios violentos y desafíos peligrosos como *Blue Whale* o *Momo* y pervertidos acosan a sus víctimas por internet y usan las redes sociales para ganar la confianza de niños y adolescentes para luego raptarlos (algo no tan distinto a lo que hace *Slender Man*).

En ese panorama, “the Net is no longer presented as the penultimate exemplar of rational democracy. Now it’s a sign of millennial paranoia as well as the new frontier”⁵³ (14). Y tal como señala Boyer (2013 241-242),

monsters have always existed in the margins of our cultural spaces. Medieval cartographers delighted in depicting monsters in the margins of their maps. They placed these monstrous or Plinian races at the outskirts of civilization, into uncharted wilderness, deep oceans, and blank spaces of the unknown parts of the world. Signifiers (Latin: monstrare –to show, monere– to warn) of cultural fears, social taboos, and psychological anxieties, monsters function as outlets to these fears and offer a way to catalyze them.⁵⁴

Así como, siguiendo a Adorno y Horkheimer (1998), Odiseo recorre los extremos del mundo arcaico combatiendo los monstruos logrando racionalizar así esos bordes, los usuarios de la red recorren los bordes de la cultura contemporánea, este finisterre simbólico donde habitan fenómenos peligrosos como los acosadores, el narcotráfico, grupos extremistas (milicias supremacistas, sectas, Daesh) o la pornografía ilegal o extraños como la piratería, las criptodivisas, la navegación cifrada, racionalizando sus propias ansiedades convirtiéndolas en monstruos.

Bibliografía citada

Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta, Madrid, 1998.

Arola Kristin L. “The Design of Web 2.0: The Rise of the Template, The Fall of Design.” *Computers and Compositions*, vol. 27, 2010, pp. 4-14. doi: 10.1016/j.compcom.2009.11.004.

Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje*. Paidós, Barcelona, 1987, pp. 211-21.

53. “La red ya no era presentada como el penúltimo ejemplar de la democracia racional. Ahora es un signo de paranoia milenarista tanto como la nueva frontera”.

54. “los monstruos siempre existieron en los márgenes de los espacios culturales. Los cartógrafos medievales se deleitaba en representar monstruos en los márgenes de sus mapas. Ellos colocaban estos monstruos o razas Plíneas en las afueras de la civilización, en lo salvaje inexplorado, océanos profundos y espacios en blanco de las partes desconocidas del mundo. Significantes (Latín: monstrare-mostrar, monere-advertir) de miedos culturales, tabúes sociales y ansiedades psicológicas, los monstruos funcionan como descarga de esos miedos y ofrecen una forma de utilizarlos.” La palabra “monstruo” deriva directamente del verbo latino moneo (monere) que significa advertir, los monstruos eran advertencias de los dioses de que algo era peligroso o prohibido.

- Boyer, Tina M. "The Anatomy of a Monster: The Case of Slender Man." *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, vol. 2, 2013, pp. 240-61. doi: 10.5325/preternature.2.2.0240.
- Cabrera, Daniel H. *Comunicación y cultura como ensoñación social*. Fragua, Madrid, 2011.
- Chess, Shira, y Eric Newsom. *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man: The Development of an Internet Mythology*. Palgrave Macmillan, New York, 2015.
- Dean, Jodi. *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*. Polity, Cambridge, Malden, 2010.
- Dean, Jodi. *Aliens in America*. Cornell University Press, Ithaca, 1998.
- Dorson, Richard M. *American Folklore*. University of Chicago Press, Chicago, 1997.
- Hanna, Jason, y Dana Ford. "12-year-old Wisconsin girl stabbed 19 times; friends arrested." *CNN*, 3 de junio de 2014. Recuperado de <https://edition.cnn.com/2014/06/03/justice/wisconsin-girl-stabbed/>.
- Ellis, Bill. *Aliens, Ghosts, and Cults: Legends We Live*. University Press of Mississippi, Jackson, 2001.
- Genette, Gerard. "El discurso del relato." *Figuras III*. Lumen, Barcelona, 1989.
- Henriksen, Line. "'Spread the Word': Creepypasta, Hauntology, and an Ethics of the Curse." *University of Toronto Quarterly*, vol. 87, n. 1, 2018, pp. 266-80. doi: 10.3138/utq.87.1.266.
- Jones, Abigail. "The Girls Who Tried to Kill for Slender Man." *Newsweek*, 22 de agosto de 2014. Recuperado de <https://www.newsweek.com/2014/08/22/girls-who-tried-kill-slender-man-264218.html>.
- Lessig, Lawrence. *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. Bloomsbury, London, 2008.
- McGuire, Sara. "Creepypasta: Secret Recipe for a Viral Horror Story [Infographic]." *Venngage*, 2018. Recuperado de <https://venngage.com/blog/creepypasta/>.
- Milner, Ryan M. *The World Made Meme: Discourse and Identity in Participatory Media* (tesis doctoral), 2012. Recuperado de <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/10256?show=full>.
- Moreira Alonso, Joaquín, y Laura Sandoval. "La horda digital: Remediatización de la esfera pública y acción política." *Entre: Ensayos sobre lo que empieza y lo que termina*. Compilación de Colectivo Entre. Estuario, Montevideo, 2017. pp. 168-89.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- O'Reilly, Tim. "What Is Web 2.0? Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software." *The Social Media Reader*. Edición de Michael Mandiberg. New York University Press, New York, 2018, pp. 32-52.

- Parkinson, Justin. "The origins of Slender Man." *BBC*, 11 de junio de 2014. Recuperado de <https://www.bbc.com/news/magazine-27776894>.
- Peck, Andrew. "Tall, Dark, and Loathsome: The Emergence of a Legend Cycle in the Digital Age." *The Journal Of American Folklore*, vol. 128, no. 509, 2015. pp. 333-48. doi: 10.5406/jamerfolk.128.509.0333.
- Roy, Jessica. "Behind Creepypasta, the Internet Community That Allegedly Spread a Killer Meme." *Time*, 3 de junio de 2014. Recuperado de <http://time.com/2818192/creepypasta-copy-pasta-slender-man/>.
- Sánchez, Sandra. "Folklore digital: la vigencia de las leyendas urbanas en los creepypastas." *Heterotopías*, n° 1, 2018. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/19993>.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premia, México, 1981.
- Tolbert, Jeffrey A. "The sort of story that has you covering your mirrors: The case of Slenderman". *Semiotic Review*, n° 2, 2013. Recuperado de <https://www.semioticreview.com/ojs/index.php/sr/article/view/19>
- Toffler, Alvin. *La Tercera Ola*. Plaza & Janes, Barcelona, 1980.
- Wiles, Will. "«Creepypasta» is how the internet learns our fears." *Aeon*, 2018. Recuperado de <https://aeon.co/essays/creepypasta-is-how-the-internet-learns-our-fears>.

ANEXO

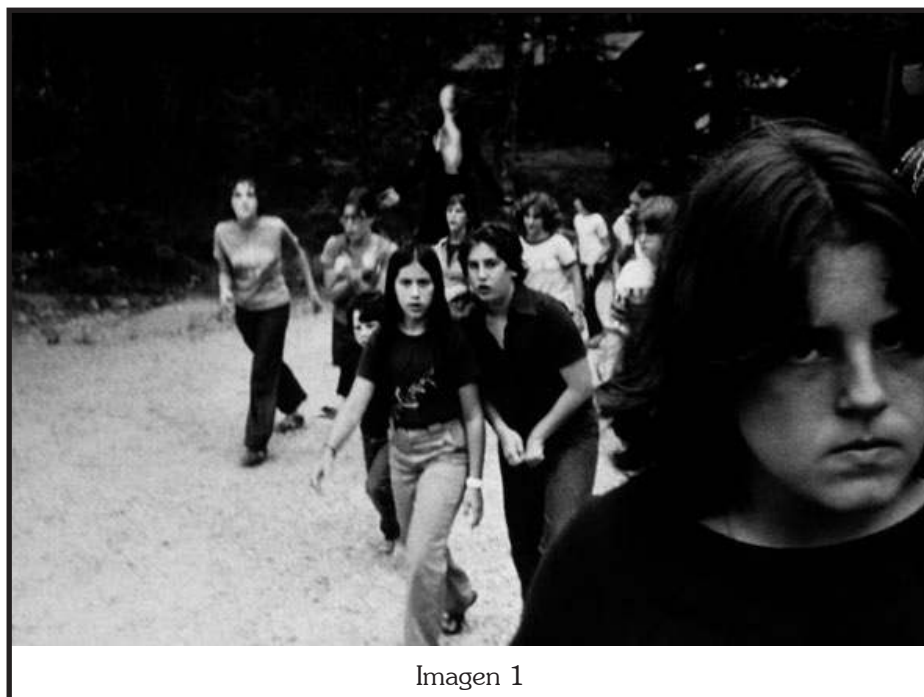


Imagen 1

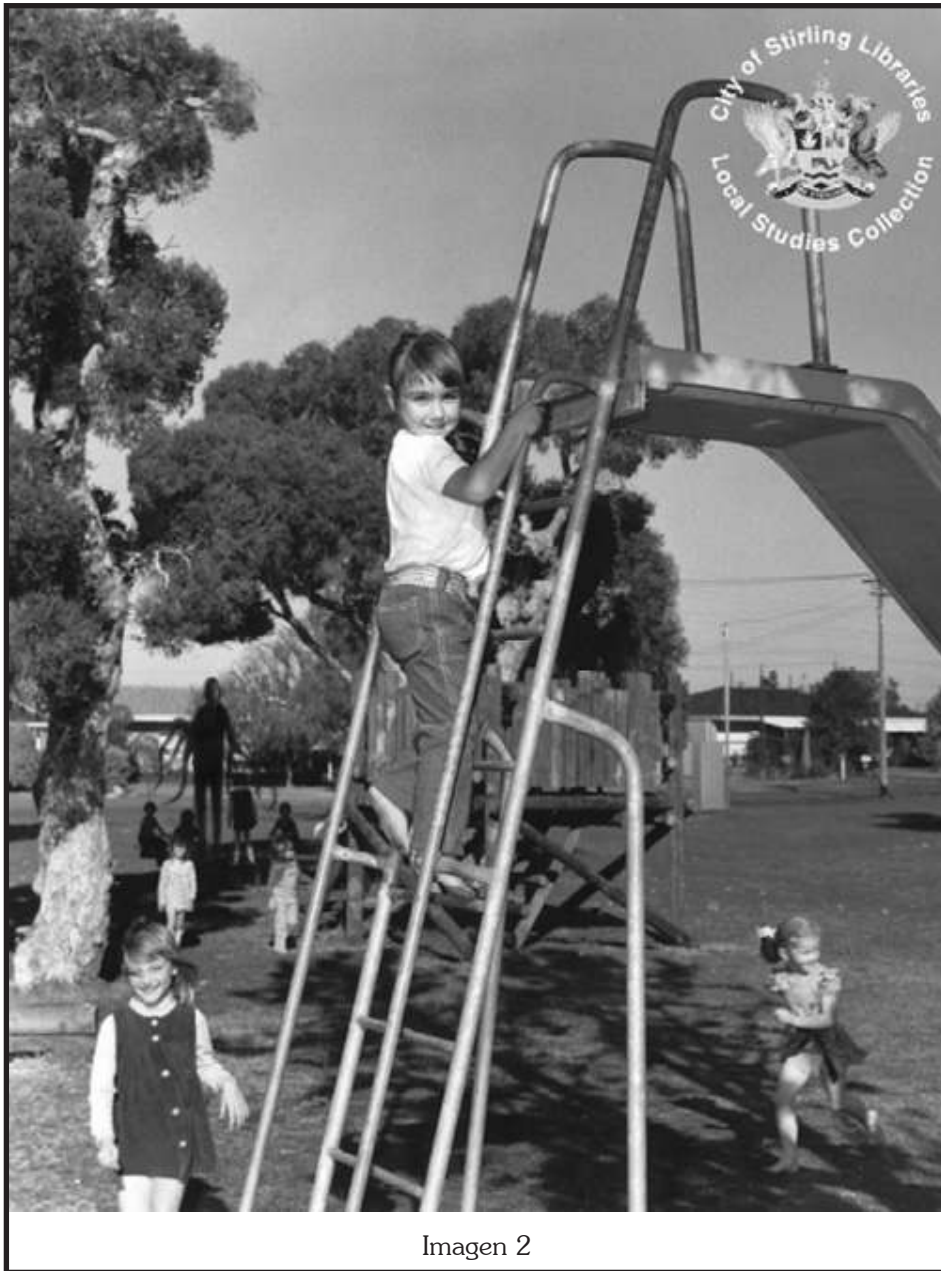


Imagen 2

Estética y compromiso: la poesía de Pablo Neruda a la prueba de la Guerra Civil Española

Djibril Mbaye

(Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Senegal)¹

Resumen: Este trabajo se propone analizar el impacto de la Guerra Civil Española en la trayectoria literaria de Pablo Neruda. En efecto, con la publicación de *España en el corazón*, el universo poético del chileno refleja una profunda preocupación social planteando así la problemática de una conversión poética o continuidad y agitando también la cuestión de la estética frente al compromiso. Así, en este artículo, analizaremos la experiencia literaria nerudiana en ese momento de conflicto. Empezaremos por estudiar la relación entre poesía y pueblo en la guerra con el caso de Neruda, después propondremos una relectura del dilema conversión vs. continuidad, para terminar con el análisis del compromiso y de la estética en *España en el corazón*.

Palabras claves: Neruda, Estética, Compromiso, Conversión, Guerra civil.

Abstract: This work proposes to analyse the impact of Spanish Civil War on the literary trajectory of Pablo Neruda. Indeed, with the publication of *España en el corazón*, the poetic universe of the Chilean reflects a profound social preoccupation posing the problematic of a poetic conversion or continuity and moving the question of the aesthetic opposite to the commitment. In this way, in this paper, we'll analyse the nerudian literary experience in this moment of conflict. We'll start by studying the relation between poetry and people in the war with the case of Neruda, after we'll propose a relearning of the dilemma conversion vs continuity, and we'll finish with analysis of the commitment and the aesthetic in *España en el corazón*.

Keywords: Neruda, Aesthetic, Commitment, Conversion, Civil war

Recibido: 9 de abril. *Aceptado:* 8 de junio.

1. Licenciado en Filología Hispánica en la Universidad Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD). Magister en Traducción y DEA en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid en 2011. Actualmente docente / investigador en la UCAD. Áreas de investigación: Literatura y civilización hispanoamericana y afrohispanica.

Introducción

La magna y honda poseía de Pablo Neruda, que ha planteado una de las problemáticas estéticas más cruciales de la historia de la poesía, mediante la relación entre el poeta y la sociedad, está lejos de ser un caso archivado. La trayectoria de dicha producción literaria, fuertemente sacudida por la Guerra Civil Española, y de cuyas entrañas nace *España en el corazón*, ha sido objeto de múltiples diagnósticos críticos que han instalado una tribuna bizantina en torno a la praxis poética del vate chileno. En efecto, si para unos (Amado Alonso, Mario Rodríguez Fernández, Alain Sicard, Jaime Concha) *España en el corazón*, considerado como el apoteosis del compromiso político de Neruda, constituye una conversión de su poética, creando así una doble poesía antagonista, para otros (Federico Schopf, Hernán Loyola, Daniel Colón) no es pertinente hablar de ruptura o de un antes y de un después de la poesía de Neruda tras la experiencia española. Ahora bien, entre conversión y continuidad, transformación y continuación, ruptura y evolución, la lectura crítica de la poesía de Neruda parece proponernos solo esas dos opciones: a favor o en contra de la conversión o de la continuidad. No obstante, para nosotros, ambas lecturas son válidas y hasta complementarias.

Es en este sentido que hemos querido proponer otras claves hermenéuticas replanteando lo que podemos llamar el “dilema nerudiano”, primero mediante la relectura de la dicotomía conversión y continuidad, y segundo a través de estos dos conceptos: estética y compromiso. ¿La palabra poética que explora la sufrida condición humana debe cargarse de estética (belleza formal) o desnudarse para simpatizar con el ser dolorido? En otras palabras, ¿el poema comprometido debe ser inodoro, incoloro, sin musicalidad y sin juego artístico? ¿*España en el corazón*, que para muchos cierra una poesía pura y surrealista y abre una poesía política y social (como parece decir el propio Neruda con el poema “Explico algunas cosas”), sacrifica lo estético en provecho del compromiso social?

Con estas interrogaciones, queremos auto-invitarlos al debate sobre la experiencia poética de Neruda durante la Guerra Civil, analizando el poemario *España en el corazón*. Primero, para un mejor entendimiento del caso nerudiano, escrutaremos brevemente la relación entre poesía y pueblo en la Guerra Civil, después mostremos cómo el universo poético de Neruda, en ese periodo, puede ser interpretado como el encuentro de un “ser” y de un “estar” (refundación de la dicotomía conversión y continuidad), y terminaremos por analizar el poemario bajo la lupa, muchas veces opuesta, de la estética y del compromiso.

Poesía y pueblo en la Guerra Civil: el arte entre estética y compromiso

Para acercarse a la experiencia literaria nerudiana de aquel entonces, es tal vez importante escrutar previamente el marco literario que ha caracterizado ese contexto beligerante, en el que la problemática principal era la autonomía frente al compromiso de la literatura, o como dice Josep Castellet:² “el valor autonómico del arte y su importancia en el proceso liberador de la personalidad humana” (Calami, 7). En efecto, al estallar la guerra, la mayoría de los intelectuales abrazaron automáticamente el bando republicano para defender la legalidad constitucional. Sin embargo, cabe reconocer que varios entre ellos no tenían la misma concepción de lo que tenía que ser el papel del escritor en aquellos tiempos de barbarie humana.³ Como ha notado María Zambrano, al principio de la guerra la reacción de varios intelectuales era lanzarse directamente al frente. Pero cuando se dio cuenta de que no iba a ser una guerra relámpago,

el intelectual recordó su oficio, pensando que la guerra no debía despojarle de su condición, que debía, por el contrario, afinar y pulir como un arma más en servicio de la causa común. La soberbia tradicional del intelectual dejó paso a un auténtico deseo de ser útil, de acudir allá donde se pudiera llenar su función. Se sentía la intelectualidad como un oficio como otro cualquiera, que tenía su función y su utilidad social. (149)

Ahora bien, si los intelectuales dejan los fusiles a los soldados en el frente, es para atrincherarse en el arte. La producción literaria se convierte muy a menudo en una propaganda a favor del bando correspondiente. La estrecha relación que existe entre la creación artística y el mundo sociopolítico circundante se planteaba con acuidad en esa “hora” beligerante española que dejaba pocas posibilidades al escritor de aislarse o encerrarse en su torre de marfil.⁴ Es lo que subraya Castellet cuando precisa que en un proceso de guerra civil, y aun de guerra revolucionaria, le resulta imposible al artista permanecer al margen de dicho proceso y mantener a su propia producción estética en estado de neutralidad, no beligerancia o autonomía absoluta frente a dicha revolución o guerra (Calami, 7-8).

España en el corazón de Neruda nace en ese contexto conflictivo en el que “la poesía adquiere carácter de un instrumento al servicio de la guerra y el compromiso al-

2. En su prólogo de la obra de Natalia Calami (*El compromiso en la poesía de la Guerra Civil Española*), Josep. M. Castellet ofrece un sutil análisis de esta problemática del escritor frente a un conflicto.

3. Incluso las revistas que surgieron en ese clima de fervor cultural, entre las cuales *Hora de España*, en la que publicaba el propio Neruda, fueron tribunas para el replanteamiento de la función del escritor en este tiempo de crisis social. Todos los colaboradores de *Hora de España* eran tanto más conscientes de ese “conflicto” compromiso/estética cuanto que todos eran ya poetas de grandes renombres. De allí se plantearon algunas preguntas: ¿El artista debe intervenir en la contienda política? ¿En tiempos de crisis como esos el escritor debe ignorar la realidad cotidiana y encerrarse en su torre de marfil? ¿Debe sacrificar el poeta lo estético en beneficio de la realidad social?

4. La concepción de este compromiso e incluso activismo del escritor en tiempo de crisis social se refleja en estas palabras de Gutiérrez Revuelta (aún antes de la guerra civil), con motivo de la preparación del Congreso internacional de París cuando afirma: “ha pasado el tiempo de las torres de Marfil. El escritor tiene una misión en la calle”. (citado por Loyola 2011).

canza en ella su máxima expresión” (Calami, 19). En efecto, siendo el poeta un hombre entre los hombres y un hijo de su tiempo, su labor literaria viene generalmente condicionada por la situación social en la que evoluciona. La creación artística no se hace en el vacío sino que suele estar sujeta a un determinado clima social (individual o colectivo).

Como antes de la Guerra Civil, en un contexto marcado por la pugna entre el comunismo y el fascismo, el propio Neruda afirmaba que “no se podía ser ahora sino comunista o anticomunista”, el propio poeta se enfrenta de nuevo al mismo escenario. Como recuerda Castellet, la Guerra Civil, por sus características, no permitía, salvo en casos aislados de exilio voluntario, quedar neutral o ajeno y que el ciudadano solo tenía dos posibilidades: estar al lado de la República o la legalidad constitucional o estar en contra es decir, al lado de los “rebeldes” (Calami, 9). La poesía nerudiana, como la de los grandes poetas españoles de ese momento (Alberti, Hernández...), no ha hecho excepción a la regla y ha sido sísmicamente sacudida por el avance del fascismo y el visible derrumbe de la República. La exaltación de los ideales por los que se luchan en las trincheras y el ataque al enemigo fascista se convierten en el alma de su inspiración poética. Su poesía se identifica al pueblo y se erige en su escudo. *España en el corazón* nace del bullicio interior del poeta y de los frentes de combates ardientes. La postura de Neruda y su poesía pueden ser explicadas atinadamente con estas palabras de Natalia Calami:

No sólo por primera vez el poeta recoge las pasiones de su pueblo y las expresa con su propio lenguaje, pero de forma que sea tan accesible a todos, sino que por primera vez la poesía se siente como un arma de combate más, con la que el autor denuncia al enemigo al tiempo que alienta a la lucha explicando los objetivos de la guerra, ensalzando el valor de soldados heroicos y de los muertos cuyo ejemplo –piensa– debe quedar siempre vivo entre compañeros. (19)

Con su poesía de guerra y su poética combativa, Neruda desenvaina el arte comprometido frente a esta situación inédita en España en la que la existencia misma del hombre está en peligro. Pero esta actitud será la misma que animará al poeta pocos años después, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. En una entrevista que aparece en 1943 en *El Siglo* (el semanario chileno del Partido Comunista) Neruda afirmaba: “toda creación que no esté al servicio de la libertad en estos días de amenaza total, es una traición. Todo libro debe ser una bala contra el Eje. Toda pintura debe ser propaganda. Toda obra científica debe ser un instrumento y arma para la victoria”.

Así, con la Guerra Civil se cristaliza la imagen del poeta-político en Neruda. El canto a la tierra desemboca, como dice María Zambrano, en “el romancero de la guerra”. El compromiso hermana la poesía con el pueblo. Para María Zambrano, en esto radica lo positivo: “este paso dado en la poesía en sus poetas mejores y de más brillo para acercarse al pueblo directamente, para fijar poéticamente las hazañas heroicas y que el pueblo se recuerde y se reconozca a sí mismo en la poesía” (52).

El caso de Neruda, hispanoamericano, chileno y diplomático, es uno de los más simbólicos. Su poesía se afilia tempranamente a la causa republicana. Por eso, el poemario *España en el corazón* viene leído como un hito de su carrera poética; y la exaltación de los milicianos, la condena lapidaria de los fascistas y la descripción de los combates y estragos llevan a muchos críticos a hablar de conversión e incluso de cambio radical de su poesía.

El “dilema nerudiano”: conversión o continuidad

La pregunta clásica del poeta alemán Friedrich Holderlin, “à quoi bon des poètes en temps de detresse?”, encuentra su respuesta en la vida y la obra de Pablo Neruda. La situación de desastre que vive España en esos tiempos de guerra despierta brutalmente al joven poeta chileno de su ensimismamiento. *España en el corazón* marca así un *tournant* fundamental en su trayectoria literaria. Su obra poética, hasta aquí mecida por “una búsqueda de ‘lo otro’, una búsqueda confusa y llena de angustia personal”, desemboca en el camino de “la solidaridad humana, la sociedad, los otros, que pronto se concentrarán en el pueblo” (Camacho Guizado, 10-11). Ese nuevo rumbo trazado por la poesía de Neruda será bautizado comúnmente por la crítica como una “conversión”. En efecto, esa conversión, tempranamente desvelada por Amado Alonso, suena como un estribillo en el coro crítico enarbolado en torno a la obra del chileno. El propio Amado Alonso empezó afirmando que:

La poesía de Pablo Neruda ha cambiado de la noche a la mañana radicalmente: ya no más de ensimismada soledad, de angustia metafísica y de visión de muerte, o para decirlo con sus propias palabras, ya no más poesía “solitaria en el mundo muerto”...; desde ahora su poesía es la del hombre con los hombres, encerradas y selladas las angustiosas preguntas que el hombre se hace a solas consigo mismo; una poesía social y de combate político, de adhesión y repulsión para el prójimo, de alegato y execración, de esperanza y rabia: de acción. (349)

Amado Alonso sostiene también que “la poesía de Pablo Neruda ha cambiado en su doble raíz de sentimiento y de intuición, ha cambiado en la materia formada, y consecuentemente ha cambiado en la forma”. Y sentencia de manera metafórica que “el poeta estaba ensimismado, y él se entendía. Ahora, Robinson de vuelta, está entre los hombres y con ellos conversa” (352).

Emir Rodríguez Monegal, por su parte, también refrenda este cambio y aún se expresa mucho más claro al decir que “la experiencia que significó para él la guerra civil española y la sangre corriendo por las calles de Madrid, trajo una ruptura dramática con su poesía de *Residencia*”. Para el crítico, Neruda renuncia a “su paso de lobo, aceptará la solidaridad con todos los hombres y convertirá su poesía en arma de combate” (Rodríguez Monegal y Mario Santi, 75).

Otras voces críticas destacadas han hecho también hincapié en esa transformación poética. José Ortega reconoce que “la *Tercera residencia* muestra un cambio fundamental en la perspectiva que estructura la cosmovisión nerudiana. El universo y el yo son ahora íntimos, el mundo tiene un sentido y el hombre una tarea que desempeñar en el mundo” (26). Este mismo cambio viene atinadamente descifrado por Jaime Concha quien considera que “*España en el corazón* es fruto de una tensa y e intensa remoción de sus hábitos poéticos y significa un cambio completo en su repertorio de temas”. Y por consiguiente, añade, “lo que está en juego, y el poeta lo sabe muy bien, es la invención de una voz diametralmente opuesta a la que había dado tono y acentos a su poesía anterior” (137). Más contundente ha sido Mario Rodríguez Fernández quien habla de “un grave y profundo cambio en la índole poética de Pablo Neruda” (151) y sitúa el límite a partir del poema “Reunión bajos las nuevas banderas”.

La lista de los críticos que han analizado este cambio está lejos de cerrarse. Pero lo que podemos sintetizar en su posición es que “el sistema del poeta”, como lo llama Rodríguez Monegal, descansa en una dualidad marcada, antes, por el “yo”, la “individualidad”, el “ensimismamiento”, “una bella tristeza que se complace en sí misma”, la “melancolía”, el “surrealismo” el “vanguardismo” y, después, por el “otro”, la “sociedad” el “pueblo”, el “mundo”, el “compromiso”, la “solidaridad”. Esas “dos poesías de Neruda”, como las llama Sicard, vienen metafóricamente representadas por Alfredo Reggiano quien, utilizando las propias expresiones del poeta, habla de “castillo sin ventana” frente a “una responsabilidad compartida” (245).

Así, esa idea de conversión es la más compartida entre los críticos, quienes, sin duda, no han hecho más que refrendar las propias palabras de Neruda quien, en el poema “Explico algunas cosas” de *España en el corazón*, confiesa esa transformación:

Preguntaréis: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros?

Os voy a contar todo lo que me pasa. (18)

Ahora bien, frente a esta idea de conversión, otros críticos proponen más bien una continuidad. En efecto, para ellos dicha conversión no es más que la “erupción” de una literatura que ya guardaba en su fuero interior todo el bullicio social. Entre los primeros en poner de relieve esta continuidad, en lugar de puro cambio, destaca Hernán Loyola (1967). Según el crítico, la experiencia de la guerra civil es un eslabón en la serie

de acontecimientos que golpearon al poeta como la muerte de sus padres, la muerte de Lorca, la visita al Machu Pichu etc. Así que en lugar de un cambio puntual ve más bien un desarrollo de la subjetividad hacia la objetividad en un tiempo que iría desde 1937 hacia 1945. Incluso en un estudio más reciente (2011), donde muestra el brote comunista de Neruda (antes de la Guerra Civil), Hernán Loyola parece sugerir desde el título, “De cómo Neruda devino comunista, (sin ‘conversión poética’)”, el rechazo de la idea de conversión y afirma, de manera irónica hacia la idea de Amado Alonso, que

Neruda **no se convirtió** poética y civilmente al comunismo (no era necesario, la propensión existía ya); al revés, fue la Internacional Comunista la que **se convirtió** a una praxis política que por fin hizo posible a Neruda el ‘paso del Rubicón’, al asumir una forma compatible con la de sus exigencias *proféticas*. (93)

La misma postura viene defendida por Federico Schopf quien, tras empezar su estudio con la tesis de Amado Alonso y reseñar las ideas de Hernán Loyola y de Alain Sicard, rechaza la idea de una conversión y aboga por la continuidad:

A estas alturas de este estudio me parece admisible pensar que el desarrollo de la poesía de Neruda no se modifica sustancialmente, hacia 1936, sólo por una súbita conversión poética -como lo afirmó Amado Alonso-, resultando, por el contrario, más productiva la proposición de Loyola, de que en la base de este cambio se encuentra la convergencia escalonada de una serie de motivaciones personales y de los diversos contextos en que estaba inserta la actividad poética nerudiana. (70)

Para el crítico, la visión de Loyola es la más atinada ya que lo que se ha llamado conversión resulta ser solo una coronación y exteriorización de un sentimiento y una práctica que el propio poeta fecundaba en su ser y en su poesía. Lo social y lo poético han estado siempre en el corazón de las preocupaciones del poeta. Es lo que Daniel Colón demuestra en su estudio (“Orlando Masón y las raíces del pensamiento social de Pablo Neruda”). Para él, Neruda ya tenía una conciencia social y la manifestación de la justicia social en su obra se caracteriza por la empatía que demuestra hacia sujetos marginalizados, por la denuncia de abusos cometidos por los que se encuentran en posiciones de poder y el énfasis en la acción para corregir las injusticias. Por eso, su mundo poético está poblado de gente que sufre injusticias y el poeta utiliza su escritura como medio para mostrar empatía con ellos, hacer pública su situación y castigar a los culpables. De allí concluye:

Esta primera muestra (no exhaustiva) de textos juveniles, lejos de presentarnos un poeta preocupado únicamente por temas del amor, de la naturaleza o de la soledad, nos lo presenta seriamente comprometido con el mundo en su dimensión social. Contempla profundamente su propio estado existencial *vis-à-vis* el otro. A pesar de su enfoque altamente personal, el sujeto nerudiano nunca se encuentra enajenado o ensimismado hasta el punto que pierde el sentido social de su oficio como poeta. Busca entender a través de sus sentidos y su poesía los dolores que sienten los demás. (43)

Tras la presentación de las posiciones de ambos “bandos”, nuestra postura es que tanto los que defienden la conversión poética como los que abogan por una continuidad tienen razón. Ambos defienden una praxis poética no contradictoria. En efecto, la poesía de Neruda, que emitía desde su juventud señales de alerta social, topa con una fecundación política surgida con el congreso de París y coronada con la Guerra Civil Española. Es en este sentido que decimos que *España en el corazón* es el encuentro de un “ser” y de un “estar” poético. Es decir, el cruce (por una parte) de una tradición poética cimentada en una retórica vanguardista pero que encerraba en sí semillas de una preocupación social fecundadas por el amor, la soledad, la angustia y la naturaleza (las lilas y amapolas) y de (por otra) una experiencia dolorosamente brutal que sacude e interpela directamente al poeta como para recordarle la pregunta de Fiedrich Holderlin. Metafóricamente, podemos asimilar la trayectoria literaria de Neruda a un volcán que en su largo silencio o ensimismamiento bulle de larvas sociales, y que, con su erupción, sorprende por su violencia y brutalidad. La semilla social nerudiana tempranamente sepultada fecunda con el comunismo y eclosiona con la Guerra Civil. Raúl Castro Silva nos recuerda que “la actitud de comprensión hacia el hombre que sufre es antigua en Neruda, es contemporánea de sus versos de amor y precede con mucho a la conversión al comunismo” (194). De allí, se puede deducir que sí que ha habido un humanismo en la joven literatura de Neruda pero abanderado por una poesía pura que impedía su clara manifestación. Por eso, es importante subrayar de paso que esa manifestación ha sido visible desde la publicación de su artículo “Sobre una poesía sin pureza”, que contribuirá de manera decisiva en “el proceso de rehumanización poética que se abre en esos años y se consolida por las necesidades urgentes que provoca el estallido de la Guerra Civil (Salvador, 75).

Como se puede ver, las dos posiciones no se contradicen sino que constituyen dos aproximaciones críticas que permiten leer la poesía de Neruda desde su inicio hasta su final con los diferentes sacudimientos registrados en dicha trayectoria literaria mediante experiencias trágicas como la contienda en España. Incluso mirándolo bien, muchos de los que defienden la conversión poética también insinúan cierta continuidad en el quehacer poético del chileno.

El propio Amado Alonso es el primero en matizar este cambio cuando recuerda que: “Claro: ha cambiado no como quien trueca una espada por un espejo, sino como cambia un individuo en la continuidad de sí mismo” (352). Emir Rodríguez Monegal va más lejos y muestra cómo la vida y la poesía de Neruda se han interesado siempre por lo social. Afirma: “la conversión política de Neruda no era poéticamente imprevisible. En su juventud había participado en luchas estudiantiles, había asumido la postura vital del anarquismo, había ensayado la poesía social” (Rodríguez Monegal, 228). Para José Ortega, antes de la experiencia española, la poesía de Neruda se había orientado hacia

la condición humana sufrida. Por eso sostiene que “políticamente antes de *España en el corazón* ha alentado en la poesía de Neruda una preocupación por los problemas de la colectividad, desazón que se inició con un romanticismo nihilista” (29).

De allí, se ve claramente que tanto la conversión como la continuidad se refieren a una misma realidad. Un acontecimiento brutal sacude a la poesía de Neruda y parece desvelar un rostro oculto (la preocupación por lo social) que muchos críticos parecen considerar como algo casi inexistente antes. Pero esta nueva cara poética ya existía. Solo ha caído la máscara para que se revele al público.

Así concluimos diciendo metafóricamente que *España en el corazón* es una crónica de una conversión anunciada. Pero, lo más importante para nosotros es ver si esa conversión enunciada significa sacrificar la calidad artística de la obra poética para poner de relieve su función social, si el compromiso supone el abandono de la belleza formal.

España en el corazón entre compromiso y estética

Si hay un rasgo que caracteriza el poemario *España en el corazón* es el firme compromiso que el poeta manifiesta a través de los versos. Cada poema, como diría más tarde el propio poeta hacia el Eje, es una bala contra el enemigo. Cada poema es una trinchera desde la cual el poeta reza, acusa, maldice, consuela, condena, exalta, denuncia, recuerda, etc. Neruda convoca en este poemario el pasado, el presente y el futuro. El poema “Como era España” pinta el paisaje peninsular y ofrece una extensa y minuciosa cartografía en la que, como quien diría nuevo *Campos de Castilla*, canta al campo a través de un minucioso directorio de pueblos. En el presente, el poeta escenifica los frentes de batallas (“Batalla en el Río Jarama”, “Llegada a Madrid de la Brigada Internacional”, “Los gremios en el frente”, “Antitanques”), glorifica a los soldados y a sus madres (“Canto a las madres de los milicianos muertos”) y apela a la lucha y a la victoria (“La victoria de las armas del pueblo”, “Triunfo”). El futuro corresponde con la voz profética o bíblica del poeta que condena a los “traidores” (“Sanjurjo en los infiernos”, “Mola en los infiernos”, “El general Franco en los infiernos”). Si se habla de compromiso y sobre de todo de conversión en la poética de Neruda, es a través del lenguaje jamás utilizado (por su tono virulento) para hablar de los “generales”.⁵ En el poema “Sanjurjo en los infiernos”, Neruda despliega un léxico de extrema crudeza para predecir el siniestro destino del general:

Amarrado, humeante, acordelado
a su traidor avión, a sus traiciones
se quema el traidor traicionado.

5. Para hablar de compromiso en *España en el corazón*, cualquier poema podría llenar las páginas de un artículo. Así, nos basaremos solo en algunos poemas para mostrar lo que llamaríamos el paroxismo del compromiso de Neruda.

Como fósforo queman sus riñones
y su siniestra boca de soldado
traidor se derrite en maldiciones,

por las eternas llamas piloteado,
conducido y quemado por aviones,
de traición en traición quemado. (35)

La repetición y la insistencia en los campos léxicos del fuego y de la traición dejan ver en el poeta todas las larvas de ira que vierte en la figura de Sanjurjo. Aquí, como quiere Neruda, la poesía se convierte en arma, en balas contra el enemigo. Neruda ataca abierta y violentamente a los símbolos del levantamiento y muestra tajantemente su rechazo hacia los que considerará como asesinos. El poeta-Dios sentencia en su juicio final y la suerte de Sanjurjo será la misma que correrán los demás generales, como se puede leer en los poemas “Mola en los infiernos” y “El general Franco en los infiernos”, donde el poeta reedita el lenguaje incendiario y la condena a la hoguera del más allá.

Neruda muestra también su compromiso, siempre mediante un lenguaje ofensivo, en el poema “España pobre por culpa de los ricos”, donde ataca la desigualdad social y explica la miseria del pueblo causada por “los de arriba”:

Malditos los que un día
no miraron, malditos ciegos malditos
los que no adelantaron a la solemne patria
el pan sino las lágrimas, malditos
uniformes manchados y sotanas
de agrios, hediondos perros de cueva y sepultura. (14)

Mediante la repetición y las metáforas, el poeta invoca la maldición para el “enemigo”, el culpable del desastre del pueblo. Así como se puede deducir, el lenguaje poético de Neruda en este poemario supera los límites de violencia y de crueldad. Cada poema es un hervidero de voces lapidarias. Por eso, Alfredo Cardona Peña lee el poemario como “el primer gran libro político de Neruda. La primera denuncia violenta, salpicada de ira, llena de una impresionante agresividad” (33). Pero eso es el compromiso, un lenguaje utilizado como arma que también destruye como lo hace el enemigo fascista. El propio poeta, en el poema “Explico algunas cosas”, considerado como “el poema probablemente más autodiegético y metaliterario de toda la obra de Neruda” (Duff, 64), se justifica y muestra cómo todo viene de su quietud en el barrio de Arguelles sísmicamente turbada por los que califica de “bandidos”:

Y una mañana todo estaba ardiendo
y una mañana las hogueras

salían de la tierra
devorando seres,
y desde entonces fuego,
pólvora desde entonces,
y desde entonces sangre.

Bandidos con aviones y con moros,
bandidos con sortijas y duquesas,
bandidos con frailes negros bendiciendo
venían por el cielo a matar niños,
y por las calles la sangre de los niños
corría simplemente, como sangre de niños. (19)

El poeta explica su conversión y compromiso, denuncia la barbarie humana simbolizada por las hogueras y la sangre inocente derramada por los “bandidos”. Es la “hora” del pueblo y la poesía debe salir a la defensa de esa gran masa oprimida. Por eso concluye el poeta:

Preguntareis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles
venid a ver
la sangre por las calles
venid a ver la sangre
por las calles! (20)

A través de estos versos, Pablo Neruda nos enseña no sólo el compromiso sino también la didáctica de la poesía de guerra. En efecto, enfrenta la torre de marfil y el canto a la naturaleza (“sueño”, “hojas”, “volcanes”) al humanismo (“sangre por las calles”). Eduardo Camacho Guizado habla de una “humanidad recuperada” (136) con *España en el corazón*. Pero eso se percibe a través del lenguaje, que es uno de los elementos más dinámicos del poemario. El registro cambia (como lo muestra el poeta) y la intensidad se acrecienta. Para Alfredo Cardona Peña, “Neruda abandonó su jardín botánico y fue al encuentro del pueblo” y califica el poemario de “un libro de poesía lleno de cólera y admiración, poesías no de un espectador sino de un soldado” (34).

Si hablamos de compromiso nos referimos a ese hecho de orientar su poesía hacia la denuncia de la tragedia sembrada por el fascismo y la defensa y exaltación del pueblo y de sus soldados. El poeta afirma claramente su posición en esta contienda, y mediante un lenguaje poético muy ofensivo ataca a la cúpula y los símbolos fascistas, al

mismo tiempo que manifiesta su comunión con “los de abajo”. Ahora bien, la pregunta que cabe hacerse es: al teñir sus poemas de sangre y muerte, ¿Neruda descuida de la belleza formal? En otras palabras, ¿ha caído el poeta en una propaganda barata, sacrificando la calidad artística en su poesía?

Antes del advenimiento de la guerra en España, Neruda era ya un poeta conocido y su universo literario estaba asentado en un sólido molde estético generalmente bautizado (como viene analizado en Álvaro Salvador 2013) como “surrealismo hispánico”. Ese esmero estético no ha sido aniquilado por el compromiso. No hay duda de que los poemas de *España en el corazón* están destinados al pueblo, y de allí pues el poeta debe expresarse claramente para que se le entienda, pero eso no significa descalificar la calidad. Varias técnicas vanguardistas utilizadas antes, y otras novedosas, vienen integradas en los poemas de guerra. Analizaremos algunas para vislumbrar este fenómeno.

Desde una primera visión, lo que más impacta de los poemas de *España en el corazón* es la forma desintegradora de los versos y estrofas muchas veces irregulares. Neruda parece escribir desde un caos mental o reproducir una situación caótica que podría bien ser la imagen de lo que se vivía en esa hora conflictiva. Diversas formas estéticas caracterizan los poemas. En “Invocación”, “Bombardeo”, “Explico algunas cosas”, “Oda solar al ejercito del pueblo”, los versos vienen dispersos y desintegrados como quien estuviera delante del *Guernica* de Picasso. La desintegración y el supuesto desorden parecen reflejar cierto automatismo, típico del surrealismo, donde el poeta quiere reflejar su desconcierto y su confusión delante de los hechos horrorosos. El poema “Bombardeo”, corto como una caída mortal de bomba, puede servir de ilustración:

¿Quién?, por caminos, quién
quién?, quién? en sombra, en sangre, quién?
en destello, quién,
quién? Cae
ceniza, cae
hierro,
y piedra y muerte y llanto y llamas
quién, quién, madre mía, quién, adónde? (12)

El poeta parece escribir bajos las bombas. Sus palabras se entrecortan. Se expresa dentro de los destrozos y escombros. Las interrogaciones transcriben su inquietud y su confusión. El lenguaje tartamudea. Ahora, en sus análisis de los poemas de *Tentativa del hombre infinito*, que considera como “el primer poemario de factura surrealista escrito en Hispanoamérica y uno de los primeros en lengua española”, Jaime Alazraki destaca un desmantelamiento de la puntuación, versos y estrofas irregulares y una sintaxis telegrafiada. Y concluye que “todo eso confiere a *Tentativa* una lectura que el aproxima a

la escritura automática del surrealismo” (47). Mirándolo bien, este procedimiento reaparece en *España en el corazón*, y constituye una prueba de que la praxis de Neruda no ha sido sacrificada y la propaganda no implica forzosamente deshacerse de lo que hace la poesía Arte. Esa sintaxis quebrantada convive con poemas con estrofas irregulares, poemas sin estrofas y otros con estrofas regulares. Neruda ensaya con varias formas poéticas. Esta práctica está muy cerca de lo que hizo Apollinaire con sus *Calligrammes* (1918) con formas diferentes et quebradas.

Después de esa forma disforme, vienen las imágenes y las metáforas. *España en el corazón* también recoge una de las marcas estéticas de Neruda y del surrealismo que es el uso de la imagen impactante en las metáforas. Los primeros versos del primer poema “Invocación” nos sumen de lleno en esta práctica:

Para empezar, para sobre la rosa
pura y partida, para sobre el origen
de cielo y aire y tierra, la voluntad de un canto
con explosiones, el deseo
de un canto inmenso, de un metal que recoja
guerra y desnuda sangre.

España, cristal de copa, no diadema,
sí manchada piedra, combatida ternura
de trigo, cuero y animal ardiendo. (11)

El poeta abre su invocación (y también el poemario) con una serie metáforas e imágenes que primero recuerdan la etapa residenciaria (cielo, aire, tierra, rosa pura) y después pintan una España destrozada, teñida de sangre y llamas. Las acumulaciones de esas metáforas pueden afectar la buena comprensión del lector en esta entrada del poema. Pero el ejemplo más ilustrativo donde se acumulan imágenes surrealistas es el poema “Explico algunas cosas” donde el poeta describe la imagen del mercado de Arguelles:

Todo
eran grandes voces, sal de mercaderías,
aglomeraciones de pan palpitante,
mercados de mi barrio de Arguelles con su estatua
como un tintero pálido entre las merluzas:
el aceite llegaba a las cucharas,
un profundo latido
de pies y manos llenaba las calles,
metros, litros, esencia
aguda de la vida
pescados hacinados,
contextura de techos con el sol frío en el cual

la flecha se fatiga,
delirante marfil fino de las patatas,
tomates repetidos hasta el mar

La asociación de elementos con realidades lejanas, que constituye una marca surrealista para dar una imagen fuerte,⁶ es el recurso utilizado por Neruda para retratar el ambiente pre-guerra en Arguelles. “Pan palpitante”, “tintero pálido”, “latido de pie” “delirante marfil”, “la flecha se fatiga”, “tomates repetidos hasta el mar” son imágenes que ponen de relieve una sutil alquimia verbal, donde, como decía Jaime Alazraki de los poemas de *Tentativa*, hay “un desborde imaginativo que resulta en una mayor incoherencia”, “un adensamiento que atenta contra la lógica” (47). Analizando estas mismas imágenes, José Ortega confiesa:

En *España en el corazón*, Neruda toma plena conciencia de que toda verdadera cultura ha de ser revolucionaria y este libro de poemas es el mejor ejemplo de literatura como estímulo generador de una praxis revolucionaria. Este compromiso político impuesto por la guerra civil le plantea a Neruda un grave problema entre su deseo de aproximarse al pueblo y el carácter hermético, surrealista de su lenguaje. A pesar del esfuerzo del poeta por simplificar su expresión y a pesar del tono prosístico, anecdótico de *España en el corazón* se deslizan en este poema [“Explico algunas cosas”] imágenes surrealistas, oscuras para el lector de la masa. (38)

A esas imágenes se añade el tono dialogal de los poemas. En efecto, en *España en el corazón* Neruda entabla un diálogo con el lector, con sus coetáneos, los soldados, los generales, total con los otros. El empleo de la segunda persona del singular y del plural es un recurso innovador que ensaya en este poemario tal vez para romper con el ensimismamiento lírico y para mostrar la apertura hacia el otro. El poema más ilustrativo es tal vez “Explico algunas cosas” con estos versos “Preguntaréis.../ Raúl, te acuerdas? / Te acuerdas. Rafael?... / mirad mi casa/ venid a ver”. En los demás poemas también abundan los ejemplos que no hacen más que reflejar la maestría estética del poeta. Muchos otros recursos estéticos podrían ser reseñados (nos limitamos a estos por cuestión de espacio), para mostrar que la poesía de Neruda no ha abandonado la calidad estética en esa obra más comprometida de su carrera poética.

El hecho de defender al pueblo a través de un tono virulento no significa quitarle esplendor estético a los versos. Como hemos dicho más arriba, Neruda ya era un poeta consagrado y la belleza artística era un ADN de su literatura. Es lo que lleva a Natalia Calami a decir que “el hecho de que los poetas consideraran la poesía, en ese determinado momento, como un instrumento y no como un fin en sí mismo, no tiene por qué restarle calidad artística, en aquellos casos, por supuesto en que se trata de poetas de

6. Edmond Légoutière afirma, en su libro *Le surréalisme* : « l'image es une création de l'esprit. Elle ne peut naitre d'une comparaison, mais du rapprochement de deus réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalités `poétique » (1972 36).

calidad” (19). Neruda expresa su ira y su preocupación pero lo hace desde el Arte. El compromiso con la causa española no eclipsa las señas de identidad de su poesía. Es lo destaca también José Ortega cuando afirma que:

El ideario socio-político de Neruda se incorpora a *España en el corazón* sin que su poesía pierda universalidad. Lo que hace ser a este escritor chileno un gran poeta es la fusión de su pasión personal con la palabra poética, porque toda poesía, como producto social, es comunicación y a la vez no doctrinaria, pues su universalidad emerge de una objetividad extraña a cualquier compromiso (32).

José Ortega, con estas dos citas, resume atinadamente la problemática que hemos enunciado en este trabajo, es decir, el compromiso político, en este libro, no sepulta la tradición surrealista (o vanguardista en general) que ha acompañado siempre su expresión literaria. Si hablamos de estética y compromiso nos referimos a la fusión que hace el poeta de estas dos orillas del arte consideradas muchas veces como dicotómicas. Neruda cristaliza su inquietud y la del pueblo en *España en el corazón* mediante una retórica fiel a su ideología estética.

Conclusión

La aproximación al universo poético de Pablo Neruda, con hincapié en la experiencia española, resucita la eterna relación (armónica y conflictiva) entre la literatura y la sociedad, y particularmente entre la poesía y el pueblo. La Guerra Civil Española ha afectado la cosmovisión nerudiana y *España en el corazón* constituye la manifestación más clara del compromiso social y político del poeta. Ahora bien, si este compromiso viene leído como una conversión poética para unos y como una continuidad con intensificación de la preocupación social para otros, para nosotros ambas visiones constituyen dos claves hermenéuticas válidas y complementarias que permiten leer la obra de Neruda como el re-encuentro del poeta con los otros. Pero incluso más allá de este debate, Neruda nos ha enseñado en este poemario que la palabra poética puede expresar una preocupación social sin perder su esencia literaria, la poesía puede ser revolucionaria sin rebelarse contra la dimensión artística y el compromiso puede expresarse sin divorciarse de la estética. Esta actitud de Raúl González Tuñón, tomada como ejemplo por Hernán Loyola (2011), en la encarnecida lucha entre los dos grupos argentinos Florida y Boedo, puede resumir metafóricamente la relación entre estética y compromiso en Neruda con este poemario: Raúl participó en los encendidos debates de Florida vs Boedo, pero se las arregló para hacerlo bajo ambas banderas, saludando por un lado los experimentos formales de Florida y exaltando por otro los pronunciamientos sociales de Boedo.

Bibliografía citada

- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
- Calami, Natalia. *El compromiso en la poesía de la Guerra Civil Española*. Laia, Barcelona, 1978.
- Camacho Guizado, Eduardo. *Pablo Neruda. Naturaleza, Historia y Poética*. Sociedad General Española de Librerías, Madrid, 1978.
- Cardona Peña, Alfredo. *Pablo Neruda y otros ensayos*. Andrea, México, 1955.
- Colón, Daniel E. "Orlando Masón y las raíces del pensamiento social de Pablo Neruda." *Revista Chilena de Literatura*, n° 79, 2011, pp. 23-45.
- Concha, Jaime. "La guerra es España en el corazón: el tema y sus formas." *Pablo Neruda en el corazón de España: actas del Congreso Internacional celebrado en la Diputación de Córdoba del 15 al 19 de noviembre de 2004*. Edición y coordinación de Joaquín Roses. Córdoba, Diputación Delegación de Cultura, 2006, pp. 135-50.
- Duff, Guillermo. "'Explico algunas cosas': la autoexégesis nerudiana en la poesía residenciaria y pre-residenciaria." *Revista Chilena de Literatura*, n° 79, 2011, pp. 47-70.
- Flores, Ángel, editor. *Aproximaciones a Pablo Neruda*. Llibres de Sinera - OCNOS, Barcelona, 1974.
- Levy, Issac Jack, y Juan Loveluck, editores. *Simposio Pablo Neruda: Acta: (Columbia, Carolina del Sur Noviembre 21-23, 1974)*. University of South Carolina, Columbia, 1975.
- Loyola, Hernán. *Ser y morir en Pablo Neruda*. Santiago, Santiago de Chile, 1967.
- . "De cómo Neruda devino comunista (sin 'conversión poética')." *Revista Chilena de Literatura*, n° 79, 2011, pp. 83-107.
- Neruda, Pablo. *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en guerra (1936-1937)*. Turner, Madrid, 2003.
- Rodríguez Fernández, Mario. "'Reunión bajo las nuevas banderas' o la conversión poética de Pablo Neruda." *Aproximaciones a Pablo Neruda*. Edición de Ángel Flores. Llibres de Sirena - OCNOS, Barcelona, 1974, pp. 149-164.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*. Losada, Buenos Aires, 1966.
- Rodríguez Monegal, Emir, y Enrico Mario Santi. *Pablo Neruda*. Taurus, Madrid, 1980.

Salvador, Álvaro. "Pablo Neruda y la Generación del 27." *Revista Letral*, n° 10, 2013, pp. 73-87.

Schopf, Federico. "El problema de la conversión poética de Pablo Neruda." *Atenea Universidad de Concepción de Chile*, n° 48, 2003, pp. 47-78.

Silva Castro, Raúl. *Pablo Neruda*. Universitaria, Santiago de Chile, 1964.

Zambrano, María. *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*. Hispamerica (Textos recuperados), Madrid, 1977.

Una propuesta de lectura mágico-realista de dos textos filmicos: *Los pasos dobles* y *El cuaderno de barro*, del director Isaki Lacuesta

Melania Domínguez Benítez

(Universidad de Santiago de Compostela, España)¹

Resumen: La obra del cineasta gerundense Isaki Lacuesta es habitante de fronteras intermedias: ha experimentado con diferentes escrituras en las que se intercalan géneros, espacios de exhibición, soportes y formatos, favoreciendo el desarrollo de una narrativa que rompe con el tradicional binomio que separa la realidad de la ficción. El director catalán está interesado en explorar la conexión que existe entre la generación de mitos, leyendas, fábulas extraordinarias, mágicas y los sucesos históricos y los entornos socio-culturales en que estas narraciones se enmarcan. El presente trabajo constituye una propuesta (re)lectura mediante la que abordamos esta suerte de danza fenomenológica entre realidad y ficción, en el díptico *Los pasos dobles*, una ficción documental, y *El cuaderno de barro*, un documental ficcionado, dirigidos por Lacuesta en la región centroafricana de Mali (2011), desde una óptica mágico-realista. En último término, buscamos abrir perspectivas de análisis, generar nuevas posibilidades de interpretación y crítica desde la que aproximarse al universo artístico de Isaki Lacuesta.

Palabras clave: Isaki Lacuesta, Realismo mágico, Cine, Literatura, Hibridación, Espacio.

Abstract: The work of Girona-born filmmaker Isaki Lacuesta inhabits intermedial frontiers: he has experimented with different writings in which genres, exhibition spaces, supports and formats are interwoven, favoring the development of a narrative that breaks with the traditional binomial that separates reality from fiction. The Catalan director is interested in exploring the connection that exists between the generation of myths, legends, extraordinary and magical fables and the historical events and socio-cultural environments in which these narratives are framed. This work constitutes a (re)reading proposal by which we approach this kind of phenomenological dance between reality and fiction, in the *diptych Los pasos dobles*, a documentary fiction, and *El cuaderno de barro*, a fictional documentary, directed by Lacuesta (2011) in the Central African region of Mali, from a magical-realist point of view. Ultimately, we seek to open perspectives

1. Graduada en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (2018) y actualmente cursa el Máster en Estudos da Literatura e da Cultura en la Universidad de Santiago de Compostela (2019). Está interesada en los estudios poscoloniales, de género, cuerpo y en la teoría *queer*, así como en sus vínculos con distintas manifestaciones artístico-culturales. Recientemente ha participado como ponente en el III Simposio Internacional “Precariedad de la vida, violencias y exclusiones sociales. Contra la producción masiva de vulnerabilidad”, celebrado en la Universidad de La Laguna (febrero, 2019). Colabora con la revista cultural y de literatura canaria *Dragaria* y como crítica de cine en el blog *Cine Maldito*.

of analysis, to generate new possibilities of interpretation and critique from which to approach the artistic universe of Isaki Lacuesta.

Keywords: Isaki Lacuesta, Magic realism, Cinema, Literature, Hybridization, Space.

Recibido: 13 de abril. *Aceptado:* 12 de junio.

Introducción

La obra del cineasta gerundense Isaki Lacuesta (1975) es habitante de las fronteras que median entre el cine y otras formas artísticas de representación: ha experimentado con diferentes escrituras (largometrajes, cortometrajes, videoinstalaciones) en las que se superponen y disuelven géneros (arte-ficción, ficción-documental, documental-ejercicio vanguardista), espacios de exhibición (sala, hogar, museo, galería), soportes (cinematográfico, videográfico) y formatos (Super8, 35 mm, digital)(Quintana, 8), dando origen a un universo creativo multimediático y poliédrico que lo aparta de la línea editorial del cine español comercial y le ha valido la consideración de artista total por un sector de la crítica internacional. Esta vivencia del cine como “un registro en mutación” (Quintana, 7), que se nutre de esa hibridación con otras artes, ha favorecido la gestación de una narrativa que transgrede la dicotomía tradicional que separa, disciplinariamente, realidad y ficción.

El realizador catalán explora aquellos mecanismos de creación que subyacen a mitos, leyendas y fábulas mágicas, extraordinarias, así como su conexión con los sucesos históricos y las realidades socioculturales que enmarcan su construcción. Esta inclinación hacia los relatos insólitos deja un rastro visible en su cine en la tendencia a cruzar presente, pasado y futuro, a rescatar personajes malditos, misteriosos, impostores, proscritos relegados al olvido histórico, o a situar sus rodajes, siguiendo los pasos de un Jean Rouch o un Chris Marker, en poblaciones y culturas periféricas, cuyas realidades suelen permanecer ajenas a la mirada cinematográfica dominante (Quispe Alarcón, 55).

En el presente artículo abordaremos esta suerte de disolución fenomenológica entre realidad y ficción, entre lo cotidiano y lo extraordinario, desde una óptica mágico-realista en el díptico que conforman *Los pasos dobles*, una ficción documental, y *El cuaderno de barro*, un documental ficcionado, dirigidos por Isaki Lacuesta (2011). Procederemos a desentrañar una serie de técnicas narrativo-visuales, en varios niveles semánticos, asociadas por la crítica y teoría literaria (Bommel, Chiampi, Chandy, Lla-rena, Reeds) con el concepto, las formas, el género del realismo mágico, tales como el tratamiento del espacio literario como un centro lógico, dador de sentido, la ausencia de contrariedad del narrador y espectador/lector ante los sucesos extraordinarios, el uso del

perspectivismo formal o la recurrencia al humor y lo absurdo, así como al empleo de una prosa lírica. Esta propuesta de relectura busca abrir una nueva perspectiva de análisis, generar otras posibilidades de interpretación y crítica desde la que aproximarse al universo artístico de Isaki Lacuesta.

Estructura, personajes e historia

Los pasos dobles y *El cuaderno de barro* surgen inspirados por una doble historia que, a su vez, se multiplica en un juego especular infinito, una posee un cariz legendario y otra real. Narra Isaki Lacuesta en *Cahiers du cinéma* (2009 22) que la productora Luisa Matienzo le propuso dirigir un retrato filmico sobre la vida del pintor Miquel Barceló en el País Dogón, situado en la región centroafricana de Mali, donde este había instalado su residencia creativa. Instantáneamente, acudió a la memoria del cineasta el relato que el propio Barceló le había contado unos meses atrás sobre el pintor y escritor maldito François Augiéras, quien, habiéndose convertido en un eremita en sus últimos días de vida, halló en esa misma tierra un búnker abandonado en el desierto que cubrió de frescos y cuya puerta selló, con el propósito de convertirlo en una obra maestra que “los hombres del siglo XXI” (*Los pasos dobles* 2011) habrían de redescubrir. Lacuesta verá en ese deseo legendario el eje argumental de una narrativa que tendrá infinitas líneas de fuga y en Augiéras un *alter ego* de Barceló.

La vocación documental de *El cuaderno de barro* halló su complemento en la intención fabulística de *Los pasos dobles*, y viceversa. Ambas brotaron a la vez, se rodaron simultáneamente, de suerte que, y en palabras de Lacuesta (2013), el documental en casi un *making off* de la ficción. *Los pasos dobles* combina dos tiempos y dos historias: la primera es una suerte de heterobiografía que ficciona las aventuras de un Augiéras transmutado en un soldado dogón rebelde que es abandonado por su tropa en medio del desierto, por órdenes de su tío, el general, (con quien mantiene una relación convulsa e incestuosa) y que para sobrevivir habrá de adoptar una multitud de formas: se metamorfoseará en un bandolero-escritor que viaja con una banda de pillos asaltando pueblos e iglesias, en un ahogado-impostor que resurge de las aguas de un río ante los ojos maravillados de los locales, en el habitante solitario de un baobab que habla una lengua inventada y lleva una barba postiza hecha de una lana que le arrebató a una oveja y en un pintor aún no reencarnado (el Augiéras-Barceló); la segunda es la aventura de esos hombres del futuro que emprenden la búsqueda del quimérico tesoro oculto de Augiéras bajo un búnker perdido bajo la arena del desierto africano.

Ambas tramas se conectan gracias a la presencia de dos demiurgos, dos titiriteros que, situados en una suerte de limbo, atraviesan y pueblan el espacio-tiempo. Se trata, por un lado, del pintor (interpretado por Barceló) que con su trazo anuncia qué plano

será el siguiente, cuál será la suerte de los protagonistas, qué peripecias, qué peligros, qué rutas tendrán que atravesar, y, por otro, del narrador (el tío del Augiéras dogón), que da nombre a todos los personajes, su presente, pasado y futuro. El pintor ocupa la dimensión de lo real, por eso sus planos están grabados en formato documental, mientras que el narrador ocupa la dimensión de lo legendario y, a través de su voz, va tiñendo de magia los relatos.

Aisladamente, sería posible interpretar *El cuaderno de barro* como un documental que recoge aspectos de la vida de Miquel Barceló en Mali, sus relaciones con los dogones, el contacto con su cultura y, en medio, la impactante filmación de la performance “Paso doble”,² la cual, después de haber circulado por teatros internacionales, es llevada al País Dogón por el artista, junto con el coreógrafo Josef Nadj, como una ofrenda para una comunidad cuyos rituales, espacios y materiales inspiraron su creación. No obstante, el espectador de *Los pasos dobles* se percatará de que documental y ficción están interconectados, comparten tiempo, espacio y personajes, formando un todo narrativo: el grupo de amigos de Barceló, con quienes lo vemos cenar en el primer plano del documental, son los cazarecompensas del tesoro de Augiéras; el albino retratado por el pintor se convertirá en el amigo/amante del bandolero-escritor dogón; la cueva que pinta el mallorquín en *El cuaderno de barro* será el falso mapa del tesoro, la falsa pista que hallan los buscadores en su ruta por el desierto, de igual modo que las demás acuarelas mostradas en el documental son con las que el demiurgo-pintor nos va mostrando los cambios de escena en *Los pasos dobles*.

Hacia una relectura mágico-realista

Esta telaraña simbólica que enreda realidad y ficción responde, como hemos mencionado, a una intención fabulística, a una “vocación de narración oral” (Lacuesta, 2013) que propicia la construcción de un universo narrativo, cuyos elementos pueden ser interpretados desde una perspectiva de lectura mágico-realista. Sabemos que el proyecto que unía *Los pasos dobles* y *El cuaderno de barro* surge de la superposición de la auto-

2. A través de *El cuaderno de barro* podemos presenciar la performance “Paso doble” y las reacciones que suscitó en el público del país Dogón. Mujeres, niñas, niños y hombres de todas las edades se congregaron en la “gruta de los leones” para presenciar el espectáculo, muchos se subieron a los árboles para alcanzar a ver mejor a Barceló y Nadj moldeando un gran muro de arcilla, que previamente habían erigido con ayuda de los habitantes, mientras emulan los movimientos y proyectan los sonidos que los dogones producen mientras trabajan en la tierra, al tiempo que cubren sus rostros con jarrones de barro que se irán transformando en máscaras mediante una serie de movimientos casi rituales:

Barceló y Nadj labran el barro, como los dogones viven de labrar sus áridas tierras, labran construyendo una danza mural y un muro danzante que termina con una metamorfosis de máscaras fangosas que encarnan a dioses más antiguos que los antiguos dioses de las tradiciones occidentales, máscaras más propias del país que de las culturas de origen de los dos artistas. Los niños, hombres y mujeres ríen y aplauden sus gestos en una complicidad total. (Guardiola, 2011)

leyenda que el cineasta extrae de los testimonios poéticos y biográficos que el Augiéras “histórico” escribe en sus obras (bajo el pseudónimo de Abdallah Chaamba), de la propia impresión que Miquel Barceló elabora sobre su historia y figura y, también, de las experiencias vividas y extraídas de la realidad de los dogones.

En este sentido, el viaje de la leyenda de Augiéras francés a una región donde la presencia del animismo, de rituales con máscaras, la consulta a adivinos y, en fin, de creencias que, desde una perspectiva occidental, serían calificadas de mágicas, junto con la frecuente circulación de narraciones orales mediante las que la fantasía, realidad, leyendas, sueño y mito se funden con la existencia misma, constituyendo verdaderas prolongaciones de la realidad (Bommel, 177), ha favorecido que *Los pasos dobles* cobre la forma de un gran cuento oral dogones (Lacuesta, 2013) que se va abriendo, haciéndose permeable, fragmentándose en otras múltiples, infinitas narraciones posibles.

El País Dogón, tan narrativizable y narrativizado, lleno de lo extraordinario, ofrece a Lacuesta “un centro lógico” (Llarena, 114), un espacio propicio para la fundación de un mundo donde la imaginación –equivalente a la razón para el espectador/lector occidental– se erige en el componente legitimador de la veracidad de los acontecimientos. El espacio le permite a Isaki que su narrativa experimente, en palabras de Chiampi (citado en Llarena, 109), un “proceso de verosimilización”, “una retórica persuasiva [...] que confiere estatus de verdad a lo no existente”. Los relatos son dichos por los personajes sin causar un conflicto en el espectador, ni en los personajes, ni siquiera en la mirada de la cámara (Chanady en Reeds, 189) porque resultan coherentes en ese marco espacial. Dicho de otro modo, es el País Dogón, concebido como un espacio literario, el que ayuda a “satisfacer la necesidad verosímil” (Llarena, 114) del universo fílmico.

Así, si el jefe de los ladrones lee la mano al Augiéras-bandolero y descubre que él “no se llama Abdalah Chaamba” y le dice que “está protegido por fuerzas sobrenaturales y por los muertos”, que no es “un ser humano”, si el narrador dice, mientras el “escritor aún no reencarnado” peregrina por el desierto, “vagarás durante días y beberás la sangre de tus venas” (*Los pasos dobles*), o si el amigo de Barceló le cuenta, en un tono solemne, mientras pide que no le “quiten la palabra”, que avistó en Niafunke, cuando estaba en una barca surgir de las aguas, “formando un círculo”, a un ser medio delfín, medio mujer, cuya voz tiene encerrada en un casete (*El cuaderno de barro*) y si, en fin, escuchamos estas narraciones sin demasiada extrañeza es porque el espacio funciona, como afirma Llarena (1997), como elemento unificador y dador de sentido.

Esta ausencia de confrontación es clave para el desarrollo de una narrativa mágico-realista, pero, el tratamiento y captación del espacio no es únicamente lo que posibilita esta percepción. Isaki Lacuesta emplea otras estrategias y técnicas que Bommel (178) considera propias de las escrituras que despliegan un realismo mágico, caracte-

rizadas, fundamentalmente, por una “reunión de lo real objetivo” (“conjunto de cosas pertenecientes a la vida ordinaria”) y “lo real-imaginario” (“vidas extraordinarias”). Esta convivencia se traduce en los dos textos fílmicos mediante la convergencia entre una precisión crono-tópica (la región centroafricana de Malí en el siglo XXI donde ubicamos a los cazarecompensas y a Barceló) y un tiempo anacrónico (el del Augiéras dogones y los narradores-demiurgos). A su vez, el tipo de rodaje abierto y un montaje donde los planos se suceden sin transiciones, donde el formato documental se combina con una ficción en la que conviven el estilo del espagueti-western (como se aprecia por su banda sonora), el de una película de legionarios o con imágenes que evocan a un Rouch o un Passolini, crea un perspectivismo formal, una estructura caótica, una narrativa fragmentaria mágico-realista (Bommel, 179).

Otros elementos propios del realismo-mágico que reconocemos en *Los pasos dobles* y *El cuaderno de barro*, siguiendo la clasificación de Bommel (178-79) son: la presencia de dobles, vidas repetidas (El Augiéras dogones es el doble del Augiéras francés y ambos son dobles del pintor-demiurgo/Barceló, que funda la acción con sus dibujos y que, a su vez, es fundado por la voz narrativa); la estructura de la obra dentro de la obra (la historia de los cazarecompensas está ligada a la del Augiéras dogón, pues el es el pintor no-rencarnado; los personajes de la ficción son los protagonistas del documental, y viceversa); el empleo recurrente del humor, de situaciones absurdas (los buscadores del tesoro hacen una parodia sobre el mercantilismo del arte contemporáneo; el Augiéras-bandolero es perseguido por un tumulto de personas que creen que ha resucitado de las aguas cuando solo pretendía zafarse de un delito; Barceló y sus amigos ríen con relato de la voz de una sirena capturada en un casete); y el uso de la prosa lírica para traducir y hacer “comprensibles” realidades extraordinarias (la voz narrativa se suma a la poética generada por las acuarelas, de modo que dibujo y palabra fundan la atmósfera, a veces mágica, otras cotidiana): “Ahora lo veo claro: había un camino de arena, unas nubes amarillas y un árbol que parecía un esqueleto. Había un hombre que en realidad no era un hombre. Tenía muchos nombres y un viento muy fuerte sólo le empajaba a él. Hace ya mucho tiempo, tanto que se diría que esta historia aún tiene que ocurrir” (*Los pasos dobles*).

Isaki Lacuesta logra, además de extraer el sentido simbólico del espacio, construir una mirada que está en consonancia con una perspectiva y una voz narrativa que, lejos de ser condescendiente, problematizar o colonizar, posibilita que el componente mágico se desarrolle de un modo desjerarquizado, carente de prejuicios, por un lado, y, por otro, que realiza su incursión en la realidad sin producir un conflicto ni para los personajes, ni para el narrador, ni para el espectador/lector. Según Llarena (112) la lógica del realismo-mágico opera cuando “los narradores se enfrentan al suceso extraordinario” y “asumen un compromiso –parcial o global– de naturalizar lo extraño”. En la misma dirección,

Chanady (citado en Reeds, 189) afirma que el hecho de presentar el fenómeno como una materia de hecho y no como un problema es lo que caracteriza la narrativa mágico-realista, frente a la fantástica. En este sentido, según Reeds, en la problematización del hecho mágico subyace para Chanady una base cultural:

For magical realism to function the reader had to see magical events as supernatural and this presupposed his or her vision coming from Western empiricism. On the other hand, the text had to come from a position which was alien to the implied reader, containing characters who accepted magical events as part of realist effect of life. For Chanady, if these criteria were not met then the magical realist effect could not be produced. (190)

Esta dicotomía cultural que Chanady ve necesaria para que se produzca el efecto del realismo mágico, así como la existencia de un narrador que naturalice los hechos extraordinarios que describe Larena, la encontramos en la narrativa del díptico. No obstante, a pesar de que, si bien como espectadores occidentales somos capaces de identificar hechos sobrenaturales donde los protagonistas y el narrador en la ficción, y los dogones en el documental, verían hechos e interpretaciones que situarían en un plano de la realidad, es necesario destacar la delicadeza que es capaz de suscitar el director catalán a la hora de aproximarnos a una realidad cultural tan lejana, sin pronunciarse personalmente acerca de su visión de la realidad, sin volcar una mirada colonizadora (aunque no exenta de crítica, como, por ejemplo, la denuncia de la situación que viven los albinos en África, la cual, por otra parte, es formulada por un albino).

Lacuesta, como “autor mágico”, se instala en el mundo del grupo étnico de los dogones y mira la realidad desde su punto de vista (Bommel, 177). Curiosamente, esta magia no se muestra en imágenes explícitas conseguidas artificialmente, sino que se funda, como en las narraciones orales del País Dogón, dando legitimidad a la palabra poética y a la poética dibujo, es decir, a la capacidad del arte de generar mundos. El espectador/lector no verá a un hombre que lleva años viviendo sobre un baobab, sino a uno que afirma, frente a otro que lo cree y lo sustituye en esa larga misión (el Augiéras-bandolero): “llevo ochenta años aquí y eres el primero que sube”); tampoco veremos a un Augiéras que resucita de las aguas, pero sí escucharemos a un pastor que le dice, increpante: “me alegro de que vuelvas a estar vivo, ahora podrás pagarme la oveja que me debes” (*Los pasos dobles*). La palabra creadora de imágenes y la cámara captadora de hombres creando magia con la palabra, ese es el tipo de realismo mágico que se despliega en la narrativa de Isaki Lacuesta, en el falso documental de *Los pasos dobles* y en el documental ficcionado de *El cuaderno de barro*.

Bibliografía citada

- Bommel, Anton van. “El realismo mágico en la narrativa de Álvaro Cunqueiro, «Merlín e familia».” Congreso Álvaro Cunqueiro, Xunta de Galicia, 1993, Universidad de Santiago de Compostela, pp.175-96.
- Guardiola, Ingrid. “Los pasos dobles/El cuaderno de barro.” 2011. www.blogsandocs.com/?p=1447.
- El cuaderno de barro*. Dir. Isaki Lacuesta. Avalon, 2011. Film.
- Lacuesta, Isaki. “Las huellas del zorro” *Cahiers du cinema España*, nº 28, noviembre 2009, pp. 22-3.
- . “La mirada de los pasos perdidos”. Entr. Daniel Seguer. *Contrapicado: Escritos sobre cine*, 11 octubre 2013. contrapicado.net/article/la-mirada-de-los-pasos-perdidos-entrevista-a-isaki-lacuesta/
- Llarena, Alicia. “Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 1, 1997, pp. 107-17.
- Los pasos dobles*. Dir. Isaki Lacuesta. Avalon, 2011. Film.
- Quintana, Ángel. “Un cineasta del siglo XXI.” *Cahiers du cinéma España*, nº 28, noviembre 2019, pp. 6-8.
- Quispe Alarcón, Eduardo. “Guerin-Lacuesta: un cine español renovado.” *Ventana Indiscreta*, nº 014, 2015, pp. 44-51.
- Reeds, Kenneth. 2006. “Magical Realism: A Problem of Definition.” *Neophilologus*, nº 90, vol. 2, pp. 175-96.

Análisis del influjo africano en la lengua hablada en Cuba, evidenciado en la novela *¡Écue-Yamba-Ó!* de Alejo Carpentier

Lianet Paz Peña

(Universidad de Oriente, Cuba)¹

Resumen: ¿Cuáles son las palabras y frases que más de un siglo después de la entrada de los primeros africanos a la isla, producto a la esclavitud, se mantienen en el habla del cubano? La novela *¡Écue-Yamba-Ó!* de Alejo Carpentier hace referencia a algunas de ellas. Primeramente, se expondrán algunos aspectos y características generales de la novela y su autor, luego se explicará cómo ocurre la integración de la cultura africana en nuestro país, y posteriormente se analizarán las palabras y frases provenientes de esta cultura aparecidas en la novela, utilizadas por la comunidad cubana en su habla común, casi un siglo después de publicada la novela.

Palabras clave: Influjo, Africano, Lengua, Cuba, Religión.

Abstract: What are the words and phrases that more than a century after the entry of the first Africans to the island product to slavery, remain in the speech of the Cuban? The novel *Écue-Yamba-Ó!* by Alejo Carpentier refers to some of them. First, we'll expose some aspects and general characteristics of the novel and its author, then will be explained how occur the integration of African culture in our country and then, which are the words and phrases coming from this culture appeared in the novel and used until today by the Cuban community in their common speech, even when *Écue-Yamba-Ó!* was written in the early XX century.

Keywords: African, Language, Cuba, Religion, Culture.

Recibido: 16 de febrero. *Aceptado:* 6 de junio.

Si bien es cierto que la tradición oral conserva la cultura de una sociedad y es la encargada de trasmitirla de generación en generación, es tarea y objetivo de la literatura

1. Licenciada en Filología por la Universidad de Oriente, Cuba. Ha cursado varios posgrados y diplomados relacionados con Sociología de la Cultura, Teoría de la Comunicación, Lenguaje periodístico y Gestión editorial. Se desempeña como periodista en la emisora municipal Radio Manatí, provincia Las Tunas.

recoger en material palpable y físico esas historias insertadas en nuestras raíces culturales, en nuestro ser y nuestra forma de actuar, que forman parte de la idiosincrasia individual desde siglos atrás.

Para los cubanos nuestras tradiciones nos definen y diferencian sobremanera a otros pueblos del mundo; ya sea aborigen, asiático, español o africano. Este último, insertado en la sociedad cubana, representa hoy una parte inseparable de lo que somos. El patrimonio afrocubano puede encontrarse en cualquier aspecto del quehacer diario, conozcámoslo o no. Es increíble cuántas de nuestras palabras o frases usadas comúnmente tienen origen africano.

Precisamente ese es el objetivo de este trabajo, ejemplificar cuáles son las palabras y frases que más de un siglo después de la entrada de los primeros africanos a la isla producto de la esclavitud, se mantienen en el habla del cubano. Para ello nos apoyaremos en la novela *¡Écue-Yamba-Ó!* de Alejo Carpentier.

El motivo por el que se escoge esta novela, además del obvio referente a la cultura africana que desde el título ofrece al lector, se debe a que es una de las obras carpenterianas redescubierta por la crítica. Es una obra exquisita y excepcional, no solo por los rasgos vanguardistas que posee, sino también por ser una suerte de crónica de la época y por tener como protagonistas a los miembros de la raza negra y su cultura, tan esclavizada, prejuiciada y falta de protagonismo en la literatura hasta ese momento. Aunque la novela fue escrita a inicios del siglo XX, todavía hoy, siglo XXI, se mantienen en el habla del cubano frases y palabras expuestas en la obra literaria.

En el desarrollo de la investigación se expondrán aspectos y características generales de la novela y su autor, se explicará cómo ocurre la integración de la cultura africana en nuestro país y posteriormente se analizarán las palabras y frases provenientes de esta cultura, aparecidos en la novela y que por supuesto aun sean utilizadas por la comunidad cubana en su habla común.

Puede suceder que muchas de las palabras recogidas en la novela ya han desaparecido del vocabulario del cubano y muchas otras son usadas en diferente contexto, en dicho caso se ejemplificará de qué manera es usado el lenguaje actualmente.

Para la realización de dicho análisis se tendrá en cuenta el estudio realizado por Sergio Valdés Bernal, *Lengua nacional e identidad cultural del cubano* y las propias notas del autor de la novela, Alejo Carpentier, incluidas en el glosario de la obra.

Publicada por primera vez en 1933, *¡Écue-Yamba-Ó!* es la novela menos difundida de Alejo Carpentier y la más criticada por su autor, pues es bien conocido que este se opuso a su reedición por considerarla un “pecado de juventud”.

Dejada en la oscuridad no fue hasta los años 70 que se descubren sus valores literarios. Representa la etapa inicial y formativa de uno de los más grandes narradores de las letras cubanas, autor de novelas como *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, *El recurso del método*, *Los pasos perdidos*, entre muchas otras. Si se compara esta primera novela con algunas de las mencionadas, se podrá notar que, objeciones aparte, *¡Écue-Yamba-Ó!* muestra alguna de las marcas características de lo que sería el incomparable estilo del autor, sin excluir el interés que se percibe en ella por los sistemas populares de creencias que años más tarde cristalizarían en la noción de lo “real maravilloso”.

En esta novela es imposible no ver la presencia del legado de la cultura africana insertado en la vida del cubano. Desde el título puede notarse el influjo africano en la historia central. Écue, en el marco de la obra, es el principio divino supremo en la religión abacúa y se manifiesta a través de un tambor ritual que lleva su nombre. Sin embargo, la raíz de esta palabra no puede saberse con seguridad por el recelo con que los practicantes del culto abacúa guardan sus ceremonias. Con respecto a esto, en carta a su madre, Alejo Carpentier le comunica haber recibido un libro reciente del periodista y escritor cubano Juan Luis Martín, nos referimos a *Ecue, Changó y Yemayá*, en el que se brinda una prolija, aunque inexacta explicación, a la raíz cué y su identificación con la palma. Precisamente este es el apellido de los protagonistas de la novela.

Yamba-Ó es una expresión que Carpentier entiende como “Loado seas”, por lo que el nombre de la novela siguiendo este orden sería “Écue, loado seas”. Esto se entiende cuando se lee la novela, percatándonos de que no se trata simplemente de un triángulo amoroso con final trágico, que tiene lugar en el mundo de los obreros negros de un central azucarero, sino de un relato híbrido donde el ensayo, el documento, las experiencias vividas y la ficción, se estructuran alrededor de un principio rector: revelar la cosmovisión del negro cubano.

Los largos años que la novela vivió en su retiro, olvidada por su autor, provocaron un vacío considerable en lo que respecta a la crítica. Carpentier había vivido en Cuba durante muchos años y conocía, aunque desde cierta distancia, el ambiente afrocubano que describe; incluso declara haber asistido a algunos ritos sincréticos y el interés por ese mundo lo acompaña durante toda su vida. Influyen también en él, las lecturas de la obra de Fernando Ortiz y Lidia Cabrera que propician una evolución en sus novelas posteriores. Sin embargo, en el momento de escribir *¡Écue-Yamba-Ó!*, el autor no ha llegado a un conocimiento profundo del fenómeno religioso afrocubano, por lo que además de su limitada experiencia profesional utiliza la bibliografía a su alcance, no siempre confiable. Aun así logra formular un ambiente creíble para el no iniciado en estos temas, tanto que un ilustrado crítico cubano afirmaba en 1974 que: “Todo el

sincretismo religioso que se ha producido en Cuba se presenta en dicha novela inicial” (Bueno, 1974). Hay que añadir que la vanguardia a la que Carpentier se ve asociado, encontró en África una fuente de inspiración, pero para el joven escritor cubano no era preciso ir tan lejos, pues ese componente lo veía como parte integrante de la propia identidad de su país de elección.

De la novela pueden destacarse dos aspectos importantes. El primero referido a la dimensión de la obra en la producción azucarera. Desde el punto de vista espacial, en la novela existe un contrapunteo entre lo rural y lo urbano que en cierto sentido se reduce a la oposición entre el central azucarero y la cárcel, el puerto y después el solar, donde residirá el personaje principal Menegildo y Longina, su mujer.

El segundo aspecto importante a señalar es la experiencia del personaje principal en la cárcel; hace pensar en las fuentes que Carpentier pudo haber utilizado. La experiencia personal del autor, detenido en el verano de 1927 por firmar el Manifiesto No.1 del Sindicato de Trabajadores Intelectuales y Artistas de Cuba, resulta un factor decisivo para la redacción de los capítulos que narran el confinamiento de Menegildo. Sin olvidar que la primera versión de la novela fue escrita en la cárcel de La Habana, del 1 al 9 de agosto de 1927, aunque se reescriba en París en 1933.

La visión acerca del componente africano en nuestra identidad cultural se ha modificado ochenta años después de la primera edición de la novela, pero no por eso deja de ser uno de los primeros intentos de las letras cubanas por situar al negro en una dimensión más justa y conferirle un protagonismo excepcional para la época.

La Cuba del siglo XIX es muy distinta a la que conocemos hoy. La Habana, principalmente, es descrita como una ciudad pestilente y horrorosa, no solo por la suciedad de sus calles, sino también por las escenas aberrantes que en ella se sucedían. La trata negrera fue un sistema para hacer ricos a los blancos y esclavizar y explotar al pueblo negro. Comienza así el contrabando de hombres y mujeres provenientes de distintas regiones de África, principalmente de la parte subsahariana.

En este periodo la población negra residente en Cuba se puede clasificar como rural (esclavos domésticos y para las faenas agrícolas o industriales relacionados con la producción de azúcar) y urbana (esclavos domésticos y de servicio; negros y mulatos libres que realizaban diversos oficios).

En cambio es en las ciudades y sus alrededores donde se dieron las premisas para la evolución de los componentes culturales cubanos de raíz subsahariana, debido a la masiva concentración de esclavos. Surgen así los cabildos, asociación religioso-mutualista en la cual se agrupaban los negros procedentes de una misma etnia o región.

Gracias a ellos se preservó en Cuba la herencia cultural subsahariana. Más adelantado el siglo, con la abolición de la esclavitud, los cabildos se transforman paulatinamente en sociedades de instrucción y recreo para la “raza de color”.

Los cabildos de negros, fueron en su tiempo, gestores de las religiones afrocubanas, a las cuales se debe en gran medida, la presencia de numerosos “subsaharianismos” en el español de Cuba, mucho más numerosos en el habla marginal que en la popular o la culta.

Las manifestaciones religiosas que se realizaban en estas instituciones estaban prohibidas por las autoridades coloniales, por creerlas perjudiciales para la religión católica. Esta imposición fue acatada por los africanos adoptando al santo europeo y fusionándolo con sus deidades africanas. Debido a este sincretismo, se han preservado en Cuba varias religiones de origen subsahariano amalgamadas con elementos del culto católico y del espiritismo.

Del sur de Nigeria procede la religión que más se popularizó en las zonas urbanas de nuestro país: el *culto de los Orishas* o dioses del panteón yoruba. El origen de esta religión en Cuba se debe a la gran cantidad de esclavos yorubas traídos por la trata, porque su nivel cultural los hacía más codiciables para convertirlos en esclavos domésticos.

La preservación, en parte, de los orishas, aun en su forma sincrética, implicó la preservación de la lengua yoruba en su función de lengua litúrgica, sacra o esotérica; o sea, que se utiliza en fórmulas rituales durante la ceremonia del culto. Fuera de este uso, el yoruba no pudo devenir vehículo de comunicación por diversos motivos extralingüísticos. No obstante, algunas palabras yorubas son conocidas entre los no practicantes como resultado del intercambio lingüístico afrohispanico (nombre de deidades, voces alusivas a objetos rituales o conceptos relacionados, así como algunos platos típicos de su región).

Otro de los cultos es el conocido como *arará*. Se aplicaba esta denominación a los grupos dahomeyanos o beninenses que hablaban el *fon*, aunque el concepto de arará también comprende a los grupos de habla *ewe*, asentados en regiones de lo que hoy es Ghana y Togo.

Las deidades del culto arará también conocida como *Vodú* (con más profusión en Haití) participaron también en el proceso de sincretismo religioso. Tenemos el caso de Babalú-ayé reconocida por los santeros o profesantes del culto yoruba como de origen arará. Se sincretiza en San Lázaro y es invocado siempre por las enfermedades de la piel.

Los dos rituales tanto el arará como el yoruba, se desarrollan en una casa templo lo que acelera el proceso de sincretización y al igual que en la santería la lengua africana se convierte en lengua privativa del culto. Realmente no se ha podido identificar subsaharianismos de definida procedencia ewe-fon como préstamos en el español de

Cuba, acaso como reflejo en nuestra lengua de la escasa difusión de este complejo mágico-religioso afrocubano, al parecer introducido en la isla por inmigrantes haitianos a principios del siglo XIX.

Otra religión, la segunda en orden de importancia, fue el culto conocido como *Regla de Palo* o *Regla Conga*, originario de las zonas de habla bantú en África, fundamentalmente del Congo, Zaire y Angola. Se caracteriza por formas religiosas muy cargadas de magia, prodigadas en el culto de la *nganga* (magia en lengua bantú), culto de los ancestros con fuertes elementos animistas, que consiste en creer que en los árboles y demás plantas existen poderes mágicos o “fuerzas”. También sincretizan sus deidades aunque en forma no tan caracterizada como los orishas yoruba o los vodú de los ewe-fon. Los practicantes de esta religión son conocidos como “paleros”.

Con respecto a esta religión, en la novela *¡Écue-Yamba-Ó!* no existe alguna referencia a ella, sin embargo es importante al menos mencionar alguna de sus características, ya que actualmente es una de las creencias más generalizadas.

Además de las tres religiones expuestas existe una sociedad secreta, especie de masonería, en la que los miembros son conocidos indistintamente como ñañigos o abacué. Esta es la religión que toma mayor importancia dentro del marco de la novela, y por ende a la que más atención se le prestará en el análisis de las palabras y frases encontradas dentro de la obra. Esta sociedad, en opinión de Sergio Valdés Bernal, es un remedo de la sociedad secreta Egbó de los Efik, una de las tribus más importantes de la zona del Calabar. Por ese motivo no es de sorprender que gran parte del vocabulario de procedencia africana preservada en la jerga de esta agrupación sea de origen efik.

La palabra *ñañigo* proviene, siguiendo la epistemología de Fernando Ortiz (1991), de la unión de *ngo* (leopardo) con *ñaño* (simulador), por lo que la traducción más acertada sería “imitador de leopardos”. De la jerga ñañiga han pasado al español coloquial popular algunos vocablos como *asere*, *monina*, *ocambo* y otros, aunque predominan fundamentalmente en el español marginal.

Existe una creencia errónea sobre los ñañigos, pues se dice que practican la brujería, y se les imputa la perpetración de sacrificios humanos. Poseen un dialecto propio: el *apapá* y está dotado de una religión panteísta y abstracta, que mezcla el culto de Eribó o Gran Fuerza que lo anima todo a la veneración de los antepasados.

Como se puede observar, las religiones afrocubanas y la Sociedad secreta abacué se caracterizan por ser portadoras de manifestaciones religiosas mezcladas, es decir, en todas ellas existe lo que llaman los etnólogos “cruce” o sincretismo. Por lo tanto, un practicante de la Regla de Ocha o Santería puede profesar el Palo, puede estar influido por el espiritismo y militar en las filas de los abacué.

Es importante señalar que la tradición oral, como medio para transmitir de generación en generación el legado subsahariano de estas asociaciones religiosas, se ha apoyado en unas libretas que constituyen el tesoro de información que se va recopilando a través del tiempo y la búsqueda de las verdaderas raíces africanas. La influencia de estas sobre el español coloquial es constante, independientemente del hecho de que muchos otros vocablos de origen subsahariano han sido incorporados a nuestra lengua nacional en la diacronía, fuera de todo contexto religioso, y los cuales se verán más adelante.

Para el análisis de la influencia africana en el habla de los personajes en la novela ¡Écue-Yamba-Ó! de Alejo Carpentier, nos remitiremos solamente a aquellas palabras incluidas en nuestro vocabulario provenientes del sincretismo religioso y ceremonias mágicas de los cultos afrocubanos, arraigados en nuestra cultura y presentes en la trama de la novela, así como algunas frases también presentes en la historia y que son utilizadas comúnmente hoy día.

Primeramente, el título de la novela, como ya se explicó, hace referencia a una divinidad ñañiga, la cual también se repite en parte, en el apellido del personaje principal: Menegildo Cué. Entrando de lleno en la historia vemos que aunque el ñañiguismo es el tema central, la familia del protagonista practica la santería o Regla de Ocha, como puede verse en el siguiente fragmento de la novela:

Había un anciano, apuntalado por unas muletas, seguido de dos canes con la lengua roja. Una mujer coronada vestida de raso blanco, con un niño mofletudo entre los brazos. Un muñeco negro que blandía un hacha de hierro. Collares de cuentas verdes. Un panecillo atado con una cinta. Un plato lleno de piedrecitas redondas. Mágico teatro alumbrado levemente por unas candilejas diminutas dentro de tacitas blancas... (¡Écue-Yamba-Ó! Alejo Carpentier)

En este párrafo se hace referencia a San Lázaro (anciano con muletas y perros). Este es un referente que casi todos los cubanos conocemos, por una u otra razón; lo que sí se podría desconocer son los orígenes de este santo y las propiedades que se le atribuyen, los colores que lo representan y la forma de adorarlos, características que solo conocen los estudiosos del tema y lo practicantes de santería.

En la novela, Carpentier incluye un personaje muy importante dentro de la amalgama de creencias en la obra, nos referimos a Berúa, médico de la familia Cué, quien se encarga de tirar los caracoles, curar daños y enfermedades. Es el hombre al que todos recurren para solucionar los problemas y saber los designios de los santos.

Por tres veces el brujo arrojó al aire el collar de Ifá, estudiando la posición en que caían sus dieciséis medias semillas de mango... dieciséis fueron las palmeras nacidas de la simiente de Ifá, dieciséis los frutos que Orungán cosechó en las plantaciones sagradas y que le permitieron conocer el futuro destino de los hombres. (141)

Paula Macho es otro personaje que representa la religión Vodú o al menos las creencias que tenían de ella los practicantes de la santería, entre ellos la familia de

Menegildo. A este personaje se le da la característica de ser “echadora del mal de ojo e invocadora de ánimas solas”. La madre de Menegildo, Salomé, la desprecia por creerla participe en la profanación del cementerio por lo haitianos, para robar cráneos y huesos destinados a la brujería.

La mención más certera sobre el Vodú se encuentra en el capítulo 11:

En el fondo del barracón había una suerte de altar, alumbrado con velas, que sostenía un cráneo en cuya boca relucían tres dientes de oro. Varias cornamentas de buey y espuelas de aves estaban dispuestas alrededor de la calavera. Collares de llaves oxidadas, un fémur y algunos huesos pequeños. Un rosario de muelas. Dos brazos y dos manos de madera negra. En el centro, una estatuilla con cabellera de clavos, que sostenía una larga vara de metal. Tambores y botellas...y un grupo de haitianos que lo miraban con ojos malos. (89)

Como ya se explicó, fueron los haitianos quienes profirieron este culto en Cuba. El Vodú también es conocido erróneamente como la religión que puede hacer levantar a los muertos, lo que de alguna manera explicaría el porqué de la utilización de huesos humanos para sus altares y ceremonias, y el miedo que prodigaba en los habitantes de la comarca donde vivía la familia Cué.

A partir del periodo en que Menegildo es llevado preso para la ciudad, las referencias son sobre el ñañiguismo. Se narran entonces los pasos que sigue el personaje para convertirse en militante de esta religión o sociedad secreta. El fragmento que sigue lo muestra:

¡Yo voy a sel tu ecobio!- Exclamó Antonio, bajando la voz-¡Tú va a sel de la Potencia de Enelleguellé! Te tiene que conseguil cuatro peso y un gallo negro. ¡Ya verá que con lo hemmano nunca te faltará ná!

Y le repitió la historia de aquellas secretas asociaciones de masonería negra, remozadas en tiempos de bozales para proteger a los esclavos de la fosa común. (186-187)

Es apreciable en esta cita, el habla de estos negros y que Carpentier quiso mantener para darle más credibilidad a los diálogos. Estos cambios fonéticos no serán analizados en el presente estudio, ya que no provienen del África subsahariana, sino como consecuencia de la colonización española en la isla. De este pasaje en adelante se explica muy escuetamente la ceremonia de los iniciados en este culto, las descripciones son muy pobres debido al secreto que estas ceremonias conllevan. Sin embargo, se hacen referencias a objetos y lugares, como es el caso del Cuarto Fambá, donde ocurre el rito de iniciación, los diablitos que participan en ella, los tambores, entre otros elementos.

Así lo describe Carpentier:

Los neófitos fueron introducidos en el santuario uno por uno, y se les hizo arrodillarse ante un altar que no verían durante mucho tiempo todavía: Mesa cubierta de papel rojo rodeada de flores de papel y ofrendas en jícaras y latas,

todo bajo el signo de la cruz católica. Y en el centro, la garbosa arquitectura del Seneribó, con sus cuatro plumas de avestruces negras, relucientes, plantadas en los puntos cardinales de un copón ciego, cubierto de conchas (...) Y donde cimbre la palma, vive la fuerza del Écue, que se venera cara al sol, cuando el chivo ha sido degollado entre cuatro colinas hostiles. (202)

Ya en los fragmentos expuestos se pueden apreciar algunas de las palabras usadas primariamente en las ceremonias realizadas por los practicantes de cada religión y que han quedado en el habla popular del cubano, casi siempre utilizadas fuera de cualquier contexto religioso.

Las referencias a las deidades son las más comunes. Por ejemplo tenemos a Babalú-Ayé, quien representa una divinidad médica afrocubana, figurada en los altares por la imagen de San Lázaro, por compartir las mismas características en cuanto a los colores que lo identifican y sus conocimientos sobre la medicina.

Obatalá, quien también es una divinidad, se representa en los altares generalmente por un crucifijo. Es andrógina, o sea, que puede aparecer de igual manera con forma de mujer o de hombre. Está sincretizado en la Virgen de las Mercedes

Shangó o Changó, es uno de los dioses mayores de la brujería cubana, representado indistintamente en los altares por la imagen de Santa Bárbara, por un ídolo vestido de encarnado o por un hacha de hierro.

Yemayá, sincretizada en la Virgen de la Caridad. Las personas la conocen e identifican por los colores azul y blanco. Reina de los mares. Es posiblemente la más conocida fuera de los practicantes de la Regla de Ocha, panteón al que pertenece; esto se debe en parte a que ha sido protagonista de varias alusiones en materiales audiovisuales como películas y videos clips.

Eleguá se le designa el nombre de *Ánima sola*.

Orishas son los santos, fuerzas o divinidades adorados en el panteón yoruba. Este también ha sido referente en otros aspectos como es el caso del grupo musical del mismo nombre, acepción por la que más se utiliza actualmente.

Los Jimaguas son divinidades mellizas figuradas en los altares por dos muñecos de madera idénticos, cuyos cuellos aparecen reunidos por un trozo de soga o cordel.

Por último, en la novela se menciona la libreta, nombre del cuaderno en que aparecen anotadas, para uso de los fieles, las fórmulas rituales y expresiones más corrientes del dialecto ñañigo. Actualmente se le conoce como libreta a la lista donde se anotan los números de la charada china.

Además de estos nombres, utilizamos en nuestra habla otros vocablos ya fuera del contexto religioso, como es el caso de *ecobio*. En dialecto ñañigo, este es el guía que te

llevará por el camino correcto para profesar la religión abacúa. Actualmente se le conoce por el concepto de amigo, compañero o socio. Otras palabras serían quimbombó, ñame, fufú (puré de plátano), bamba (labio prominente), monina, embó, malanga, funche, bongó, gandul, mambo, macaco, entre otras; las cuales aún usamos en el habla común.

Son también habituales algunas frases como: *Le zumba el mango*, expresión que se utiliza en la novela para calificar de extraordinario o excelente una persona o cosa. Actualmente, también se le infiere el significado de queja sobre algo, sorpresa, admiración o para designar algo difícil de lograr.

Ponerse pal número, significa costear, estar dispuesto a dar dinero para algo. En estos tiempos se utiliza literalmente por los jugadores de “bolita” o la charada.

Menear el guarapo, se utiliza en la novela como expresión para azotar a un negro esclavo. Ya no se usa.

En la jerga de los santeros se utiliza *bajarle el santo*, que significa entrar en posesión del dios secundario y del santo invocado por una persona. Esta frase ha sido alterada al pasar al español coloquial, donde comienza a utilizarse para indicar que una persona ha montado en cólera y debe ser calmada. Sin embargo, otras frases, aunque conocidas, no han cambiado su significado, tal es el caso de: *echar un daño* o causar mal a alguien mediante el hechizo; *echar los caracoles* que denomina el hecho en vaticinar el futuro de una persona según la posición en que caigan los caracoles; *echar bilongo* o envenenar a alguien, entre otras.

De la jerga abacúa también tenemos una de las más conocidas, nos referimos a *Chivo que rompe tambor con su pellejo paga*, la cual se ha modificado en *El que la hace la paga*, para mayor entendimiento.

Otras palabras usadas en la novela pero que son utilizadas meramente por los iniciados en la religión son: abanecue, ebión, ecón, empegó, enagueriero, engomobasaroko, ireme, iriampo, isué, iyamba, munifambá, obón, Ifá, entre muchas otras.

Puede afirmarse, entonces, que el negro en Cuba fue transculturado (Ortiz, 1991), por eso es parte inseparable de la nación cubana y no una minoría etnocultural. No resultó aculturado puesto que la cultura europea no le pudo arrebatarse sus raíces, conservadas con gran celo por los cabildos de nación en el pasado y por las religiones afrocubanas en el presente. Imposible negar entonces que, como decimos comúnmente en Cuba, *Quien no tiene de Congo, tiene de Carabalí*, frase que si se entiende literalmente puede ser capaz de definir una gran parte de nuestra cultura.

¡Écue-Yamba-Ó! es solo una muestra de la literatura cubana que ha tratado temas sobre nuestras raíces culturales y creencias, su mérito es haber sido una de las primeras en hacerlo. En esta novela se muestra gran parte del pasado cultural y social de los cubanos de la época que representa y de la que estamos viviendo ahora. Esta contemporaneidad se evidencia en las frases y palabras analizadas, puestas en boca de los personajes de la historia; a través de los lugares y situaciones comunes; y principalmente mediante la narración de una historia que nos toca de cerca, en cuanto a nuestra manera de actuar y responder a ciertos problemas.

No podemos olvidar nunca de dónde venimos si queremos saber realmente quienes somos, y eso es precisamente lo que se propone mostrarnos Carpentier. Al lector encontrarse entre las páginas de una novela como esta, puede sorprenderse, pero si se piensa bien, todos nos hallamos cerca del ambiente de Menegildo Cué. La vida es un ciclo interminable y lo que nos queda es vivirla como sepamos mejor y dejar nuestra huella en el camino, para que otro venga y cuente nuestra historia.

Bibliografía citada

Bueno, Salvador. *Introducción a Novela y relatos breves de Alejo Carpentier*. Bolsilibros Unión, La Habana, 1974.

Carpentier, Alejo. *¡Écue-Yamba-Ó!* Letras cubanas, La Habana, 2012.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ciencias Sociales, La Habana, 1991.

Valdés Bernal, Sergio. *Lengua nacional e identidad cultural del cubano*. Ciencias sociales, La Habana, 1998.

EXHUMACIONES



(Des)archivando a *Pedro Páramo*, Paralelo 20. Revista Nacional y Paralelo 20

Diana Hernández Castillo

(Universidad Autónoma Metropolitana, México)¹

Introducción

El presente trabajo pretende hacer un rescate documental doble. El primero atañe a una de las primeras críticas literarias (negativas) hechas a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1917-1986), así como a aquellos escritores que otorgaron méritos y comentarios positivos a dicha novela cuando fue publicada en 1955. Dicha crítica la encontramos en una publicación que se presume casi extinta, puesto que se han encontrado muy pocos ejemplares que datan de 1955, 1956 y 1957 en la Hemeroteca Nacional de México (HNM)² y en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Taller-Laboratorio de Historia de la Ciencia y la Archivística (UAMI-TLHCA) Fondo Manuel Sandoval Vallarta.³ Hasta el momento, no hemos localizado ninguna otra información o rastro de estas fuentes en otros archivos, como la hemeroteca de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada y la del Archivo General de la Nación México (AGNM). Los poquísimos ejemplares y el cambio en sus modalidades, en un lapso de tiempo muy corto, realzan lo paradójico de dicha documentación, dado que durante 1955 y 1956 esta fuente hemerográfica contenía el lema “revista nacional” en sus portadas y en efecto, contaba con todas las características de ser una publicación de este tipo, por ello en la HNM está catalogada como tal. Si bien, debemos puntualizar que localizamos esta documentación porque anteriormente habíamos encontrado dos ejemplares titulados: *Paralelo 20* en la sección hemerográfica del UAMI-TLHCA Fondo Manuel Sandoval Vallarta. Esta documentación data de los meses de junio y julio de 1957, pero para este año está catalogada como un periódico el cual no expresa “revista nacional” en su portada y se asemeja más a un diario.

1. Licenciada en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa (UAM-I) y estudiante de la Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades en la misma institución, sede Cuajimalpa (UAM-C). Entre sus líneas de investigación destacan la historia social de España, la historia de la ciencia y la tecnología en México y las relaciones entre historia, historiografía y literatura. Se especializa en el estudio de la prensa, del cuerpo y el género, conflictos socio-ambientales, la masificación de la música clásica rusa durante el siglo XX, así como acercamientos históricos e historiográficos a la literatura mexicana de Manuel José Othón y Juan Rulfo.

2. En adelante HNM.

3. En adelante UAMI-TLHCA.

Dicho lo anterior, nuestro segundo rescate documental atañe a la publicación de una carta dirigida al jefe de redacción de *Paralelo 20*, Armando Rodríguez Suárez (?-1995) un periodista renombrado que en 1959 fundó un órgano de prensa en Cuba (EFE, 1995 s/n), acerca de la posible desaparición de la revista hacia 1957. Ello nos ha hecho plantearnos una hipótesis provisional acerca de *Paralelo 20*. *Revista Nacional* y *Paralelo 20*, pues suponemos que su “desaparición” y los pocos ejemplares hallados en archivos distintos pudo haberse suscitado no sólo por deudas financieras como se leerá más adelante, sino también porque sus artículos versaban acerca de temas sumamente polémicos, como los usos bélicos de la energía nuclear, la contaminación radioactiva en México, la crisis y deformación de la democracia, la crítica al poder de la Iglesia y del sector militar, las vejaciones a los ejidatarios y campesinos, así como el desprestigio a varios personajes científicos y políticos, como Manuel Sandoval Vallarta (1899-1977) quien pudo haber adquirido este periódico al descubrir que en él difamaban su labor como científico (cfr. *Paralelo 20*, 1957a y 1957b).

Es la rareza del documento, su casi nula existencia en hemerotecas, su modalidad cambiante y su contenido lo que nos ha llevado a considerar pertinente no sólo interpretarlo, analizarlo, difundirlo y divulgarlo (véase los capítulos III y IV de Cipolla, 1991; Krauze, 2005) sino también transcribir lo redactado en estas publicaciones y hacer un rescate documental con el objetivo de que se susciten nuevos enfoques que -en este caso- atañen a la historia y a la literatura, mismos que pueden arrojar hallazgos novedosos acerca de estos ejemplares casi desconocidos, al mismo tiempo que nos acerquen a una de las primeras críticas literarias (negativas) hechas a *Pedro Páramo* y al ámbito literario de 1955 en México, redactada en una documentación que podemos catalogar como poco inexplorada que amerita ser desarchivada y rescatada.

Las críticas negativas a *Pedro Páramo*. El caso de *Paralelo 20*. *Revista Nacional*

Mucho se ha escrito (y se sigue escribiendo) acerca de la ficción de Juan Rulfo, su estilo, sus ideas, biografías, estudios históricos y no terminaríamos de mencionar todo lo que se ha elaborado académicamente acerca de este autor, pero sí podemos señalar algunos trabajos sumamente recientes: (véase Buxó, 2017 107-114; Thakkar, 2012; Vital (et. al.) 2015; Hernández, 2019; Díaz de Quijano, 2017; Arizmendi, 2013 41-52).

A pesar de los eventos acaecidos y reveses que Rulfo vivió en la hechura de *Pedro Páramo* (véase Alatorre y Arreola citado en Ortoll, 2015 116), en marzo de 1955 salió a la luz la novela y, posteriormente, surgieron comentarios varios a la obra (Vital 2017 s/n). Como bien dice Buxó, algunos de los lectores de Rulfo “pudieron sentirse confundidos y, en algunos casos, solemnemente irritados ante una nueva manera de narrar”

(Buxó, 2017 109) y *Pedro Páramo* tendría “una mala acogida crítica cuando apareció en 1955” (Zepeda, 2005 XXI). Muchas de estas críticas se han podido rescatar en los textos de Kathya Millares y Ana Sofía Rodríguez Everaert, autoras que recopilaron una serie de comentarios hechos por escritores a la novela (Millares y Everaert, 2015 s/n) y en la obra de Zepeda (2005).

Para efectos del presente trabajo, nosotros nos hemos centrado en los comentarios de 1955, pues el primero de agosto de dicho año salió la crítica de la novela en *Paralelo 20. Revista Nacional*, misma que no encontramos en la crónica de Zepeda, ni en el texto de Millares y Rodríguez. No obstante, antes de hacer la transcripción, consideramos importante señalar algunas de las similitudes encontradas en las críticas negativas recopiladas por los autores antes mencionados, para posteriormente hilarlas con el autor anónimo de la revista.

Francisco Zendejas, en abril de 1955, arremetió contra los opositores a *Pedro Páramo* argumentando que “esas opiniones, resumidas en su muy raquítica expresión, pueden referirse a una serie de frases sin sentido. Según ellas, a ‘Pedro Páramo’ le falta aliento, no es una obra positiva; por el contrario, ‘es negativa’” (Zendejas citado en Zepeda, 2005 97-98). En mayo, Archibaldo Burns comentó que el jalisciense “[h]ace una revoltura de elementos que produce confusión” (Burns citado en Millares y Rodríguez, 2015 s/n). Por su parte, Anaya-Sarmiento, en junio sentenció: “[e]n ‘Pedro Páramo’ encontré al mismo escritor de ‘El Llano en Llamas’ [...] pero no encontré al novelista. Algunos críticos parecen haberse deslumbrado con lo ‘novedoso’ del desarrollo del relato en diversos planos, que en Europa y en los Estados Unidos es un recurso casi manoseado” (Anaya-Sarmiento citado en Zepeda, 2005 109). Joaquín Macgregor hizo explícitas las siguientes interrogantes: “¿Quiénes fueron los impresionados por la novela de Rulfo? ¿Quiénes se entusiasmaron por el desarrollo ‘extraño’ de la trama y por las pláticas de fantasmas? Naturalmente, los recién llegados a la literatura [...] desconociendo lo que se ha hecho en Norteamérica, Inglaterra” (Macgregor citado en Zepeda, 2005 110). Y Juan de la Cabada argumentaría que la novela es oscura y deficiente (De la Cabada citado en Zepeda, 2005 110-111).

Los elementos mencionados con anterioridad por aquellos críticos: que *Pedro Páramo* es una novela negativa, confusa y oscura, que Rulfo no es un novelista, que el uso que hizo de varios planos empleado no es novedoso y que los que elogiaban a Rulfo eran personas desconocedoras de lo elaborado en la literatura extranjera, son paralelismos hallados en la crítica de *Paralelo 20. Revista Nacional*, misma que a continuación transcribimos fielmente de la fuente original. Cabe destacar que la documentación -consideramos- está en buen estado y por ello no fue necesario remarcar letras o palabras ilegibles.

PEDRO PARAMO. Novela de Juan Rulfo. Colección Letras Mexicanas del FONDO DE CULTURA ECONOMICA.

Independientemente del éxito de librería que este libro ha tenido, pienso que el análisis crítico de que ha sido objeto, ha resultado parcial, interesado, y en varias ocasiones producto de la ignorancia y del afán de jugar al “niño terrible de la crítica” en que han incurrido algunos escritores como Emmanuel Carvallo, por ejemplo. Desentendiéndose un poco de esa crítica parcial un tanto equivocada, se puede afirmar que “Pedro Páramo” no supera de ningún modo a LLANO EN LLAMAS, lo que quiere decir que Juan Rulfo continúa siendo mejor cuentista que novelista. Los críticos parciales o ignorantes de “Pedro Páramo” no sólo no han sido capaces de hacer un estudio concienzudo de LLANO EN LLAMAS, sino que han opinado cerradamente, que esta primera novela de Rulfo es una obra maestra. Considero que estas personas están en un error, “PEDRO PÁRAMO” es una novela técnicamente defectuosa. No es una novedad ni en América ni en Europa, el tratamiento del tema en dos planos simultáneos, además de que este recurso mal empleado, dió como resultado un libro oscuro, lleno de confusiones, negativo, casi deprimente y sin un mensaje positivo. Creo que la crítica elogiosa e interesada perjudica la obra futura del gran cuentista que ya es Juan Rulfo. Es de esperarse que ella no lo envanezca, y que en futuras obras encontremos un mejor cuentista de lo que ya es, y por qué no, el gran novelista que merecer ser, pero que todavía no es. (Anónimo, 1955 34)

Como se puede apreciar, la crítica anónima fue sumamente negativa, incluso un poco ruda, puesto que no sólo se ciñe a la obra rulfiana al trasladarse también al ámbito literario de la época acusando a quienes elaboraron los comentarios positivos y elogios a la novela de interesados, parciales, ignorantes, incapaces y equivocados, al mismo tiempo que sentencia que ojalá dicho éxito no abrume a Rulfo y lo catapulte en ese título. Cabe destacar que esta crítica está incluida en el primer número de “PARALELO 20, Revista Nacional, [la cual] surge a la opinión pública con el empeño inequívoco de servir” (1955 4) y suponemos que entonces que quizá la crítica debía apearse a los ideales de la revista naciente. Dicho contenido, así como los demás tópicos presentes a lo largo de los pocos ejemplares hallados y la publicación de una carta, en junio de 1957, que dejaba entrever algunos infortunios en el periódico, fueron factores determinantes que nos instaron a emprender el rescate de estos documentos resguardados en hemerotecas para transcribirlos y divulgarlos.

Paralelo 20 en 1957 ¿una desaparición anunciada?

Consideramos pertinente que para entender la fuente y descubrir quizá los eventos que la llevaron a su posible desaparición, debíamos transcribir la publicación de una carta dirigida al jefe de redacción de *Paralelo 20*, Armando Rodríguez Suárez, dado que este documento dejaba explícitos los problemas que tenía la publicación con su equipo de colaboradores, así como supuestas dificultades financieras mismas que, aunque fueron

desmentidas, quizá sí contribuyeron a su desaparición. Por ello, regresamos a la “hipótesis provisional” que poseemos acerca de esta fuente: quizá no sólo se dejó de publicar por conflictos económicos y con sus colaboradores, sino también por lo que se redactaba en ella: temas controvertidos aunados a insultos y difamaciones de personajes políticos, científicos y literatos mexicanos. Este documento transcrito también está en buen estado y por ello tampoco será necesario aclarar palabras o letras ilegibles.

Atenta Contestación

México, D.F., mayo 31 de 1957.

Sr. Armando Rodríguez S.

Redacción de “Paralelo 20”.

México, D.F.

Estimado “Flaco” (ya ni tan “flaco”):

Deseo felicitarte por la nueva modalidad de la revista “Paralelo 20” y por el impulso patriótico que para esa casa ha significado tu presencia. Hoy recibí por correo un ejemplar de esa revista, lo que supongo debo a tu gentileza, y la leí con interés. Me gustó el estilo y la orientación de sus artículos. Sobre todo porque me hacen sentir que el modesto “Al Día” ya no está solo en su actitud revolucionaria y en su lucha por la defensa de los altos intereses nacionales.

Me encontré, no sin sorpresa, que en las páginas de tan apreciable publicación se hace alguna referencia a mi persona y, por tratarse de ti, “Flaco” estimado, he decidido hacer las aclaraciones del caso: un miembro de esa casa -el señor Llop, quien creo que aparece en el directorio de “Paralelo 20” con algún cargo- se apersonó conmigo la semana pasada y me informó que esa revista -“Paralelo 20”- no volvería a publicarse hasta que su director obtuviera la conclusión de un juicio por \$15.000.000.00 -mucho lana-, que tiene pendiente, razón por la cual suponía -el señor Llop- encontrarse transitoriamente sin empleo. En esas condiciones, le ofrecí nuestra modesta publicación y él aceptó.

En las oficinas de “Al Día”, después de entregar al señor Llop la documentación del caso, se comentó con pena la posible desaparición de tan apreciable órgano de prensa. Y eso es todo, mi amigo.

Así, “Flaco” estimado, todo se reduce a una cuestión intrascendente originada en tu propia casa -“Paralelo 20”- y a que, tu conocida perspicacia se mutó lamentablemente, en una suspicacia que te hizo “ver moros con tranchete”.

Te saludo cordialmente en espera de que se te aclare la vista.

Salud y paz.

Mario Ezcurdia C.

Director de “Al Día”.

P.D.: Si te place -y así lo espero- publica esta carta. Ello sería buena muestra de amistad y de ecuanimidad de tu parte.

N. de la R: -A partir del presente número de PARALELO 20, el señor Armando Llop desaparece de su directorio y no por las mentiras que contó a nuestro buen

amigo Mario Ezcurdia, sino por razones de más peso: persona autorizada nos informó que el señor Llop cobró un cheque del señor Gabriel Alarcón a nombre de una publicación al parecer falsificando una firma. Eso por una parte, por la otra, convendría que el señor Llop liquidara sus cuentas con esta revista para evitarse mayores dificultades.

Por lo que se refiere a los 15 millones de pesos del juicio de marras, allá nuestro buen amigo Mario Ezcurdia si traga tamaña PILDORA. Y después de esto, no nos queda otra que proclamar: Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los periodistas de buena voluntad... Amén. (Paralelo 20, 1957a 2)

Quien escribió la carta, Mario Ezcurdia Camacho (1925-1998), fundó la revista "Al Día" y fue también un periodista reconocido (ELEM, 2018 s/n). Acerca de Armando Llop, no hemos encontrado ningún dato biográfico, aunque debemos señalar que sí figuraba en el directorio de *Paralelo 20. Revista Nacional* como "enviado especial" (cfr. Paralelo 20. Revista Nacional 1955, n°8 3).

Cabe destacar que para 1957, entre sus colaboradores destacan Edmundo Valadés (1915-1994) y Rubén Salazar Mallén (1905-1986) personajes que durante 1955 también hicieron las primeras críticas y comentarios a *Pedro Páramo* (véase Zepeda, 2005 359-360; Millares y Rodríguez Everaert, 2015 s/n; Vital, 2017 s/n). No obstante, en el directorio del 1ro de agosto de 1955, sólo figuraban como colaboradores: Mauricio Alvarado, Agustín Márquez, Gloria Berlanga y Juan Raúl Campuzano (1912-1989) (Paralelo 20. Revista Nacional, 1955 3).

Comentarios y conjeturas acerca de la autoría de la crítica literaria en *Paralelo 20. Revista Nacional*

Al hacer una búsqueda de los nombres que figuraban en el directorio de 1955, encontramos notas biográficas de Juan Raúl Campuzano que aluden a su labor como profesor, periodista, historiador y literato. Asimismo, se menciona su participación en *Paralelo 20* durante 1949 (véase Álvarez, 2018 s/n). Si bien se hace una referencia al nombre de dicha publicación, reiteramos que continúa causando extrañeza por el año citado.

De acuerdo con el *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX*, Campuzano Rodríguez tuvo una vasta trayectoria literaria como cuentista y sus textos se apegaban a la llamada "Novela de la Revolución" (Ocampo, 1988 274).⁴ Por consiguiente, podemos hacer una breve suposición a riesgo de ser errónea: quizá él pudo haber elaborado la crítica a *Pedro Páramo* en *Paralelo 20. Revista Nacional*. Cabe señalar que, según la biografía de Álvarez (2018) Campuzano Rodríguez fundó el "grupo literario Vórtice"

4. Cabe destacar que una de los limitantes del presente trabajo es que en la versión consultada del libro de Ocampo (1988) sólo se pudieron visualizar algunas de las obras hemerográficas de Campuzano.

(2018 s/n) y en la “Crítica Literaria”, de la revista que estamos transcribiendo, el autor anónimo -dado que es una mera hipótesis (acertada o errada) la que realizamos acerca de su posible autoría- sus comentarios también los dirigió a los números 5, 6, 7 y 8 de *Revista Literaria Vórtice*. Algunos serán acertados: “[l]abor plausible por todos los conceptos en la desarrollada por el Grupo Literario Vórtice, que por más de diez años ha realizado una obra de creación literaria y editorial, que es casi un ejemplo único en nuestro medio” (Anónimo, 1955 34), “[u]n verdadero acierto del Grupo Literario Vórtice, constituye el acuerdo tomado recientemente y que consiste en alternar, en la vida de su revista, un número de colaboración múltiple, con un número antológico dedicado a uno de los miembros del Grupo.” (1955 34). Otros aludirán a los reveses suscitados en dicha publicación: “[l]a revista [...] que presentando formalmente un visible progreso en relación con los números anteriores, lamentablemente en su contenido se encuentran materiales que se acostumbran llamar ‘refritos’, en vista de que ya han aparecido en otras revistas o libros” (1955 34).

Por los hallazgos que hemos expuesto hasta este momento, se puede sospechar que Campuzano Rodríguez haya sido el autor de esa crítica literaria, algo que desde luego puede ser corroborado o rectificado, dado que con estas transcripciones y difusiones pueden suscitarse nuevos hallazgos.

Reflexiones finales

Consideramos pertinente puntualizar que en este trabajo hemos logrado hacer un somero rescate documental que atañe, no solo a *Paralelo 20. Revista Nacional* y *Paralelo 20*, sino también una de las primeras críticas negativas a *Pedro Páramo* y al ambiente literario mexicano de mediados del siglo XX, donde podemos trazar un pequeño aporte a la historia de la literatura de Juan Rulfo, aludiendo a la recepción de su novela, así como la relación con sus públicos posteriores, los cuales poseen expectativas de su obra (Simonson, 2004 184-218; Lanson, 2003 197). Cabe destacar que Juan Rulfo, en una entrevista, mencionó que cuando una obra se publicaba, ésta ya estaba muerta (Rulfo citado en Cruz, 1979 s/n) lo que nos remite al texto de Lanson, ya que cuando un libro se publica lo que posteriormente se suscitan son los pensamientos e “impresiones del público”, no del autor (Lanson, 2003 197-207). En este caso, es el pensamiento e impresión de un lector que rechazó *Pedro Páramo* al mismo tiempo que criticó, con suma rudeza, la pobreza literaria e intelectual de aquellos escritores que elogiaban su novela, en una publicación que apenas estaba surgiendo y que tendría problemas dos años después, como pudimos analizar líneas atrás. Dicho contenido, la carta transcrita con anterioridad y los artículos presentes en los demás ejemplares nos brindan pistas acerca de su posible desaparición (como revista y como periódico) y derivado de ello, su

casi nula existencia en archivos. Son todos estos elementos los que promueven prestar atención a estos documentos resguardados que esperan ser descubiertos, interpretados y analizados concienzudamente y, en este caso, pueden ayudarnos incluso a entender a la fuente misma.

Finalmente, puntualizamos que este rescate documental nos invita a plantearnos preguntas y análisis acerca de esta documentación que amerita (des)archivarse, a la par que podemos archivar una nueva crítica a esta primera recepción de *Pedro Páramo*, misma que podemos leer, releer y quizá elaborar otras conjeturas acerca de la posible identidad del autor anónimo: pudo haber sido Campuzano Rodríguez o bien otro escritor, tal vez resentido con el ambiente literario mexicano para escribir de esa manera. Con lo anteriormente dicho, concordamos con José Luis Martínez al mencionar que si bien la literatura está ceñida a los libros, también está “sepultada” en revistas y periódicos (Martínez, 195 358-359). Y pueden ser precisamente estas fuentes las que pueden arrojar nuevos enfoques sobre los autores y sus obras, al mismo tiempo que pueden brindar un mayor entendimiento y soporte a las críticas de su primer público lector, quienes simplemente hicieron explícito lo que ellos experimentaron con la novela (Alatorre, 1973 1). El doble rescate documental realizado, en este caso, nos invita a reescribir y hacer aportes a la historia literaria rulfiana, a la par que nos incita a descubrir, repensar, reconstruir y analizar otras temáticas que atañen a ciertos acontecimientos históricos contenidos en la hemerografía hallada, la cual exige seguir siendo estudiada y analizada.

Bibliografía citada

Hemerografía

Revistas

Anónimo. “Crítica Literaria.” *Paralelo 20. Revista Nacional*, México, n° 1, 1955, pp. 3-34. En: Hemeroteca Nacional de México (HNM).

Paralelo 20. Revista Nacional, México, n° 8, 1955. En: HNM.

Periódicos

“Atenta contestación.” *Paralelo 20*, (México, Distrito Federal). 15 de junio de 1957a: 2. En: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Taller-Laboratorio de Historia de la Ciencia y la Archivística (UAMI.TLHCA), Ciudad de México. Fondo Manuel Sandoval Vallarta. Sección Hemerográfica, Subsección: Periódicos, Serie: Científica, Caja 2, s/f.

Paralelo 20, (México, Distrito Federal). 1ro de julio de 1957b: 1-16. En: UAMI.TLH-CA, Ciudad de México. Fondo Manuel Sandoval Vallarta, Sección Hemerográfica, Subsección: Periódicos, Serie: Científica, Caja 2, s/f.

Bibliografía general

- Alatorre, Antonio. “¿Qué es la crítica literaria?” *Revista de la Universidad de México*. n° 9, 1973, pp. 1-7.
- Álvarez, Isabel. “Juan Raúl Campuzano Rodríguez.” *Redes del Sur*, 2 de junio de 2018, s/n. www.redesdelur.com.mx/2016/index.php/cultura/35996-juan-raul-campuzano-rodriguez
- Arizmendi Domínguez, M. L. “El gallo de oro.” *Entre el texto y el contexto*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2013, pp. 41-52.
- Arreola Medina, Angélica. “Mario Ezcurdia.” *Enciclopedia de la literatura en México*. www.elem.mx/autor/datos/2194
- Buxó, José Pascual. “Juan Rulfo: los principios de una nueva poética narrativa.” *América sin nombre*, n° 22, 2017, pp. 107-14.
- Cipolla, Carlo M. *Entre la historia y la economía*. Crítica, Madrid, 1991.
- Cruz, Juan. “Juan Rulfo: ‘No puedo escribir sobre lo que veo’.” *El País*. 1979. elpais.com/elpais/2015/07/27/actualidad/1437991191_012418.html
- Díaz de Quijano, Fernando. “Juan Rulfo, viñetas de una infancia aniquilada.” www.elcultural.com/noticias/letras/Juan-Rulfo-vinetas-de-una-infancia-aniquilada/10783
- EFE. “Armando Rodríguez Suárez, periodista mexicano.” *El País*. 1995. elpais.com/diario/1995/08/17/agenda/808610407_850215.html
- Hernández Castillo, Diana. “Las diversas realidades en *El Gallo de Oro*. La ilegalidad como escape socio-económico a los ‘enemigos’ del mundo rural.” Trabajo terminado y aceptado como ponencia virtual a presentarse en el VII Congreso Internacional de Ciencias Sociales 2019. conferences.epistemopolis.org/index.php/cienciassociales/CS2019/paper/view/9635
- INBA. “Rubén Salazar Mallén.” *Enciclopedia de la literatura en México*. www.elem.mx/autor/datos/980
- JRV/VVS. “Campuzano Rodríguez, Juan Raúl”. *Enciclopediaagro*. www.encyclopediagro.org/index.php/indices/indice-de-biografias/383-campuzano-rodriguez-juan-raul
- Krauze, Enrique, “Un héroe de la historiografía.” *Letras Libres*. 2005. www.letraslibres.com/mexico-espana/un-heroe-la-historiografia
- Lanson, Gustave. “La historia literaria y la sociología.” *Literatura: teoría, historia, crítica*. n° 5, 2003, pp. 195-218. revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/45054

- Martínez, José Luis. "Tareas para la historia literaria de México." *Historia Mexicana*, vol. 2, n° 3, 1953, pp. 353-370. www.jstor.org/stable/25134278
- Milares, Kathya y Ana Sofía Rodríguez Everaert. "Pedro Páramo: elogios y diatribas." 2015. cultura.nexos.com.mx/?p=7957
- Ocampo, Aurora M. *Volumen 1 de Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. UNAM/Centro de Estudios Literarios, México, 1988.
- Ortoll, Servando. "Obstáculos en la escritura de Juan Rulfo." *Signos Literarios*, vol. IX, n° 22, 2015, pp. 76-121.
- Pavón, Alfredo. "Edmundo Valadés." *Enciclopedia de la literatura en México*. www.elem.mx/autor/datos/1093
- Simonson, Patricia. "Cuando la literatura escribe la historia literaria: un novelista norteamericano en 1852." *Literatura: teoría, historia, crítica*. n° 6, 2004, pp. 183-219. revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/30413/30560
- Thakkar, Amit. *The fiction of Juan Rulfo*. Tamesis, Great Britain, 2012.
- Vital Díaz, Alberto, María Esther Guzmán Gutiérrez, Stella Cuéllar, coordinadores. *60 años de El Llano en Llamas. Reflexiones académicas*, UNAM, México, 2015.
- Vital, Alberto "Pedro Páramo." www.elem.mx/obra/datos/2838
- Zepeda, Jorge. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. Fundación Juan Rulfo/Editorial RM, México, 2005.



E
N
T
R
O
P
Í
A
S

L
I
M
I
N
A
R
E
S

Claudia S

Exposición de artes plásticas de Paolo Argeri¹

Si bien Paolo Argeri, con su obra, se ha siempre ubicado en lo que concisamente se podría liquidar como lo fantástico, hay que remarcar que sus visiones, por cierto nutridas de frenesíes imaginativos, no se abandonan nunca al mero capricho onírico, al ímpetu fantasmal, al buceo del inconsciente. Al contrario, son como instantáneas de mundos regulados, ordenados (e imaginados) en cada detalle, universos racionalmente alucinados que, en la fábula del artista tratan o trataron de organizarse, tendiendo a la perfección, pero donde lo monstruoso amenaza o ya, directamente, desfigura cualquier tipo de armonía. Sus imágenes, que en los casos seleccionados para *Tenso Diagonal* son fundamentalmente collages –intervenidos pictóricamente los más antiguos, resueltos digitalmente los últimos– constituyen una galería de lúcidas pesadillas de un tiempo indeterminado, proyectado al futuro (por su absurdidad que parece exacerbar las contradicciones del presente), pero también anclado en el pasado (debido a las esquirlas visuales, a menudo recortes de material preexistente, que lo componen).

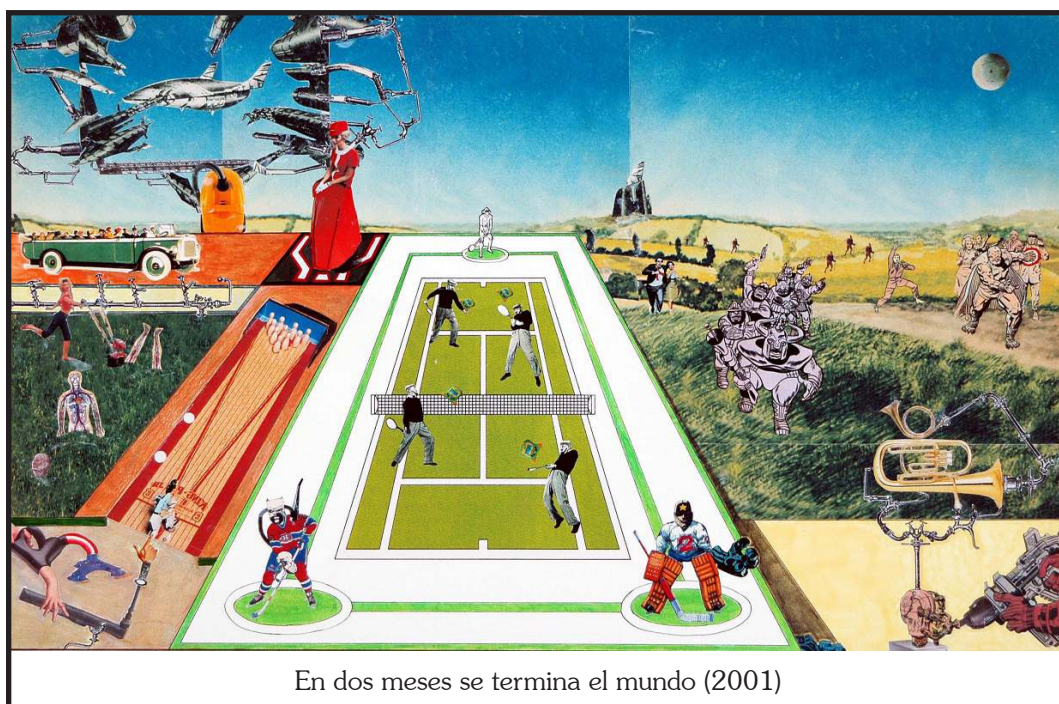
Los primeros tres trabajos que se presentan aquí forman parte, de hecho, de una serie llamada *La última muerte del Capitan Nemo* (2001-2002), donde Argeri desarrolló el concepto de *cyber-retró*: situaciones anormales, hijas de la más disparatada alucinación *sci-fi* o del imaginario surrealistas en sentido amplio (desde las *drôleries* medieval al onirismo daliniano), en vilo entre la nostalgia por un pasado que nunca fue y el arrepentimiento por un futuro que nunca se realizará. En esta fase el artista mira también a los ensambles dadaístas (no será difícil encontrar ecos de Max Ernst o Francis Picabia)

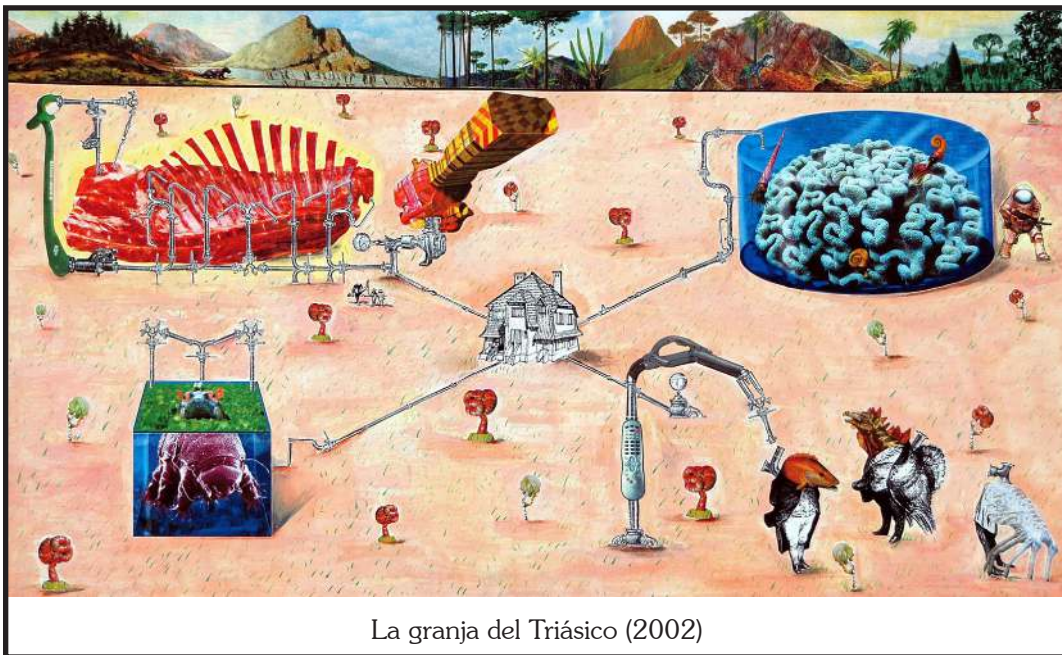
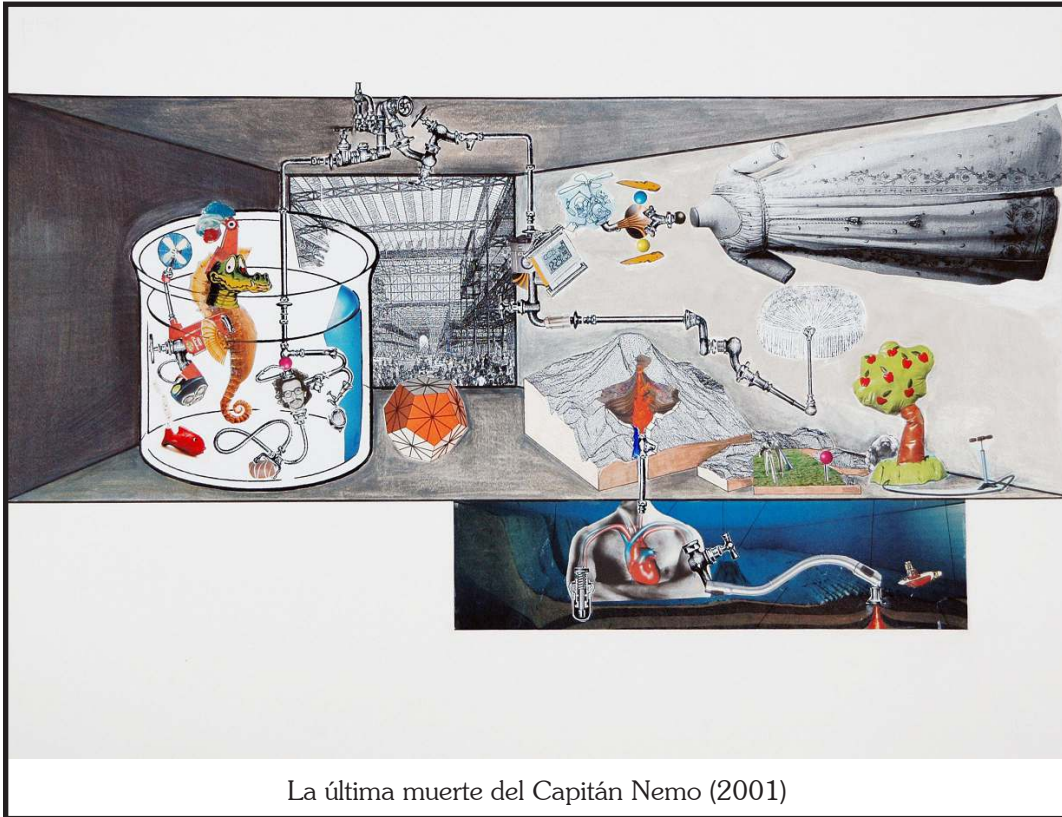
1. Paolo Argeri: Nacido en Génova (Italia) en 1970. Se diploma en el Liceo Artístico Niccolò Barabino de su ciudad. Con apenas 17 años produce *LDMD*, libro de artista enfocado en el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp, que hoy forma parte del Archivo Carlo Palli, una de las más importantes de Italia en el rubro. Frecuenta la Academia Ligustica de Bellas Artes y empieza una intensa investigación sobre el dibujo hiper-realista y la historieta. Con el tiempo, y cada vez más, se concentra en el óleo, pintando cuadros referidos a mundos fantásticos, de corte surrealista. En 1999 el artista Rolando Mignani lo contacta para llevar adelante un ambicioso proyecto, *Pilgrimage*, sobre el poeta norteamericano E. E. Cummings. Argeri realiza los 56 dibujos, relativos a diferentes intelectuales del siglo XX que lo componen y que se exponen en la Galleria V-Idea de Génova en 2001. Entre las personales, se destaca *La última muerte del Capitan Nemo* (Studio De Bernardi, Novi Ligure, 2004). Entre las colectivas, su participación en *La bicicletta, una tematica tra passato e futuro*, curada por Giancarlo Ravanello en 2005 y *13x17. 1000 artisti per un'indagine eccentrica sull'arte in Italia*, curada por Philippe Daverio y Jean Blanchaet en 2007, ambas expuestas en diferentes ciudades italianas. Intensa la actividad como ilustrador tanto de libros como de revistas. En 2015 publica, firmando también la carátula, un libro de relatos de ciencia ficción titulado *Los cuentos de los jóvenes eternos* (Vallescrivía Ed., Novi Ligure).

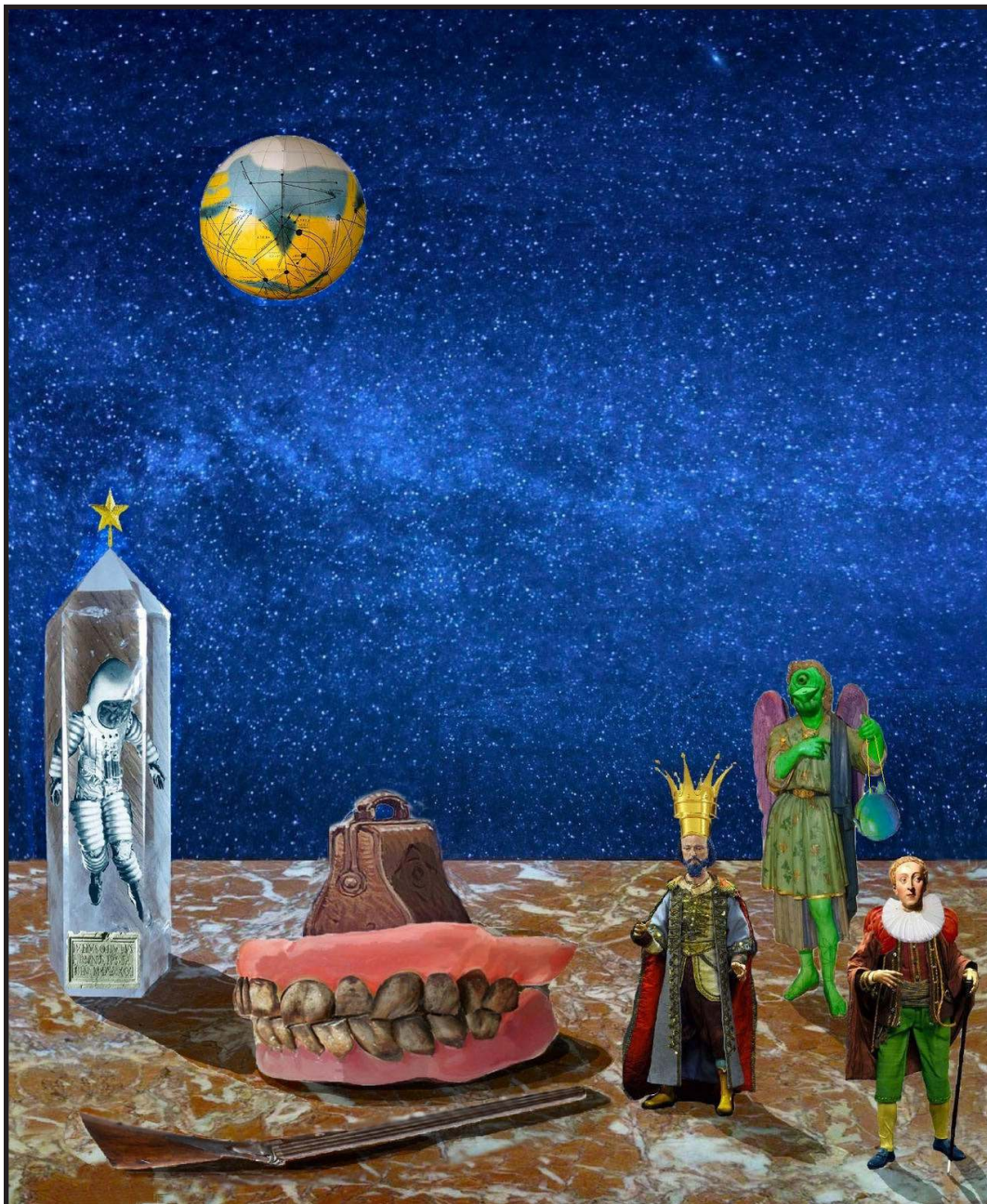
teniendo el Pop Art completamente metabolizado en piezas que funcionan tanto en lo macro –la tabla como gran escena teatral, coral– como en lo micro –invitan a detenerse sobre cada una de las presencias, en un ejercicio casi boschiano.

Producida más de tres lustros después, la serie de collages armados digitalmente de *Temas auxiliares del futuro* (2018) –dos en la galería, el tercero en la carátula– presenta atmósferas más rarefactas, pero no menos inquietantes, casi como si fuesen postales de un tiempo otro (y no de otros tiempos): la puesta en escena es más austera, los sujetos que habitan los cielos menores en número y casi reducidos a emblemas, el sabor general directamente a ciencia ficción. Con un poco de exceso se podría invocar quizá una metafísica extraterrestre, como si estuviésemos frente a unos De Chirico siderales, hundidos en el silencio celeste. En las imágenes de Argeri, sin embargo, no se trata tanto de divisar y lidiar con la introspección, la angustia, lo ignoto, lo supernatural, sino de delinear –con mano firme, superponiendo lo científico y lo imaginativo– *snapshots* de (im)posibilidades cacotópicas.

Riccardo Boglione.







La búsqueda de Boria. Una telenovela intergaláctica (2018)



El segundo retorno de Palmer Eldritch (2018)

Dos cuentos

Augusto Coronel Odizzio¹

Madrugada

El cascarudo se mueve desaforado atravesando el túnel. Arrastra sus patas duras, articuladas, filosas. Milimétricos trozos de delicada piel se desprenden del conducto carnosos tras su paso. No sabe adónde va, no entiende que el final es membrana tensa y sensible. Rasca esa piel interna con sus patas amplificando un sonido irregular y rasposo, casi tangible, que se irradia desesperante en la cabeza del hombre que visto de afuera parece dormir en calma, sin librar sospechas de estar padeciendo una sofocante y reiterativa pesadilla.

En el sueño, el hombre tranca su mandíbula, abre duros los ojos y se sacude frenético: intenta liberarse del insecto que le camina adentro cada vez más fiero. Luego ruge apretando gestos de dolor, hasta que cae al suelo y comienza a convulsionar.

En una siguiente secuencia del sueño, está parado solo en un cuarto blanco y limpio, como de hospital, sobándose la oreja, y ve al cascarudo en el suelo. Exhala un momentáneo alivio y lo pisa con reiterado desprecio, hasta que levanta el pie y el bicho ya no está. Examina la suela de su zapato, tajea el ambiente con nerviosas miradas y no lo encuentra. Es ahí que el sonido rasposo lo contamina otra vez desde adentro, entonces corre desesperado hasta arrojarse por una ventana.

Despierta despegando la nuca de una almohada enchumbada en sudor. Mientras, la construcción onírica de su cuerpo, ya no soñada por él, se va lastimando por trozos y astillas de vidrio a medida que cae hacia un suelo duro y asesino. A su izquierda, la mujer duerme sumergida en placidez, sueña también, pero algo muy distinto, algo entre cálido

1. Augusto Coronel Odizzio (Maldonado, 1989). En 2019 publicó la novela *La noche entre dos mundos*, premiada por los Fondos de Incentivo Editorial de la Intendencia Municipal de Maldonado. En 2018 publicó el libro de relatos *Climas* (segundo premio en el Premio de Narrativa Antonio Lussich 2017) mediante la editorial Civiles Ilustrados. En 2015 obtuvo el tercer premio en el concurso de relato breve *Maldonado te cuento*, por su relato "El frío en la cara". En 2013 publicó el poemario *Aquella sangre*, en la colección de mini libros de Trópico Sur Editor. Textos suyos están incluidos en *La ballena de papel*, antología de poesía de Maldonado, 1985-2017. Ha publicado notas sobre cine en medios argentinos y ficción en medios nacionales. Administra el blog *Diario de un incompleto*.

y liviano. Agitado se baja de la cama. Camina por el pasillo salpicado por las luces de la calle que se meten lánguidas y baja la escalera. Atraviesa el comedor y prende un cigarro en la cocina, sobre una ventana que abre con agilidad ansiosa pero calculada; no quiere despertarla a ella, sabe que si lo hace, un pretexto cualquiera los obligará a pelear de vuelta, y así estarán mucho rato, arrojándose insultos basados en acusaciones y resentimientos. Es que en los últimos meses las peleas han sido torbellino asediante.

Afuera la lluvia se hace cortina densa. Cae, y arranca al calor del suelo que se ha acumulado durante el día. Pero como es lluvia de verano húmedo y pesado, solo logra que el calor levite y se reparta en el aire pegajoso de la madrugada.

Arriba, ella se está despertando, y dejará la cama vacía en instantes, con abrupta y creciente rapidez.

En la cocina envuelta en semipenumbra, él, apretando con una mueca el cigarro, abre la heladera para manotear alguna sobra de la cena o la jarra de agua.

Ahora ella está bajando la escalera. Baja macerando un comentario sutil pero exasperante, para espetarlo ni bien deje atrás el último escalón, y así dar lugar al pretexto.

La heladera irradia una luz tenue sobre la cocina y el comedor. Por el rabillo del ojo él asimila un bulto en el suelo y tuerce la cabeza. Ella ha terminado de bajar. Ambos ven, a la vez, lo mismo: su gato negro, con patas veteadas por un blanco opaco, yace muerto y destripado.

El fresco recuerdo de planicie moteada por viva fronda y sol que veía en su sueño, se detiene muriendo en su cabeza -como una foto que recién revelada es blanqueada de golpe-, y es contaminado por un horror que la endurece; apenas puede abrir la boca y gorgorear un grito que sustituye a su macerado comentario.

Él tira el cigarrillo donde caiga, y perplejo enciende la luz. Permanece un segundo agrietando la cara, y, con la misma desesperación de su sueño, se arroja a revisar ventanas y puertas comprobando que ninguna haya sido forzada. La heladera sigue abierta, liberando desde su interior una expresión lumínica pobre, que ahora es apenas una pátina en la pintura de esa escena extraña y deforme.

—Está todo cerrado. Acá no se metió nadie.

—¿Estás seguro?

—Pero claro, mujer, claro. Está todo cerrado.

—Fijate de vuelta, no puede ser.

Los dos se miran compartiendo un espasmo de violento nerviosismo. En segundos, la situación los obligará a culpar al otro irracionalmente y sin decirlo. En otro estado, en otro contexto, no cabría en ninguna mente que alguno de los dos fuera capaz de hacerle eso al gato, al que mimaban y sobreprotegían con exageración muchas veces.

La adicción al juego que lo llevó a gastarse los ahorros para el primer depósito de un terreno, y las mentiras y engaños que nacieron para ir engordando cada vez con mayor descontrol; el borracho despliegue de sexo fuerte y rápido entre ella y un compañero de trabajo en una fiesta de fin de año, y la consecuente y resacosa culpa, inútilmente tapada por el autoconvencimiento de que aquello solo había sido un inocente desliz; y el aborto al que ambos accedieron luego de una semana entera poblada por el miedo, la vergüenza, la indecisión y una gama diversa de justificaciones. Todo existiendo a lo largo de siete años que comenzaron como comienzo cualquier unión de pareja, cuyas partes se convencen de que el amor podrá protegerlos de sus elementos más nocivos, y que inclusive mermará el impacto de sus futuros e inevitables errores.

Su diálogo es interrumpido por otra sorpresa: la heladera se mueve con agresividad, y la luz que le sale de adentro se va volviendo blanca, casi enceguecedora. Su atención ahora cuelga de ese suceso que se les presenta siniestro, lóbrego, inquietante. Ojos apretados y mano en visera protegen la vista. Miran otra vez hacia el suelo buscando la figura felina, aún indecisos y llenándose de miedo maniático, golpeados por la confusión y el aturdimiento de aquel que, enseguida de recibir un inesperado piñazo en la cara, es apuñalado con violencia en el estómago; pero el animal ya no está. La puerta de la heladera se cierra sola y con fuerza; el silencio ahora domina el ambiente. Él la abraza, ella deja caer por su cara una lágrima dura y pesada. Ambos figuran ser dos estatuas de carne, atemporales, rígidas. Afuera ya no llueve, y el vaho húmedo y espeso se despega lentamente de la tierra.

La heladera se abre con ímpetu mecánico y arroja al gato en las mismas condiciones en las que estaba cuando lo encontraron, aunque ya podrido y lleno de gusanos, como si dentro de ese vivo electrodoméstico el tiempo avanzara distinto. Aquel animal, muerto y en brusca descomposición, lanzado por la heladera, parecía, imitaba o sugería un pedazo de comida a medio digerir, expulsado por un estómago revuelto y ansioso.

Lo que aún los mantenía juntos (retazos de cuando todo era mejor, una ridícula e ingenua esperanza, el entendimiento y la mutua aceptación de sus respectivos errores, o quizá y nada más que una inercia emocional) y compartiendo un techo, terminaba entonces por desvanecerse esa madrugada, como el vaho de afuera al alcanzar la chatura viscosa de nubes y cielo.

Basquetbolista

La feria es una masa de ruido. Cuando uno la camina el ruido se mueve. El ruido existe más que la tierra y no lo puedo tocar. Lo gestos me explican que un señor está vendiendo un artilugio para entretener a un hámster: una ruedita cubierta de espejos por dentro. La idea es que el animalito pueda verse a sí mismo en su faena. “Los que saben dicen que eso los estimula”, le miente a la mujer que mira sonriendo a su hija. Entonces vende. Es un hombre hábil, porque además el aparato es caro. La verdad es que eso a los hámsters los deprime, los humaniza.

Me empujo dócil entre la gente, las piernas andan solas. Es tarde de paseo, no hay apuro; no encuentro irritación fácil. Los olores van de amarillos de sol apretado entre edificios, hasta tufos espesos. Se unen al ruido. Pero se desprenden a su antojo, son inaccesibles también pero no molestan, no hieren como el ruido. Mi cabeza es un mar violento, en la superficie barcos a la deriva se comunican mediante bengalas defectuosas, que asoman anuncios, no concretan; orienta mal su humareda lánguida: es que no pienso, rasco nociones lentas en desorden.

Michael Jordan ganó seis anillos con los Chicago Bulls. Obtuvo el mayor promedio en la historia de la NBA. Fue líder en robos de balón. Michael Jordan está tatuado en la pierna del muchacho que oscila sus dos metros de altura y camina adelante, en el andarivel de la feria que a mí me traslada. De la mano lleva a la que parece su novia, una rubia bajita de trote elegante. El basquetbolista tiene una gorra en la que destaca en letras rojas NBA. Y una musculosa que dice LeBron James. No debe tener más de 22 años. Parece contento, satisfecho, pacífico. Su novia se detiene a mirar unos cuadritos con panorámicas de Punta del Diablo y Cabo Polonio y lo mira diciéndole que en verano tienen que volver, que allá es precioso. Y pienso en ese gigante, en lo increíble que debe sentirse embocar un triple ganador sobre el final del partido. Lo veo en el despliegue alegre dando saltos, chocando manos con sus compañeros, recibiendo gritos de elogio eufórico proyectados por la tribuna. Puedo oler el perfume de su novia mezclado con sudor mientras salta agitada, festejando, muerta de amor y de orgullo por su basquetbolista. El equipo ha ganado el campeonato. Más tarde irán todos, junto a sus amigos, parejas y el enjambre de fanáticos, a festejar a un bar. El entrenador pagará una ronda. Una voluptuosa con ojos de vicio selectivo e interesado, aprovechará la ida al baño de la novia del basquetbolista para acercarse a él y más que seducirlo, violarlo con susurros y un intento de manoseo. Él, firme, frenará ese avance: “¿Estás loca? No, no, salí de acá. Ni se te ocurra”. Ella insistirá: “Tranqui, si querés la dejamos para otra, me llamás y listo, cuando quieras, grandote”. Y él: “Ni ahora, ni nunca, ¿ta claro?”. Ella ofendida dejará

el bar. Nunca nadie se le había negado. Había destrozado muchas parejas, conquistado regalos, viajes y otras ofrendas. El amor del basquetbolista es hermético.

Pero ahora yo soy la pelota, y entro fenomenal en el aro; pego en el borde, amago al vacío, pero vuelvo, rodeo y entro. Mejor la pelota que el que la lanza. No es él quien entra. Él ayuda, pero no entra. Y entrar es ganar. Si ganar es algo que pueda tocarse, es pelota rodeada de aire entrando.

Vuelvo a la feria. Todavía siguen mis ojos al grandote con su nena culona, tierna y petiza (le frota mimos, lo acaricia entre palabras). Aminoró y los veo perderse entre la gente, y cuando los pierdo de vista ocurre algo raro: hay silencio, cae repentino, dura segundos; y vuelve el ruido. Algo no está bien. Fruta. Necesito enterrarme en la boca una cantidad anormal de fruta. Este antojo ardiente solo lo vinculo a las frituras, a la comida grasosa y contundente, no a la fruta. “Dame un kilo de frutilla, seis peras, dos bananas, cinco manzanas y un kilo de naranja”, le digo al verdulero.

Llego a casa y me como las frutas (en el camino iba sacando y comiendo de la bolsa). Todas. No las lavo antes. Miro el tacho de basura y apunto una naranja podrida. Intento mil veces pero no entra. Se ha ido el ruido.

NOTAS TRANSVERSALES

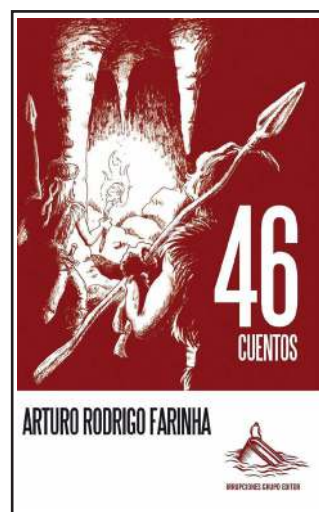


En los intersticios de la realidad

Tabane Sosa

(Consejo de Educación Secundaria
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)

Farinha, Arturo Rodrigo.
46 cuentos.
Irrupciones, Montevideo, 2018.



Arturo Rodrigo Farinha, profesor de Matemática y oriundo de Salto, se abre paso en el escenario de la narrativa breve con *46 cuentos*. Como su título indica son precisamente cuarentaiséis los relatos que componen el volumen. Desde el punto de vista formal la extensión es variada, algunos entrarían, por esta característica, en la clasificación de microrrelato, mientras que los más extensos no superan las ocho carillas.

Con un predominio de las categorías literatura fantástica y ciencia ficción; aunque el realismo está también presente, las temáticas son diversas: terror, humor, locura, suspenso, drama.

De la mano de singulares extraterrestres, niños perversos o inocentes, curas, científicos, comediantes, detectives, esquizofrénicos, jóvenes curiosos; hombres enamorados, apurados, que existen y que no, el Diablo, la Muerte y el mismísimo Dios, nos adentramos en la narrativa de Farinha que aúna las disímiles ficciones mediante una técnica que las atraviesa: el efectismo final. Al respecto, Enrique Anderson Imbert (1979) señala: “El desenlace tiene que ser estéticamente satisfactorio: una observación profunda, una sugerencia misteriosa, un dilema, sobre todo una sorpresa [...] el principio y el fin han de encajar perfectamente, con un ¡clic! [...] los personajes, la época, el lugar, la atmósfera pueden cambiar; lo que no cambia es la intriga y su desenlace” (24). Podemos hallar todas estas formas de desenlace en el libro de Farinha. De este modo,

la apuesta del autor es alta, en principio porque al ensayar para todos sus cuentos esta técnica, desde el cuarto o quinto relato nos disponemos a esperarla. Esto provoca que el cerebro, de naturaleza anticipatoria, se disponga a hacerlo, con lo cual expuesto el nudo del relato y si la intriga no es lo suficientemente atrapante, la lectura más que precipitarse para desentrañar el problema busca la coincidencia con uno de los desenlaces ensayados mentalmente. Por tanto, la satisfacción estética a la que se refiere Anderson Imbert se pone en riesgo. Sin embargo, este mismo autor observa: “No importa que nos anticipemos a lo que va a ocurrir si mientras leemos admiramos el modo con que el narrador describe” (141). En este sentido, podemos observar un buen manejo de la materia narrativa en donde se destaca la descripción con algunos puntos altos en los que asistimos a la desfamiliarización o desautomatización del lenguaje.¹ Más no siempre la narrativa consigue alcanzar la intriga requerida, sobre todo cuando el asunto no es tan atractivo.

No obstante lo señalado, dentro de la ecléctica temática del libro, la tan compleja condición humana, no escapa de la pluma del escritor. Así nos encontramos con cuentos en los que la mezquindad del ser humano emerge en situaciones en las que precisamente debería aflorar nuestra parte más humana como es el caso de “Un millón”, o en donde lo efímero de la existencia se presenta doblemente funesto a causa de nuestra naturaleza autodestructiva, como en “Muy breve historia”.

Lo fantástico (Campra, 2008), en sus muchas manifestaciones, predomina en la mayoría de los relatos con diferentes intenciones. El miedo y la angustia afloran en escenarios en donde lo ominoso (Freud, 1992) se hace presente, tal es el caso de “Chocolate”, “La merienda” o “La llamada”. La presencia de niños expuestos a los terrores nocturnos, a animaciones que trascienden el plano de la fantasía o la posibilidad de que el sentimiento de culpa se materialice fantasmagóricamente aparecen en estos relatos de final siniestro empujándonos a enfrentar algunos de los miedos más arraigados en las conciencias, sobre todo de padres en el caso de los primeros dos cuentos.

Otra forma de lo ominoso, entendido como la aparición de lo ineludible o fatídico, se hace presente en “El visitante” y “Perdido”. En el primero, lo ominoso aparece por medio de la paradoja de la muerte, relato que rememora un apólogo de la literatura judeo-talmúdica,² en que el personaje huye para que no lo alcance la muerte y ese viaje es precisamente lo que lo acerca a ella. Mientras que en el segundo relato la repetición de un sueño funciona como el prelude de lo inexorable.

1. Tal como lo planteaban los Formalistas rusos.

2. Una de las versiones más difundidas de este relato en estas latitudes es la que Jean Cocteau inserta en “Le grand Écart”, texto que Borges, Bioy Casares y Ocampo incluyen en su *Antología de la literatura fantástica*.

La irrupción de lo fantástico en algunos casos está al servicio de dibujar la parte más oscura del ser humano en cuentos como “Que los cumpla feliz” y “El deseo”. En el primero, la caracterización de la dupla protagonista resulta en voz del narrador explícitamente opuesta. Uno de los protagonistas es un niño impertinente, agresivo y malcriado, el cumpleañosero; se lo describe como “un niño muy desagradable [...] Una verdadera pesadilla para la maestra [...] Todos le tenían miedo en el colegio” (141). A tal caracterización se opone la figura de un mago, anciano, “de sonrisa amistosa” (143) que luego de verse sometido a las burlas del niño que desacredita cada acto de magia se ve “viejo, algo jorobado y humillado” (144). El narrador nos lleva de la mano en un ir y venir que oscila entre las acciones del niño y sus efectos en el anciano mago. De modo que hacia el final, el lector espera el más que merecido castigo al niño, sin que ello tenga consecuencias para el pobre anciano que ya ha sufrido bastantes humillaciones. Lo fantástico hace posible ambos resultados y en un instante el deseo de venganza se torna angustia, ya por la desproporción del castigo, ya (y sobre todo) por el deseo con que acompañamos el relato.

En el segundo, lo fantástico genera una circunstancia que invita a indagar (nos) y reflexionar en torno a aquello que nos impulsa a querer la vida. La presencia de la muerte personificada, sarcástica e incisiva, enfrenta al protagonista a la revisión de una miserable existencia, una existencia sin motivación alguna. Sin embargo, el desenlace invierte la situación y nos invita a explorar en las oscuras emociones que nos alimentan.

La inteligencia artificial y los peligros a los cuales podemos vernos sometidos como consecuencia de un desarrollo tecnológico anárquico se manifiestan en “Césped”, “El descubrimiento” y “El espectáculo”. En el primero, la tarea tan corriente y habitual de arreglar el jardín abre paso a lo fantástico. Antonio es literalmente tragado por la tierra. Con esta acertada prolepsis inicial la incógnita queda instalada. Las imágenes sensoriales referidas en la descripción del protagonista siendo devorado constituyen una narración bien lograda. Del desenlace emerge una atmósfera de terror que genera recelo ante la posibilidad real de que lo fantástico pueda dejar de serlo. Lamentablemente, el enunciado final resulta anticlimático y rompe el efecto logrado.

No tan real, aunque sí posible, es la explicación de la “alteración” que ocurre en “El descubrimiento” y por tanto el efecto en el lector resulta similar al anterior. En esta narración un juego 3D adquiere autonomía evidenciando la posibilidad de la creación de un personaje nuevo sin la intervención de sus programadores.

En “El espectáculo” pasado y futuro confluyen a fin de mostrar una deshumanización tan familiar y actual que más que cuestionar el avance tecnológico cuestiona el uso que hacemos de él. En este relato una máquina del tiempo permite “Tours guiados” al

pasado, más concretamente al Paleolítico. Allí las reacciones de una familia primitiva, hambrienta y aterrorizada constituyen el espectáculo al que el título se refiere.

Otro grupo de relatos ensayan una explicación de ciertas circunstancias trágicas. Aunque la medicina o la psicología puedan explicar racionalmente las causas de una enfermedad o de ciertos comportamientos humanos, tales explicaciones no siempre logran satisfacer las ansias que dichas situaciones generan. En “Debo despertar”, lo fantástico surge cuando aquello que pertenece al ámbito de los sueños lo trasciende y sus efectos se ven en el plano de lo real. De este modo, el sueño de un niño deviene en tragedia. No obstante, lo fantástico funciona como una suerte de desplazamiento³ que de alguna manera compensa emocionalmente, dado que el cuento explica la entrada al estado de coma de un niño como consecuencia del llamado a jugar en un bosque, de una criatura emergida de sus sueños.

Por el contrario, en “Una ganga” y “Amor” lo fantástico resulta particularmente perturbador ya que aquello que en principio se mostró como claramente fantástico podría no ser más que el producto de mentes trastornadas y por ende ser parte de nuestra realidad. En dos de estos relatos se evidencian mentes con deseos fomicidas. En “Amor”, ese deseo se concreta. El móvil del asesino es librarse de ese amor que el narrador califica como “arrollador y obsesivo”. Pareciera no haber otra posibilidad que el asesinato: “El divorcio no la detendría [...] la única forma de deshacerse de ella [era] matarla” (72). Sin embargo, matarla a palazos en la cabeza tampoco la detendrá. Es así que hacia el final del relato la mujer sale de la tumba improvisada en el fondo de la casa para cumplir su promesa de amor para siempre.

En “Una ganga” una pareja compra una casa a muy bajo precio. La casa embrujada en la que aparecen cadáveres y partes de cuerpos mutilados es el escenario en el que esta pareja se separa debido a las permanentes interrupciones de los fantasmas en su vida cotidiana. El anterior dueño de la casa era un cirujano que enloqueció y mató a toda su familia, luego los mutiló y por último se suicidó. La mujer se va del hogar a vivir con su madre mientras que el cadáver del asesino observa al protagonista y mueve su boca como queriendo hablarle. La voz del muerto suena en la cabeza del personaje aunque no sabemos qué dice. El cuento se cierra sugiriendo que el hombre ha decidido asesinar a su esposa y a su suegra.

Dentro de los relatos a los que podemos clasificar como realistas encontramos a “Don Sixto”, “Vecinos”, “La despedida” y “El regalo”. “Don Sixto” es un relato que bucea en la mente “senil y extraviada” (12) de un mendigo quien luego de la muerte de su esposa se encierra en su mundo y vaga por las calles. El cuento muestra cómo una

3. En términos del psicoanálisis.

mirada y un gesto amable pueden impedir que un hombre sumido en la demencia se aparte de sus afectos.

En “Vecinos” la idea del karma se hace presente cuando el esfuerzo de un hombre por matar a su vecino se vuelve en su contra. La decisión de matar al hombre nace de la molestia que le provocan los ladridos constantes del perro. Irónicamente es el perro quien de algún modo colabora para que el plan ideado por el asesino no solo se frustre sino que termine matándolo. El vecino, sin embargo, no saldrá intacto.

“El regalo” es una historia breve cuyo protagonista es un niño que con motivo de la cercanía de su cumpleaños decide revisar la casa en busca de su obsequio. Lo que encontrará señala la ironía del título, a la vez que muestra cómo uno de los mayores actos de amor, revestido de mentira, puede transformarse en algo pernicioso.

En cuanto a “La despedida” puede decirse que es la narración de esas escenas que se ven cotidianamente en cualquier película estadounidense. Familiares despidiendo a un ser amado en el cementerio, mientras el supuesto fallecido observa desde lejos y se retira porque ha entrado a un programa de protección de testigos.

Dentro de la categoría ciencia ficción (Suvín, 1984) encontramos algunos microrrelatos como “La pregunta” y “¿Cuál es tu color favorito?”. El primero ironiza sobre la inteligencia humana exponiendo nuestro lado más soberbio, a la vez que pone en consideración la existencia de seres extraterrestres con similares características. En el segundo, la ciencia ficción es la excusa para presentar un mundo posapocalíptico.

Uno de los relatos más extensos dentro de la categoría ciencia ficción es “La tesis”. Un estudiante extraterrestre debe hacer una tesis para recibirse, para ello debe encontrar un planeta con vida inteligente que llame su atención en algún aspecto y del que aún no haya registro. Por supuesto, llega a nuestro planeta y se dispone a buscar vida inteligente. La búsqueda la hace en el mar ya que entiende que los seres que habitan en el planeta deben ser acuáticos dada la proporción tierra-agua. El punto de vista elegido por el narrador provoca por momentos esa extranjería con la que logramos observarnos en tanto especie. Esa mirada extraña del extraterrestre identifica un barco velero como el ser inteligente del planeta, aún a pesar de que los análisis arrojen que “el esqueleto y la piel no eran de una sustancia orgánica conocida” (90). Como consecuencia de este error y en función de las observaciones que había hecho el extraterrestre de “seres grandes que sobre su piel eran acompañados por otros seres” (90) y la relación de “simbiosis” entre ambos, llega a la conclusión de que los seres humanos que tripulan el barco son parásitos. El tamaño del velero impide que se lo lleve como muestra, pero entiende que “los parásitos” estaban dañando a este ser y mediante teletransportación los lleva a su nave. Los tripulantes mueren asfixiados ya que el extraterrestre no entendió su sistema

respiratorio y se quedaron sin aire. Al margen de resultar una narración atractiva, cabe preguntarse cómo un ser que posee la tecnología para viajar por el universo, entrar y salir por agujeros de gusano para visitar distintas galaxias e incluso teletransportar seres vivos no puede darse cuenta de que el velero no es un ser vivo y mucho menos inteligente. Al respecto el narrador indica que los resultados del “escaneo fueron confusos”, asimismo la búsqueda manual de órganos o algún indicador de inteligencia indicó “resultados más que confusos y hasta contradictorios” (90). Como corolario, de la recepción de una señal emitida por el velero, el extraterrestre concluye con una afirmación categórica, el ser flotante era “la raza inteligente en ese planeta”.

Por otra parte, en el cuento “El invento” se plantea la idea de que la historia de la humanidad está perfectamente determinada y su discurrir es celosamente custodiado por vigilantes que intervienen ante cualquier posible alteración. Estos vigilantes aparecen precisamente cuando un niño por casualidad, en el contexto de un juego, inventa un “motor antigravitatorio portátil”. Uno de los vigilantes plantea la posibilidad de matar al niño ya que “eso está prohibido hasta el año permitido para su invención: 2031”. Lo casual de la invención preserva la vida del niño, al que solo le borran la memoria.

Por último, una sección no menor de relatos se inscribe en la categoría humor o cómico. Como generalidad, el hecho de que se busque un efecto en concreto y que, además, ese efecto dependa en gran medida de quien lo recibe lo transforma en uno de los más difíciles de lograr, sobre todo en épocas en que Internet pone al alcance de la mano todo tipo de contenido humorístico. Algunos de los que hallamos en el libro son: “La regla básica”, “Olor”, “Gracias por su comprensión”, “El mendigo” y “Misterio”. En los primeros dos el humor se muestra en el final del relato, como en la estructura de un chiste. El tercero plantea dentro del tono humorístico un apocalipsis a causa de un niño extraterrestre que jugaba con las armas de sus progenitores. En el caso de “El mendigo”, el tono narrativo sostenido en el relato contrasta violentamente con el enunciado que carga con el desenlace, enunciado claramente cómico pero que pretende a la vez señalar un destino trágico. No queda clara la intención.

En donde sí queda claro el propósito es en “Misterio”. En este cuento la técnica usada para generar humor es el juego de palabras, por ejemplo, por medio del calambur: “¿Está Paredes?! ¡¡Paredes!! ¡Solomeo Paredes!” (172), la homografía “Malhumorado entró sin saludar a nadie, lo cual ofendió mucho al cabo Nadie que se puso a llorar como una magdalena” (171). Como puede apreciarse el tipo de humor sencillo es fácilmente captado.

Al margen de los aciertos, es necesario señalar algunos descuidos de la edición que empañan la lectura y que son fácilmente corregibles, como la atención a la impersonalidad del verbo haber, característica que impide su pluralización, así como el cuidado a la concordancia entre sujeto léxico y verbo.

En conclusión, el libro es un buen volumen para los lectores que gusten de diversas temáticas como las que aborda el libro. La prosa ágil y sencilla de Farinha, combinada con la extensión relativamente breve de los relatos, constituye un acierto para no agotar la lectura.

Bibliografía citada

- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Marymar, Buenos Aires, 1979.
- Bioy Casares, Adolfo, et al., compiladores. *Antología de la literatura fantástica*. Prólogo de Adolfo Bioy Casares. Sudamericana, Buenos Aires, 1965.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Renacimiento, Sevilla, 2008.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso." 1919. *Obras completas Vol. XVII*. Traducido por José Luis Etcheverry. Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pp. 215-51.
- Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Traducido por Federico Patán López. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

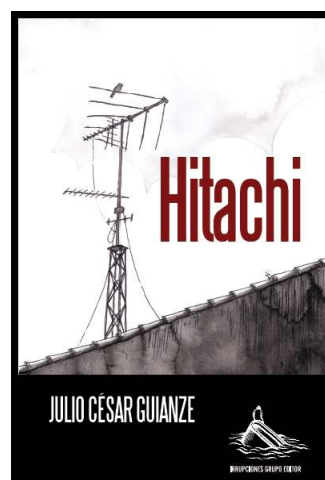
Recuerdos como imágenes radioactivas

Andrés Duarte Villamil

(Consejo de Educación Secundaria,
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)

Guianze, Julio César.

Hitachi. Irrupciones Grupo Editor,
Montevideo, 2018.



Fue un día de enero de 1889, en la Piazza Carlo Alberto de Turín. Según se comenta, un cochero hostigaba a su caballo cuando fue interrumpido por un hombre, lloroso, que abrazó al animal justo antes de desvanecerse. El hombre en cuestión fue Friedrich Wilhelm Nietzsche, el filósofo alemán cuya obra cimentó buena parte de la producción intelectual del último siglo y que inauguró en este hecho la última etapa de su vida, dominada por el aislamiento y la demencia. El caso de Nietzsche es solo un ejemplo del dado en otros tantos pensadores, artistas, científicos y genios en general que iluminaron al mundo con sus ideas mientras veían crecer un velo de oscuridad sobre su cordura.

“El fin del cristianismo, la muerte de Dios, y la única mina que se volteó le contagió sífilis, lo destruyó. Y vivía de la limosna de sus amigos, pagaba la impresión de sus libros, los mandaba a otros autores y se le cagaban de risa. Entonces pienso si el que «ve» a veces no tiene ese destino. Para ver, ¿No hay que perderse? Me lo pregunto, no tengo una respuesta”. Estas palabras surgen de una entrevista que realiza Jorge Castigliolo a Julio César Guianze, autor de la novela *Hitachi* –Irrupciones Grupo Editor, 2018–, obra que en buena medida homenajea a Nietzsche pero también otros tantos genios anónimos, que siendo lectores lúcidos del mundo fueron víctimas del naufragio personal.

En *Hitachi* seguimos fragmentos de la historia de Gastón y Franquito, dos amigos bonaerenses que a fines de los 80’s y principios de los 90’s pasean por la neurótica ciudad entre puchos, libros y Coca-Cola. Gastón es once años mayor que el adolescente

Franquito, por lo cual aquél se constituye como referente afectivo e intelectual del joven. El mayor vive en una pensión de la que es propietario junto a sus hermanas mayores, La Gorda y La Polaca, “que según un doble certificado del Ministerio de Salud de la Nación con la firma de un tal Dr. Ladislao Kes, eran Retrasadas Mentales Leves” (Guianze, 23). A su manera, son las hermanas las que llevan adelante la pensión, mientras Gastón y Franquito llevan una vida disipada, sin ligaduras, intelectualmente libre. Desde un asiento de la estación de tren, los amigos pasan largos ratos viendo a los transeúntes automatizados –“esclavos y tarados” (43), en palabras de Gastón–, mientras el mayor da consejos amorosos entre charla y charla de filosofía.

Cuando un par de sucesos infaustos irrumpen en la vida de Gastón, la narración pasa a retratar –desde la perspectiva de Franquito– su progresiva caída, que encerrado en su cuarto, a centímetros del televisor, divaga y se sumerge en la vastedad de sus extrañas ocurrencias. En este giro de la línea argumental se descubren las últimas piezas que dan la tonalidad trágica al personaje, de cuyo suicidio el lector ya tiene conocimiento desde las primeras páginas. Sin sus pilares de sustento material, Gastón se pierde en su andamiaje intelectual, que funcionará solamente como contenido de sus delirios y proyección de su lamentable estado emocional. Este retrato, vale subrayar, es alimentado por el trabajo cuidado de la atmósfera del relato, que en breves pasajes descriptivos contribuye a la transmisión del caos y aislamiento mental.

Siendo una narración directa y sin muchos ornamentos, la novela, que jamás peca de simple, no se detiene únicamente en lo que surge de la evolución de Gastón. En el trayecto de Franquito se muestran pinceladas de la vida urbana de los adolescentes de aquel tiempo, su iniciación sexual, miedos, ansiedades y perspectivas. Sin embargo, es importante señalar que el andamiaje de estos retratos –como otros de la novela– deja a los personajes femeninos en una posición muy pobre, al punto de presentar a estos como simples entidades que funcionan como objeto de deseo o de desprecio de los protagonistas.

Aparece de manera explícita, ya desde los epígrafes, una especial preocupación por la percepción y la representación. Primero, citando al cineasta Jean-Luc Godard: “Hay una anécdota, no sé si es cierta, sobre Cézanne. Está pintando por vigésima vez la montaña Sainte-Victorie. Alguien le dice: «Ah, qué linda su montaña», y Cézanne contesta: «Váyase de aquí, yo no pinto una montaña, pinto un cuadro»” (13).

Inmediatamente después, el segundo epígrafe explica qué es un *Cathode Ray Tube* (CRT), tecnología utilizada en buena parte de los televisores del siglo XX y basada en la proyección constante de rayos catódicos a una pantalla de vidrio recubierta de fósforo –para reproducir la imagen– y plomo –para proteger al espectador de la radiación X–.

De esta manera, se sugiere ya desde el inicio algunos aspectos a considerar durante el resto de la lectura, como la relación entre lo interior y lo exterior, lo emitido y lo percibido, o los filtros que ordenan y protegen los esquemas de la realidad.

En el cuerpo de la novela, lo sugerido en los epígrafes es moldeado y direccionado a temas como la relatividad del tiempo y la memoria. Por citar algunos ejemplos: a pocas páginas de iniciar, Franquito, siendo adulto, va en un avión pensando insistentemente en la “Caja Azul” que contendría las claves de su pasado, cuando ve en una revista de Aerolíneas un aviso de venta de casas en barrios privados, cuyo encabezado es del filósofo rumano Pitaru Comarnic: “Ya no esperes. Este es el momento: lo único que existe es el presente. El pasado es olvido, y el futuro, ficción... pura ficción” (21). A las pocas páginas, Franquito adolescente comenta a Gastón que leyó un libro de Russel, traducido por Sábato, que incluye una reflexión sobre la relatividad que intenta explicar a su amigo: “todo lo que vemos y oímos pertenece al pasado. El presente somos nosotros, mientras estamos percibiendo...” (27). Siendo la vida y entorno de los personajes los ejemplos tangibles de estos arrebatos teóricos, aparecen casos como el de La Gorda y La Polaca, que encuentran en la seguidilla de programas de la TV, siempre encendida, el principio ordenador de su tiempo.

Los fundamentos filosóficos –que como se menciona más arriba, dan las claves para la lectura–, pasan a un segundo plano cuando comienzan a sucederse los hechos funestos que encuadran la segunda mitad de la novela. A su manera, la obra demuestra a través de sus entrañables personajes cómo las grandes recetas no sirven frente a la fragilidad de la experiencia humana, siempre cambiante, impredecible, inabarcable. La pequeña historia de Guianze se atreve a explorar, de manera sutil y franca, las oscuras fronteras que fusionan al genio con la sinrazón, donde la lucidez es otra cara del caos y el animal pensante se redescubre animal. En palabras de Nietzsche, “para vivir solo hay que ser un animal o un dios –dice Aristóteles–. Falta el tercer caso: hay que ser ambas cosas –un filósofo–” (Nietzsche, 33).

Bibliografía citada

Argullol, Rafael. “Nietzsche y el caballo.” *El País*, 7 abr. 2017. www.elpais.com/cultura/2012/04/04/actualidad/1333533760_793957.html

Castigliolo, Jorge. “Con el escritor Julio César Guianze, sobre *Hitachi*, su primera novela.” *Montevideo Portal*, 5 dic. 2018. www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Con-el-escritor-Julio-Cesar-Guianze-sobre-Hitachi-su-primera-novela-uc703946

Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los Ídolos o cómo se filosofa con el martillo*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, Madrid, 2001.

Los cuadros temblorosos

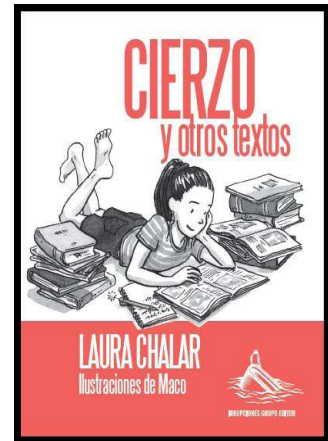
Miguel Avero

(Instituto de Profesores Artigas
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)

Chalar, Laura.

Cierzo y otros textos.

Irrupciones, Montevideo, 2017.



Poeta y abogada –no es un caso aislado dentro de la literatura uruguaya contemporánea, pensemos en Andrea Estevan, Constanza Farfalla y Léonie Garicoits, esto merecería un estudio aparte–, Laura Chalar (Montevideo, 1976) abarca con oficio diversas facetas creativas: además de poeta es narradora, crítica literaria, traductora y editora. En narrativa publicó los libros de cuentos *El discreto encanto de la abogacía* (2007) y *El vuelo del Pterodáctilo y otros cuentos* (2009). Como poeta publicó *Por así decirlo* (2005). También integra, junto a una veintena de autores, la antología de poetas uruguayos emergentes *América invertida* (2016), editada por la profesora Jesse Lee Kercheval en Estados Unidos.

Los desplazamientos (Chalar vive entre Uruguay y Argentina) impregnan su obra ficcional, desplazamientos en el espacio y en el tiempo, travesías meditadas que suponen un constante reacomodamiento interior.

Cierzo y otros textos

Laura Chalar despliega una serie de mecanismos para atrapar el pasado. Sabe de antemano que es tarea infructuosa, pero en su intento, en esa doble batalla contra la mentira y el olvido surge la ficción. Ficción hundida en las arenas de la nostalgia, desenterrada a veces como un jarrón antiguo que conserva algo del pasado en sus rajaduras.

El desliz poético previo viene a tono con el libro en cuestión. *Cierzo y otros textos* (Irrupciones, 2017) es un híbrido que va desde la prosa poética a la narrativa pasando –sin pudor alguno– por un capítulo exclusivamente poético. Cualquier lector medianamente avezado comprenderá sin sorpresa que las fronteras genéricas son difusas, sin embargo, en el proyecto de Chalar esto es, por lo menos, arriesgado.

El libro se compone de cuatro partes: “Inventario del verano”, “Una lista de Holanda”, “En Venecia” y “Cierzo”. Las dos primeras, funcionan a partir de pequeñas estampas narrativas que presentan el mundo recortado de ciertos recuerdos, especie de álbum de la memoria afectiva.

“Inventario del verano” colecciona momentos de un verano familiar; la voz narrativa hace foco en dos personajes infantiles (Mab y Tim) y sus experiencias en la playa durante unas vacaciones tan intensas como fugaces: “A veces llueve. La consecuencia más obvia de la lluvia, para los chicos, es que no hay playa. La lluvia es la no-playa; es reencontrarse con la casa, sus sonidos y sus silencios” (22).

“Una lista de Holanda” conserva el fragmentarismo, la postal narrativa, pero muestra una mayor elaboración del lenguaje y empieza a soltar algunas puntas temáticas que se desarrollarán en los textos siguientes –fundamentalmente en “Cierzo”–, como el tópico de la pérdida del padre o el catálogo de obras pictóricas que comprenden el reservorio cultural de la narradora: “Y, como sucede con todos los cuadros holandeses de ese siglo afortunado, se nos dice que la carta es del marido, embarcado quizá en alguna empresa fantástica” (47).

Esta continuidad formal se ve desbaratada en el tercer texto del libro: “En Venecia”. Aquí Chalar transita poéticamente canales y puentes de la emblemática ciudad italiana en un vano intento por decir: “Acerca de Venecia es menester silencio” (69) y en el intransmisible deseo de mostrar: “Abrir los ojos en Venecia y llovizna...” (60). El viaje poético va en consonancia con el recuerdo de un viaje físico en compañía de su madre, a quien, por cierto, están dedicados los nueve poemas de la composición.

Anteriormente mencioné el riesgo que conlleva el cruce de géneros en un proyecto global como el de *Cierzo y otros relatos*. Tras cierta regularidad formal en los dos primeros textos del libro, el lector se topa con un quiebre, un opúsculo poético titulado “En Venecia”. El crítico norteamericano John Gardner sostiene, en *El arte de la ficción*, que “La ficción funciona como funciona porque genera un sueño en la mente del lector” (52) y, posteriormente, agrega: “El escritor no debe permitir que el lector se distraiga” (52). Si bien esta aparición poética nos distrae momentáneamente, se trata de un mero salto visual, el encauzamiento no se demora y por ello es perdurable la ensoñación. Chalar logra un fructífero amalgamamiento de los géneros a través de una continuidad emocional

que atraviesa el espectro de la obra para recalar con hondura en “Cierzo”, cuarta y última parte del libro.

Cierzo

“...quisiera un viento que llegara desde lejos, septentrional y arrasador, y me viene a la memoria ese hermoso sustantivo, cierzo...” (89).

El pasaje citado funciona como una poética del libro en el que se encuentra inserto. Todo este texto final (pero central) se mueve en una fuerte contradicción: la desaparición inevitable a la que nos conduce el tiempo y el viaje retrospectivo del recuerdo en su afán por retener y sostener el pasado.

En esta nueva galería de recuerdos es posible sostener un instante más la mirada. Chalar desarrolla con aplomo las escenas de otro tiempo: la figura central del padre –y aquí la autora se suma a una larga tradición elegíaca (Manrique, Sabines, Richard Ford y tantos otros)–; el vínculo, desde la infancia, con la pintura “mi preferido entre todos [...] ese era Degas, porque no ha nacido niña que no quiera ser bailarina...” (76); una ingeniosa disquisición sobre la tristeza y el perspectivismo “la verdadera tristeza, la que no es para los turistas, le cuadra mejor a Montevideo” (77); un largo listado del llanto que se resume en el único llanto posible con la muerte del padre “la sola cosa” (83); y el sueño impensado de la hija abriéndose al inagotable mundo de la lectura (escena del pasado y del futuro que es posible vislumbrar en las frescas ilustraciones de Maco que acompañan los textos).

“Cierzo” es el punto de llegada de las innumerables partidas que inician los tres capítulos previos. Siempre a través de reflexiones entrecortadas por la insistencia del recuerdo, especie de hacedor persuasivo que se cuela por las rendijas emocionales sacudiendo los cuadros temblorosos de la memoria. Los relatos iniciales son la entrada a esta exposición personal, íntima, el paseo propuesto por Chalar ofrece diversas alternativas: el mundo infantil, el de los viajes, las esferas concomitantes de la poesía, la plástica y la fotografía, el manotazo mortuorio y la dádiva de la vida. El gesto de poetizar el pasado las reúne a todas.

Bibliografía citada

Gardner, John. *El arte de la ficción*. Traducido por Miguel Martínez-Lage. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.

CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

Condiciones generales

1. *Tenso Diagonal* es una publicación electrónica arbitrada, de periodicidad semestral, y de consulta libre y gratuita, cuyo Consejo Editor está integrado por académicos latinoamericanos. Es un emprendimiento de Proyecto Tenso Diagonal. La temática de la revista es amplia en las áreas de la investigación literaria y de las humanidades, con énfasis en las literaturas, culturas y comunidades fronterizas; por tanto, el público objetivo es el interesado en dichas áreas. En este sentido, *Tenso Diagonal* es una revista que pretende contribuir a la construcción de conocimiento social, humanístico y artístico, a través de la publicación de trabajos que persigan el rigor académico y la originalidad, tendientes a la reflexión y al debate pluralista. Asimismo, la revista incluye secciones dedicadas a la opinión, el rescate de documentos, entrevista, creaciones literarias y de artes plásticas, y reseñas bibliográficas.

2. *Tenso Diagonal* tiene una política de libre acceso (*Open Access*) a todos los artículos que la componen, autorizando su reproducción total o parcial, con la condición de que se cite la fuente (Licencia Creative Commons “Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional”). Por consiguiente, la revista provee acceso libre inmediato a su contenido bajo el principio de hacer disponible gratuitamente los trabajos publicados, lo cual fomenta un mayor intercambio de conocimiento global.

3. La revista acepta solo trabajos originales e inéditos. No deben estar en proceso de evaluación ni tener compromisos con otras revistas o editoriales. Los trabajos escritos serán recibidos exclusivamente a través del correo electrónico de la revista (revista@tensodiagonal.org), y en los formatos doc, docx u odt.

4. Los conceptos vertidos en los textos son de responsabilidad exclusiva del autor o los autores.

5. *Tenso Diagonal* contiene las siguientes secciones: Manifiesto (editorial/opinión), Territorios Usurpados (dossier), Zona de Clivaje (apartado misceláneo), Diálogos Centrifugos (entrevistas y conversaciones), Exhumaciones (rescate documental), Entropías Liminares (creaciones personales) y Notas Transversales (reseña y crítica).

6. Todos los trabajos serán sometidos a una valoración preliminar por parte del Consejo Editor, que se reserva el derecho de determinar si los artículos se ajustan a las líneas de interés de la revista y cumplen con los requisitos imprescindibles de un trabajo académico.

7. La revista admite escritos en español o en portugués. No obstante, todos los textos que estén dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” deben contener un resumen en lengua inglesa y otro en la lengua del cuerpo del trabajo (de hasta 300 palabras). Asimismo, debe presentar hasta cinco palabras clave en ambas lenguas.

8. Todas las colaboraciones destinadas a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” serán sometidas a arbitraje. La evaluación de cada texto será realizada por uno o dos especialistas en la materia –externos al Consejo Editor de la revista–, integrantes del Comité Académico o designados ad hoc por *Tenso Diagonal*. Dicha

evaluación podrá determinar: la publicación del trabajo, la publicación con modificaciones o la no publicación. Las condiciones del arbitraje implicarán el anonimato tanto de la identidad del autor como de los evaluadores (revisión por par doble ciego). Si los dictámenes implicaran modificaciones, los autores tendrán un máximo de tres semanas como límite para realizar y reenviar las correcciones; a continuación, el artículo será remitido a los evaluadores para un dictamen definitivo.

9. En los casos que los procesos de arbitraje excedan los límites de tiempo propios a la edición del número correspondiente, *Tenso Diagonal* se compromete a publicar los trabajos en su número inmediato siguiente.

10. La presentación de los trabajos dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” se realizará a través de dos documentos. El primero estará compuesto por el título y el texto del artículo, no mencionando ninguna referencia identificadora del autor o los autores. El segundo documento deberá especificar los datos completos del autor o los autores (nombre y apellido, filiación académica, correo electrónico y dirección postal), un breve currículum y el título del texto. Por otra parte, los trabajos destinados a otras secciones de la revista se presentarán por medio de un único documento.

11. Los derechos de los textos aceptados pertenecerán a *Tenso Diagonal* hasta el momento en que sean publicados por la revista. A posteriori, el autor o los autores dispondrán de los derechos sobre sus respectivos trabajos con la condición de hacer referencia a su edición en *Tenso Diagonal*.

12. La presentación de las colaboraciones implica el conocimiento y la aceptación de las presentes condiciones.

Normas para la presentación de escritos

1. El estilo de las notas y de las citas, así como también el de la bibliografía deben seguir las normas propuestas por la *Modern Language Association* (MLA) en su última edición, con las especificidades mencionadas a continuación:

1.a. Las notas deben presentarse a pie de página, y las llamadas correlativas se indicarán en el espacio siguiente del vocablo precedente; si hubiese puntuación después de dicho signo, se indicarán a continuación y mediante un formato en cuerpo menor y en superíndice.

1.b. Las citas hasta cuatro líneas deben exponerse formando parte del cuerpo del texto, en letra normal y entre comillas. Las citas que excedan las cuatro líneas se desplegarán fuera del cuerpo del texto, dejando un espacio antes y después de esta, con un margen izquierdo superior y sin comillas. Inmediatamente después de cada cita debe explicitarse la referencia bibliográfica correspondiente entre paréntesis (si la bibliografía contara con un único texto del autor citado, alcanza con indicar solo el número de página).

1.c. La bibliografía debe expresarse por orden alfabético del apellido del autor, siguiendo el orden y la presentación siguiente:

Apellido, Nombre. *Título del libro*. Editorial, Ciudad, Año.

En el caso de artículos:

Apellido, Nombre. “Título del artículo.” *Nombre de la publicación*, n°, Fecha de edición, pp. (números de páginas entre que se ubica).

Se sugiere, para otras variantes, consultar el *MLA Handbook* (2016).

2. No se aceptarán trabajos que no cumplan con las normas de presentación explicitadas.

CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

Tenso Diagonal convoca a presentar artículos para sus secciones “Zona de Clivaje” y “Territorios Usurpados”. En ambas convocatorias, el plazo de recepción de trabajos vence el 7 de octubre del 2019.

Para la sección “Zona de Clivaje” (apartado misceláneo), la convocatoria es en las áreas de arte, literatura y cultura.

Y en cuanto a “Territorios Usurpados” (dossier temático), se plantea la recepción de artículos sobre “Norte mexicano: revisiones, resistencias y configuraciones crítico-culturales”. Este dossier está vinculado con un intercambio académico entre *Tenso Diagonal* y el grupo de investigación “Literatura y Cultura del Norte de México”, de la Universidad Autónoma de Chihuahua, México; y será coordinado por el Dr. Felipe Saavedra, la Dra. Mónica Torres Torija y el Dr. Vladimir Guerrero.

El norte mexicano como espacio de producción simbólica se manifiesta entre los conflictos y crisis en que habitan sus comunidades. Este espacio se despliega en una gran extensión geográfica donde confluyen grupos que llevan en su historia las violencias de tiempos aparentemente remotos, resabios de las colonias. La intrusión de transnacionales, mineras, narcotráfico, maquiladoras, deforestación, vulneración de desiertos, crimen organizado, migración y fronteras generan violencias en sus diferentes grupos sociales. Estas condiciones generan imaginarios a menudo exóticos, otras veces desproporcionados de lo que llamamos Norte de México. Ante la imposibilidad para asir las cualidades proteicas del norte mexicano aparece la necesidad de replantearlo como espacio simbólico para hacer inteligibles las crisis que vulneran a sus sociedades y generar pensamientos claros capaces de incidir en sus realidades y contextos.

El dossier pretende la construcción de sentido a partir de la intervención de diversos dispositivos culturales para dar voz a aquel espacio simbólico convulso que se nos muestra con crudeza.

Se proponen los siguientes temas de abordaje para el Norte mexicano:

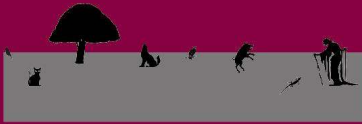
- Cartografías y Geopoéticas norteño-mexicanas: estudios específicos para obras, autorxs y procesos de recepción.
- Posicionamientos/Reposicionamientos: el norte mexicano desde lo g-local.
- Resistencias-Emergencias-Urgencias: descripción, visibilidad e historización de procesos cívicos, éticos y políticos en el norte de México.
- Estudios de Género en el norte mexicano.
- Estudios Culturales.
- Intermedia/Transmedia/Transculturalidad: lo fantástico, ciencia ficción, horror, novela gráfica, cómic, redes sociales, series, memes, filmes/documentales/cortometrajes, videojuegos, performance, pintura, arquitectura, escultura, música, body art, diseño gráfico, espacios urbanos, graffiti.

LIBRO PUBLICADO POR *TENSO DIAGONAL*

Lo fantástico literario, en las últimas décadas, ha producido un corpus de estudios que ha generado diversos debates teóricos y críticos. Prácticas que entrañan el sumergirse en ámbitos doctrinarios complejos y el recorrer espacios periféricos y centrales.

Este volumen, a través de determinadas "configuraciones del desvío", presenta una serie de estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana.

Marcelo Damonte (Uruguay) establece una deriva genealógica, a partir de tres casos emblemáticos uruguayos que giran en torno a las narrativas de lo mutante y la lapidación de lo humano; Virginia Frade (Uruguay) se concentra en dos cuentos de ciencia ficción, "Blondine" y "La Tía Eulalia", de Mónica Marchesky; Vladimir Guerrero (México) aborda un examen sobre el mal en la novela *Ciudad de Zombies* de Homero Aridjis; Elton Honores (Perú) presenta un análisis de la novela *La piedra en el agua* de Harry Belevan a través de sus componentes posmodernos, meta-textuales y fantásticos; Claudio Paolini (Uruguay) realiza un estudio de "Las Hortensias" de Felisberto Hernández por medio de un enfoque que intersecta dispositivos vinculados con el psicoanálisis y lo fantástico literario; Gonzalo Portals Zubieta (Perú) presenta los resultados de una investigación en que se establece la trascendencia del libro *Hojas de mi álbum*, de José Antonio Román, como uno de los precursores más importantes de lo fantástico y del terror literarios en Perú; Heloisa Helena Siqueira (Brasil) establece una lectura de *Viaje a Andora*, *El libro invisible*, de Vicente Franz Cecim, centrándose en el proceso de construcción literaria de los fantástico/sobrenatural; y Thiago Souza Pimentel (Brasil-Argentina) se aboca al examen de lo fantástico en la obra de Murilo Rubião. El libro se cierra con una sección dedicada al rescate de archivo, en que María Cristina Dalmagro (Argentina) presenta la recuperación y el análisis de *La otra ciudad*, el borrador inédito de un guion teatral de Armonía Somers que puede vincularse con lo fantástico.



CONFIGURACIONES DEL DESVÍO

C. Paolini - M. Damonte - V. Frade Editores

CONFIGURACIONES DEL DESVÍO

Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana



Claudio Paolini - Marcelo Damonte - Virginia Frade
EDITORES



Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana. Edición de Claudio Paolini, Marcelo Damonte y Virginia Frade. Tensó Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2017. 192 págs.

PRÓLOGO

Lo fantástico literario, en las últimas décadas, ha producido un corpus de estudios que ha generado diversos debates teóricos y críticos. Prácticas que entrañan el sumergirse en ámbitos doctrinarios complejos y el recorrer espacios periféricos y centrales.

Este volumen, a través de determinadas "configuraciones del desvío", presenta una serie de estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana.

Marcelo Damonte (Uruguay), en su artículo, pretende establecer una suerte de deriva genealógica, a partir de tres casos emblemáticos uruguayos que giran en torno a las narrativas de lo mutante y la lapidación de lo humano, a la vez que mostrar una mirada particular con respecto a dos temáticas originales: la mutopoética y lo monstruoso ridículo/grotesco.

Virginia Frade (Uruguay) se concentra en dos cuentos de ciencia ficción de la escritora uruguaya Mónica Marchesky: “Blondine” y “La Tía Eulalia”. Ambas narraciones se abordan desde una perspectiva crítica de un presente marcado por ciber-tecnologías que modifican la forma en que los individuos hipersocializan, a la vez que se distancian de lo que los hace humanos.

Vladimir Guerrero (México) aborda un examen sobre el mal, a partir de la violencia generada por el narcotráfico y por la pugna entre los “cárteles de la droga”, reflejado en el papel de lo monstruoso como genealogía y como representación de la “narcoviolencia” y su horror descontrolado en la novela *Ciudad de Zombies* del mexicano Home-ro Aridjis.

Elton Honores (Perú) presenta un análisis de la novela de Harry Belevan, *La piedra en el agua*, cuya importancia radica no solo en el componente posmoderno y metatextual (o en la influencia lovecraftniana de los años 70s en Latinoamérica), sino, además, en la poética de lo fantástico que propone, que implica no solo una conciencia de un proyecto narrativo distinto al registro mimético-verosímil, sino una defensa de lo fantástico en un medio hostil dominado por el factor político y el realismo social.

Claudio Paolini (Uruguay) realiza un estudio de “Las Hortensias” de Felisberto Hernández, deteniéndose en el modo en que, a través del tema del espectáculo y la relación erótica con maniqués, se manifiesta lo ominoso freudiano; un enfoque que intersecta dispositivos vinculados con el psicoanálisis y lo fantástico literario.

Gonzalo Portals Zubiato (Perú) presenta los resultados de una investigación en que se establece la trascendencia del libro *Hojas de mi álbum*, de José Antonio Román, como uno de los precursores más importantes de lo fantástico y del terror literarios en Perú.

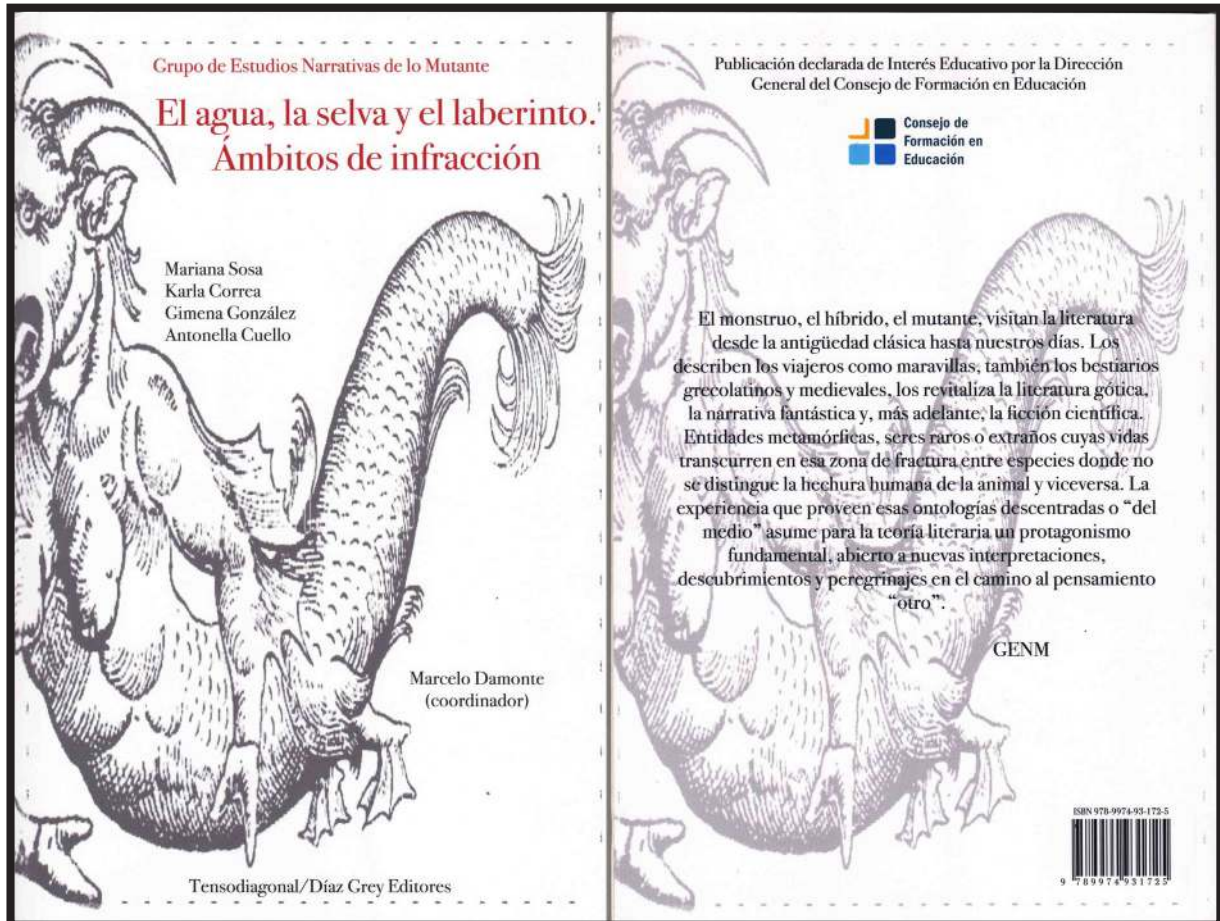
Heloisa Helena Siqueira (Brasil) establece una lectura de la obra *Viaje a Andara. El libro invisible*, de Vicente Franz Cecim, en lo que toca principalmente al proceso, presente en la obra en variados grados, de construcción de un modo fantástico/sobrenatural de hacer literatura a partir de ciertos juegos de silencio que, paradójicamente, también integran las conexiones e intercomunicabilidad entre los seres, humanos y no humanos, personajes del autor.

Thiago Souza Pimentel (Brasil-Argentina) se aboca al examen de lo fantástico en la obra de Murilo Rubião, reflexionando sobre el modo en que se exterioriza la pérdida de la referencialidad y en la forma en que, a partir de la presencia de un absurdo de lo cotidiano, se construye un simulacro.

El libro se cierra con una sección dedicada al rescate de archivo, en que María Cristina Dalmagro (Argentina) presenta la recuperación y el análisis de *La otra ciudad*, el borrador inédito de un guion teatral de Armonía Somers que puede vincularse con lo fantástico.

Los editores.

LIBRO PUBLICADO POR *TENSO DIAGONAL*



El agua, la selva y el laberinto. Ámbitos de infracción. Coordinación y organización de Marcelo Damonte. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2018. 64 págs.

INTRODUCCIÓN (FRAGMENTOS)

Las profundidades acuáticas de las monstruosas sirenas cantoras de *La Odisea* de Ulises, el mar del viejo pescador de monstruos de Hemingway, el espejo de agua donde se contempla Narciso, pero también el océano vicioso de Lautréamont y la pecera de Cortázar de “Axolotl”; la selva de Dante, la de Joseph Conrad o la de *Macunaíma*, y asimismo la de Quiroga que es el hábitat del tigre humano; el laberinto de Creta que

profana Teseo, el de Piranesi, y los del acervo borgiano y cortazariano, donde se regenera y reconstituye el minotauro argentino. En palabras de Abril Trigo: lugares, zonas, ámbitos de infracción, que comparten la impronta de lo monstruoso y lo mutante, cualquiera sea la forma en que esto se manifieste. Territorio conflictivo en el que tiene lugar la transformación, la mudanza y/o silenciación de la criatura. En los trabajos que presenta este libro, el agua, la selva y el laberinto constituyen primordialmente esos ámbitos. La abducción, la separación del eje biológico establecido por la ciencia, guía al pensamiento del medio que atañe a las ontologías mutantes. Así, en el océano que es útero del monstruo de *Los cantos de Maldoror* de Karla Correa, la pugna moral y psicológica del mutante sita en la cópula entre especies, resignifica la matriz oceánica del agua en tanto maternidad maligna que convierte al escenario natural marino en hogar del monstruo y su expresividad antinatural. En la pecera del Jardín de las Plantas donde habitan los axolotl del cuento homónimo de Cortázar, Gimena González recupera una lectura de ese monstruo azteca enigmático en términos de una doble conquista y resistencia: la del lenguaje y el silencio intercambiables entre el par animal/humano fisurando una ontología única, y el factor ideológico implícito en la historia de La conquista de México. En la selva, Antonella Cuello provoca una lectura zocrítica del cuento de Quiroga “Juan Darién”, posicionando en la mirada del animal la oposición resistente al afán antropocéntrico. Así, en una dirección adyacente, Mariana Sosa lee una voz nueva para el monstruoso minotauro del laberinto mitológico de Creta tradicional, disidencia favorecida a través de las (re)escrituras de Borges en *La casa de Asterión* y Cortázar en *Los reyes*. Aquí la ruptura es doble y al tiempo contundente, el monstruo antes mudo adquiere su propia voz, a la vez subvierte el silencio clásico, en un laberinto reconstituido o resignificado como ámbito de infracción.

Marcelo Damonte.