



Redoma

Número 4, abril-junio 2022

<https://revistas.uaz.edu.mx/index.php/redoma/>



*Citlalli Luna Quintana Martha Lilia Sandoval Norma
Angélica Andrade Haro Ana Valeria Badillo Reyes Rocío
Yasmín Bermúdez Longoria Elena Bernal Medina Arlett
Cancino Vázquez Sara Margarita Esparza Ramírez Alejandra
Ortega Ma. Josefina Jiménez Fuentes Cecilia Lemus Arlette
Luévano Natalie Puente Flores Flavia Priscila Morales
Moreno María Andrea Esparza Navarro Yamilet Fajardo
Karen Salazar Mar Elsa Leticia García Argüelles Sonia Ibarra
Valdez Arely Valdés Sara Andrade Mónica Muñoz Muñoz*

Redoma

Revista de la Unidad Académica de Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas
Número 4, abril-junio 2022

**Rector**

Rubén de Jesús Ibarra Reyes

Secretario General

Ángel Román Gutiérrez

Secretario Académico

Hans Hiram Pacheco García

Director de Investigación y Posgrado

Carlos Francisco Bautista

Directora de la Unidad Académica de Letras

Mónica Muñoz Muñoz

Comité editorial

Teresa Ivonne Barajas Sandoval

Imelda Díaz Méndez

Estela Galván Cabral

Cynthia García Bañuelos

Edgar A. G. Encina

Filiberto García de la Rosa

Juan José Macías

Valeria Moncada León

Priscila Morales Moreno

Nydia Leticia Olvera Castillo

Sebastián Preciado Rodríguez

Flor Nazareth Rodríguez

Beatriz Elizabeth Soto Bañuelos

J. Turpy

Edición y diseño

José Antonio Sandoval Jasso

Apoyo técnico editorial

Montserrat García Guerrero

Dirección

Mónica Muñoz Muñoz

Coordinación

Alejandro García

Consejo editorial

Beatriz Arias Álvarez (UNAM)

Roger Chartier (L'EHESS)

Carlos Lomas (CPR Gijón)

Amparo Tusón Valls (UAB)

Cuerpo de árbitros

Martha Cecilia Acosta Cadengo

Javier Acosta

José Enciso Contreras

Carmen Fernández Galán

Maritza M. Buendía

Alberto Ortiz

Fernando Rodríguez Guerra

Isabel Terán Elizondo

Mariana Terán Fuentes

José Carlos Vilchis Fraustro

Redacción y logística

Alejandra Bernardette Camarillo Quinónez

Karla Paola Lechuga Gaytán

Mitzi Jocelyn Mier Ibarra

Christian Alíed Morales Ordoñez

Daniel Alejandro Nava Ortega

Alondra Rosales Gómez

Adriana Ximena Salazar Miranda

Luis Mario Alfonso Silva Gurrola

Verónica Alejandra de la Torre Cervantes

Redoma año I, número 4, abril-junio 2022 es una publicación trimestral de la Unidad Académica de Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas». Domicilio: Jardín Juárez 147, Centro. C. P. 98000. Zacatecas, Zacatecas, México. Teléfono: (492) 924 19 16. Correo electrónico: <redoma@uaz.edu.mx>. Editor responsable: Mónica Muñoz Muñoz.

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2021-093015164900-203. ISSN electrónico: En trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: José Antonio Sandoval. Fecha de última modificación: 19 de abril de 2022.

Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos de la publicación, incluido el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea sin fines de lucro, citando invariablemente la fuente sin alteración del contenido y dando los créditos autorales.

*el pan horneado
de anís con miel,
y el pez de la redoma
que la hace arder*

Gabriela Mistral

*¿No he dicho acaso bastante? ¿No está sugerido todo lo demás?
[...] ¿Por qué ir a escarbar las siete redomas si la parte de ellas
que nos ha tocado es la más soportable?*

Silvina Bullrich

*En pocos meses recibía invitaciones a banquetes y presenciaba
danzas locales; estaba interesado en la religión y los ritos de los
nativos, veía en su sofisticada simplicidad algo profundo, algo que
desde Inglaterra y los salones, donde los miembros de la Orden se
vestían con túnicas y usaban espadas y redomas, era inimaginable.*

Mariana Enríquez

Contenido

7 Presentación

10 ¿Quién es el Peregrino?
Citlalli Luna Quintana

ESCANCIE

23 Fantasmas vagabundos. Personajes
espectrales en la leyenda del cerro de la Bufa
Ana Valeria Badillo Reyes

33 La promoción cultural y artística. Un
camino con muchos recovecos
Elena Bernal Medina

45 Atisbos del ojo, la ventana del alma
Sara Margarita Esparza Ramírez

ENSAYE

15 En esos días tuvimos muchos
pensamientos raros. Escritura
intergeneracional
Martha Lilia Sandoval

19 La nostálgica magia de Harry Potter
veinte años después
Norma Angélica Andrade Haro

28 *Yo, la peor* de Mónica Lavín: los
límites entre historia y novela
Rocío Yasmín Bermúdez Longoria

38 La colonización amorosa de La Malinche
en el teatro de Celestino Gorostiza, Sergio
Magaña y Carlos Fuentes
Arlett Cancino Vázquez

47 Clara y su pequeña libreta anaranjada
Alejandra Ortega

ALAMBIQUE

55 Dido & Son otros tiempos
Ma. Josefina Jiménez Fuentes

56 «Educación y Violencia» Escala de grises
Cecilia Lemus

62 Evocación de una madre ante su hijo muerto
Arlette Luévano

64 Esta
Natalie Puente Flores

ARBITRAJE

66 Utopía novohispana: reconstrucción
de la imagen urbana en México en 1554 de
Francisco Cervantes de Salazar
Flavia Priscila Morales Moreno

ALQUIMIA

80 Relatos de otoño
María Andrea Esparza Navarro

83 El velorio de la bisabuela
Yamilet Fajardo

84 Quietud
Karen Salazar Mar

RETORTA

87 *La isla de Boa Viagem*
Elsa Leticia García Argüelles

90 *La maleta*
Sonia Ibarra Valdez

DESTILE

93 *Estancias que por ahora tienen luz
y se abren hacia el paisaje*
Arely Valdés

95 *Casas vacías* de Brenda Navarro
Sara Andrade

97 *Acerca de Clarice Lispector. Rostros,
voces y gestos literarios*
Mónica Muñoz Muñoz

VIDAS PARALELAS
102

RECEPTÁCULO
106

Presentación

En una breve crónica del 26 de agosto de 1967 para *Jornal do Brasil*, «Tanto esfuerzo», Clarice Lispector nos enfrenta a la temible vida gris a la que las mujeres solían amoldarse en aras de la paz contextual. Se trata de la crónica de una visita. El té y los sándwiches están listos; la anfitriona se ha esmerado en recibir a su antigua compañera, quien llega al encuentro «linda y femenina, alegre y jovial».

Las cosas se reacomodan conforme avanza la entrevista. La visitante deja de ser bonita una vez que las palabras, que la amargura y, por tanto, la esperanza y la capacidad de empresa revelan su belleza. Sus argumentos de lucha avanzan y encienden el espacio. El pensamiento crece. Las expresiones «misión que cumplir» o «lo que tú quieres» aparecen mientras la anfitriona confronta pasado y presente.

Al terminar la visita, la que se queda habrá de ver la espalda de quien se retira, el cansancio, los restos solo de una pequeña batalla de la cruenta guerra, los resquicios de la infancia en su cabello y un cierto desajuste de nuevo, entre esencia y presencia. «Una mujer maravillosa y solitaria. Luchando sobre todo contra su propio prejuicio que le aconsejaba ser menos de lo que era, que le mandaba doblegarse. Tanto, tanto esfuerzo».

El encuentro ha sido múltiple, ha permitido a la anfitriona verse y examinarse, ha provocado que esta se pregunte por su condición y la de su amiga. La lucha no habrá terminado, pero tampoco la condición sospechosa, inexpresada, que mantienen en el espacio privado. Adornemos la mañana con sándwiches y té.

Con «Tanto esfuerzo», Clarice es una mujer que escribe sobre otra mujer preguntándose sobre otra mujer que mantiene oculto a sí misma el deseo de actuar, de intervenir. Acaso las tres mujeres son una misma. Acaso las tres mujeres somos todas mientras advertimos la imposibilidad de la acción terminante y revolucionaria, mientras mantenemos la indeclinable reflexión sobre el estado de quien cuida la habitación conseguida a un precio histórico y transhistórico, mientras a través de la escritura enmarcamos y envolvemos a cada mujer en su lucha diaria por ser, por vivir, por hacer mundo y fraguar universos.

En su cuarta entrega, *Redoma* consigue una verdadera antología, poderosa y representativa, de veintidós mujeres cuya primera tarea consiste en hacer cosas con palabras: mujeres que piensan, que preguntan, que proponen, que examinan mediante la escritura y nos dejan, para fortuna de sus lectoras y lectores, el testimonio de esa primera militancia.

Si la mujer visitada duda sobre la mera posibilidad del paso entre la comprensión y la acción, pero a su vez constata que los actos también suelen ser inciertos o transitorios hasta dejar los fines para nuevas batallas, las lectoras podrán encontrar en el arma del pensamiento los caminos para seguir en la brega, para reacomodarse, para reemprender la lucha con la existencia y el diálogo con la vida.

Redoma nos entrega bien el texto que visita y examina, bien el texto que recibe y cuestiona, bien el texto que escribe la visita y el hospedaje y reflexiona. Mujeres de ayer, de hoy, mujeres del espacio público y privado, mujeres en lucha por la satisfacción de sus necesidades, mujeres auto-suficientes en busca de un mundo posible y mejor:

Citlalli Luna Quintana y Góngora y el perpetuo peregrino,
Martha Lilia Sandoval y el oficio de la escritura y los nietos,
Norma Angélica Andrade Haro y Harry Potter veinte años después,
Ana Valeria Badillo Reyes y un más allá de las leyendas de la Bufo y Zacatecas,
Rocío Yasmín Bermúdez Longoria y Mónica Lavín y Sor Juana Inés de la Cruz,
Elena Bernal Medina y su propia visita y peregrinaje,
Arlett Cancino Vázquez y las visitas y hospedajes a/de La Malinche,
Sara Margarita Esparza Ramírez y la mirada plástica, reflexión y refracción,
Alejandra Ortega y los abuelos y los misterios de la lectura,
Ma. Josefina Jiménez Fuentes y la magia de Dido y del tiempo,
Cecilia Lemus y su circunnavegar una reunión virtual sobre la violencia,
Arlette Luévano y su responso ante el hijo muerto,
Natalie Puente Flores y la rememoración del beso,
Flavia Priscila Morales Moreno y la ciudad y la utopía,
María Andrea Esparza Navarro y la leve condición del yo,
Yamilet Fajardo y la abuela y la estela del pasado,
Karen Salazar Mar y su desde aquí ¿visita o visitada?,
Elsa Leticia García Argüelles una voz fuerte en la (no) tierra de Clarice Lispector,
Sonia Ibarra Valdez y las maletas cargadas con despojos de mujer,
Arely Valdés visita a Yolanda Segura,
Sara Andrade visita a Brenda Navarro,
Y la que escribe visita a Elsa Leticia García Argüelles que replica voces que visitan o son visitadas por Lispector.

Mujeres que escriben, mujeres que imparten y/o reciben cátedra, que investigan, que mantienen una casa, que aman, que acarician a cuyos, perros y gatos, que sufren, que se alían y se desalían, que visitan y son visitadas, que se preguntan, que se responden y vuelven a demoler el tabú, la prohibición, la afrenta y luego se sientan y escriben y levantan esto que crece y se sostiene por la magia y la realidad y la contundencia de la palabra en esta *Redoma* que hoy llega feliz a su cuarta entrega y se abre al público.

Mónica Muñoz Muñoz
Directora

Ensaye

¿Quién es el Peregrino?

Citlalli Luna Quintana

*Y luché contra el mar toda la
noche, desde Homero hasta
Joseph Conrad.
Gilberto Owen*

Muchas son las preguntas que quedan en vilo después de terminar la primera (o la décima) lectura de las *Soledades* de Luis de Góngora. Más allá de las ya tan conocidas disputas sobre el género, la escritura de las otras partes del poema, el probable final, etcétera, uno se pregunta ¿quién es el Peregrino? ¿Dónde está? ¿Por qué naufragó? Resultaría vano repetir los intentos que han tratado de dar respuesta a esta pregunta porque, debemos decirlo, no se puede saber.

Lo que sí conocemos, gracias a las diminutas pistas que el poeta cordobés nos dejó dispersas en el poema, es que el personaje de una de las composiciones más famosas de todos los tiempos era un noble acostumbrado a la vida de la corte quien, enamorado de una dama que no le correspondía por ser de una posición social más alta, se enlistó en el ejército español para surcar los mares: durante cinco años cruzó desde América hasta las Indias Orientales. Abandonó la casa, fortuna y nobleza con la esperanza de olvidar a aquella; pero no pretendía olvidarla y después continuar con su vida, sino que buscaba cerrar los ojos en medio del mar y dejarse llevar por las aguas de una fuente similar al Leteo.

La primera descripción que Góngora hace del Peregrino es como «náufrago y desdeñado, sobre ausente».¹ La figura del náufrago en la literatura nos remite, casi automáticamente, a Homero y Virgilio. Después de que Ulises y sus marineros lograron sortear el canto con el que las sirenas hechizaban a los hombres y pasar cerca de Escila y Caribdis con el saldo pírricamente favorable de solo seis marineros muertos, por fin divisaron la isla del Sol. Pese a las palabras que el ingenioso Ulises pronunció a sus compañeros para intentar persuadirlos de no acercarse a la isla —ya Circe y Tiresias le habían augurado que, si arribaban a ese lugar, sus males se multiplicarían— las advertencias fueron en vano; así, pues, una vez situados en la tierra, el Destructor de Ciudades

¹ Luis de Góngora, *Soledades*, I, Castalia, Madrid, 2016, v. 9.

hizo prometer a sus compañeros que no tocarían a las vacas del Sol. Un mes esperaron a que los vientos volvieran a serles favorables y zarpar de aquel lugar pero, agotadas las reservas que traían consigo, tuvieron la mortal ocurrencia de sacrificar a las vacas prohibidas de Helios; lo hicieron mientras Ulises subió al monte para hacer una ofrenda a los dioses y estos, caprichosos como divinidades que eran, le infundieron un sueño incontrastable, así que, cuando volvió, las reses habían sido inmoladas. Restituidos los vientos, los itacenses zarparon para encontrar su destino:

[...] cuando Zeus el Cronión vino a alzar una nube sombría/ sobre el combo bajel: todo el mar negreció bajo ella. / No corrió mucho tiempo la nave, soplónos a poco/ un poniente aullador en furioso huracán. La violencia/ de aquel viento cortó ambos estayes del mástil y éste/ derrumbóse hacia atrás arrastrando las jarcias. / [...] A este tiempo, tronando el gran Zeus lanzaba su rayo/ sobre el barco, tembló la armazón toda ella y cubrióse/ de vapores de azufre y mis hombres cayeron al agua. / En rededor del oscuro bajel los llevó al oleaje;/ semejaban cornejas; el dios les negaba el regreso. / Iba yo recorriendo el navío, más pronto un embate/ todo el bordo arrancó de la quilla, que luego las olas/ desarmada arrastraron; el mástil a flote chocaba/ contra ella; cogido aún llevaba un obenque de cuero/ con el cual me enlacé las dos piezas, la quilla y el mástil, / y sentándome en ellas dejéme llevar por los vientos/ perniciosos [...]²

Ulises se convertiría en un peregrino de esas aguas durante nueve días hasta llegar a Ogigia, la isla de la ninfa Calipso. Pietro Citati, en *Ulises y la Odisea*, dice que es ahí donde el tiempo se detiene; no se sabe si ese paraje se halla en los «confines remotos de Occi-

² Homero, *Odisea*, Gredos, Madrid, 1982, XII, vv. 405-426.

dente, en las desoladas soledades del mar, donde no hay dioses ni hombres ni ultratumba».³ Sabemos que Ulises permanece ahí durante siete años y, pese a que comparte su vida y su cama con Calipso, constantemente lo embriaga y tortura el recuerdo de Penélope y su lejana Ítaca.⁴

Ogigia es un lugar de aprendizaje para Ulises, aunque en ese momento no lo sabe. Ahí, en la soledad de esas tierras, se da cuenta de que nada le sirve ser uno de los famosos héroes de Troya y que su pensamiento iridiscente es poca cosa ante el ingenio y dictado de los dioses. En aquel páramo lejano y olvidado del mundo es donde verdaderamente se convierte en Nadie.

Pero este no fue el único naufragio que sufrió el ingenioso Ulises. Poseidón tardó mucho tiempo en perdonarlo por haber cegado a su hijo Polifemo; así que cuando Calipso —por mandato de Zeus— permitió que el extranjero se fuera, el dios de los mares reanudó la persecución:

Así dijo, espesó los celajes y, asiendo el tridente, / removió el océano, soltó huracanados los vientos/ en su gran multitud y a la vista robó con las nubes/ a una vez tierra y mar: en el cielo asomaba la noche. / Levantáronse el euro y el noto y el rudo poniente/ con el bóreas helado que arrastra imponente oleaje. / [...] Tal decía, empellóle por cima con fuerza salvaje/ golpe ingente de mar; volteada saltó la armadía;/ cayó él mismo lanzado a distancia de aquella; dejóse/ escapar de la mano el timón; en feroz torbellino/ confundidos los vientos quebraron el mástil por medio/ y apartados vinieron al agua la verga y el paño. / Largo rato quedó sumergido sin fuerzas a alzarse, / abrumado al embate del

³ Pietro Citati, *Ulises y la Odisea*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008, p. 133.

⁴ Si observamos bien, entre los años que Ulises permaneció con Circe y los que vivió con Calipso, sus naufragios no duraron más de un año. Literalmente estuvo viviendo con otras mujeres el resto de esos años.

mar/ [...] Posidón, el que bate la tierra,
formó una gran ola/ temerosa y agobiante,
cerrada, que echó sobre Ulises;/ como
racha violenta que, hiriendo un montón de
pajuelas/ bien enjutas, las lleva de acá para
allá, tal su empuje/ dispersó por el agua las
vigas; mas hete que Ulises/ se salvó sobre un
leño montando a horcajadas [...].⁵

Nuevamente Ulises fue salvado por un trozo de madera («piadoso miembro roto, / breve tabla...»); después de sufrir los embates de las ondas, el héroe pudo asirse de una roca y, acto seguido, invocó a Zeus. El padre de los dioses le permitió flotar en la tranquila corriente de un río que lo condujo a la playa. Ulises llegó por fin a la tierra de los feacios, pronto lo encontraría la bella Nausícaa y lo llevaría al palacio de su padre, el rey Alcínoo. Acogido magníficamente, el huésped derramará lágrimas escuchando las historias y las muertes acaecidas en Troya. Percatado Alcínoo del efecto que los relatos de Demódoco, el aeda ciego (¿Homero?), producían en el ánimo del extranjero, le pidió cuenta de su historia. Así, el iridiscente Ulises, momentáneamente se transforma en el narrador y cuenta la historia de un hombre que conoce perfectamente y que, sin embargo, ya no es él, porque todavía sigue siendo Nadie.

Pasemos ahora al naufragio de Eneas. Enemistada con Venus, Hera quiere evitar a toda costa que Eneas —hijo de aquella— llegue a Italia y funde Roma, así que le pide a Eolo, el dios de los vientos, que anegue el mar ingente y haga que naufrague la flota troyana. El dios llama a sus hijos, Euro, Noto, Ábrego, entre otros, y juntos comienzan la destrucción de las naves:

Claman los hombres y las jarcias crujen;
cielo y luz de los ojos de los Teucros
arrebozan las nubes; sobre el ponto
se tiende negra noche [...]
Tal gemía. En silbante turbonada,
de frente al aquilón hiere la vela

⁵ Homero, *Odisea*, V, vv. 291-371.

y hasta el cielo alza el mar. Trízanse remos,
ladéase la proa y el costado
presenta al maretazo. Sobreviene
súbido un monte de agua, abrupta mole.
De las naves, en lo alto de la onda
cuelgan unas; ven otras, al abrirse
rugiente sima, el fondo del abismo;
juntos hierven el mar y las arenas.
[...]

Sobre una que montaba el fiel Orontes
con sus Licios, revienta y se desploma,
vertical, en la popa, inmenso el ponto;
y Eneas mira al timonel lanzado:
de cabeza en la mar. Tres vueltas rápidas
da allí mismo el navío, y lo sepulta
el vórtice voraz. Vense cuál surgen
unos pocos nadando en la revuelta
extensión de las aguas, entre vigas
y armas que flotan sobre el mar y restos
de tesoros de Ilión [...].⁶

El estruendo provocado por el naufragio fue tanto que Neptuno se percató y, airado, hizo que los vientos cesaran; calmó las aguas y permitió que las seis naves sobrevivientes llegaran a la tierra, aquella donde gobernaba la legendaria Dido. Venus pidió a Cupido que infundiera amor en la dueña de aquellas tierras para conseguir que su hijo llegara sano y salvo a su destino.

Estos debieron ser los dos modelos que Góngora seguramente invocó al momento de pensar en un naufragio, porque el cordobés jamás anduvo en el mar. Así configuró su relato:

Cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
náufrago y desdeñado, sobre ausente,
lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar, que condolido,
fue a las ondas, fue al viento
el mísero gemido
segundo de Arión dulce instrumento.

⁶ Virgilio, *Eneida*, Cátedra, Madrid, 2008, vv. 87-120.

Del siempre en la montaña opuesto pino
al enemigo Noto
piado miembro roto,
breve tabla, delfín no fue pequeño
al inconsiderado peregrino
que a una Libia de ondas su camino
fio, y su vida a un leño.
Del Océano pues antes sorbido,
Y luego vomitado
No lejos de un escollo coronado
De secos juntos, de calientes plumas,
(alga todo y espumas)
Halló hospitalidad donde halló nido
De Júpiter el ave.⁷

¿Qué tienen en común estos naufragos? La primera diferencia es que Góngora introduce al lector en el relato *in medias res*. En la historia de Ulises, como se señaló, sus naufragios se debieron al engaño y la ceguera de Polifemo y a la imprudencia de haber sacrificado las vacas del Sol; con Eneas, el hundimiento de la flota se debió a que Hera quería evitar la fundación de Roma. Pero con el Peregrino de Góngora el lector no sabe absolutamente nada.

A los tres naufragos los salva un trozo de madera —o en su defecto, el barco entero restaurado por Neptuno—. Los tres llegan a una tierra donde reina la calma y seguramente también la prosperidad: son, en los dos primeros casos, Esqueria y Cartago, pero aquella donde llega el Peregrino de Góngora no tiene nombre. Habría que hacer la excepción de Ogigia, donde Ulises padece una constante nostalgia de «su Ítaca verde y humilde». Esqueria y la isla de Góngora son lugares míticos, imaginarios; solo se sugiere que en ambos hay prosperidad, abundancia; la naturaleza ocupa un lugar importante para los habitantes, existe también en ambos un rey, o los vestigios de que, alguna vez, hubo uno.

También es posible decir que los tres pertenecían a la nobleza o a un alto rango social, sin embargo,

⁷ Luis de Góngora, *Soledades*, I, vv. 7-28.

ninguno se interesa por la riqueza⁸ o las ceremonias innecesarias. Ulises tenía la imperiosa necesidad de volver a sus tierras y Eneas de encontrar una nueva patria que le restaurara el albergue perdido por la cruenta guerra. En cambio, el Peregrino no quiere regresar a su mundo. Durante el relato, los dos héroes épicos rememoran su lugar de origen con nostalgia, el personaje gongorino solo recuerda de su hacienda perdida el instante arrebatado cada vez que lo inunda la reminiscencia de su amada, pero nunca hay en él un deseo de añoranza por su patria.

Ulises es encontrado por Nausícaa y sus doncellas; Eneas y el Peregrino de Góngora tienen que subir un monte para ubicar el territorio donde se encuentran y buscar ayuda. Con el auxilio de Venus, Eneas llega hasta la ciudad para presentarse con la reina; él y su comitiva se maravillan con la riqueza y prosperidad de Cartago:

Párase Eneas y suspenso admira
aquel grandioso emporio, antes tugurios;
admira las entradas, el estrépito
y el rico pavimento de las calles.
[...]
Igual que las abejas, del estío
En el primer hervor, cuando a la brega
Las llama el sol en los floridos campos,
Y sacan fuera de las adultas crías,
O, con líquida miel, de dulce néctar
Rehinchén las celdillas, o descargan
A las que están de vuelta, o a los zánganos,
Hato de ociosos, en despliegue expulsan
Del abastado hogar. Hierve el trabajo,
¡y hay en la miel fragancias de tomillo!⁹

El Peregrino de Góngora llega a un claro en medio del bosque donde los pastores están sentados alrededor de una fogata («que a Vulcano tenían coronado»).

⁸ Es cierto que tanto Ulises como Eneas regresaban con los tesoros de Ilión, sin embargo, nunca pronuncian una palabra de pesadumbre al perder sus riquezas.

⁹ Virgilio, *Eneida*, vv. 423-436.

Probablemente el cordobés tuviera en mente el pasaje de la *Eneida* recién citado, solo que decidió quitar la parte esplendorosa de la descripción citadina y conservar la alabanza del trabajo y el elogio de los elementos naturales.

Góngora escribió en las *Soledades* y *El Polifemo* la épica de la paz; pero como gran parte de su renovación poética consistía en dismantelar la tradición para reinventarla, en las *Soledades* se encuentra la recuperación de un mundo épico —lleno de guerras y héroes, de naufragios y tesoros—, convertido en un relato bucólico: ahí las guerras son el trabajo del día a día (como en el mejor Hesíodo de *Los trabajos y los días*), los héroes son aquellos que consiguen la comida pescando o arando el campo, los tesoros son los que da espontáneamente la naturaleza. Lo único que persiste es el naufragio.

Homero y Virgilio —sobre todo este último— hablan constantemente en sus poemas de una Edad de Oro perdida, donde los dioses conviven con los seres humanos y no había riñas entre ellos para favorecer en la guerra a sus pueblos o héroes preferidos; en el mundo había armonía y paz porque no existían las ambiciones ni la propiedad privada. En este punto de la época aurisecular española parece resurgir la nostalgia por esta mítica edad dorada (o sus correlatos «menosprecio de corte y alabanza de aldea» y «*beatissimus ille...*»). Casi al mismo tiempo, Góngora y Cervantes hablan de esta perdida Edad de Oro, donde el mundo pastoril era el ideal, donde los bienes eran compartidos y no había necesidad de ceremonias banales, intrigas cortesanas, mentiras, adulaciones, guerras para ganar territorios o conseguir poder político; en el mundo había armonía y paz.

No se puede decir que Ulises, Eneas y el Peregrino son iguales, pero sí que comparten cualidades. Lo cierto es que los tres naufragaron, venían de una guerra (la del Peregrino, consigo mismo y contra el desdén amoroso) y los tres fueron acogidos de buena manera en aquellas tierras desconocidas. Claro, no llegaba todavía el desencanto de la modernidad, donde el paraíso recolector de naufragios se transformaba en pesadilla amarga:

Tierra que me acogió de noche náufrago
y que al alba descubro isla desierta y árida;
y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro
el litoral ni el nombre que te deseaba en la
[tormenta.¹⁰

Al Peregrino de Góngora lo gobierna el silencio; es cierto que durante el transcurso de las *Soledades* vemos a través de sus ojos, pero hasta la segunda parte del poema es cuando por fin conocemos su voz melancólica y entonces entendemos por qué, además de náufrago y desdeñado, está sobre ausente. Sin embargo, pese a la comparación con Ulises y Eneas, y pese a las conjeturas posibles, seguiremos preguntándonos: ¿quién es el Peregrino?

Fuentes

Citati, Pietro, *Ulises y la Odisea*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008. Góngora, Luis de, *Soledades*, I, Castalia, Madrid, 2016. Homero, *Odisea*, Gredos, Madrid, 1982. Gilberto Owen, *Sindbad el varado*, UNAM, 2013. Virgilio, *Eneida*, Cátedra, Madrid, 2008.

¹⁰ Gilberto Owen, *Sindbad el varado*, UNAM, 2013, vv. 10-13.

En esos días tuvimos muchos pensamientos raros. Escritura intergeneracional

Martha Lilia Sandoval

Escribir junto a los más jóvenes es una grata experiencia y un desafío. Para los adultos, es el medio idóneo de transmitir una experiencia, pero también de refrescar nuestras visiones. Para los jóvenes, puede ser un modo interesante y lúdico de compartir y aprender. Para todos, representa la ocasión de escuchar y ser escuchados. Es un modo de inclusión. Me inquieta el hecho de que en México no se dé más difusión a las actividades intergeneracionales. En mis búsquedas sobre el tema, encuentro que predominan los artículos, los manuales, las crónicas de experiencias en este sentido llevadas a cabo en países europeos. Afortunadamente, en México se empieza a vislumbrar un horizonte promisorio al respecto, a partir de que el Seminario Universitario Interdisciplinario sobre Envejecimiento y Vejez (SUIEV), que depende de la UNAM, está promoviendo la escritura intergeneracional a través del lanzamiento de una convocatoria, en tiempos de pandemia.

Desde lo que yo conozco en nuestro país, en 2020 se publicó la primera convocatoria que, de manera explícita, invitaba a la redacción de un cuento escrito entre personas adultas, niños y jóvenes. Se invitó a realizar la escritura de un cuento corto (mil palabras como máximo). Sus bases contemplaban la difusión de los textos en las redes y la participación del público, no para otorgar los primeros lugares, pero sí para determinar a los finalistas. Desde la experiencia del encierro, muchos adultos pensaron que sería una magnífica oportunidad para dialogar con los jóvenes y lograr que estos plasmaran sus inquietudes, sus posibles quejas y sus sueños. Yo también lo pensé, pues tengo diez nietos entre cinco y dieciocho años y escribir tales cuentos se me presentó idealmente como un espacio para trabajar con ellos un proyecto interesante. Lo concebí como un motivo para lograr un vínculo con ellos y sus temas y lo exploré como una forma de compartir mi pasión por la palabra.

En principio, lograr que los chicos escriban un cuento es un reto, ya que, de manera general, los jóvenes presentan resistencia para escribir algo creativo, pues la escuela rara vez los ha entrenado para que se manifiesten por escrito de maneras creativas. De modo general, los trabajos escritos se revisan en cuanto a corrección ortográfica y la limpieza, pero hay pocas actividades tendientes a evaluar la utilización de los recursos más elementales de la expresión literaria. En consecuencia, cuando los alumnos redactan un texto, este se parece a lo que antes se denomina-

ba «composición», es decir, un escrito que combina algunas anécdotas con ciertos pensamientos y reflexiones. No es todavía un cuento, pero es la materia prima para redactar uno. No es desechable en absoluto, sin embargo, hay que trabajarlo. Hablando de la propia experiencia, este fue el proceso que, con ciertas variantes, de acuerdo a la edad y a las capacidades y limitaciones de los escritores o contadores de cuentos, llevamos a cabo.

En esos días tuvimos muchos pensamientos raros

Se lee con mucho cuidado ese primer borrador y se subraya toda idea interesante. Estas ideas son el germen de algo más acabado. Se hace una lista de tales ideas y se prepara una plática con el autor. Se le dice que, de manera general, te ha gustado lo que escribió, pero que hay varias ideas que merecen ampliarse, que se podría ensanchar el texto si se habla de situaciones concretas. Por ejemplo, una de mis nietas platificaba de pensamientos raros en esta pandemia y las preguntas eran: ¿cuáles son esos pensamientos raros que vinieron en este periodo? Asimismo, se le pide al tutorado que describa al personaje central, que casi siempre es el mismo autor, que platique con detalle alguna anécdota que solo menciona de pasada, pero que se intuye que podría ser un buen argumento si la desarrolla.

En fin, se les explica, con la mayor claridad posible, que la estructura del cuento se basa en tres momentos fundamentales: el planteamiento, el desarrollo y el desenlace. Se les expone que planteamiento no es lo mismo que introducción, que en esta primera parte ya se empieza a plantear un posible conflicto, aparecen uno o más personajes, y estos se ubican en un lugar y tiempo determinados. Ellos descubren que esos personajes viven acontecimientos que serán de algún modo importantes y que los conducirán a un cambio o desenlace.

En seguida, se les dan tareas concretas: desarrollar las anécdotas apenas esbozadas, describir a los personajes, pensar en los posibles desenlaces. Se les re-

gresa a escribir un segundo texto. Y ellos lo escriben y lo desarrollan. Y entonces se discute la posibilidad de un desenlace o de otro. Se piensa y se discute un posible título.

Escribir con humor o seriamente

Cada cuento está marcado por un tono, que casi siempre surge espontáneo, porque es parte de la personalidad del autor o autora. El que orienta el trabajo se da cuenta del mismo, quizá con más claridad que el narrador, simplemente por los años de experiencia. Y entonces, el tutor resalta este tono y discute con el tutorado la posibilidad de acentuar lo chusco o gracioso, o de atenuar aspectos excesivamente dramáticos o lúgubres.

Narrar e imaginar

Muchos adolescentes están ubicados en la etapa del realismo más acendrado y todo su relato se ciñe a los hechos vividos, pero entonces el tutor, hábilmente, los puede conducir para que introduzcan en sus narraciones algunos elementos ficcionales o francamente fantásticos. Todo esto se realiza a través del diálogo. No se trata de imponer nada, sino de revelar al narrador las posibilidades que su texto contiene y descubrir que las puede explotar si deja volar su imaginación.

Para entonces, el tutor o tutora ya ha aprendido un mundo sobre los chicos que escriben. Con los adolescentes se aprende a escuchar y valorar otros medios de publicación, que ellos te enseñan a ver. El mundo de las historias de Wattpad y los relatos de fanfic que ellas me revelaron ha sido todo un descubrimiento. Asimismo, los más pequeños dejan valiosas enseñanzas. Su interior se revela en las metáforas que les surgen de manera casi espontánea o en sus relatos llenos de gracia y humorismo, sin dejar de lado la frescura de sus perspectivas.

Los cuentos van y vienen dos o tres veces. Hay aspectos que se trabajan con cuidado, como el hecho

de cómo pasar del discurso indirecto libre al discurso directo, cuando esto es pertinente. Y por último, se revisa con los autores los aspectos de ortografía y puntuación.

En el caso de los cuentos que trabajé con cinco de mis nietos, tres fueron elegidos para aparecer en un libro virtual, junto con otros 30 autores de toda la república. El libro, profusamente ilustrado, ha comenzado a tener difusión en las redes (Seminario Universitario Interdisciplinario sobre Envejecimiento y Vejez).¹

Esto, que ha sido altamente gratificante para todos los participantes, me ha inducido a pensar en comunicar el proceso y me ha motivado a proponer un taller para compartir la experiencia, la cual —ya sistematizada— puede generar una serie de productos literarios que redunden en una mejor comunicación entre las generaciones de adultos, niños y jóvenes.

¹ Cuentos cortos intergeneracionales ante la pandemia por COVID-19:

<https://seminarioenvejecimiento.sdi.unam.mx/index.php/2021/09/22/7242/>.

Escancie

La nostálgica magia de Harry Potter veinte años después

Norma Angélica Andrade Haro

De los diversos instrumentos inventados por el hombre,
el más asombroso es el libro; todos los demás son extensiones de su cuerpo...
Sólo el libro es una extensión de la imaginación y la memoria.

Jorge Luis Borges

En la actualidad, hablar de Harry Potter me resulta particularmente nostálgico. A veinte años de su publicación, parece que fue ayer cuando lo tuve por primera vez en mis manos (26 de junio de 1997). Fue un libro del que escuché hablar por casualidad en mi casa, con comentarios tales como que las personas de los cuadros se movían, que había magos, brujas, escobas voladoras, pócimas y animales como dragones, hipogrifos, lechuzas, entre muchas otras criaturas, y llamó mi atención. Sin embargo, lo que más me sorprendió fue pensar en el andén 9 $\frac{3}{4}$, de verdad creí que existía una estación de tren con esa plataforma.

Todo lo anterior dio pie a mi curiosidad por leer *Harry Potter y la piedra filosofal*, un texto que en Europa estaba causando furor, pues había hecho que los niños quisieran leer. La sorpresa era mayúscula porque no solo los niños leían la obra sino también los adultos. Todo esto era una gran noticia, luego de ser una historia rechazada por varios editores que consideraban que no sería un buen negocio: «La mayoría [...] opinaba que el hecho de que la vida de Harry se desarrollara en un internado no era nada moderno [...] Además, argumentaban que su trama y sintaxis eran muy complejas».¹

Harry Potter me recuerda mis años de licenciatura en la escuela de Letras, así como a mis compañeros y las discusiones de si la obra de J. K. Rowling podría o no considerarse literatura fantástica. Retomar un tema que dejé hace tiempo me ha provocado todo tipo de emociones: ha sido como una descarga eléctrica que recorre todo mi cuerpo; como estar y no estar. Sin embargo, siento que he regresado a casa, de nuevo veo lugares y caras conocidas.

Cada libro (la saga se compone de siete) causó en mí un enorme desasosiego; cada entrega la esperaba al borde del colapso. Debo confesar que estaba atenta a la fecha en que estaría en

¹ Lindsey Fraser (entrevista), J. K. Rowling vista por J. K. Rowling, RBA/Océano, Barcelona, 2001, p. 59.

las librerías. Al momento de la lectura, mi mundo, al igual que el de Harry, se transformaba; yo era parte de la historia. Me quedé atónita al darme cuenta de que podría disfrutar de un buen partido de *quidditch*, deporte de magos que se juega sobre escobas voladoras, y tomar una deliciosa cerveza de mantequilla, entre muchas otras cosas.

La lectura de *Harry Potter y la piedra filosofal* coincidió con mis clases de Literatura Medieval, por tal motivo cuando leía los textos obligatorios de la materia en cuestión me resaltaban similitudes que encontraba en la obra de Rowling: castillos, bosques, pasadizos, dragones, entre muchos otros; de ahí que la lectura de *Tristán e Iseo* me fuera verdaderamente grata, ver a este cortar la lengua del dragón era como ver a los dragones de la Copa de los Tres Magos del libro cuatro, lo mismo que cuando estos enamorados se toman la pócima preparada por la madre de Iseo.

También pude detectar pociones que tenían su nombre en latín: *felix felices, veritaserum, volubilis, visionis, sonorus*, así como varios de los hechizos: *expecto patronum, expelliarmus, oblivio, petrificus totalus*, que al parecer proviene del griego, *leviosa, crucio*, entre muchas otras palabras que pertenecen al mundo grecolatino. Hay incluso palabras provenientes de África como *alohomora*, según palabras de la propia escritora.²

Hubo momentos en que de verdad me instalaba en Hogwarts; creí que existía ese mundo mágico que para muchos fue, y quizá todavía es, un refugio al que se recurre con la finalidad de alejarse de los problemas de la vida diaria. Algunos periodistas señalaron que la escritura de *Harry Potter y la piedra filosofal* fue un proceso en el que la autora encontró cobijo, ya que pasaba por situaciones complicadas.

La historia atrapaba y conmovía desde el inicio. Un niño huérfano de once años, pues sus padres fueron asesinados por un hechicero llamado Voldemort, debe vivir con sus tíos y, por si fuera poco, aguantar sus maltratos. El pequeño se había salvado milagro-

samente, gracias a la protección de su madre. La vida de Harry no era agradable, padecía el maltrato de su tía Petunia, hermana de su madre, su tío Vernon y su primo Dudley.

La vida del pequeño niño huérfano cambia cuando recibe una carta en la que le informan que tiene un lugar en el Colegio Hogwarts de Magia. Es aquí cuando Harry empieza a disfrutar de su vida, conoce a los que serán sus mejores amigos y compañeros de aventuras: Hermione Granger y Ron Weasley.

La historia con sus tíos y su primo queda de lado durante el tiempo que Harry se encuentra en Hogwarts. Es aquí cuando la autora empieza su juego con el lector, logra que este se desplace entre dos mundos: el real y el mágico; en el primero vemos la vida de Harry con sus tíos, simples *muggles*, personas sin magia; en el segundo, a Harry en Hogwarts.

Debido a todos estos elementos, se entendía el impacto que tuvo la obra de Rowling en Europa y en Latinoamérica. Era sorprendente ver las filas tan largas que se formaban para comprar los libros; y fue lo mismo cuando la historia del niño mago se llevó al cine. Ver a muchos niños y jóvenes disfrazados de los personajes de la novela era satisfactorio; de nueva cuenta las filas en los cines para ver las películas eran enormes, comprar los boletos para el estreno significaba pasar horas en una formación que parecía interminable.

Cabe destacar que la mercadotecnia hizo su trabajo: prendas que formaban el atuendo completo de los magos de Hogwarts, tazas, varitas mágicas, gorras, chamarras, playeras y un sinfín de accesorios que hasta la fecha son muy buscados por los seguidores de la saga. La mayoría de las personas que conozco, entre ellos algunos integrantes de mi familia y amigos, querían pertenecer a una de las casas que conformaban el colegio: Gryffindor, Hufflepuff, Ravenclaw y Slytherin.

Impresiona que una autora tan joven e incipiente en el mundo literario y de la que no había mayor información hubiera logrado tal impacto; de esta escritora se sabía que había nacido en Inglaterra y que

² Frikimaestro, <<https://frikimaestro.com/que-significan-los-hechizos-de-harry-potter/>>.

luego de divorciarse y con una hija en brazos regresó a su país, después de una estancia en Portugal; no tenía trabajo ni contaba con nadie: «No fueron tiempos fáciles para ella. Su madre había muerto hacía poco, recibía un subsidio del gobierno para sobrevivir, pero no alcanzaba para la calefacción del cuarto y a veces ni siquiera para la comida».³

Antes de que *Harry Potter* viera la luz, la británica tuvo fuertes problemas de depresión provocados por sus dificultades económicas y sentimentales. Hace dos décadas era francamente inimaginable que la primera novela, de un total de siete, de una escritora poco conocida, después de ser rechazada por doce editoriales, recaudara una «fortuna mayor a la de la reina de Inglaterra (unos 450 millones de euros)».⁴

Hoy en día es gratificante que la saga de *Harry Potter* siga siendo una lectura que no ha pasado de moda. Quienes han leído los siete libros estarán de acuerdo en que las películas no son lo mismo, pues siempre habrá algo que no nos satisfaga de estas. Y no digo que no me hayan gustado. Algo que les agradezco fue que le dieran una cara a Harry y sus amigos, así como a los demás personajes que hoy son entrañables. Creo que ellos, los actores, a pesar de haber hecho otras cosas, profesionalmente hablando, no han logrado quitarse de encima la marca de *Harry Potter*. Muchos, al igual que ellos, crecimos con la obra de J. K. Rowling.

Todavía hay niños (y algunos no tan niños) que leen los textos de la autora británica (conozco a varios) y crecen con el mago de once años, igual que en su momento lo hicieron otros que hoy son jóvenes veinteañeros. Esto sin contar a los de más edad; en mi caso, la mayoría de mi familia leyó todas las novelas, desde mi sobrina, que ahora tiene veintitantos, hasta mi madre, que ha cumplido más de ochenta. Era una romería cuando platicábamos de algunos temas del libro; incluso decíamos los hechizos. Estoy

convencida de que los que hoy leen la saga, algún día, igual que yo, descubrirán en la obra de la escritora británica los países ocultos, literaturas y autores de la historia.

Veinte años después *Harry Potter* sigue vigente. Sin duda es y será un fenómeno literario y cinematográfico. No recuerdo cuántas veces he leído los libros y visto las películas que se exhiben con frecuencia por televisión; y ahora, debido a la conmemoración de las dos décadas de *Harry Potter y la piedra filosofal*, se promueve la venta de los siete libros en edición especial, de la misma manera que Cinépolis otorga un boleto edición especial al comprar una entrada para ver la película.

Hoy es posible hablar de lugares donde se recreó el mundo mágico de *Harry Potter*: en Japón existen dos parques temáticos y otros tantos en Estados Unidos. Es prácticamente imposible mencionar todo lo que existe sobre *Harry Potter* a nivel mundial, sin contar las redes sociales y todo lo que se está distribuyendo para conmemorar sus primeros veinte años de existencia. En México, por otro lado, se invitó a pasar en familia las fiestas decembrinas pues se presentó como atracción navideña una villa conocida como *Wizards World* y un conjunto de atracciones: la Villa Hogsmeade; además del castillo y Expreso de Hogwarts, la tienda de bromas, la plataforma 9 $\frac{3}{4}$, la tienda de dulces, la oficina de correo de lechuzas, entre muchas otras cosas. Y todo esto solo para celebrar las dos décadas de la publicación de la primera novela.

También hay lugares que ostentan el nombre de alguno de los lugares que existen en el mundo mágico: el Caldero Chorreante, por ejemplo, un lugar en el que se reúnen magos y brujas para descansar, comer y beber algo. Como se puede ver, pienso que tanto la lectura como las películas y todas estas atracciones acompañarán a muchas más generaciones, que llorarán y reirán con las aventuras de Harry, Hermione y Ron.

Tal vez aquella joven e incipiente escritora nunca imaginó el impacto que causaría con su obra, ade-

³ Harry Mania, <<http://www.harrymania.com.ar/laautora.htm>>.

⁴ «*Harry Potter*: 20 años de una saga que cambió la literatura mundial infantil» en <https://elpais.com/cultura/2017/06/26/actualidad/1498477311_020748.html>.

más del dinero que ha generado. Algo de lo que sí estoy segura es de que ya no tiene preocupaciones económicas, sentimentales quizá, pero ¿quién no las tiene?

Este reencuentro con el mundo mágico despertó muchos recuerdos y me hizo ver que ya pasaron veinte años desde que leí la primera entrega de la saga. Hoy, los niños de 1997 ya son jóvenes, algunos casados y con hijos; otros, estudiantes y trabajadores. Me cuesta mucho reconocer que el tiempo ha pasado. Ahora mis compañeros y amigos de la licenciatura han hecho su vida; unos han tomado caminos diferentes; otros nos seguimos viendo de vez en cuando; cada quien hace lo que le gusta y satisface. Las clases de Literatura Medieval y los amigos siguen en los recuerdos. Ahora puedo decir que no volví a casa, si no, como dijo Harry, «estaba y estoy en ella».

Fuentes

Fraser, Lindsey (entrevista), *J. K. Rowling vista por J. K. Rowling*, RBA/Océano, Barcelona, 2001.
Frikimaestro, <<https://frikimaestro.com/que-significan-los-hechizos-de-harry-potter/>>.
Harry Mania, <<http://www.harrymania.com.ar/laautora.htm>>. El País, «Harry Potter: 20 años de una saga que cambió la literatura mundial infantil» en El País, <https://elpais.com/cultura/2017/06/26/actualidad/1498477311_020748.html>.

Fantasmas vagabundos. Personajes espectrales en la leyenda del cerro de la Bufa

Ana Valeria Badillo Reyes

Los aparecidos suelen ser nefastos y horrorosos, pero también se cuenta de criaturas fantasmales inclinadas a ayudar y servir, y que, incluso lucen perfectamente acicaladas cuando surgen de las tinieblas.

Valentín Rincón

Los caminos y veredas que conectan a nuestras comunidades se encuentran llenos de leyendas e historias. Campos, valles y cerros de nuestros municipios encierran sucesos extraordinarios y fantásticos protagonizados por personajes típicos que unen su historia con las cotidianidades humanas; relatos que se transforman en anecdóticos y se heredan de generación en generación, que han transitado por diferentes épocas y hoy resurgen del baúl inagotable de sabiduría de los abuelos y bisabuelos para envolver nuestro presente con un pasado olvidado, recuperado por la oralidad.

El microcosmos minero puede ser visualizado desde varias perspectivas. Zacatecas tiene una de las vistas panorámicas más interesantes que México puede ofrecer, y para poder sacar las fotografías de postal que vemos tanto en las redes sociales como en carteles, es necesario subir a un lugar emblemático: el cerro de la Bufa. Este lugar es el escenario de las leyendas más representativas del estado y de pasajes históricos como las batallas revolucionarias libradas por villistas, luchas que las personas aseguran dejaron más de un alma en pena rondando por ese lugar. En este lugar se encuentran colgados, jinetes sin cabeza, duendes, ánimas que piden misericordia y cuevas llenas de tesoros.

Este cerro podría verse a primera vista como un bonito escenario, no como el paraje de una historia sobrenatural, sin embargo es por esta razón que se recurre a la frase popular: «no es lo que tiene afuera, sino lo que tiene adentro»:

El cerro esconde en su interior una larga escalinata de mármol que conduce a un palacio extenso y bellísimo. El piso está hecho de plata cubierto por grandes lozas del precioso metal. Todas las paredes son de oro macizo y en su interior brilla una luz intensa produ-

cida por la multitud de piedras preciosas que cuelgan del techo.¹

Entonces se debe iniciar por lo más importante: definir y entender qué es una leyenda. Lluch lo explica de la siguiente manera:

Los hechos se sitúan en un mundo real y son susceptibles de ser tomados como por ciertos porque tiene apariencia de realidad, es decir parten de hechos que parecen históricos. Por lo tanto es susceptible de ser creíble, es decir, se crea una ilusión de realidad.²

En el sentido estricto, la leyenda es una narración que pasa de la tradición oral al texto escrito, por lo que muchas veces hay huecos, incoherencias y cambio de finales, sin embargo el núcleo principal es la misma historia siempre.

Si nos acercamos a las leyendas desde sus valores culturales, etnológicos o históricos, en realidad no habría una dislocación conceptual hacia lo literario, sino que seguiríamos la misma línea teórica que hasta el momento hemos seguido para estudiar a la leyenda. Para que la desterritorialización del concepto abra nuevas posibilidades de reflexiones teóricas literarias es necesario suspender los juicios previos y encaminarnos hacia las transformaciones.³

También se debe resaltar que narran hechos extraordinarios que se quedan en las creencias de las comunidades y dan una pauta para la conducta de las personas de los grupos sociales. Por ejemplo, Lluch expresa:

El temor ante lo desconocido y puede ser el humano, el perdedor, además que refleja las

características sociales, culturales, geográficas, religiosas, etc. Y por su conexión con la realidad y su interpretación del mundo es uno de los géneros que más se ha transformado en la actualidad.⁴

Como segundo punto se define qué es cada uno de estos personajes en la cultura mexicana y su función social. Las leyendas que rodean al cerro de la Bufa responden al mitema (cronotopo) de la cueva de las maravillas. «Se debe recordar que un mito no debe de interpretarse solo, sino que debe analizarse en relación con los demás».⁵ La sociedad expresa su vivencia de distinta manera (damas blancas que se aparecen), el mito se reformula de manera inconsciente. El mito pertenece al orden del lenguaje, por lo que tiene propiedades específicas: su naturaleza y estructuras lingüísticas son complejas.

Por sus mismas características de tradición oral, las historias no tienen un nombre fijo, se pueden encontrar bajo diversas denominaciones como «La mujer del cerro de la Bufa» o «La cueva del duende». Es por esto que las leyendas se desarrollan en este escenario, ambas son prácticamente la misma historia, lo que difiere es el personaje espectral que aparece en cada una.

La leyenda no tiene una historia original, sino que se va complementando. El folclor nos permite acercarnos a estas historias sin un velo prejuizgativo que podría verse como charlatanería o falta de educación, por lo que se procede a estudiar los personajes que envuelven estas leyendas y de esta manera poder comprender a qué tradición y qué función representan estos seres sobrenaturales.

Las mil y una damas blancas

Los espectros, los fantasmas —según la clasificación que realiza Freud de sus arquetipos— indican, bajo ciertas circunstancias, lo *Unheimlich*. La historia de la

¹ Anet Pamela Valle (comp.), «El cerro de la Bufa», *Leyendas de Zacatecas*, Ediciones Horus, Zacatecas, 2014, p. 8.

² Gema Lluch (coordinadora), *Inventión de una tradición literaria. La narrativa oral a la literatura para niños*, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, p. 42.

³ Flor Moreno Salazar, *Perspectivas teóricas acerca del concepto de leyenda, en torno a las letras mexicanas del siglo XIX a XXI*, Tesis Doctoral, Universidad Iberoamericana, 2018, p. 12.

⁴ Gema Lluch, *op. cit.*, p. 42.

⁵ Claude Lévi Strauss, *Mito y significado*, Alianza Editorial, Madrid, 2012, p. 43.

cultura, en la que las líneas se vuelven más difusas, debe considerar la influencia de la religión y las tradiciones propias de cada sociedad. Una definición de fantasma la proporciona Eduardo Berti, quien en su compilación *Fantasmas* la propone como una base para el entendimiento de cualquier texto de este género:

Etimológicamente, la palabra «fantasmas» proviene de *phantasia* (fantasía), término que más tarde derivará en *phantasmas* (fantasma) y que a partir de San Agustín (según explica Jean-Claude Schmitt en su *Historia de la superstición*) se emplea para designar un mal sueño o un sueño diabólico: «*phantasticae illusiones*». De la palabra inglesa *ghost* suele decirse que deriva de *gast* (inglés antiguo), que a su vez provendría de una forma pre-germánica «ghoizdo» que aparentemente significa «furia» o «ira».⁶

Definición que es clara para un ser versátil como es el fantasma y que a la vez se escucha bastante similar a la función que tiene en el cuento maravilloso: difuminar las líneas entre lo real y lo ilusorio, cuestionar qué existe y qué no, porque el fantasma es inherente a la literatura y a la leyenda, porque es un campo donde puede moverse con toda libertad.

Otra de las múltiples definiciones y características que se pueden dar del fantasma, acotándose al papel que desarrolla de un ser limitado a la sociedad hacia un actante literario, la propone Pedrosa, quien por su dominio del folclor realiza la transposición de las características que el fantasma «social» contiene para ser plasmadas en la narrativa y de ellas poder formar un arquetipo:

Los fantasmas son otro caso de doble conflictivo y protagonista de tantas creencias y relatos que sobra cualquier comentario al respecto. Vinculados a los humanos como

dobles que no pierden su primitiva identidad, aunque se hallen en el mundo de los muertos, los fantasmas siguen hablando, sabiendo, reconociendo de modo parecido a como hacían cuando estaban vivos, no pierden el lenguaje que utilizaban cuando vivían en el mundo, no se les borra su primitiva memoria. [...] Eso es lo que los hace especialmente turbadores, amenazantes, peligrosos para los humanos que se quedan aquí.⁷

Después de definir el vocablo resulta más sencillo definir el concepto. Múltiples autores intentan definir qué es o de dónde viene, qué atributos físicos, psicológicos y espirituales lo caracterizan.

En la leyenda que se estudia, esta mujer blanca acierta en varias características que se mencionan; por ejemplo, no pierde la facultad del habla, pues a cada hombre que encuentra es capaz de expresarle la encomienda. Otra de las cualidades que se deben señalar es que se encuentra vestida con ese característico manto blanco, no se presenta desnuda, pues en la tradición occidental el fantasma no podría presentarse sin vestimenta ya que resultaría impúdico, condición que se relaciona de manera estrecha con la religión católica, la cual es predominante en México, y sus ánimas o almas en pena.

«El fantasma trae un mensaje que suele estar asociado a la necesidad de justicia o venganza, bien como elemento liberador o como elemento coercitivo».⁸ Por lo que este aspecto viene a ser un regulador social y moral que se necesita en la sociedad para su correcta función: moralizar, corregir, y educar por medio del miedo es muchas veces un recurso útil que la sociedad suele utilizar en los niños.

Ignacio Padilla, en su clasificación de monstruos, propone que efectivamente el fantasma es un regu-

⁶ Eduardo Berti (comp.), *Fantasmas*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009, p. 8.

⁷ José Manuel Pedrosa, *Antropologías del miedo. Vampiros, sacramentecitas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas sin razón*, Calambur, Madrid, 2008, p. 32.

⁸ Juan Sebastian Cárdenas (editor), *Libro de fantasmas*, 451 Editores, Madrid, 2008, p. 20.

lador social así como una válvula de escape para los deseos ocultos:

Conjunto de pulsiones que ha sido remitido de lo evidente a lo oculto; es lo que deseamos veladamente y a lo que sólo podemos enfrentar abiertamente cuando lo hemos traído a la luz pública bajo el escudo de la fantasía monstruosa del fantasma, la sombra o el doble, figuras todas ellas que la psicología relaciona con el desarrollo del ego y con la separación de un centro de conciencia que de pronto necesita dar salida a sus conflictos entre lo deseado y lo prohibido.⁹

Por lo tanto, en el fantasma se presenta el miedo a desaparecer o a la ausencia, el miedo a lo muerto o a lo pasado y el conflicto entre lo deseado y lo prohibido, miedos que se ven formados en la infancia y nos acompañan (como un fantasma) durante toda nuestra vida.

Otro autor que habla sobre esta atracción-repulsión por las figuras espectrales y su función en la sociedad es Burke, quien propone que el terror se encuentra pulsante, no solo en los niños sino también en el adulto en un constante ir y venir, ya que las historias o leyendas nos ayudan a entender que los terrores se relacionan con privaciones de luz o de compañía y con lo que nos rodea, sobre todo la naturaleza, que es parte de estos temores que no podemos controlar pero sí disfrutar:

La oscuridad es necesariamente algo muy terrible. La noche considerada como enorme se agrega a nuestro temor, en todos los casos peligro, y en la medida que las nociones de fantasmas y duendes, de los cuales ninguno puede formarse ideas claras que afecta a las mentes que dan crédito a los cuentos populares sobre tal tipo de seres.¹⁰

⁹ Ignacio Padilla, *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*, Taurus, México, 2013, p. 74.

¹⁰ Edmund Burke, «El sentimiento de terror», citado por Del-

Estos aspectos corren de manera paralela con la cosmovisión católica y no solo nos proporciona un ente que, como lo menciona el catolicismo, resulta ser un alma en pena, la cual no puede descansar ya que tiene una deuda o cuestión pendiente en el mundo terrenal; también responde de manera explícita al mito de Eurídice y Orfeo, quien tenía la misión de cargarla en sus brazos hasta cierto lugar sin voltear de ninguna manera ya que sería castigado, o a la historia de Lot en Sodoma y Gomorra.

Es una historia llena de guiños meta-míticos, como se ha mencionado a lo largo del trabajo. La leyenda no puede desarrollarse de manera individual, como si surgiera de forma espontánea, sino que se enriquece de otras historias y se adapta a su entorno.

Después del análisis que se realiza al personaje de la leyenda, se podría llegar a ciertos puntos en común. La ambición del hombre se ve en la visión cristiana como algo impuro y malo, ya que la humildad o modestia es el discurso principal. Esto no solo se limita a la religión. Por ejemplo, en *El hobbit*, el oro retiene a las personas en otros mundos, impide el regreso al mundo real. En esta obra se recuerda el pasaje en el que, dentro de Erebor, Thorin sufre alucinaciones traumáticas, para luego recuperar la cordura ya que tiene el «mal del dragón» al haber recuperado el reino y el tesoro, y está completamente obsesionado con encontrar la Piedra del Arca, que se encuentra en poder de Bilbo, pero el hobbit no se atreve a dársela por temor a que su «enfermedad» empeore. En la leyenda, en la que el duende ofrece que el humano pueda tomar lo que quiera, dependerá de la ambición del hombre qué tan fácil o difícil sea su salida de la cueva: si su bolso es ligero no tardará en salir antes de las doce campanadas; sin embargo, si es pesado es muy poco probable que logre escapar.

Además, se tiene que recordar que el tiempo transcurre distinto en el mundo feérico, ya que un paso dentro de la cueva puede representar una década:

fin Obed, *Estética de lo sublime. El sentimiento del displacer*, academia.edu, 2018. <https://www.academia.edu/37706255/EDMUND_BURKE_Obed_Delf%C3%Adn?smbp>, p. 50.

Como esos palacios de los cuentos orientales a los que llevan por la noche a un personaje que, conducido a su casa antes de amanecer, no debe encontrar la mágica morada y acaba por creer que sólo en sueños fue a ella.¹¹

Estos personajes juegan un papel doble; existe una dualidad entre ambos: como guía beneficiario y como juez y verdugo. Dichos conceptos duales se ven en las funciones de Greimas, para quien varios personajes pueden ser un mismo actante, y explica que cada personaje tiene una función específica para que la historia pueda desarrollarse de manera correcta; sin embargo, esto no quiere decir que sean funciones estáticas, sino que pueden combinarse. El héroe puede ser su misma sombra, entonces el ayudante o guía puede convertirse en el villano o verdugo: hay una constante dualidad. Otro ejemplo que se puede ver en estas historias es el humano que primero aparenta ser el ganador y que por lo general es el perdedor.

También se deben tener en cuenta las leyes del mundo mágico. Se sabe que en el mundo feérico no se debe tomar ni comer nada, ya que muchas veces esto impide el regreso al mundo real. El escenario responde a un lugar real que da la sensación de veracidad. La mitología no es la misma a la de hace uno o dos siglos. No se puede descontextualizar, pues la leyenda que leemos hoy en día, contiene fantasmas y monstruos que se encuentran dentro de un sistema político y económico, y así como muchas veces ayudan a regular a la sociedad, también la liberan de presiones y negativas que se tienen que expresar de manera indirecta. De manera semejante a lo que sobre el carnaval señala Bajtín: muchas veces la función de fantasmas y monstruos es también la de dar una pequeña puerta de escape para lo incorrecto.

También hace una diferencia entre mito vivo y muerto. El vivo es una explicación de la realidad, aquel que se encuentra en acción directa con quien narra, pues genera cambios tanto en la narrativa del

lugar como de la sociedad que lo conserva. El mito muerto es aquel que dejó de contarse, o evolucionó a otro mito. Estos seres buscan cuidar el ecosistema, tal vez alejar a aquellos que buscaban hacerse ricos a costa de la explotación de la naturaleza; una forma efectiva para alejar a una persona o evitar que haga algo no es poner cercos o puertas sino crear un leyenda, pues una pared se destruye con los años, sin embargo, la leyenda permanece por mucho tiempo más.

Estos personajes sobrenaturales permiten acercarnos a una visión de mundo en la que las posibilidades son infinitas, así como sus representaciones. Hay fantasmas en todos lados: en bosques, selvas, desiertos, y tesoros inagotables bajo el mar como en lo más alto de una montaña. Es parte de nuestro folclor y nuestra realidad. Tal vez si un día tenemos suerte encontraremos a la dama blanca y sabremos superar los obstáculos que se impongan para obtener el mítico tesoro.

Fuentes

Berti, Eduardo (comp.), *Fantasmas*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009. Burke, Edmund, «El sentimiento de terror», citado por Delfin Obed, *Estética de lo sublime. El sentimiento del displacer*, academia.edu, 2018. <https://www.academia.edu/37706255/EDMUND_BURKE_Obed_Delf%C3%Adn?smbp>. Lévi Strauss, Claude, *Mito y significado*, Alianza Editorial, Madrid, 2012. Lluch, Gema (coordinadora), *Invenición de una tradición literaria. La narrativa oral a la literatura para niños*, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007. Moreno Salazar, Flor, *Perspectivas teóricas acerca del concepto de leyenda, en torno a las letras mexicanas del siglo XIX a XXI*, Tesis Doctoral, Universidad Iberoamericana, 2018. Moscona, Myriam, *Tela de seboya*, Debolsillo, Barcelona, 2016. Padilla, Ignacio, *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*, Taurus, México, 2013. Pedrosa, José Manuel, *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas sin razón*, Calambur, Madrid, 2008. Valle, Anet Pamela (comp.), «El cerro de la Bufa», *Leyendas de Zacatecas*, Ediciones Horus, Zacatecas, 2014.

¹¹ Myriam Moscona, *Tela de seboya*, Debolsillo, Barcelona, 2016, p. 280.

Yo, la peor de Mónica Lavín: los límites entre historia y novela

Rocío Yasmín Bermúdez Longoria

Introducción

Seymour Menton señala 1979 como el año en el que se incrementa la creación de un tipo de novela interesada en retomar personajes tomados de la historia; esto traerá como problemática la presencia de tres tiempos que se conjugan para crear una obra: el tiempo de la creación, que determina el punto de vista del autor; el tiempo del héroe histórico, que lo delimita la tradición; y el tiempo de ficción, que corresponde al orden artístico. Ninguno de ellos se rechaza, sino que se combinan para provocar la sensación de verosimilitud en la obra narrativa.

En este marco de creación se retoma una novela, escrita en el México del siglo XXI, en la que el personaje es sor Juana Inés de la Cruz. No se trata de la investigación del periodo colonial, sino de la manera en la que los escritores actuales recrean aquella época. Se marcará, entonces, el espacio en el que se moverá este análisis, pues la narrativa artística, que en ocasiones parece confundirse con la historia, ocupa un plano delimitado que le otorga la ficción.

I

En las novelas en las que aparece sor Juana Inés de la Cruz, hay muchos personajes que vienen de la historia como disciplina: sor Juana, Sigüenza, la virreina Leonor Carreto, la marquesa María Luisa de Paredes, Núñez de Miranda, de Aguiar y Seijas, Fernández de Santa Cruz, entre otros, pero en la estructura novelesca los autores no presentan la intención de afianzar o descubrir una época, sino de recrearla.

Dice Luz Aurora Pimentel que en los relatos «hay un contrato de inteligibilidad que se pacta con el lector [...] con el objeto de entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre su mundo y el que propone el relato».¹ Tal contrato establece el tipo de lectura a realizar, predispone al lector a tomar en cuenta ciertas normas que marca la tradición y posibilita la comunicación entre autor y lector, entre obra y lector.

¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI/UNAM, México, 2008, p. 10.

La actitud del receptor de un texto histórico será diferente a la de un lector de novelas. El primero recibirá las acciones narradas como una muestra de la verdad, el contrato así lo establece, entre autor y lector no hay fingimiento, el relato de las acciones cuenta con la certeza y la investigación documental; entre estas dos hay un convenio de fidelidad y el lector confía en ello.

En las novelas sucede algo opuesto. El lector sabe que lo narrado no es verdad y buscará, en las acciones, la verosimilitud. La relación obra-lector está basada en un fingimiento que persigue la emoción poética. Aunque lo escrito tenga como base la investigación documental, no existe, entre lo narrado y el lector, el convenio de fidelidad, y el lector, también en este caso, confía en ello. Así, tenemos dos planos: el de la realidad y el de la ficción narrativa, que no pueden disociarse, pues el plano de ficción requiere —en cualquier tipo de relato— del de realidad para ser comprendido.

Pimentel, citando a Scholes y Kellogg, dice que la significación narrativa es «una función de la correlación entre dos mundos: el mundo ficcional creado por el autor y el mundo *real*, el universo aprehensible». ² Esta correlación —quiero insistir— no es de verdad; son dos mundos parecidos que se evocan uno a otro, pero no iguales: uno está hecho con acciones reales; el otro, solamente con palabras. Son estas, y el orden que el autor les da, las que posibilitan la existencia del mundo de ficción.

Dice Pimentel que «[...] el lenguaje —en su sentido estrictamente *verbal*— no representa, sólo significa; por tanto “un relato, como todo acto verbal, no puede hacer otra cosa sino *informar*” [...].» ³ En esta significación, el lector da sentido a la historia, a ese plano discursivo que otorga vida a los personajes y hace aparentemente real el mundo de ficción.

También la historia está hecha de palabras. Por lo tanto, entre historia y creación narrativa está de por medio el nivel de la ficción. Algunas veces al nivel de

ficción llegan elementos provenientes de la realidad que, al entrar en contacto con los de ficción, crean un código que busca la verosimilitud; dejan de ser elementos de realidad para formar parte del mundo ficcional.

Recordemos el cuento de Augusto Monterroso «El eclipse». Fray Bartolomé Arrazola se ha perdido en la selva de Guatemala. Se sentó a esperar la muerte con el pensamiento fijo en España, en el convento de los Abrojos, donde Carlos V le habló en una ocasión. De pronto está rodeado de indígenas que pretenden sacrificarlo. Como salvación recuerda que Aristóteles predijo que ese día habría un eclipse de sol y los amenaza con oscurecer el cielo. La comunidad maya había previsto también los eclipses.

Fray Bartolomé es un personaje de ficción no solo rodeado de indígenas que amenazan matarlo, sino de elementos de realidad que dan mayor credibilidad a su presencia: tenemos un personaje inexistente en el nivel de realidad que se mueve por Guatemala, por España, por el convento de los Abrojos, al que conoce Carlos V y que ha estudiado a Aristóteles.

La encomienda que Carlos V le dio a fray Bartolomé no es gratuita, le dijo «que confiaba en el celo religioso de su labor redentora». ⁴ El compromiso que el sacerdote tiene en su viaje por Guatemala es, además de religioso, social y político: la conquista por medio de la fe. La historicidad de Carlos V añade tensión al relato y verosimilitud al personaje.

Aunque arriba se ha planteado que el discurso histórico y el de ficción guardan espacios bien delimitados por el contrato que establecen el lector y la obra, algunos críticos argumentan que entre historia y ficción hay mucha cercanía, tanta que en ocasiones pueden confundirse. Seymour Menton comenta que:

No es por casualidad que fuera el año 1973, en vísperas del auge de la NNH, en que Hayden White publicó su tan difundida y citada obra *Metahistory*, que mediante el

² *Idem*.

³ *Ibidem*, p. 18.

⁴ Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, Joaquín Mortiz, México, 1977, p. 55.

análisis del discurso narrativo de ciertos historiadores del siglo XIX cuestionó las pretensiones científicas de los historiadores e hizo hincapié en su carácter ficticio. El año siguiente, el crítico teórico Murray Kierger también observó que el historiador siempre es un intérprete y por lo tanto está más cerca de la ficción que de la ciencia.⁵

La tradición establece límites para cada género, sin embargo, en muchas ocasiones se entrecruzan y esto, a partir de las vanguardias de principios del siglo pasado, no responde nada más a la práctica sino a la experimentación. Los géneros se mezclan, se subordinan, prestan apoyo uno a otro renunciando, tal parece, a su espacio. Novela y poesía se combinan, novela y ensayo, novela y cuento; y esto mismo sucede con las disciplinas, novela y sociología, novela e historia, por ejemplo.

Algunas veces ni los historiadores ni los críticos literarios aceptan tal hibridación, mucho menos cuando se le ve como subordinación; pero el ser humano es rebelde, inconforme, y por lo mismo ni la ciencia ni la creación son estructuras fijas y se escapan de las manos de los teóricos. Así, encontraremos historiadores novelistas y también, más frecuentemente, novelistas que realizan investigación histórica antes de emprender su tarea como escritores de ficción. Cualquiera que sea el caso, y cualquiera la profundidad con la que abordan el trabajo, ambas disciplinas, novela e historia, se complementan.

Hablemos de la parte final del libro *Yo, la peor*. El último apartado que encontramos es la bibliografía que utilizó Mónica Lavín para escribir su novela; y el penúltimo, en el anexo, sus reflexiones acerca del proceso de escritura. Sor Juana ha sido un personaje central en varias novelas del siglo XXI, que ha formado parte de la estructura narrativa, dando presencia, en la literatura actual, al mundo novohispano.

⁵ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992, FCE, México, 1993, p. 55.

II

La novela *Yo, la peor*, de Mónica Lavín, incluye dos textos finales exteriores a la historia de la novela. El primero, en un anexo, es una reflexión del acercamiento al personaje y del proceso de escritura de la novela; el segundo se refiere a la bibliografía base para la creación de esta novela.

Detengámonos un poco en el anexo. Mónica Lavín comienza subrayando las distancias que hay entre ella — como escritora y como investigadora — y sor Juana; acercarse a estudiar la biografía de la monja y darle vida literaria le parece un atrevimiento, «alcanzar lo inalcanzable». ⁶ Pretendía conocerla desde adentro, meterse en su piel, «en sus oídos, escuchar su respiración, verla llevarse la cuchara a la boca, vestirse en el convento, conocerla de niña, espiarla andar por las calles de la ciudad». ⁷ Quizá sea el sueño de todo investigador: encontrar el documento exacto que le abra las puertas del tiempo y le permita llegar a un conocimiento detallado, íntimo, podría decir. También desde el aspecto técnico encuentra dificultades: narrar a partir de la mirada de la monja le parece difícil y recurre a otras mujeres para contar, desde su punto de vista, la vida de Juana de Asbaje.

Entre todas estas mujeres una le fue de gran importancia y ayuda en la construcción de la novela: Refugio Salazar — mencionada en la *Respuesta a sor Filotea* — la maestra de su escuela. Si Refugio Salazar está presente en toda la vida de Juana, desde que era niña hasta que muere, Lavín encuentra un perfecto eje que cruzará la novela de inicio a fin. Son las palabras de Refugio las que abren la novela con una imploración, dando la apariencia de la voz de un narrador que se prepara para una enorme hazaña, o de un héroe que se dispone para la batalla: «Santa Paula, patrona de las viudas, eremita que abandonaste los privilegios de tu cuna, los lujos de tu casa, los saraos y las conversaciones con los hombres y las mujeres del mundo para dedicarte a Dios [...] Permite que las

⁶ Mónica Lavín, *Yo, la peor*, Debolsillo, México, 2014, p. 373.

⁷ *Idem*.

palabras de las mujeres que la conocieron y que vivieron su tiempo den vida y testimonio».⁸

Quienes la conocieron, dice refiriéndose a Juana de Asbaje, e invoca a santa Paula describiendo sus sacrificios, que son muy parecidos a los sacrificios de Juana: abandonar los lujos de la casa, los saraos y las conversaciones, para dedicarse a Dios, son las tres etapas de la vida de sor Juana y las tres partes que constituyen la novela: la niñez, la adolescencia y la madurez; tal vez sea oportuno expresarlo de otro modo: Amecameca, la corte y el convento.

De la primera y de la última parte hay información en la que puede basarse el historiador. Desde el testamento del abuelo, que Mónica Lavín utilizó para recrear la situación de los esclavos negros en el rancho, o la misma descripción que sor Juana hace en la *Respuesta a sor Filotea*, o los datos que Diego Calleja da en la biografía, hasta la carta recientemente descubierta por el padre Aureliano Tapia Méndez y publicada en su libro *Autodefensa espiritual de sor Juana*, y que Octavio Paz publica y comenta en *Las trampas de la fe*. El problema para el historiador está en la segunda parte, el periodo referente a la corte, pues no hay información, no hay datos que sirvan como anclaje de una investigación que resulte verdadera.

Para el novelista no es un problema, al contrario, podría resultar un incentivo. Comenta Mónica Lavín que «De ese periodo, anterior al ingreso al convento de San Jerónimo, es decir, hasta los veintiún años de Juana Inés, poco se sabe [...]; por eso es jugoso para la invención».⁹ Lavín toca un punto importante para la creación novelística, no es solamente recrear, pues se recrea lo que se conoce, en el caso de sor Juana el periodo de la corte se presta para inventar.

Explica Lavín que «Bernarda Linares, con su visión mundana y práctica [...] me permitió ver a la Juana Inés de los saraos de palacio, la que estudiaba pero también departía con los hombres invitados al salón».¹⁰ Los años que se desconocen en la vida de

esta autora abarcan el paso de la niñez a la adolescencia, y Juana debió participar de todo el esplendor, la fiesta y la pasión que se desarrollaba en la corte, de la misma manera en que todos lo hacían. Una tendencia errónea podría ser ver a la monja, niña aún y sin hábito, en medio de los grandes bailes del palacio.

Mónica Lavín agrega que «Los estudios acuciosos de otros [...] me dieron la escenografía y los permisos para inventarle una querida al tío Juan Mata, práctica común en palacio pues las familias criollas llevaban a sus hijas para que se formaran en las lides cortesanas, las amatorias incluidas».¹¹

La tradición cuenta que a sor Juana le prohibieron escribir y la obligaron a renunciar a sus libros y a sus aparatos de astronomía; y que ella, monja abnegada, como buena esposa de Dios, había obedecido; pero su amor al aprendizaje la llevaba a estudiar aún en el barrer o en el cocinar. Tal vez esto no sea totalmente falso, pero la historia demostró que no era plenamente verdadero. Lavín menciona otro descubrimiento y afirma que:

Sin el hallazgo de *Los enigmas ofrecidos a la discreta inteligencia de la soberana asamblea de la Casa del Placer, por su más rendida y aficionada Soror Juana Inés de la Cruz, Décima Musa* —indica Sara Poot Herrera— [...] localizados por Enrique Martínez López en la biblioteca Nacional de Lisboa en 1968, y muchos años después dados a conocer por Antonio Alatorre, no hubiera sido posible darle esa dimensión a la novela, es decir, la certeza de que Juana Inés no renunció nunca a la palabra escrita [...].¹²

He insistido, en este estudio, en la relación colaborativa entre historia y novela, cada una ocupando su sitio. Las obras en las que los personajes son tomados de la realidad nada serían sin el apoyo de aquella. Así, los novelistas pueden trasladarse al periodo no-

⁸ *Ibidem*, pp. 7 y 9.

⁹ *Ibidem*, p. 375.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibidem*, pp. 376-377.

vohispano — o a cualquier época lejana — sin mentir, pues la verdad de las novelas está, como lo indica Mario Vargas Llosa, en la capacidad que tienen de hacernos vivir la ficción.¹³ Una ficción se sostiene en el referente de la historia. «Los estudios de sor Juana fueron mi guía»,¹⁴ dice Mónica Lavín, y así el lector se entrega a la obra y la toma, sin dudarle, dispuesto al placer, como una obra ficticia y verdadera.

Fuentes

Lavín, Mónica, *Yo, la peor*, Debolsillo, México, 2014. Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, FCE (Cultura popular 490), México, 1993. Monterroso, Augusto, *Obras completas (y otros cuentos)*, Joaquín Mortiz (Serie del volador), México, 1977. Paz, Octavio, *Obras completas III. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, FCE, México, 2014. Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa, Siglo XXI / UNAM*, México, 2008. Vargas Llosa, Mario, «El arte de mentir», *Revista de la Universidad de México*, Núm. 42, UNAM, México, octubre de 1984.

¹³ Mario Vargas Llosa, «El arte de mentir», en *Revista de la Universidad de México*, Núm. 42, p. 4.

¹⁴ Mónica Lavín, *op. cit.*, p. 377.

La promoción cultural y artística. Un camino con muchos recovecos

Elena Bernal Medina

*Todo pasa y todo queda
Pero lo nuestro es pasar
Pasar haciendo caminos
Caminos sobre la mar
Caminante
Son tus huellas el camino y nada más
Caminante, no hay camino
Se hace camino al andar
Joan Manuel Serrat*

Talleres y grupos de teatro

Cuando empecé a estudiar en un taller teatral para niños, en la Casa de la Cultura de Aguascalientes, nunca me imaginé que, a la par, iniciaría una vocación sobre la promoción y difusión cultural, ya que, cuando presentas una obra, tienes que hacer labor de difusión para que vayan a ver la puesta en escena.

En los grupos de teatro, como parte de la formación, nos enseñan a promover los montajes, ya sea a través de pósters, que en ese entonces uno mismo pegaba en un lugar vistoso del centro de la ciudad o cercano a nuestra colonia o asistiendo a algún programa de radio para hablar de la obra, dar una o varias entrevistas para la prensa, previas al estreno, escribir unas cuantas gacetillas y, lo más importante, cacaraquear de boca en boca el trabajo para invitar al público a asistir al estreno o a alguna de las funciones de la temporada. Después se difundirán los resultados con otra nueva entrevista o una reseña con fotos de la obra y el público. En esta época cibernética, la difusión se hace más a través de redes sociales y en muchas ocasiones se transmite en vivo alguna escena para emocionar a los posibles espectadores. También en redes, se crean grupos de artistas con la intención de compartir los trabajos, talleres y diplomados.

Ahora que lo escribo, recordé que para la difusión de una obra titulada *Mujeres al calor de Lorca*, de María Muro, que montamos con el grupo de teatro independiente Los Mismos, bajo la dirección de J. Concepción Macías Candela y la dirección adjunta de Luis Colín y con la que participamos en una muestra de teatro, se hicieron pósters con la imagen de una mujer desnuda, acostada de perfil, que le salían llamas de los brazos, mismos que escandalizaron a las sagradas familias de Aguascalientes, pues en cuanto pegábamos los carteles los quitaban o rasgaban por ser impúdicos, y se esforzaron por prohibirnos su exhibición.

Otro caso, que ahora me causa risa, es el de los mismos compañeros de teatro que por rivalidad se dedican a estropear la difusión de los demás. A nosotros nos pasó con Los Teatristas de Aguascalientes, dirigido por el maestro Jorge Galván en su etapa independiente (1985), cuando nos presentábamos en espacios alternativos, como en *Café y Arte* con el espectáculo *D. F. Bis*, conformado con dos obras de Emilio Carballido: *El censo* y *Una mujer de malas*. En algunas ocasiones, en plena función, nos pusieron una grabadora a todo volumen afuera del café para que no se escuchara la obra. Con estos dos ejemplos, lo que podría concluir es que la promoción y difusión tiene sus grandes bloqueos, a veces por parte de la misma sociedad y en otros casos, por el propio gremio artístico.

Taller Literario independiente Garúa

Cuando tenía como 16 años y empezaba a escribir, un día llegó a la casa un buen amigo de mi papá: Refugio Miramontes, mejor conocido como Cuco, quien también escribía. Recuerdo que nos dijo, entre risueño e irónico, que ya había comprado unos mesabancos para hacer su taller literario en su casa, que con eso ya estaba listo y ya tenía dos o tres aspirantes para que asistieran todos los viernes; entonces me invitó a mí y yo, más puesta que un calcetín, le dije que sí. Ahí inició otra aventura. Al taller le pusimos Garúa, que es una lluvia muy fina que cae con persistencia.

Cada ocho días llevábamos textos que se criticaban concienzudamente entre los integrantes y, por supuesto, el coordinador, Cuco. Después de un sinnúmero de comentarios y críticas constructivas, nos quedábamos con la encomienda de volver a trabajar los textos para presentar una mejor versión el siguiente viernes, hasta que estuvieran terminados. Las primeras publicaciones que tuvimos fueron en el suplemento del periódico *El Sol del Centro*, que dirigía Francisco Gamboa López, con quien Cuco nos mandaba; Liliana Ramírez y yo íbamos a su oficina a darle los textos. Francisco, en todas las ocasiones, nos recibió con mucho gusto y nos atendió sin la premura que se siente en cualquier oficina burocrática, a pesar de que siempre tenía bonches de artículos por leer. Nosotras salíamos contentas de su oficina, con la convicción de que nuestros cuentos o poemas, según fuera el caso, se publicarían en el suplemento del domingo; y así fue.

Después de un tiempo de estar en el taller, decidimos publicar de manera independiente una antología con una selección de nuestros escritos. La titulamos *Alcancía de sueños*.¹ Hicimos un primer tiraje de cien ejemplares, que nos compró en su mayoría el ingeniero Ignacio Ruelas Olvera, amigo de mi papá, quien ya había apoyado años atrás para que se llevara a cabo la *Colección Septiembre 19* de la Alianza de Escritores del Centro.² Con el dinero obtenido del primer tiraje de *Alcancía de sueños* hicimos el segundo y dimos nuestros primeros pasos para tener una editorial con el mismo nombre del taller. El sueño se diluyó cuando empezaron los intereses personales de un compañero que ya no iban con la visión del grupo. Sin embargo, el taller Garúa nos dio mucho aprendizaje, nos inició y nos formó en el sentido crítico y creativo para seguir en el camino de la literatura.

¹ Elena Bernal Medina, et al, *Alcancía de sueños*, Garúa editores, Aguascalientes, 1996.

² La Alianza de Escritores del Centro, que presidía Francisco Bernal Tiscareño y cofundada por Jorge P. Galván y Refugio Miramontes, editó la *Colección Septiembre 19*, compuesta por antologías de escritores de la región Centro Occidente. Los géneros eran narrativa (cuento y novela), poesía y teatro. El primer título se imprimió en 1986.

La Casa Amarilla y Las Comadres

Hubo un tiempo en el que se empezaron a diluir los grupos de teatro, tal vez porque entonces se pretendía comenzar a profesionalizar a las personas que les gustaban las artes escénicas, ofertando la carrera técnica en actuación en el Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA). Casi todos los integrantes de los grupos de teatro que estábamos de manera independiente y amateur empezamos a salir del grupo del que formábamos parte. Ello dio pie a otra forma de trabajo: por invitación, sin compromisos previos o posteriores al montaje y las presentaciones. Dicha reestructuración es parte de la modernidad. Además de reconocer que los grupos son como las familias: disfuncionales, con sus respectivas patologías. Eso y la visceralidad de sus integrantes hacen que en muchas ocasiones no fragüen los trabajos, o sean efímeros.

En este parteaguas nos encontrábamos algunas de las amigas de teatro (Lupita Castorena, Paty Salas, Xóchitl Galarza, Vero Flores y yo) y otras también afines, quienes queríamos seguir haciendo cosas en las que se involucraran las diferentes disciplinas artísticas. Por ello se nos ocurrió tener un espacio independiente, donde haríamos presentaciones y fraguaríamos proyectos artísticos. Rentamos una casa a la que nombramos «La casa amarilla». Ahí organizamos, entre otras cosas, *performance*, hicimos un libro de arte objeto, participamos en exposiciones plásticas y fotográficas, presentamos libros y nos fusionamos con otros artistas. Nos conocían como «Las comadres», sobrenombre que nació desde el grupo de teatro Los Mismos a propósito de un montaje. También nos decían «Las comadres de la casa amarilla».

Una de las presentaciones que recuerdo con más cariño es la de la novela *La noche del Coecillo*,³ de Alejandro García, que se realizó en una casona antigua del centro de la ciudad, lugar de trabajo del artista visual Andrés Vázquez Gloria, pues era el sitio ideal para hacer una alegoría de una vecindad del famoso barrio

³ Alejandro García, *La noche del Coecillo*, La Rana, Col. Autores de Guanajuato, Guanajuato, 1993.

de León, Guanajuato. Como parte de los preparativos, Lupita Castorena y yo fuimos al Coecillo a tomar fotos del lugar que se expondrían ese día. Se hizo la presentación del libro con lectura y comentarios de mi papá, Francisco Bernal; se complementó con una representación teatral de *Las Comadres*, tomada de una escena del libro. Lo que pretendíamos en ese evento era hacer que el público se sintiera dentro del barrio, en los quince años de Maruca, personaje de la novela, con música de fondo de Sonia López. La verosimilitud de la representación fue tan evidente, que al siguiente día salió una nota en el periódico que decía algo más o menos así: «De manera ilícita se llevó a cabo la fiesta de una quinceañera, en una casa que no es salón de fiestas». Sin saber el reportero que la dicha fiesta era la presentación de un libro que había tenido a muchos invitados que acudieron a nuestra convocatoria y disfrutaron del evento.

Programa de Educación Artística en el Nivel Básico PROEA-PROARTE (2000-2013)

En vísperas del año 2000 yo estaba en el octavo semestre de la Licenciatura de Letras Hispánicas; repararía mi tiempo entre el estudio y el servicio social, que consistía, entre otras cosas, en la realización de una revista literaria musical titulada *Tocata y fuga*,⁴ que realizaba junto con mi compañera Paola Orenday y editaba el ICA. En ese mismo tiempo y espacio se gestaba en el ICA un Programa de Educación Artística en el Nivel Básico, mejor conocido como PROEA, que se llevaría a cabo en las escuelas primarias del estado, considerando principalmente a las que se encuentran en zonas marginadas y donde la población infantil casi no tiene acceso a la oferta cultural. El objetivo primordial era llevarles clases de literatura, danza, teatro, música y artes visuales dentro de la currícula

⁴ *Tocata y fuga*. Revista literario musical, ICA, Aguascalientes, No. 1 Año 1, otoño 1999. Únicamente se hicieron dos números. El primero se dedicó a la ópera *La Traviata*; en la segunda ya no pudimos participar. En realidad, no se llevó a cabo el proyecto que nosotras teníamos: involucrar a músicos de diferentes géneros para que compartieran su experiencia dentro de la música.

escolar y con una metodología lúdica. Dicho programa se conformó por profesores especialistas de cada área artística, sin pretender que los alumnos fueran artistas.

Se trataba de sensibilizar a la población infantil para que encontrara formas creativas de expresión a través del arte y que a la vez les permitiera asociar el aprendizaje a sus otras materias y, por supuesto, integrar dicho conocimiento a la vida. Yo comencé como profesora tallerista de literatura; posteriormente fui coordinadora. Ahí tuve la oportunidad de realizar clases multidisciplinarias en función de la expresión oral y escrita, desarrollar la habilidad del cuentacuentos, para motivar a los alumnos en las narraciones orales que darían pie a sus propias historias. Como coordinadora formé a un personal docente inmerso en las letras, especialista en impartir clases para niños y niñas; también promoví a algunos docentes de la coordinación, que ya se habían definido como cuentacuentos, para que se presentaran en ferias del libro escolar; ofrecí talleres de fomento a la lecto-escritura creativa dirigidos a docentes del nivel básico, con la intención de que activaran sus bibliotecas de aula y cambiaran la metodología de trabajo con sus alumnos.

Con la producción literaria de las clases de PROARTE, de la coordinación de literatura y artes visuales se hizo una revista llamada *gato*,⁵ de niños para niños, que se repartía en las mismas escuelas primarias. Los textos llegaban a mis manos y yo hacía la primera selección para enviarlos al departamento editorial del ICA. La revista *gato* dio pauta para que, en una ocasión, los pequeños autores se presentaran en la Feria del Libro y en algunos programas de radio. Cuando ya no hubo presupuesto para la revista, gestioné para que publicaran en el periódico *El Heraldo*, en una sección que se llamaba «La casa de los cuentos».

Entre los programas alternos tuvimos «Los talleres lúdicos en las bibliotecas públicas», en los cuales se lle-

⁵ *gato*, revista literaria de niños para niños, ICA-IEA. Entre 2007 y 2010 se hicieron doce números de distribución gratuita en escuelas primarias.

vaban grupos de primaria a las bibliotecas del ICA y se les hacía un breve recorrido por el espacio, se presentaba un cuento o leyenda y, después, los alumnos realizaban una actividad relacionada con lo que habían visto. Se les hablaba de la credencial de préstamos de libros para llevarlo a casa — en muchas ocasiones algunos de los niños regresaban para solicitar la suya y sacar algún libro de su interés—. Con este programa se trataba de que vieran la biblioteca como un espacio lúdico de aprendizaje. Eran talleres efímeros. Sin embargo, tuvimos la experiencia de un grupo que asistió a la biblioteca todos los viernes durante todo un ciclo escolar; para ellos, la profesora tallerista Mercedes Cornejo preparaba clases especiales en cada sesión. Eso nos habla de la buena disposición de la maestra frente a grupo, quien tuvo la iniciativa de llevarlos, y de los padres de familia que la acompañaban.

En una ocasión, también di un taller de literatura para padres de alumnos que asistían a un coro y una orquesta que tenía la coordinación de música. De ahí surgió Enrique Gómez, ingeniero de profesión, que terminó definiéndose como escritor y pintor y trabajó muchos años en mi coordinación, dando clases de literatura y haciendo grandes propuestas.

En el proceso que se veía en el PROEA (luego conocido como PROARTE), los docentes y coordinadores veíamos en los alumnos grandes logros. En mi caso, quise demostrar que a través de las clases de artística, sí había incremento de léxico, especialmente en ese centro de interés. Por ello, cuando estudié la maestría en Enseñanza de la Lengua Materna en la UAZ, hice una tesis sobre la disponibilidad léxica de los alumnos de tercer, cuarto y quinto grado de primaria de escuelas federales en la ciudad de Aguascalientes que participaban en el PROARTE.⁶

Desde que empezó el programa, tuvimos la incertidumbre de que en cualquier momento lo cancela-

⁶ Elena Bernal Medina, *Léxico disponible de estudiantes del Programa de Educación Artística (PROARTE) en el nivel básico de la ciudad de Aguascalientes*, Tesis para optar el título de Maestra en Enseñanza de la Lengua Materna, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2011, Zacatecas. Manuscrito no publicado.

rían por falta de presupuesto, por ello, tuvimos la iniciativa de dejar un libro que relatara desde diferentes enfoques lo que había sido esta experiencia. Yo misma me encargué de compilar los textos de profesores, docentes y coordinadores. La titulamos *Memoria del PROARTE*.⁷

Con estos ejemplos, podría concluir que la promoción y difusión de la cultura y el arte es un camino con muchos recovecos, donde los resultados no siempre se van a ver inmediatamente pero, si se hace con convicción, se va a sembrar la semilla del arte y la cultura en alguien que, a su vez, la va a multiplicar. Querer difundir un producto artístico y cultural es más un sentido de conciencia que de beneficio personal o lucrativo. Ejercer como promotor cultural, ya sea de manera independiente o institucional, te hace ser parte de un gremio de personas que cree en las bondades del arte y la cultura. Y sabemos que así estamos contribuyendo a hacer un mundo mejor, más creativo, pensante y equitativo. Hay mucho que trabajar al respecto: se tienen que dejar a un lado los egos y trabajar en equipo a fin de lograr alianzas favorables a la promoción y difusión cultural.

Fuentes

Bernal Medina, Elena, et al, *Alcancía de sueños*, Garúa editores, Aguascalientes, 1996. Bernal Medina, Elena, *Léxico disponible de estudiantes del Programa de Educación Artística (PROARTE) en el nivel básico de la ciudad de Aguascalientes*, Tesis para optar el título de Maestra en Enseñanza de la Lengua Materna, UAZ, 2011, Zacatecas. Bernal Medina, Elena (compiladora), *Memorias del PROARTE*, ICA, Aguascalientes, 2012. García, Alejandro, *La noche del Coecillo*, La Rana, Col. Autores de Guanajuato, Guanajuato, 1993. *Tocata y fuga*. *Revista literario musical*, ICA, Aguascalientes, No. 1 Año 1, otoño 1999. *gato*, revista literaria de niños para niños, ICA-IEA.

⁷ Elena Bernal Medina (compiladora), *Memorias del PROARTE*, ICA, Aguascalientes, 2012.

La colonización amorosa de La Malinche en el teatro de Celestino Gorostiza, Sergio Magaña y Carlos Fuentes

Arlett Cancino Vázquez

I

Se dice que el amor es el motor de la vida del ser humano, que es el sentimiento que da sentido a la existencia. Mas esta afirmación es disímil para hombres y mujeres. En el caso de la mujer, como lo menciona Marcela Lagarde, el amor es definitorio para su identidad de género; este sentimiento es la experiencia que nos define, puesto que se sobreentiende que la mujer existe para amar.¹ Estar enamorada implica entrega y sumisión; como construcción histórica, al amor lo condicionan las épocas y las culturas, tiene reglas distintas para hombres y mujeres, y entonces está íntimamente relacionado con el poder.² En esa dinámica la mujer se somete en beneficio del otro y de los otros.

Bajo esta noción se han definido las vidas de las figuras femeninas emblemáticas de nuestra historia como seres que solo cobran relevancia y trascendencia enamoradas de un hombre, y en aquellas que son la excepción a esta regla, el sentimiento se traslada al ámbito religioso o materno. En otras palabras, si rastreamos la construcción histórica y ficcional de mujeres que son hito en la historia, nos encontramos que parte fundamental de su vida es la manera como vivieron y experimentaron el amor. Vamos a concentrarnos en particular en La Malinche. Abordar a una figura con tanta relevancia implica desenmarañar una madeja casi infinita de nudos interpretativos, versiones y ficcionalizaciones que puede terminar por desdibujar aún más su existencia. Sin embargo, no resulta difícil darse cuenta cómo su identidad de género en todos los discursos está supeditada a su relación con Cortés.

La Malinche ha sido representada a partir de la concepción occidental del amor. Dicha reconstrucción del personaje es origen y el ejemplo más evidente de la dualidad identitaria de la mujer mexicana que, de acuerdo con Roger Bartra, va y viene entre el deseo carnal y la represión del mismo, pues tiene como símbolos modélicos a Malintzin y a la Virgen de Guadalupe.³ Para describir esta consideración del personaje, retomamos las piezas teatrales *La Malinche* (1958), de Celestino Gorostiza; *Los argonautas* (1967), de Sergio Magaña; y *Todos los gatos son pardos* (1970), de Carlos Fuentes.

¹ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Claves feministas para la negociación en el amor*, Puntos de Encuentro, Managua, 2001, p. 12.

² *Ibidem*, p. 20.

³ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, Grijalbo, México, 1987, pp. 184-185.

Como antecedente de estas tres piezas, nos encontramos que en la literatura del siglo XIX a La Malinche se le recrea de dos modos contrarios, pero siempre es su pasión y amor por el conquistador lo que mueve sus impulsos y acciones. Por un lado, como se ejemplifica en la novela *Xicoténcatl* (1826), es configurada como una astuta serpiente que instiga al hombre a pecar, es lujuriosa y de moral floja; por seguir sus pasiones, traiciona a su pueblo. Por otra parte, también se le representa como guía espiritual y moral del hombre, concentrada en el mundo privado del hogar; es una mujer abnegada que acepta lo que Cortés le manda y su misión más importante es la de ser madre y entregarse al cuidado de los hijos, esto lo ejemplifican las novelas: *Los mártires de Anáhuac* (1870), de Eligio Ancona; y *Amor y suplicio* (1873) y *Doña Marina* (1883), de Ireneo Paz. En todas ellas, el amor pasional es el eje que guía a La Malinche, por este sentimiento reniega de quien es para conseguir el bienestar de Cortés. Si bien es un personaje activo con virtudes extraordinarias, pues no solo traduce, también interpreta y planea estratagemas, siempre es domada por la pasión, el amor y, luego, la maternidad.

Esto también se evidencia en la dramaturgia nacional de ese siglo. En 1876, Ignacio Ramírez escribe *La noche triste*, donde la recreación de La Malinche se concentra en las pasiones que provoca en los personajes masculinos de Cortés y de Cuitláhuac, quienes pelean por el amor de Marina.⁴ Luego, en 1877, Alfredo Chavero crea *Xóchiitl*, pieza que representa el triángulo amoroso entre Cortés, La Malinche y esa virgen azteca. En ella, La Malinche es una mujer enamorada, celosa y despechada; provoca el suicidio de su rival y amenaza a Cortés con matar a su hijo si no le corresponde: «[...] una Malinche vengativa que, sin embargo, es consciente de que, por su desatada pasión

hacia el conquistador español ha vendido su patria».⁵

En resumen, los escritores de este siglo que retoman el tema de la Conquista ofrecen tramas superficiales con conflictos amorosos inverosímiles, todo esto como consecuencia del ambiente romántico de la época. En estas obras permea la concepción cristiana del amor, donde es válido solo aquel cariño benevolente que busca el bienestar del ser amado y el sacrificio de la mujer; por eso La Malinche es una pecadora cuando la consumen los celos y el despecho.

II

En Occidente el amor está estrechamente relacionado con el erotismo; ambos se vinculan en una única experiencia, así el deseo y la búsqueda del placer debe llevar consigo el cariño por el otro. A pesar de esa fusión, en Occidente también se habla de distintos tipos de este sentimiento, sobresalen el amor espiritual y el amor físico; el primero positivo y moralmente bueno y el segundo negativo pues se asocia con «bajas pasiones».⁶ En el caso de las mujeres, esta paradoja se intensifica y a ella se agrega, además, el sacrificio de poner al ser amado en el lugar más importante, incluso encima de sí mismas: «[...] no pide por ella. Y no lo hace, porque ella no existe como ser autónomo, sino sólo mediante los otros».⁷ De acuerdo con Marcela Lagarde, esto es la colonización de la mujer a partir del amor. «Te coloniza otra persona, te habita. No solamente habita entre tus cuatro paredes, sino que habita tu cuerpo, tu subjetividad, tus anhelos, tus pensamientos. En la colonización amorosa, una persona ejerce poderes de dominación sobre la otra».⁸

En México dichos poderes colonizadores sobre la mujer tienen su alegoría modélica en La Malinche, puesto que ella ha sido empleada como símbolo de la colonización corporal de las mujeres y tierras indígenas. En el discurso filosófico y literario del siglo XX

⁴ Mónica Ruiz Bañuls, «Cortés y otros héroes de la conquista en el teatro mexicano del siglo XIX» en Carmen Alemany Bay, Eva María Juan Valero (coords.), *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial. América sin nombre*, No. 5-6, 2004, p. 211. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5981/1/ASN_05-06_26.pdf>. Consultado el 13 de enero de 2022.

⁵ *Ibidem*, p. 214.

⁶ Marcela Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 24.

⁷ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres. Madres posas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 2005, p. 367.

⁸ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Claves feministas*, *op. cit.*, p. 31.

tal idea es sustento para la interpretación y representación del personaje. En 1950 Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad*, ensayo sobre la identidad del mexicano que se convierte en el escenario ideológico para la producción literaria y artística de la segunda mitad del siglo XX. En el capítulo «Los hijos de la Malinche» se reflexiona sobre el sentimiento de inferioridad del mexicano como consecuencia de la entrega voluntaria de La Malinche, la madre simbólica. Celestino Gorostiza, Sergio Magaña y Carlos Fuentes ofrecen una Malinche colonizada por el amor que siente por Cortés; lo que, al mismo tiempo, representa la colonización de las tierras que son conquistadas a partir de una entrega pasiva.

En su pieza, Gorostiza es uno de los primeros dramaturgos que rompe con la construcción romántica del siglo XIX de los actores de la Conquista.⁹ En lo que respecta a La Malinche, a través de los parlamentos de Cortés, el autor la configura como la tierra que el español conquista por medio de su posesión sexual:

Tu carne apretada y morena hace temblar a esta carne blanca mía con el mismo deseo y el mismo miedo con que lo hace temblar el misterio de esta tierra que no sé si me reserva el goce o la muerte, o ambas cosas a la vez, pero hacia la que yo voy alucinado sin poder hacer nada para impedirlo.¹⁰

El temor a la tierra desconocida se homologa al temor y deseo que despierta el exotismo del cuerpo de La Malinche. Ella se entrega como una tierra inexplorada, ofreciendo sus mejores virtudes, para incentivar la conquista. La Malinche es una mujer hermosa, coqueta y jovial y, al mismo tiempo, inteligente, atre-

⁹ En 1956, dos años antes de la publicación de la pieza de Gorostiza, Salvador Novo ya había retomado al personaje en su breve pieza *Malinche y Carlota*. En ella saca a La Malinche del discurso histórico y de la construcción romantizada de años anteriores para que hable a lado de otro hito femenino, Carlota, sobre su vida y su cariño por Cortés.

¹⁰ Celestino Gorostiza, *Teatro completo*, INBA/UNAM/Universidad Autónoma de Tabasco, México, 2004, p. 499.

vida y desinhibida; se enamora de Cortés a primera vista y acepta servirle como traductora; todas sus virtudes están al servicio del conquistador. Recrea una entrega total y pasiva, en la que no espera recompensa porque para ella no existe más beneficio que la dicha de pertenecerle al otro: «Soy tu mujer. No podría recibir mejor paga que la dicha de ser tuya. Dios te ha traído a mí y es como si Él mismo hubiera entrado en mi carne y en mi sangre».¹¹

La pieza de Sergio Magaña compara el mito de los buscadores del vellocino de oro, los argonautas, con la Conquista: Cortés representa a Jasón y La Malinche a Medea.¹² A diferencia de la pieza de Gorostiza que describe a un Cortés honorable y reflexivo, Magaña lo recrea como un villano perfecto que enamora a su intérprete para conseguir el tesoro mexicana. Aquí el autor también presenta a una Malinche como símbolo de la tierra que es conquistada. Ella desea ser germinada por Cortés para que de esa unión surja una raza mejor: «¡Que tu noble semilla germine en la profundidad de mis entrañas y que de nuestra unión nazca una gente menos perversa que la nuestra [sic.]».¹³ Igual que en la pieza de Gorostiza, esta Malinche busca el bienestar del ser amado y pone a sus servicios todas sus virtudes, le entrega su cuerpo y su tierra. Ella justifica su existencia a partir del amor del conquistador y no le importa, entonces, ser juzgada y maldecida si tiene el amor de ese hombre: «Tu amor me levanta encima de los que van a maldecirle por entregarme a ti. Seremos grandes, creceremos juntos, uno solo, sin ser dos».¹⁴

¹¹ *Ibidem*, p. 505.

¹² El nombre original de este drama es *Los argonautas* y se publicó en 1967; sin embargo, en 1985 Magaña le cambia el nombre por el de *Cortés y la Malinche*, debido a que en el país el público no estaba familiarizado con el mito de Jasón y de Medea. A pesar de ello, la leyenda griega permea en toda la pieza en boca del personaje de Bernal Díaz del Castillo y en la configuración de La Malinche como una Medea indígena. Sergio Magaña, *Moctezuma II, Cortés y la Malinche*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985, p. 141.

¹³ *Ibidem*, p. 165.

¹⁴ *Ibidem*, p. 166.

La Malinche que Magaña construye como una actualización de la Medea clásica es una mujer fuera de lo común, es una hechicera astuta, inteligente y encantadora. Sin embargo, es, al mismo tiempo, una mujer colonizada por la idea de amor que supone de Cortés y como «[...] mujer habitada, aspira a colonizar y a habitar de la misma manera en la que es habitada y colonizada».¹⁵ Así, enajenada por ese deseo de posesión no quiere darse cuenta de que el español la usa para sus ambiciosos fines y solo alcanza a prometer vengarse si este la deja por otra.

Bajo estas mismas nociones, en *Todos los gatos son pardos* Carlos Fuentes supedita la existencia de La Malinche a la del conquistador, su vitalidad depende del amor por Cortés, porque halla en él un refugio y una justificación de su naturaleza como mujer:

Has encontrado tu hogar perdido y anhelado entre los brazos fuertes de un hombre que ríe, cerca de su pálida piel y su rubio vello y su sexo fuerte y constante. Pobrecita Malintzin, bautizada Marina, ahora eres rica: el cuerpo de tu hombre es la tierra que posees.¹⁶

Nuevamente La Malinche es la tierra que desea ser fecundada por el nuevo mundo que es Cortés y así engendrar la raza mestiza. «Tu semen me estrangula, señor; tu semen me hincha, me fecunda, me lava... Quiero un hijo tuyo, un hijo de nuestras dos sangres».¹⁷ Como mujer enamorada, la habita la paradoja del amor donde se confunde el deseo sexual con el cariño, por eso busca el beneficio del hombre que ama y la prolongación de dicho sentimiento a través del hijo de ambos. «Suéñame, señor: soy aire; tócame, señor: soy fuego; bébeme, señor: soy lluvia; conquístame, señor: soy tierra».¹⁸

Las tres piezas mantienen al personaje ligado a la

concepción pasiva de la mujer indígena que establece Octavio Paz en los años cincuenta. En todas ellas pervive la idea de la Chingada como símbolo de la pasividad inherente de la mujer que entrega su cuerpo, su tierra, para ser fecundada; al considerarla como la tierra que desea ser colonizada se identifica una nueva manera de dirigirse al personaje, una manera mucho más amable que lo que se hizo en el siglo XIX. No obstante, permanece la concepción de la mujer que no ofrece resistencia a la violencia, de la mujer abierta al exterior que es chingada y, en ese sentido, pierde su identidad y solo se define a partir de su relación amorosa con el otro y de los servicios que presta para su beneficio: es esta la colonización amorosa de la que habla Lagarde.

III

Gorostiza y Fuentes trasladan el amor pasional de La Malinche por Cortés al amor materno. Luego de que ella se desilusiona del hombre que ama, cuando se da cuenta de su culpabilidad en la caída de su pueblo, entonces se refugia en el hijo que engendra y ahora ese deseo moralmente negativo se purifica porque se convierte en madre. Desde la perspectiva de estos dramaturgos, para La Malinche no existe otra salida más que aceptar humildemente su destino como madre de la nueva raza y así perdonarse la traición a su pueblo:

En mis entrañas empieza a moverse un ser que no tiene ya tu sangre ni la mía. Tampoco la de Cortés. Es un ser nuevo que quiere vivir y que da con la suya un nuevo sentido a mi vida. Tal vez te parezca la más vil de las mujeres, la más perversa, la más inhumana. Pero a él no puedo traicionarlo. ¡Por él viviré y lucharé contra todo y contra todos, a pesar de todas las amenazas, de todos los castigos, de todos los sufrimientos, hasta el martirio... hasta la muerte!...¹⁹

La Malinche ya no se justifica por la presencia a su lado de un hombre, sino que ahora lo hace por medio

¹⁵ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Claves feministas*, op. cit., p. 31.

¹⁶ Carlos Fuentes, *Todos los gatos son pardos*, Siglo XXI Editores, México, 1979, p. 72.

¹⁷ *Ibidem*, p. 74.

¹⁸ *Ibidem*, p. 98.

¹⁹ Celestino Gorostiza, op. cit., p. 521.

de su hijo recién parido, pero sigue siendo a partir del otro que cobra identidad y por tanto trascendencia: «Tú, mi hijo, serás mi triunfo: el triunfo de la mujer... [...] Volveré a ser diosa: la puta será pura; los hijos de la puta purificada serán hombres...». ²⁰ En este sentido, La Malinche tiene una identidad escindida, puesto que se integra por dos caras opuestas: la mujer sexual y pasional, la puta que se entrega voluntariamente por deseo al español, y la mujer sacrificada por los hijos que engendra y que a través de su sacrificio se purifica a imagen de la virgen.

Retomando nuevamente las ideas pacianas, en México la Chingada es la madre vulnerada como representación de la violación de las indias, en específico de Malintzin; ella simboliza la entrega de las indias seducidas y fascinadas por los españoles. En este sentido, el «hijo de la Chingada» es hijo de La Malinche, una mujer violentada y desgarrada por el conquistador. ²¹ Fuentes retoma directamente esta idea cuando representa el parto de La Malinche en escena, ahí ella toma la palabra para verbalizar las ideas de Paz. «Oh, sal ya, hijo mío, sal, sal, sal, entre mis piernas... Sal, hijo de la traición... sal, hijo de puta... sal, hijo de la chingada... adorado hijo mío, sal ya... cae sobre la tierra que ya no es mía ni de tu padre, sino tuya...». ²²

La Malinche se convierte desde este momento en la madrecita santa que ha de olvidar su pasión y sus virtudes para aceptar su nuevo papel de abnegación, de virgen redimida:

Malintzin, Malintzin, Malintzin; Marina, Marina, Marina, Marina; Malinche, Malinche, Malinche... Madre nuestra putísima... en el pecado concebida... llena eres de rencor... el demonio es contigo... maldita eres entre todas las mujeres... y maldito es el fruto de tu vientre... ²³

²⁰ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 176.

²¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1983, p. 72.

²² Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 173.

²³ *Ibidem*, p. 175.

De acuerdo con Marta Lamas, el sufrimiento es indispensable en el amor materno; en el mito de la madre se fusionan las nociones de maternidad, amor, servicio y victimización, lo que favorece en las madres una mentalidad victimista. ²⁴ Estos dramaturgos a partir de su recreación de La Malinche encarnan y definen la maternidad como un sacrificio total que la mujer acepta con devoción y abnegación y que suplanta el amor por un hombre que desilusiona. A ninguno de ellos se le ocurrió que la esencia de La Malinche no se constituye a partir de sus virtudes intelectuales como traductora y estratega, sino por su capacidad de procrear, gestar y parir.

Por otro lado, en la pieza de Magaña, La Malinche ve la maternidad como un instrumento para el éxito de su hombre, este le da la ternura y el respeto que nadie de su raza le dio jamás. Para ella, la entrega enajenada de las indias esclavas a los conquistadores es su triunfo, esa renuncia es el hechizo de La Malinche que le dará el reconocimiento a esas mujeres marginadas:

¡Saquea mi cuerpo, goza de tu poder, hazte grande! ¡Multiplícate hasta que la racial ignominia de los pueblos se canse! Rompe tu espejo, esclava, la raza que voy a darte será más grande que nosotros y ellos! [sic.] [...] ¡Han llegado los Dioses, mujeres sin marido! ¡En cada amante blanco, un Dios se mecerá en tus brazos! ²⁵

En ella no existe el mismo sacrificio que se observa en las otras piezas, aunque prevalece la determinación de su identidad a partir del amor enfermizo que siente por el conquistador; esa exageración emocional la lleva al extremo de la sinrazón. Al igual que Medea, esta Malinche es una fuerte hechicera que pone al servicio del que ama su naturaleza extraordinaria, mas al enterarse de que Cortés es casado no está dispuesta a

²⁴ Marta Lamas, «Madrecita santa» (s/f), párr. 7, disponible en: <<https://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri-802/lecturas/lecvmx329.html>>, consultado el 13 de enero de 2021.

²⁵ Sergio Magaña, *op. cit.*, p. 202.

aceptar la condición de amante. La hechicera clásica se vuelve loca y mata a sus hijos cuando es relegada por Jasón, La Malinche amenaza con vengarse si Cortés la suplanta por otra: «Espera, porque si alguna vez te canso y me cambias... Te amaré siempre, pero sabré vengarme. Estamos en deuda. No se te olvide».²⁶

Una mujer loca es aquella que es muy buena o muy mala, vive al extremo del despliegue exagerado de su vida.²⁷ Una mujer se vuelve loca cuando no cumple las expectativas estereotipadas del género, todo aquello que se supone que debe cumplir una mujer.²⁸ La Malinche de Magaña ve frustrados sus deseos de reinar a lado de Cortés cuando se entera de que este es casado, ella se niega a aceptar la condición de amante, sus expectativas de vida se derrumban.

Al fallar a los estereotipos de la mujer mala —puta y ansiosa de placer— y buena —sacrificada, pasiva y entregada a la maternidad—, pues La Malinche de Magaña no cuadra completamente en ninguno de estos dos ideales, se concibe entonces como una mujer fallida. «La locura de las mujeres tiene como contenido el caos, el trastocamiento del orden cósmico, social y cultural que, como particulares tienen el deber de preservar y de reproducir».²⁹ En este sentido, alejándose de los preceptos pacianos, Sergio Magaña va más allá de los lugares comunes de La Malinche como madre de la patria, la traidora que se sacrifica en nombre de sus hijos, y entonces trasciende y rompe con los ideales de la mujer de su época.³⁰

²⁶ *Ibidem*, p. 221.

²⁷ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres*, *op. cit.*, p. 687.

²⁸ *Ibidem*, pp. 701-702.

²⁹ *Ibidem*, p. 706.

³⁰ Es de particular interés mencionar que aquellas piezas que abordan el tema de la Conquista a partir del género satírico rompen de manera más contundente con la construcción tradicional de los personajes de este hecho histórico; esto también se observa en la producción dramática de finales del siglo XX e inicios del XXI. Bajtín, en *La cultura popular en Edad Media y en el Renacimiento*, afirma que la risa se opone a la cultura oficial, al tono serio, feudal y religioso de esas épocas. Por su naturaleza los géneros literarios que emanan de la risa (sátira, parodia y farsa) son idóneos para subvertir la oficialidad y transgredir los roles y jerarquías.

IV

Los tres autores analizados supeditan la identidad de La Malinche a la noción occidental y cristiana de lo femenino como aquello que está en función de las necesidades masculinas para su ayuda y servicio, ya que el principio creador es masculino y, por tanto, su superioridad «[...] queda fundamentada, justificada y establecida».³¹ Bajo esta premisa, el amor implica la sumisión de la mujer y el endiosamiento de ser amado; así como el sacrificio y la pérdida de identidad de la madre en beneficio del hijo anhelado; o la pérdida de la razón cuando no se cumple con ninguno de esos preceptos. Por eso en estas piezas, La Malinche solo tiene tres opciones: someterse, sacrificarse o volverse loca. De acuerdo con las construcciones dramáticas de los autores analizados, su posición es siempre pasiva pues es el otro, el hombre, el que define su destino.

En este sentido, su construcción como personaje dramático en la segunda mitad del siglo XX, a partir de las ideas de Octavio Paz y en específico en la producción masculina, mantiene los rasgos de lo femenino en la cultura occidental, donde solo se acepta a la mujer en relación con el hombre, quien la ve y define como un ser inferior: «La sustancia humana se realiza plenamente en la masculina y lo femenino es una excrecencia y accidente del ser humano masculino».³² Se sabe de las virtudes y rasgos extraordinarios de La Malinche, hay evidencias de sus capacidades como traductora y consejera, mas es inaceptable, como ser incompleto, que sea sabia, buena, justa o dichosa; por eso «la única posibilidad abierta para estos seres imperfectos de alcanzar cierta felicidad y la virtud es en la obediencia y sumisión».³³

En las últimas décadas del siglo XX, esta perspectiva de personaje varía poco a poco, aparecen piezas que le dan voz a La Malinche para que desmienta su

³¹ Concepción Landa de Pérez Cano, *La mujer antes, durante y después de la conquista*, Gobierno del estado de Puebla, Puebla, 1992, p. 23.

³² *Ibidem*, p. 23.

³³ *Ibidem*, p. 24.

colonización amorosa por Cortés y para que reniegue de las interpretaciones que se han hecho de su vida. Aparecen *Malinche Show* (1979), de Willebaldo López y *La Malinche* (1998), de Víctor Hugo Rascón Banda. Además surge la versión de las dramaturgas, quienes desde su experiencia como mujeres, algunas de ellas feministas declaradas, van a ofrecer nuevas versiones del personaje. Por ejemplo: Rosario Castellanos con *El eterno femenino* (1975), Sabina Berman a través de *Águila o sol* (1985) y Jesusa Rodríguez con *La Malinche en «Dios T. V.»* (1991).

Fuentes

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía*, Grijalbo, México, 1987. Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Siglo XXI Editores, México, 1979. Gorostiza, Celestino, *Teatro completo*, INBA/UNAM/Universidad Autónoma de Tabasco, México, 2004. Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Claves feministas para la negociación en el amor*, Puntos de Encuentro, Managua, 2001. Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 2005. Lamas, Marta, «Madrecita santa» (s/f), disponible en: <<https://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri-802/lecturas/lecvmx329.html>>, consultado el 13 de enero de 2021. Landa de Pérez Cano, Concepción, *La mujer antes, durante y después de la conquista*, Gobierno del estado de Puebla, Puebla, 1992. Magaña, Sergio, *Moctezuma II, Cortés y la Malinche*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985. Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1983. Ruiz Bañuls, Mónica, «Cortés y otros héroes de la conquista en el teatro mexicano del siglo XIX» en Carmen Alemany Bay, Eva María Valero Juan (coords.), *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial. América sin nombre*, No. 5-6, 2004, disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5981/1/ASN_05-06_26.pdf>, consultado el 13 de enero de 2022.

Atisbos del ojo, la ventana del alma

Sara Margarita Esparza Ramírez

Leonardo da Vinci en su *Cuaderno de notas* hace hincapié en los cinco sentidos, que transmiten las imágenes al órgano de percepción también llamado sentido común; estos elementos son también parte del vehículo que nos lleva a la reflexión visual, pues resulta interesante dejar de lado la percepción general y enfocarse solo en uno de los miembros o elementos que nos ayudan a distinguir lo que es bello de lo que no es, así como de lo que nos parece agradable y lo que no, lo que nos conmueve o anima, de lo que no. Quizá uno de los más importantes es el ojo, la vista.

La belleza es un concepto en constante vaivén, convencional y diverso. Sin embargo, lo que interesa es acotarlo en cuanto a la fenomenología que tanto Da Vinci como Alberti proponen. En *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Alberti afirma que la belleza es tan necesaria como agradable. Partamos de la premisa de que para este autor la pintura es maestra de todas las artes y el diálogo que emprende a partir de la descripción de los elementos de la pintura. Por ejemplo, de acuerdo con Da Vinci, hay diez funciones del ojo, a las que la pintura abarca.

Por medio del ojo se ejecuta el entendimiento de las imágenes que son interpretadas y llevadas al órgano de percepción, pues así se logra la completa visión de las infinitas obras de la naturaleza. Y abarca la belleza del universo, en definitiva, la imagen superior es que el ojo es el único aliciente del alma para soportar su prisión corporal. La reflexión humana y el entendimiento de las cosas divinas se da gracias al ojo, que funge como guía. Tiene la capacidad de recomponer y reproducir formas perdidas, es en él donde se refleja la belleza del mundo, y quien lo pierde se priva de la representación de las obras de la naturaleza.¹

Cuando hablamos de contemplación, la pintura y el ojo del espectador entran en diálogo. Aquí la perspectiva, como freno de la pintura, tiene una función de timón, además de que conoce la perfecta ejecución del ojo. Con ella el ojo recibe todas las formas y los colores de los objetos situados frente a él.

Y nos muestra tres tipos de perspectiva:

¹ Leonardo Da Vinci, *Cuaderno de notas*, Editorial Turolero, edición digital, Disfruti (Italia), 1995, p. 10.

La primera trata de las razones de la aparente disminución de los objetos cuando se alejan del ojo; es conocida como perspectiva de la disminución. La segunda trata de la forma en que varían los colores al alejarse del ojo. La tercera y última explica cómo aparecerían los objetos menos precisos cuanto más lejos se encuentren. Los nombres son los siguientes: perspectiva lineal, perspectiva de color y perspectiva de desaparición.²

La perspectiva tiene una madre, ella es la ciencia de los rayos visuales. Y nos presenta la división de la perspectiva en tres partes:

La primera trata sólo del dibujo lineal de los cuerpos. La segunda, de cómo bajar el tono de los colores cuando se alejan a cierta distancia. La tercera, de la pérdida de claridad de los cuerpos a varias distancias. Ahora bien, la primera parte, que trata sólo de las líneas y límites de los cuerpos, se denomina dibujo, es decir, configuración de cualquier cuerpo.³

Y cerramos con que toda forma corporal que sea sensible al ojo cuenta con tres atributos: masa, forma y color. Sin embargo, tenemos otra manera de la función del ojo, que consiste en el uso de los colores blanco y negro. Alberti nos lleva a la praxis en cuanto a luces y sombras, juego que no se consigue si estuviésemos privados de la vista. Consiste en su deseo de que la composición esté bien dibujada y coloreada: se deben de conocer las luces y las sombras y advertir que el color es más claro y brillante en la superficie que es alcanzada por los rayos de luz, mientras este mismo color va desvaneciéndose o se vuelve oscuro según vaya desapareciendo la fuerza de la luz. Y como parte final del proceso, se debe conocer cómo las sombras corresponden a la parte opuesta de las luces. Las formas en que el pintor maneje la paleta o la armonía de colores, en este caso el blanco y el negro, permitirán que se le alabe o se le censure.

Fuentes

Alberti, León Battista, *De la pintura y otros escritos del arte*, Tecnós, Madrid, 1999. Da Vinci, Leonardo, *Cuaderno de notas*, Editorial Turolero, edición digital, Disfruti (Italia), 1995.

² Da Vinci, p. 15.

³ *Idem*.

Clara y su pequeña libreta anaranjada

Alejandra Ortega

Clara

Sentada frente a la ventana, tomando una soda de uva, pensaba cómo sería si fuera escritora. Ella tenía mucho qué decir porque sentía en la misma medida. Cada letra, cada palabra representaba mundos, algunos propios y otros ajenos. A pesar de ello, quería llegar al «secreto» de la escritura. Intentaba versos, cuentos, pero la historia que deseaba compartir parecía que otros ya la habían puesto sobre el papel.

Escribir no era tarea fácil; leer, sí. Los libros y cada historia que encerraban le parecían asombrosos. Estaba entrando en un terreno del que nunca se sale, un camino sin retorno. Clara aún no lo sabía. Lo que sí tenía seguro es que la literatura es un gran signo que evoca imágenes que tenemos en el pensamiento como ideas o proyecciones, es decir, la abstracción de la realidad circundante y su conformación en el mundo literario.

Miles de obras literarias se vuelven una misma en cuanto las significamos. Ideas que se corresponden y que, a su vez, desembocan en un universo posible donde construyen la representación de una o mil realidades. La literatura y la obra literaria representan ese universo sujeto a todas las interpretaciones.

Clara quería escribir una historia que propios y extraños hicieran suya. En ese acto creativo pensaba en cada palabra como un todo universal. Líneas nunca estáticas llenas de objetos reales que, a pesar de encontrarse ahí viendo pasar el tiempo de sus páginas, fueran ellas mismas las que otorgaran su permanencia en lo realmente posible o posiblemente real de la escritura. Buscaba incansable entrar a ese mundo literario. Pero únicamente tenía doce años y una pequeña libreta anaranjada.

Don Matías

Los libros de Clara esperaban nombrar y representar un espacio que ella aún no conocía. Las hojas estaban llenas de imágenes, evocando realidades circundantes y concebidas en su propio mensaje literario. Cada día esperaba por un libro nuevo, una historia que la hiciera vivir en otro lugar, con

otras personas. Don Matías, su abuelo, era maestro de literatura en la universidad. En el fondo él sabía que Clara era una niña de extraordinarias capacidades y le enseñaba lo mismo que a sus alumnos de dieciocho o veinte años. Ella apuntaba todo lo que él le enseñaba.

Cuando don Matías explicaba cómo acercarse a la obra literaria proponía dos caminos iniciales: primero, organizar las acciones de la obra en un marco de teoría del lenguaje y de su realización en el discurso, lo que lleva a postular al texto como un todo de significaciones; el segundo, atender el sentido y los procedimientos del lenguaje. Por ello, él aseguraba que para leer una obra literaria como texto, es importante entender primero que se trata de un mundo de representaciones que circula en las frases y en las imágenes que lo conforman. A final de cuentas, un lenguaje, un modo de expresión relacionado con un referente de creación de mundos donde la obra en sí apunta a las construcciones de una discursividad donde rige un sentido, donde cada texto tiene un contenido específico que lo hace particular a la vista del lector.

Son miles de lecturas las que pueden concentrarse como un universo erigido por diferentes niveles de abstracción de la realidad y concebirse a partir de la significación que se le otorgue. Dicha abstracción se asume al reconocer que un texto escrito, una imagen, una película, un mimo..., pueden, independientemente de las variaciones discursivas propias de cada uno, contar la misma historia.

Las historias que leía Clara, aun cuando fueran las mismas, siempre tenían matices distintos que las caracterizaban. La diferencia radica en la visión que se tiene del mundo, en la discursividad de cada ser humano y en sus formas de expresión: en «cómo lo cuentan». Ella se postraba frente a la realidad e irrealidad literaria, esperando otorgarle un valor, un sentido: su vida misma. Y parecía que replicaba las historias, pues no paraba de escribir en su libreta todo lo que le parecía sorprendente o de lo cual tenía serias dudas.

Gracias al estudio del pensamiento y el lenguaje, don Matías pudo conferirle una estructura a cada obra y así explicársela a su nieta. Sin percatarse por com-

pleto, llegaron al punto donde la lengua se vuelve un lazo de unión entre la realidad y el hombre, donde se crea el discurso:

El discurso es revelado como un discurso por la dialéctica del mensaje que se dirige, el cual es tanto universal como contingente. Por una parte, es la autonomía semántica del texto la que permite la variedad de lectores potenciales y, por así decirlo, crea al público del texto. Por otro lado, es la respuesta del público la que hace al texto importante y, por lo tanto, signifiante. [...] Es parte del sentido de un texto el estar abierto a un número indefinido de lectores y, por lo tanto, de interpretaciones.¹

Él asumía su condición de *ser* a través del tiempo y espacio; ella dialogaba por demostrar lo que creía, lo que entendía de las lecturas. Sin darse cuenta comenzó no solo a escribir los apuntes de su abuelo, sino a crear micro cuentos infantiles que hablaban de dinosaurios y galletas verdes con chispas moradas. Era una niña. Ambos aceptaban su propio devenir histórico y dialéctico. Cada imagen ayudaba a la pequeña a acrecentar su experiencia humana evocando imágenes de la realidad, descansando en el acto de nombrar dentro de la propia obra. Cada vez que tomaba un libro entraba a un fenómeno dinámico que crea realidades. Se trataba del sentido literario, ese que se está pensando, que recuerda el olvido entre la imagen del

¹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI, México, 1995, p. 44. La interpretación del discurso conlleva al lector a apropiarse del texto, porque este no existiría si no es por las lecturas realizadas y por la significación que cada lector le otorga. Cada lector conformará, por ende, un mundo de significación interpretativa. Esa dinámica de la interpretación discursiva es personal y se logra en esa multiplicidad de lecturas realizables a un solo texto, viabilizando la creación de mundos posibles en la imaginación de quien disfruta la obra literaria. En ese mismo punto los mecanismos de generación de un mensaje se vuelven discurso tanto para el escritor como para el lector.

viento que sopla y que despierta entre sueños. Buscaba incesantemente su propia vida, quizás el reflejo de su ser, de su tiempo. Clara era parte del juego. Un instante bastó para saber que nunca saldría de ese lugar, de ese mundo de palabras que Matías le regaló.

¿Alguna solución para ese adictivo gusto? Tal vez, pero después de tanta caída y triunfo, del choque de su mente desplazada en las páginas aturcidas por el estruendo de olas, Clara solo volvería a reconstruirse, a reflejar batallas perdidas y ganadas. Entonces quedará más, siempre más. Quedará ella matando al olvido y estallando en su propia vida, hasta percatarse de haber crecido y seguir rendidamente enamorada de la literatura.

Ella no entiende las reglas y ha ganado el juego. Sigue siendo una niña y su ventaja más grande es conocer las piezas y moverlas dentro de su pequeña libreta anaranjada: pensamiento, sensibilidad, orden y caos, instante y eternidad, imágenes, naturaleza, hombre, vida y muerte, sentimiento... En fin, un mundo donde todo se vuelve símbolo, ese que nombra, se adueña, construye y reconstruye el placer de los sentidos: la literatura.

No cualquiera puede acceder a ese mundo. Es necesario volverse su cómplice para entender, para saber que se juega con lo real y con lo que no lo es. Tiene sus propias concepciones del universo. Su poder se adueña de todo, roba la conciencia de quien siente. Funde paisajes para volverlos imágenes del ser. Ese momento es el único donde se puede alcanzar la lucidez accediendo al propio interior, su objetivo: saber que la naturaleza es la otra cara del papel. Quizás demasiado para alguien de doce años, pero maravilloso para cualquier ser humano.

A ese juego que don Matías le mostró a su nieta se le llama lectura y gusta emerger del sentido, provocando emociones que se mezclan, provocando la inercia del movimiento que calla a gritos el tiempo de su fugacidad. Concibe lo real y lo irreal, expresándose en la obra que le otorga su permanencia, su reflejo, ese que se inventará en la conciencia y nacerá de abstraer la realidad de mundos simbólicos que ayudan

al hombre a no volverse loco ante la opresión de una soledad que nubla sentimientos. Ese mismo mundo que es nombrado, a su vez, nombrará el sentido de su discurso, tanto del hombre como de la obra misma, sin pretender cambiarla, mas sí vivirla.

El juego continúa. Ellos, Matías, Clara y la literatura, siguen emocionándose, mientras que todo se mueve en direcciones opuestas, el mundo gira y se adquiere la posibilidad de pensar, de amar y soñar, pero ¿cuál es la pretensión última del que escribe y del que lee?

Simplemente es llegar a la esencia de su ser. Y aquí comienza otro juego, uno donde las piezas se mueven por réplica del primero que lo haga. Inteligencia, astucia, pensamiento, intuición, voluntad, carácter, estética, corazón... En fin, actos del pensamiento, deseo de poseer el saber. Pero a esta vanidad le corresponde un valor de lo amado y deseado por el ser. Su corporalidad y su existencia espiritual buscan fundirse en un solo punto. El hombre ha resuelto escribir el (su) mundo en la expresión oculta de una maraña laberíntica: la obra literaria. Clara quiere hacer lo mismo. Quiere brincar esa enorme barda porque donde está solo es lectora, sin embargo, del otro lado será escritora.

Frente a la pizarra

En clase, don Matías hablaba de los actos creativos de la conciencia. Su argumento giraba en torno a la observación de un texto fijado por la escritura, un lenguaje único que invite al goce, al placer de historias, todas ellas experiencias de mundos (reales, imaginarios, posibles) del autor. Un espacio donde todo se reúna. Decía a su alumnado: «No se trata de ofrecer una definición única, puesto que se resumiría al decir que la obra literaria es solo una creación cuyo fin es transmitir la intención comunicativa de un autor, siempre con fines estéticos. Se trata, entonces, del absurdo acomodo de la constante y eterna creación de un artista, de un mundo que va y viene entre la voluntad y el fenómeno de sí mismo, originando una relación de naturale-

za estética. Es la necesidad del hombre de admirar, de aspirar su aroma hasta la embriaguez y así proyectar la apariencia, la voluntad que busca la representación que termina por disolverse en la apariencia. Un resultado que se da en la obra literaria».

Sus palabras mostraban esa representación de la que se habla y que da paso a innumerables descripciones. Todas ellas convergen en un solo punto: la descarga de imágenes. Se busca el placer total, el placer inconsciente que une verdades y ficciones o realidades e ilusiones, un universo existencial y necesario, donde se derrama la cosmovisión de uno y mil mundos: imágenes, formas, colores, armonía, caos, orden, fuerza, luz, volumen, sentimientos: creación y belleza.

La obra literaria —decía el abuelo de Clara— tiene variadas, posibles e imaginarias lecturas que esperan ser leídas y presentarse como un universo construido por varios niveles de abstracción de la realidad. Asimismo, se concibe a partir de la significación que cada lector le pueda otorgar. Las imágenes son multivalentes, tienen infinitas significaciones, condensan sentidos en la medida en que todo es posible al interior del texto mismo: el punto es la recepción del lector. El asunto es encontrar las vías para llegar al sentido.

Don Matías decía que según Roman Ingarden² para entender la obra literaria es necesario reconocer por lo menos cuatro estratos que él determina, comenzando por el estrato fónico, estrato semántico, estrato de objetos proyectados y representados y, por último, el estrato de los aspectos sistematizados. Ello

² Roman Ingarden, *La obra de arte literaria. Bases ontológicas para una filosofía de la literatura*, Taurus, México, 1998, p. 18. El autor desarrolla sus ideas como una argumentación sobre el modo de ser de la obra literaria, vista como un todo repetible y duradero que se crea en el juego de interacción de los estratos que propone. Dicho juego posibilitará la interpretación, el análisis y la crítica literaria, es decir, estará susceptible a la búsqueda del sentido de lo dicho y no únicamente a ser una página impresa de letra sobre papel. La conclusión que propone es ver la obra literaria como una estructura de combinación de estratos que se encuentran en una dinámica de relación continua.

nos conduce a englobar la función de la obra literaria en consecuente dinámica con la lectura, interpretación, análisis y crítica de la misma. Cuando hablaba de ello, la cara de sus alumnos se asemejaba a la de su nieta. Sus rostros asombrados pedían mayor claridad en la explicación. Los chicos parecían buscar lo mismo que Clara. Tal vez, leer, disfrutar y no pensar en el estudio de la literatura o convertirse en grandes escritores.

Pero don Matías seguía hablando y explicando que el proceso se iniciaba en el acto de leer, ese que sumerge en un entorno de conocimiento de épocas, corrientes, autores y pensamientos, pero lo más importante es que muestra y relaciona experiencias vitales. A su nieta y a sus alumnos les enseñó que el lector busca un lugar, corre hacia el sentido de su propio discurso, va tras la palabra que se escucha, que se piensa, que se lee. El círculo se cierra cuando se va de la lectura al sentido, de la interpretación al análisis y de este a la crítica literaria.

La búsqueda del sentido

Un día don Matías invitó a Clara a La Estrella. Era un parque grande y muy bonito. Lleno de árboles y juegos para chicos y grandes. Comieron helados. Clara pidió uno de chicle y Don Matías uno de chocolate. Se sentaron en una banca y ella, con toda la seriedad, le dijo: «Abuelo, cuando crezca seré escritora, pero antes necesito saber qué es lo más importante de un libro». Don Matías, sumamente orgulloso de los planes de su nieta, le contestó que lo más importante de un libro es todo, desde su olor, sus hojas, hasta las historias que narra. La charla continuó y él, obviamente sin olvidarse de su profesión, comenzó a darle una mini clase sobre la importancia no solo del libro como objeto físico, sino de su contenido, es decir, de la obra literaria. Le dijo a Clara que si ella pensaba en ser escritora, debía entender que no por escribir cualquiera se convertía en escritor, sino que había que estudiar la historia de la literatura, empaparse del análisis y crítica de las obras mismas. Una empresa

bastante ambiciosa. Imaginarán la cara de Clara al escuchar a su abuelo. Pero él tenía razón — siempre la tuvo —, pues al trabajo de escribir hay que honrarlo con el oficio y el conocimiento.

Don Matías le explicó a la pequeña — que en ese momento sacó su libretita anaranjada — que la obra es un acto de creación que se entiende en un proceso de lectura. La vía es descifrar signos y encontrar sentidos de los mundos posibles que se nos develan. Su sentido principal — continuaba el abuelo — es modificar nuestra visión habitual de las cosas y darnos la oportunidad de ver el mundo de otro modo, es decir, enseñarnos a cambiar nuestra cotidianeidad, transformar imágenes y volcarlas en palabras. Todo ello está apuntando a las reflexiones del acto de creación literaria en el cual el autor se sumerge en realidades alternas, realidades convertidas en sentimientos. Se trata de internarse en el corazón del escritor y su obra.

De igual forma, el sentido de lo literario trata de aceptar la vida como devenir de apariencias, de discursos. Don Matías, aún con palabras que la pequeña no entendía del todo, seguía explicando que dicho sentido se trata de un proceso incesante que surge y fundamenta al mundo. El mundo como obra literaria que se autocrea en cada instante alcanza su justificación en su propio juego, permitiendo la apología en sí mismo. Es un asunto de sentidos. Es un asunto de decodificar el mensaje literario.

Clara fue comprendiendo que la obra literaria es creación y recreación que el propio hombre hace de la naturaleza y de su mundo. Ambos, Clara y sus cuentos, amigos de la literatura, crean y otorgan movilidad a sus historias ansiosas de salir de sí y entrar en la dimensión de aquellos que tienen la sensibilidad suficiente para percatarse de la esencia del juego de palabras.

Para don Matías era claro entender que la obra redime al escritor y al lector, no por capricho, sí por voluntad. Sabía que es necesario para vivir porque otorga victoria sobre la realidad, volviéndola subjetiva, contemplándola hasta apropiársela. Un todo que se concentra en un estado de ánimo o posición que conduce a la creación del texto-obra-discurso. Es un

camino infinito que solo el brillo y la fugacidad pueden nombrar. Emerge de la sensibilidad y abraza, al mismo tiempo, luz y oscuridad. Es capaz de inquietar y unir cosmos desconocidos, provocando la desesperante alza sobre el reflejo del lector.

De repente, Clara le dijo a su abuelo que quería escribir un cuento mientras estaban ahí. Ella se recostó en el césped y abrió su libreta. Él siguió sentado en la banca del parque y comenzó a dilucidar sobre la búsqueda del sentido de la obra literaria. En silencio se cuestionó qué es el sentido. La sola pregunta implicaba una urdimbre interminable que define su esencia en el goce o placer. Las alternativas se antojaron interminables, pero, a pesar de todo, se centró en el discurrir del quehacer literario. Sí, ese donde el creador de la obra busca expresar simbólicamente su discurso primordial en aquello que construye. Esa referencia determina el estado de su realidad y es posible que la signifique en la intención: la propuesta de un mundo discursivo, tanto del escritor como del lector.

Ahora, preguntando y contestándose a sí mismo, don Matías trataba de buscarle un sentido único. ¿Lo hay? Puede ser, si consideramos que el sentido es lo que la propia imagen reclama sin un propósito aparente, solo llevando esa representación artística a la infinita verbalización del juego que proyecta, de la creación de una y mil historias, del germen mismo de la obra. De ahí que se entienda que el sentido es el propio discurso que se asume como una referencia que acontece, una posición que se adjudica por el creador y, por ende, por el lector. Dicha referencia nos llevará al camino del sentido discursivo de la obra literaria vista

[...] como un acontecimiento o una proposición, es decir, como una función predicativa combinada con una identificación, es una abstracción que depende de la totalidad concreta integrada por la unidad dialéctica entre el acontecimiento y el significado en la oración.³

³ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 25. El acto literario como acto verbal es un acontecimiento significativo, visible en la abstracción de

Por tanto, al asumir el discurso como tal, entendemos que el sentido de la obra literaria es develar un conglomerado de referencialidades que describen realidades variadas, poéticas, metafóricas, creativas. La obra literaria es en sí misma un discurso pensado, sentido y, por supuesto, creado en tiempos, espacios y culturas que expresan una naturaleza común de asumir posiciones, de externar el mundo sensible o emotivo de quien escribe. Se trata de una significación de discursividades que desembocan en los variados pensamientos que representa y que explica a partir de las referencias que evoca.

Las referencias del sentido de la obra literaria se otorgan y dependen de la lectura que se haga, construyendo, así, variadas referencias que hacen posible la receptividad del lector, el análisis de la obra y las posiciones asumidas en torno a su discursividad. Las referencias no serán determinadas sino bajo la interpretación y será esta la que construya mundos de significación que cooperen en el proceso de crecimiento sensible, intelectual, emotivo y cultural del hombre.

Así, pensó el abuelo de Clara que, como lo menciona Paul Ricoeur,⁴ otorgamos sentidos que expresan y complementan el pensamiento o visión que del mundo se tenga, expresando dichas referencias en la trascendencia del lenguaje mismo. Adaptamos lo que leemos a nuestra realidad inmediata, asumimos lo extraño y ajeno como propio, hasta acceder a un discurso no único, pero sí conveniente a las redes subjetivas y objetivas que tejen mundos posibles de significación literaria, requiriéndose así

[...] una fusión de horizontes: el de aquel en el cual la obra se inserta o del que surge y el del propio lector actualizador de la obra [...]
El texto literario requiere de una compren-

referentes. Estos pueden ser verosímiles o inverosímiles y referirse al acto creador y al trabajo lector. Se trata de un discurso que se actualiza en su representación y que se comprenderá en su sentido gracias a las múltiples verbalizaciones de las cuales sea objeto.

⁴ *Ibidem*, p. 34.

sión, pero de una comprensión que vaya más allá de una pura subjetividad. No obstante, es una condición imprescindible para dicha comprensión hacer fluir al texto por nuestra propia subjetividad [...].⁵

Clara terminó de escribir al tiempo que su abuelo dejó de pensar en el sentido de la obra literaria. Ella lo abrazó y le dijo que entendía que cada obra que había leído le dejaba algo como si fuera una alcancía de experiencias o puertas que la llevaban a muchos lugares. El abuelo pensó en ese diálogo con la obra que enriquece la perspectiva, esa búsqueda de su discurso que algún día llevará a su nieta a ser la escritora que quiere. Clara le preguntó si quería leer lo que acababa de escribir. El abuelo asintió y ella le mostró su pequeña libreta anaranjada.

⁵ Gloria Prado, *op. cit.*, p. 22. Siempre que se está frente a un texto se tienen de forma implícita las respuestas para las preguntas que nos hemos de plantear: preguntar al texto es un paso en la comprensión del mismo. Prado propone una reflexión hermenéutica donde se señale la universalización del fenómeno interpretativo desde lo concreto, lo personal y lo general, siempre en la perspectiva de la experiencia del mundo; para ello sugiere tomar los presupuestos que Hans-Georg Gadamer realiza en su libro *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*.

Polvos de Atala

Es un mismo lugar. Es un espacio que une sueños. Vista a lo lejos simula una esfera nítida, fija e imponente. Es la ciudad de cristal, sueño de ajenos, realidad de propios. Pareciera un mundo aparte donde converge el infinito: bullicios, silencios, estelas, deseos, placeres... Solo podrán permanecer aquellos que anhelan ilusiones, que cumplan pactos bajo la luna.

Desde el sur ha llegado Thor, quien se embelesa ante la majestuosidad de las torres erigidas con la fuerza del acero y los espejos que las enmarcan. La luz cegadora que presencia se fija en su mente como una quimera de antiguas batallas. Cada sendero guarda los secretos de conquistas aún por realizar. La sola idea de estar ahí, de seducir con su poder, lo ha extasiado. Tomará lo propio. Esa fue su promesa.

En la cúspide de su alcázar, en el norte cardinal, se encuentra Atala. Ella observa absorta la tranquilidad que le provocan los tonos azules predominantes en su paisaje. Jamás se sintió tan plena, tan feliz. A cada instante esa paz se multiplica por los destellos. Decide andar las rúas que se antojan campos de algodón enmarcados por la armonía del ambiente. De pronto, en un punto neutral. Ellos unen sus miradas.

Delante de un inmenso brillo se encuentra la parte invisible de los dos. Thor juega con los brillos de colores que arroja Atala. Ella lo interrumpe, le pide que retorne su grito al silencio, que la envuelva en un velo de luz, que calle ante el reflejo de sus propios cuerpos vueltos polvos de cristal: Shh, escucha el ruido de los amores cuando chocan y se estrellan, cuando se reflejan en un sueño, en mil realidades...

Don Matías supo que Clara cumpliría su anhelo.

Diciembre 2021

Fuentes

Ingarden, Roman, *La obra de arte literaria, Bases ontológicas para una filosofía de la literatura*, Taurus, México, 1998. Prado, Gloria, *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica de la obra literaria*, Ed. Diana, México, 1992. Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI, México, 1995.

Alambique

Dido & Son otros tiempos

Ma. Josefina Jiménez Fuentes

Dido

El sonido del tren me lleva siempre a ti. A lo que dibujé en tu sombra, a los colores que formaron el canto en mis días, sonidos que nacieron en la lluvia. Fuiste tú quien inspiró mis restos de vida, mis fragmentos gigantes de mundos sin forma, sin miedos, sin nada. En la espera desgastada por el vacío creaste el espacio. Descalzos pisamos como un sitio sagrado en donde juntaste el viento con tus dedos de pianista. Un río apenas contenido, de tanta cosa que se lleva. Luego, el eco en el escenario del réquiem. La espina atravesó la garganta del ave. Flor de punta diminuta con filo cubierto de veneno. Abandonaste la isla y te fuiste buscando el destino, pero no hundí tu daga en mi pecho. Regresarás cada día a ese espacio nulo y querrás darle forma a tus pliegues de pesar buscando quién te redima.

Son otros tiempos

Hoy, sin esperarlo, estuviste cerca de mí. Fuiste otro invitado. Energía en fusión con tu deseo que llenó el ambiente de tibieza y dulzura. Tenue temblor noté en tus manos, tocaste tu muslo izquierdo y pasaste la lengua por tus labios al tiempo que cerraste los ojos. Todo en un instante. Poder que te hizo resplandecer de dicha en la promesa. El peso de todo aquello me hizo sonreír por lo justo de la vida. No hay diferencias: ahora tú fuiste mi otro yo. El final de tu historia lo veo, pero no te digo nada, de antemano lo saboreo. Dejo que ese final lo experimentes para que tu frente también toque tierra cuando descubras que ella, por rara casualidad, es la amante de mi esposo.

«Educación y Violencia» Escala de grises

Cecilia Lemus

Uno de los valores formales que determinan la calidad gráfica que se emplea en la gramática del discurso visual de una imagen fotográfica en blanco y negro es la escala de grises, la gama de tonos que van del negro al blanco. Así entonces, tratándose de luz, las posibilidades tonales se tornan infinitas. La escala de grises de la imagen fotográfica en blanco y negro se define en función de la cantidad de luz expuesta en una progresión que va del negro total al blanco total en ausencia de color. A esta tonalidad de grises también se le conoce como escala acromática. La escala de grises forma parte de algunos de los conceptos más importantes de la teoría del color. Hay dos maneras de medir la luz: puede ser en función de la reflexión o de acuerdo a la incidencia de luz en un cuerpo. De cualquier forma, los resultados dependerán de la superficie reflectante o



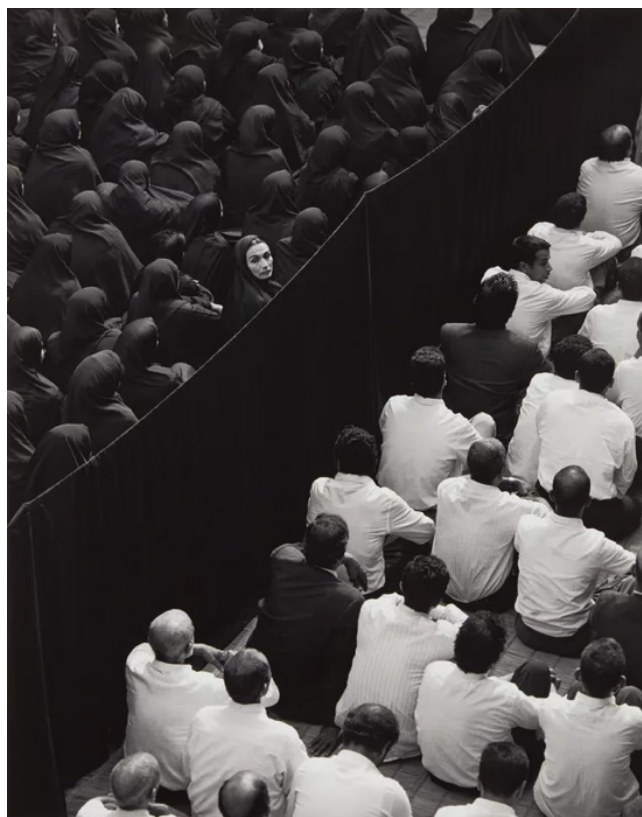
Shirin Neshat,
Sin título (serie
Extasis), 1999.
Plata sobre
gelatina.

iluminada, de la calidad matérica de los cuerpos que entran en contacto con la luz y la ubicación de estos en el espacio. Una fotografía que posee un espectro tonal amplio en la escala del negro al blanco suele ofrecer al ojo un sinfín de conceptos y sensaciones que certifican la riqueza formal de la imagen, ejemplo de ello es la obra de José Ortiz Echagüe, sobre todo esa serie sobre los penitentes, en particular la fotografía titulada *Penitentes de Cuenca*. Todas sus obras se componen con una escala de grises casi infinita y he ahí su belleza. Las ideas que se vertieron durante el Segundo Encuentro Internacional sobre Competencias Lingüística, Literaria y Digital «Educación y Violencia» parecen compartir con la fotografía en blanco y negro esa gama infinita de matices que dan cuenta de la diversidad de pensamiento, de la multiplicidad de posturas que existen ante la vida y las heteróclitas relaciones que los seres humanos mantenemos con nuestros semejantes. El Segundo Encuentro representó de principio a fin un ejercicio de toma de conciencia, una apertura incondicional a la reflexión sobre el propósito y el efecto de las relaciones entre literatura, lingüística y sociedad. De manera afortunada convergieron en las mesas y conferencias versiones de la vida muy distintas, pero reveladoras, cada estudio y cada aportación representó un nutriente invaluable en la construcción de un conocimiento comunitario que con base en el análisis crítico y argumentativo posibilitó el encuentro y el diálogo, consolidación de un intercambio de ideas que sin duda modifican nuestra perspectiva de las cosas.

El resultado de los tres días de trabajo es similar a una fotografía en blanco y negro, porque en ella cohabitaron diferentes tonos de voz con su respectiva visión del mundo contenida en el tema de educación y violencia. En la conferencia inaugural el doctor José Carlos Vilchis abordó el tema de la violencia, *ira regia* y educación cortesana, a partir de la lectura que hace del *Sendeban* o *El libro de los engaños y de los ensañamientos de las mujeres*, obra escrita a mediados del siglo XIII que compila cuentos procedentes de la tradición oriental. La disertación nos acercó a ese universo normativo que transitaba entre lo medieval y lo renacentista, en donde la obra establecía, de acuerdo a los principios culturales de la época, una pauta de comportamiento dirigida a los hombres y las mujeres de aquella sociedad. El doctor Vilchis citó algunas partes de la obra, para poner énfasis en los criterios medievales que circunscribían la mente y el cuerpo femenino. De no respetar aquellos criterios de conducta que el texto cita, sobrevenía y se imponía la *ira regia*... si pudiéramos de esto hacer una especie de ecuación algebraica, de esas que nos hacen pensar en miles de soluciones para obtener una calificación aprobatoria, acabaríamos formulando un patrón básico y recurrente: el sistema genera una norma, la justifican, se impone y de no cumplirse nos hemos de atener a la *ira regia*, hoy, mañana y siempre. Por fortuna, hay quienes en beneficio de nuestra integridad, a sabiendas de que habrá un castigo, desacatamos esos dictados, estamos conscientes de que en casos lamentables la desobediencia se paga con la vida... pero somos reacios a la mutilación simbólica. En estos cuentos se esboza lo esencial del sistema patriarcal con su ufana *ira regia*, se pinta un sistema en donde ellos siempre salen con las manos limpias y, en cambio, son los personajes femeninos quienes suelen cargar con el delito de algo... lo que sea para culparlas es bueno. La introducción que hizo el doctor José Carlos Vilchis fue gratificante porque tuvimos la experiencia de percibir una perspectiva masculina dispuesta a cuestionar los argumentos que durante miles de años han sostenido la estabilidad de un régimen falocéntrico que, en función de intereses de género, ha castigado, sometido y usado al grueso de la población femenina. Desde el título de la obra podemos intuir la fuerza de lo patriarcal, en donde se erige

una autoridad masculina prístina, poseedora de la verdad, que coloca a las mujeres en el ámbito de los engaños, justificando con su mal intencionado proceder el motivo por el cual conviene educarlas y enseñarlas a vivir con prudencia. ¿Qué pedagogía está en donde de antemano las mujeres estaban reprobadas por la *ira regia* y, sin opción a réplica, vivían eternamente descalificadas?

Enlazando esta conferencia con el presente, pienso de nuevo en la fotografía en blanco y negro, específicamente la obra de la artista iraní Shirin Neshat, cuyo trabajo se enmarca dentro de las prácticas artísticas feministas y poscoloniales que increpan este sistema «algebraico» en donde sabemos que la desobediencia no es bien recibida. En estas fotografías, en las que reluce con poder la escala de grises, vemos a un grupo de mujeres que, apartadas del grupo de hombres, llevan el chador y se muestran respetuosas ante aquello que representa el poder. En la primera fotografía una de las mujeres levanta la cabeza y observa; su postura crítica se hace evidente. En la segunda fotografía vemos a la mujer de pie, dando la espalda al espectador y todo aquello que representa la multitud. En la tercera imagen la mujer sale de ese contexto, reafirmando con el acto su libertad para elegir el rumbo que ha de seguir: costumbres, deseo, vocación, modales y lugar.



Shirin Neshat, *Multitud de espaldas, primer plano (serie Fervor)*, 2000.
Plata sobre gelatina.



Shirin Neshat, serie
Fervor, 2000.
Plata sobre gelatina.



Shirin Neshat, *Mujer dejando la multitud*
(serie *Fervor*), 2000.
Impresión en gelatina
de plata.

Por supuesto, la lectura de estas fotografías puede tener un sinfín de interpretaciones, lo importante es que durante la exposición de ideas del Segundo Encuentro Internacional sobre Competencias Lingüística, Literaria y Digital «Educación y Violencia» la apreciación de estas imágenes se complejizó y se apartó del yugo del paradigma de la disyunción para admitir una lectura multidimensional de la escala de grises.

Después vino la conferencia magistral de la doctora María de Jesús Zamora Calvo, que narró los casos de mujeres que estuvieron expuestas al tribunal de la Inquisición, hechos que evidencian la tremenda crudeza y el desjuicio con el que fue tratada la mujer... casi perdemos el aliento. La doctora explicó lo relativo a la violencia misógina durante el Siglo de Oro español. En ese periodo de la historia, el sistema patriarcal justificó la violencia de género en la supuesta ligazón que existe entre la mujer y el demonio: ellas fueron vistas como receptáculo de todo aquello mágico y tenebroso que es propio de los personajes de la corte infernal. De acuerdo con la exposición de la doctora María de Jesús Zamora Calvo, el personaje de bruja, que de manera truculenta y provechosa se impuso a las mujeres, respaldó las acusaciones y los juicios que privaron de la vida a muchas de ellas. La violencia, al igual que hoy, se excusó en un catálogo de síntomas que levantaban sospecha sobre la calidad humana de las mujeres; prueba de ello es el *Malleus maleficarum*, obra escrita por monjes dominicos para legalizar los criterios de una caza de brujas sin precedente, una especie de vademécum en donde se registraba cualquier detalle insignificante del comportamiento femenino que despertaba suspicacias en la conciencia masculina, lo cual era seguido de un tormento del que no en muchas ocasiones salían vivas. Callar con la muerte a una mujer es en definitiva un acto inhumano. La sociedad de este siglo tiene el privilegio de recapitular sobre esa conducta que se ha sostenido sin pudor alguno; por otro lado, es verdaderamente trágico que hoy en día el odio a las mujeres se vea reflejado en prerrogativas que favorecen abiertamente a los hombres.

En el campo del arte esta situación es muy notoria; por ejemplo, en lo que sucede con los Creadores Eméritos del Sistema Nacional de Creadores de Arte (en el campo de la dramaturgia): son once hombres y tres mujeres, de esos once hombres seis de ellos no poseen una producción dramática que justifique tal reconocimiento ya que se han dedicado de lleno a otras disciplinas como la dirección escénica, la escenografía o la actuación, pero no a la dramaturgia. Entre los casos está Alejandro Luna, quien desde 2001 goza del reconocimiento por su producción como dramaturgo, aunque es arquitecto de profesión y ha dedicado toda su vida a la creación de escenografía teatral; una sola obra dramática de su autoría no existe ni publicada, ni en sus anaqueles imaginarios. Callar con la muerte no solamente sucede en lo concreto, también puede ser una acción simbólica en donde las mujeres, aunque vivas y produciendo obras de arte, somos marcadas con el sambenito y lanzadas a la fosa de la negación y el descrédito; nuestra ausencia en esos reconocimientos no solo es notoria, sino, por mucho, misógina y clasista.

La misoginia y el crimen no solo están en Oriente; es una condición mental, emocional y educativa que se expande de polo a polo y en todos los meridianos de nuestro mundo. Para ejemplificarlo me remito nuevamente a la obra de Shirin Neshat, desde *Fervor* hasta *La última palabra*. Luego de estas dos conferencias, hubo cierta tregua con el tema de la era digital, pero nuevamente el volcán hizo erupción con el discurso sobre la auditoría de género en el lenguaje. El cierre del encuentro, a cargo de la conciliadora y clarificadora conferencia del doctor Carlos Lomas, nos mostró otra visión de la realidad. Él reivindicó en todo momento el valor de la mujer, e hizo hincapié en lo nociva que es una sociedad en la que impera la violencia de género y la inequidad. Enfatizó que una posibilidad de cambio se encuentra en la escuela, en la educación de la paz, fomentando la equidad, la justicia, la cooperación, la defensa de la naturaleza y el derecho a la igualdad. El doctor Lomas hizo un recuento de las formas de discriminación por género,

sexo, clase social, orientación sexual o raza, y desarrolló una reflexión sobre las teorías de género y la masculinidad, ambas instituidas y fomentadas por el poder mismo. Como él lo ha dicho, el machismo y los efectos del sistema patriarcal son reversibles y en ello puede incidir de manera directa en la educación, la lingüística y la literatura: educar para la equidad. Ojalá, como lo dijo el doctor, estuviéramos en el otoño del patriarcado y la masculinidad hegemónica admita la participación equitativa de todos los sectores de la población, acogiendo en la imagen de nuestro mundo esa diversidad, esa escala de grises que no son sino el reflejo del cosmos.



Shirin Neshat, *The Last Word*, 2003.
Plata sobre gelatina.

Evocación de una madre ante su hijo muerto*

Arlette Luévano

Mi hijo muerto está sentado a la mesa
y conversamos los asuntos del día
levanta la taza
y me pide más café

remoja un trozo de tortilla en su cuenco de leche y sonríe

No sé cómo es que mi hijo muerto
pudo llegar hasta aquí
cómo es capaz de acercarse a la brasa del fogón
y encender su cigarrillo
cómo es que lo fuma entero
con tranquilidad
y se acerca a mí
como cuando tenía diez años

Mi hijo está muerto
y ha regresado para contemplarme con sus grandes ojos marrones
recorrió el valle de las ánimas
para estar a mi lado

Juan dijo que iría a buscarlo
y se subió a un tren rumbo al norte
allá por el 74
ya pasaron cinco o seis diciembres

* Del libro *Informe de trenes que llegan y desaparecen*, ganador del Certamen Histórico Literario de Aguascalientes.

Juan volvió con la noticia
mi hijo estaba bien muerto
así dijo
que no tenía remedio
que dejara de buscarlo

Le hicimos un sepelio sin cuerpo
un cortejo salió rumbo al campo de Los Ángeles
ahí tuvo su misa de difuntos
ahí le lloramos
ahí dejamos su féretro vacío
bajo de la tierra

Cada vez que pasaba el ferrocarril
a la puerta de nuestro hogar
recordaba a mi hijo y sus ideales
(quería ser el mejor maquinista
viajar muy lejos)

Quién me diría
quién nos diría
que moriría tan joven
y tan lejos de su familia
al otro lado donde no debió estar

cómo adivinar entonces
que hasta los ferrocarriles se nos acabarían poco a poco
y nos dejarían sin nada
sin nadie

Mi hijo muerto me pide ahora otra tortilla del comal
y es lo último que quiero escucharle decir

miro por la ventana
las vías como una senda inexplicable
se alejan hasta donde alcanzan los ojos
y no llegan a ningún sitio

Saco la última tortilla del fuego
pero mi hijo muerto
su aparición
no está

Esta

Natalie Puente Flores

A JS

En noches
 como esta
el sueño escapa
viene el recuerdo
 quema adentro.

Aquel beso
 vez primera
me persigue
 desde entonces...

Entonces
 dos adolescentes
labios;
 tuyos, míos;

una noche
 como esta,
nublada
 fría

Arbitraje

Utopía novohispana: reconstrucción de la imagen urbana en *México en 1554* de Francisco Cervantes de Salazar

Flavia Priscila Morales Moreno

Universidad Autónoma de Zacatecas

Resumen

La imagen urbana de la Ciudad de México se construye inmediatamente después del evento histórico que conocemos como la Conquista. Francisco Cervantes de Salazar utiliza ese entorno como pretexto para enseñar latín y en sus descripciones deja entrever la ideología del momento; gracias a su obra *México en 1554* se puede comprender el pensamiento de un humanista español del siglo XVI. La Ciudad de México se muestra desde una visión utópica influida por el pensamiento de Tomás Moro en *Utopía*. La urbe es un proyecto concreto que parte de las ideas de Vitruvio, como armonía y orden, renovadas en el Nuevo Mundo. En los diálogos de Cervantes de Salazar se encuentra una «utopía novohispana».

Palabras clave

Imagen, Ciudad, Literatura, Utopía, Siglo XVI

Abstract

Mexico City's urban landscape was build up right before the historic event known as Conquista. Francisco Cervantes de Salazar used this environment as pretext for teaching latin and in his descriptions the ideology of the moment is shown. Thanks to his work *México en 1554*, the thought of a spanish humanist from the 16th century can be comprehend. Mexico City is shown from an utopic view influenced by Thomas More's *Utopia*. The city is a particular project originated in Vitruvius ideas like harmony and order renewed in the New World. In Cervantes de Salazar dialogues it's found a «utopía novohispana».

Keywords

Image, City, Literature ,Utopia, 16th century

En la primera mitad del siglo XVI la ciudad México-Tenochtitlan constituyó el escenario final del evento histórico conocido como la Conquista. La toma y caída de la urbe se considera la derrota militar de los mexicas. El simbolismo derivado y presente en la acción está claro para la crónica de hitos históricos: la misma fecha es considerada como la fundación de la nueva Ciudad de México y su celebración se liga a la adoración de un santo cristiano: san Hipólito. Este espacio representa el centro del poder, primero indígena, después español.

El entorno va a sufrir una serie de transformaciones: las piedras resultantes de la destrucción de un edificio son la materia prima con la que se construye otro. La imagen de la ciudad indígena de México-Tenochtitlan aún no termina de difundirse por el Viejo Mundo; sin embargo, esta ya no existe, sobrevive solo en los textos o en el recuerdo. La creación de la capital novohispana está en proceso y para ello se toman en cuenta las ideas de planeación urbana que el Renacimiento rescató — como el plano en damero de Hipodamo de Mileto o las ideas de utilidad y belleza del tratadista Vitruvio —.

Desde la remodelación de Tenochtitlan, luego de su destrucción por Hernán Cortés en 1521 [...] la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedó inscripta en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser el sueño de un orden y encontró en las tierras del Nuevo Continente, el único sitio propicio para encarnar.¹

La Ciudad de México es, entonces, una idea, un signo o un sueño, como lo menciona Ángel Rama. Su construcción, como la de otras del continente, sigue un patrón de trasplante de ciudades europeas replicadas en un espacio americano;² su edificación se

¹ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Arco, Montevideo, 1998, p. 17.

² Esta idea o dinámica de replicación de ciudades o regiones de

basa en un ideal de ordenamiento social provocado por la reflexión de tener a su disposición un entorno, aparentemente nuevo, en el que se puede experimentar. A estas nuevas ciudades:

Las regirá una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico. No es la sociedad sino su forma organizada, la que es transpuesta; y no a la ciudad, sino a su forma distributiva [...] permitiendo que leamos la sociedad al leer el plano de una ciudad.³

El hombre al describir una ciudad la está creando; el espacio físico o real puede modificarse o desaparecer mientras que en el texto perdurará; será posible recrear la ciudad en la mente a partir de la lectura. Actúa en el nivel de la imaginación, de una realidad abstracta que comparte en la mente del lector ese momento y esa idea que el autor tenía en determinada época. En Europa, específicamente en España, la imagen de la ciudad indígena México-Tenochtitlan estaba presente en el imaginario social por medio de los relatos y noticias que iban llegando del Nuevo Mundo; era la capital maravillosa que había sido conquistada por valientes caballeros encabezados por capitanes como Hernán Cortés. Se pintaba como un espacio magnífico que competía con las ciudades de la antigüedad o con los lugares exóticos que Marco Polo describía en sus relatos.

En *Ciudad y literatura en América Latina*, José Carlos Rovira menciona que un «conjunto de imágenes desiderativas y grandiosas, de modelos urbanos del mundo, iban a aniquilar la primera grandeza prehispánica, trastocada por la grandeza de la ciudad colonial en una ciudad enterrada».⁴ Algunos de los elementos de esas primeras descripciones persisten en

España en la región americana se puede ejemplificar con la nomenclatura: se le llama Nueva España o Nueva Galicia a estos reinos, se duplican nombres de ciudades como Valladolid, Guadalajara o León.

³ *Ibidem*, p. 19.

⁴ José Carlos Rovira, *Ciudad y literatura en América Latina*, Síntesis, Madrid, 2005, p. 41.

los diálogos latinos de Francisco Cervantes de Salazar, aunque fueron escritos tiempo después de iniciado el proceso de reconstrucción de la ciudad, por ejemplo: el entorno natural tan particular (su situación lacustre), sus calzadas, la magnificencia de sus edificaciones y el orden reinante continúan en la obra *México en 1554*.

Sucede un proceso de ocupación real y simbólica. Por un lado, los antiguos habitantes que deciden quedarse después de la Conquista son marginados a las orillas de la ciudad en barrios de indios; los antiguos templos y palacios de los nobles y monarcas indígenas han cedido su lugar a catedrales, conventos, palacios arzobispales o tribunales. Por otro lado, hay que recordar que la importancia de la ubicación — en el centro — y la magnificencia de estos espacios simbolizan el poder que representan ante el pueblo, propio o ajeno.

El género discursivo al que pertenece la obra *México en 1554* es el diálogo renacentista; sin embargo, en un nivel más profundo presenta similitudes estructurales y temáticas con el género utópico inaugurado por Tomás Moro. Pese a las claras referencias que existen de la Ciudad de México, el texto describe una ciudad que no precisamente se corresponde con la realidad; su imagen es la de una urbe ideal, perfecta, funcional, en paz y armonía, en la que los habitantes son felices gracias a las bondades de la organización virreinal.

La obra presenta características similares a las propuestas por Raymond Trousson en *Historia de la literatura utópica. Viaje a países inexistentes*, aunque en algunos casos la similitud no se dé de manera exacta; en general sí concuerda con las categorías que ahí se detallan. Aquí se relaciona la obra de Cervantes de Salazar con la utopía desde el ámbito de lo literario y no precisamente desde una propuesta filosófica. No se intenta señalar que los diálogos contienen una propuesta ideológica diferente a las existentes en la época, o que representa una crítica o ataque al sistema político o a la monarquía española.⁵

⁵ Jean Servier en *La utopía* señala que para que una obra perte-

Se encuentra una tendencia humanista, cuyo afán pedagógico surge en cada reflexión que el diálogo permite; la explicación de la sociedad en esta obra corresponde al ideal que un intelectual español de la época como Cervantes de Salazar debería tener. De nuevo, se puede observar que la descripción urbana pertenece al ámbito de lo imaginario, en este caso del «deber ser» y no del «ser» de la ciudad y la sociedad novohispana de mediados del siglo XVI. Existe pues una transposición de la imagen mental (ideal) del escritor sobre la real. Cervantes de Salazar sigue el modelo de una *civitas* romana o una *polis* griega, ideales humanistas del Renacimiento. La ciudad, como ya se dijo, es una idea. Se debe *pensar* la ciudad antes de que exista.

El orden debe quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro desorden, lo que alude a la peculiar virtud de los signos de permanecer inalterables en el tiempo y seguir rigiendo la cambiante vida de las cosas dentro de rígidos encuadres.⁶

La ciudad es un signo y permanece inalterable, indestructible mientras así lo sea, ya que en su realidad sensible es susceptible de ser modificada o destruida. La similitud estructural entre los tres diálogos de Cervantes de Salazar y el género utópico inaugurado por Moro no se da por una influencia directa sino por un espíritu de época. El descubrimiento del Nuevo Mundo generó una efervescencia de renovación; es utópico desde el aspecto más elemental de llamar «nuevo» a un espacio que ya se encontraba ahí. En el ámbito de la escritura florecieron las propuestas de cada ideología, región o sistema de pensamiento; los españoles por sobre muchos otros grupos sociales fueron los que mayor oportunidad tuvieron de llevarlas a cabo.

La imagen de la ciudad que se representa en los
nezca al género literario de la utopía no necesariamente debe oponerse al sistema político o ideológico, su postura puede ser crítica o no, ya que al tratarse de la descripción de una sociedad ideal, esta puede estar acorde al sistema político de la época sin caer en contradicciones.

⁶ Ángel Rama, *op. cit.*, p. 21.

diálogos latinos de Francisco Cervantes de Salazar surge de un sistema de pensamiento diferente del de sus primeros pintores, los conquistadores. La tendencia humanista del autor de *México en 1554* define su intención, género y estilo; sigue el modelo de los autores clásicos, de ahí que elija al diálogo para su descripción de la ciudad.

Resulta importante rescatar la conceptualización que Sanchis Amat hace de la obra de Cervantes de Salazar, a la que considera literaria antes que histórica; los narradores de estos diálogos son personajes, así se justifica el proceso de ficcionalización de la ciudad que permite estudiar la obra alejada de su referencialidad. Este enfoque posibilita que se consideren los diálogos como cercanos a otros géneros, en este caso, al utópico.⁷

Mencionar el término utopía genera controversia por la diversidad de interpretaciones y usos que se le ha dado a la palabra elegida por Tomás Moro para nombrar su novela e inaugurar el género literario homónimo. Las implicaciones filosóficas o ideológicas que pueden derivarse del concepto son innegables y han logrado que los estudios relacionados al mismo sean de muy diversa índole. En la utopía se realiza una descripción de un tipo de sociedad ideal, así para ejemplificarla se utiliza *La República* de Platón ya que cumple con dicha característica.⁸

La inauguración del género, como ya se mencionó, se le concede a la obra de Moro y se da en una época de transición para la humanidad; la publicación se realiza en una fecha posterior a la del descubrimiento de América y anterior a la de la Conquista de México. En ese momento América es conocida como el Nuevo

Mundo, es un sobrenombre abierto y moldeable que permite imaginar, crear y recrear. En este contexto se puede entender que la palabra utopía aparezca constantemente en los estudios que se refieren al periodo novohispano.

La utopía se desarrolla en dos ámbitos que, si bien están relacionados, son diferentes: las ideas y la forma en que estas se presentan. La idea de una sociedad perfecta siempre ha existido, difiere según la época, región o el grupo en particular que la ostente y, asimismo, en la forma en que se expresa, aplica o ejemplifica. Esta idea se puede manifestar en un discurso, un ensayo, un diálogo o una obra de ficción que, con la *Utopía* de Moro, inaugura un género literario con unas categorías específicas.

Se tienen dos esferas del pensamiento humano en que se puede identificar la utopía: una abstracta y otra concreta. En el primer caso se refiere a una mentalidad; en el segundo, a la aplicación o ejemplificación de la utopía en una sociedad ficticia (en un texto). «El espíritu utópico puede perfectamente insinuarse en las producciones novelescas, los ensayos políticos o morales, los tratados jurídicos o las relaciones de viajes reales o imaginarios».⁹ Como lo señala Raymond Trousson en *Historia de la literatura utópica*, para que exista una utopía literaria previamente debe existir la idea de la sociedad perfecta o ideal que será representada.

[...] si bien la utopía pertenece sin duda a una tradición literaria, no puede mantenerse dentro de un molde tan estrecho. Expresa en realidad una tendencia esencial del espíritu humano. Una vez más se concibe la utopía como *mentalidad* y, en función de ello, se la interpreta como superación de los límites actuales del hombre, ya sea en el plano teológico, según M. Buber o P. Tillich, o en el plano marxista por parte de E. Bloch: una vez más se trata más de un utopismo que de utopía.¹⁰

⁷ Cfr. Víctor Manuel Sanchis Amat, *Francisco Cervantes de Salazar (1518-1575) y la patria del conocimiento: la soledad del humanista en la ciudad de México*, Universidad de Alicante, Tesis de doctorado, Alicante, 2012.

⁸ Platón es mencionado también por la isla Atlántida que describe en los diálogos *Timeo* y *Critias*; aunque su esencia es más de tipo mítico, en ciertos aspectos podría entenderse como utópica debido al insularismo y a la forma idealizada en que describe a sus habitantes.

⁹ Raymond Trousson, *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Península, Barcelona, 1995, p. 23.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 24-25.

Espíritu utópico, utopismo o mentalidad utópica son formas de referirse a esa esfera abstracta (mental) de la utopía, mientras que utopía literaria es el género que deriva de dicha idea. En el texto de Trousson, al ser una historia del género, se mencionan varios autores que analizan la utopía como concepto, aunque lo hacen desde contextos e intenciones diversas, lo que motiva la dificultad de su unificación.

[...] todos esos pensadores hacen de la utopía un concepto que ya no tiene gran cosa en común con la utopía en cuanto a *género literario*; definen una mentalidad, una concepción mental que A. Cioranescu llama muy atinadamente *utopismo*, pero que ha de tener por fuerza una relación bastante lejana con la utopía literaria, cuyo modelo es la obra de Tomás Moro. De ese modo, se puede ser perfectamente un utopista sin haber escrito una utopía.¹¹

Al presentarse en un ámbito de lo abstracto y ficticio, la palabra se ha utilizado como sinónimo de quimérico, irrealizable y así las obras se han entendido como una «descripción estática de la ciudad ideal». ¹² Pero la utopía se convirtió en un instrumento de investigación del futuro, en una meta, un deber ser. El hecho de que se represente en una obra de ficción no significa que esté alejada de la realidad.

Lejos de estar radicalmente cortada de la realidad, la utopía sería más bien una emanación, una secreción de ella, y en muchos casos guarda con dicha realidad un contacto más estrecho de lo que se suele creer. Tomar la utopía como una quimera, un sueño gratuito, es pasar por alto que en muchos casos es una obra inspirada por las circunstancias. Así, la utopía es por esencia *histórica*, ya que está determinada por sus relaciones con la realidad.¹³

¹¹ *Ibidem*, p. 38.

¹² *Ibidem*, p. 32.

¹³ *Ibidem*, p. 41.

No hay que perder de vista la característica que Trousson señala: su historicidad. La escritura de los diálogos de Cervantes de Salazar, así como la de Moro u otros representantes del género, solo puede entenderse en su contexto y según los estándares o ideales de la sociedad y grupo específico a que pertenece el autor. Otra característica que señala el autor es la pedagogía existente; por ello el diálogo será el vehículo perfecto para su enunciación.¹⁴ La época en que surge dicho género le otorga una importancia primordial a la pedagogía, sobre todo en el caso del toledano.

Para Trousson es importante que de la idea o la mentalidad utópica se pase a su aplicación en una obra literaria que explique las características que esta debe tener, así se tratará en realidad de una utopía en el sentido en el que Moro la creó. Comenta que es a partir de la obra homónima que se crea el género y discute si es mejor mencionarlo como subgénero. Pese al dilema que podría generar su nomenclatura, su existencia es innegable; hay muchas obras literarias que aunque presenten diferencias o desviaciones mínimas, también tienen constantes muy claras.

Se puede concluir que la utopía se trata en general de una actitud del pensamiento, de un modo de reflexión, que primero es la facultad de imaginar y modificar la realidad mediante hipótesis pero:

[...] sólo se pasa al género utópico en el sentido estricto del término, si la reflexión sobre las posibilidades laterales acaba en la representación de un mundo específico, organizado. [...] Esa voluntad de *representar* un universo construido a partir de una realidad y modificarlo mediante la especulación abstracta explica que la utopía requiera una forma literaria, la única que puede realizar la representación de un mundo en marcha, tan complejo como el real y dotado de una vida verosímil.¹⁵

¹⁴ *Ibidem*, p. 21.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 42-43.

Estas obras cobran una relevancia especial ya que: «En muchos aspectos, las utopías transmiten y difunden el saber de su tiempo».¹⁶ Asimismo, debido a su esencia, se encuentran vinculadas a la historia de la civilización y «[...] el objetivo de los utopistas ha sido siempre el de modificar al hombre “rectificarlo”[...]».¹⁷ Se puede entender que los diálogos de Cervantes de Salazar comparten dicha intención, más allá de su función concreta de herramienta pedagógica; en la obra *México en 1554* humanismo y utopía van de la mano. El toledano describe una sociedad ideal a partir de lo que él considera el «deber ser», en ese momento histórico específico y con la ideología e imaginario que el Renacimiento europeo le heredó.

Queda claro que los tres diálogos que describen la ciudad de México, no fueron publicados como una sola obra, sino que forman parte de una labor más amplia como intelectual y humanista novohispano; el mismo título de *México en 1554* fue aporte de Joaquín García Icazbalceta cuando rescató dichos textos. Sin embargo se tomarán como un todo unitario respecto al tema de la ciudad y su universidad como centro de sabiduría.¹⁸

La ciudad de México se funda literariamente con los diálogos del humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar. Esto lo han señalado estudiosos como José Carlos Rovira, Margarita Peña, Trinidad Barrera o el mismo Sanchis Amat. En la obra que conocemos como *México en 1554* la urbe ingresa a la tradición eu-

¹⁶ *Ibidem*, p. 19.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Sanchis Amat señala: «Aunque en su intención sólo estuviera salvar del olvido un texto raro que se daba por perdido, el trabajo filológico de García Icazbalceta ofrece una reinterpretación de los Diálogos de Cervantes de Salazar condicionada principalmente por su valor temático. Desde el propio título, *México en 1554*, el historiador mexicano ofrece a su siglo una obra nueva, sin los diálogos de Vives y sin los cuatro diálogos escritos por Cervantes en España, convertida ahora en un documento importante para el conocimiento de la primera ciudad virreinal que bien podríamos considerar como un texto literario propio ya del México independiente». Víctor Manuel Sanchis Amat, *op. cit.*, p. 217.

ropea, y de paso al imaginario occidental, por medio de la utilización del tópico de las *laudes civitatis*. Este acercamiento no choca ni se contradice con estos enfoques, más bien los amplía, e igualmente confirma tanto la figura humanista de Cervantes de Salazar como el valor literario que tienen sus diálogos.

Raymond Trousson identifica y señala las características que presentan las utopías literarias. Estas se derivan de la sociedad ideal que se describe; por mencionar un ejemplo: el insularismo es una metáfora que representa el aislamiento del resto del mundo, ya que se considera que solo alejada del mismo se puede desarrollar en paz y armonía. Además, la regularidad y el orden colectivo son necesarios para lograr la felicidad. La ciudad se utiliza como un reflejo, su ordenamiento corresponde a la sociedad que está sometida a un dirigismo estricto.

Los diálogos de Cervantes de Salazar, basados en ideales humanistas, recrean la imagen de una ciudad (sociedad) perfecta. Su estructura se asemeja a la distribución espacial de la ciudad. En el centro, el primero de los diálogos se refiere a la Universidad de México, a continuación los narradores van describiendo el interior de la ciudad, y al final los alrededores de la misma. El punto central, y el más importante atendiendo al orden espacial, es la Universidad y aquello que representa: la educación, pues a partir de ella se deriva la incipiente sociedad novohispana. Después de hacer una detallada narración de la dinámica en que se encuentra el primer recinto de educación superior en el Nuevo Mundo, se elabora una pintura de los espacios y los habitantes de la ciudad de México; el recorrido termina en los alrededores para descubrir el hermoso paisaje que rodea tan magnífica urbe.

El insularismo es la característica más notoria del espacio geográfico de la utopía, y aunque la ciudad de México no es estrictamente una isla en el mar, sí se encuentra rodeada físicamente por agua. Hay que recordar que su situación lacustre permitió que en sus representaciones gráficas se mostrara como una isla.¹⁹

¹⁹ Cfr. Blanca López de Mariscal, «La ciudad en una isla» en *La escritura y el camino. Discurso de viajeros en el Nuevo Mundo*,

Ese insularismo no es sólo una ficción geográfica, responde a la necesidad de preservar una comunidad de la corrupción exterior y ofrecer un mundo cerrado [...] como un cosmos miniaturizado, en el que reinan leyes específicas que escapan al «campo magnético de lo real». [...] Corresponde a la convicción de que sólo una comunidad al abrigo de las influencias disolventes del exterior puede alcanzar la perfección de su desarrollo; entraña, evidentemente, una autarquía y una autonomía casi absolutas, discernibles a propósito de los *problemas económicos*». ²⁰

Igualmente lo señala Blanca López de Mariscal en su texto «La ciudad en una isla», aunque ella lo circunscribe al ámbito de lo mítico y maravilloso debido a que se enfoca en los textos que describen la ciudad indígena de México-Tenochtitlan.

Una tipología de islas habita la literatura de la Antigüedad y del medioevo, y suele aparecer en los textos que narran los orígenes mitológicos de los pueblos y en las descripciones de los espacios utópicos, como asientos de los pueblos imaginarios, legendarios y maravillosos. Esto se debe a que las islas son lugares privilegiados que contienen en sí mismos territorios cerrados, totalmente autosuficientes, y que también aíslan a sus moradores dentro de su insularidad convirtiéndose en ámbito de protección contra los males que pudieran llegar desde el exterior a amenazar a sus habitantes. ²¹

El aislamiento en ambos casos funciona como protección ya sea de enemigos o de influencias externas que pudieran atacar-corromper a los habitantes de la

ciudad y a su modo armónico de vida. El agua que rodea la ciudad es una barrera natural a la que puede relacionarse con la pureza, la limpieza y la abundancia. Otro elemento distintivo de la utopía es la regularidad; de ella se derivan el orden y la planificación de la vida de los habitantes de la ciudad.

El funcionamiento interno del universo utópico debe ser impecable como el mecanismo de relojería, prestarse lo menos posible a la fantasía, a la excepción. Por eso el utopista es aficionado a una *disposición geométrica*, signo visible de control perfecto y total. ²²

La sociedad novohispana se encuentra perfectamente organizada y visible; en la urbe, instituciones y estratos sociales tienen su lugar. Un símbolo que muestra la organización es el reloj que se encuentra entre las habitaciones de la Real Audiencia y del virrey. Menciona Zuazo que está «colocado en esa elevada torre que une ambos lados del edificio, para que cuando da la hora, la oigan en todas partes los vecinos». ²³ El edificio y las instituciones que representa son los artífices de dicha regularidad bien marcada en la vida cotidiana de cada habitante.

Las casas de los nobles son opulentas como la virtud de quien las habita. «La estructura de las casas corre pareja con la nobleza de sus moradores». ²⁴ Hay igualdad en sus construcciones porque son del mismo estrato social; de la misma manera se sobreentiende un trato similar entre ellos. De lo anterior se desprende un elemento más de la utopía: el colectivismo. Todo se organiza en agrupaciones o estratos, en la ciudad se representa en círculos concéntricos que parten del centro a la periferia. El fin último de este organismo social es la felicidad colectiva. «Alfaro: ¡Oh cuán grande fortuna ha sido para los indios la venida de los españoles, pues han pasado de aquella desdicha a su actual felicidad, y de la antigua servidumbre

Bonilla Artigas editores/ITESM, México, 2014.

²⁰ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 44.

²¹ Blanca López de Mariscal, *op. cit.*, p. 163.

²² Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 45.

²³ Francisco Cervantes de Salazar, *op. cit.*, p. 26.

²⁴ *Ibidem*, p. 38.

a esta verdadera libertad!».²⁵ Se hace creer al lector que desde los altos hasta los bajos estratos, cada colectivo está conforme con su posición y su situación.

Para que el orden se respete son necesarias las reglas y se debe hacer presente un legislador. Las leyes implican la uniformidad social: «[...] la unanimidad completa, casi mecánica, de las voluntades, alimentadas por una misma convicción y encaminadas hacia un mismo fin».²⁶ En los diálogos, el tribunal, al que entran con la cabeza destapada, se describe como un lugar solemne:

Alfaro: El salón es por cierto grande y bien adornado, e infunde no sé qué respeto al entrar. En lugar elevado, se sientan alrededor del virrey los cuatro oidores. Sólo habla el ministro semanero, y eso rara vez y poco, porque el silencio realza la autoridad.²⁷

Las instituciones civiles son las más importantes, incluso sobre la religión. El palacio arzobispal y el tribunal son magníficos mientras que la catedral es pobremente descrita con la explicación de que aún se encuentra en construcción. «Alfaro: Da lástima que en una ciudad a cuya fama no sé si llega la de alguna otra, y con vecindario tan rico, se haya levantado en el lugar más público un templo tan pequeño, humilde y pobremente adornado».²⁸ El visitante menciona que en Toledo o Sevilla hay excelsos templos y que «siempre es lo más digno de ver en cada lugar».²⁹ Hasta el hospital se encuentra más adornado que la catedral y del palacio arzobispal el anfitrión Zuazo dice «[...] estando tan levantado del suelo, descansa hasta la altura de las ventanas sobre un cimientito firme y sólido»,³⁰ a lo que Alfaro contesta: «Ni con minas le derribarán».³¹ Al hombre medieval su firme creencia

²⁵ *Ibidem*, p. 70.

²⁶ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 47.

²⁷ Francisco Cervantes de Salazar, *op. cit.*, p. 30.

²⁸ *Ibidem*, p. 36.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Idem*.

³¹ *Idem*.

religiosa le otorgaba seguridad, mientras que para el renacentista, en transición hacia el pensamiento moderno, es el hombre mismo y sus instituciones lo que permite la estabilidad.

Trousson señala que «[...] la utopía no rechaza lo divino, sino que lo transforma».³² Aunque pareciera inexacta en un mundo antropocéntrico, la religión funciona como apoyo del orden social:

Se atendrá, pues, a las normas de un culto oficial, que forma parte de la constitución del Estado, a una religión civil no constrictiva, cuya inobservancia está considerada una falta, no contra la religión, sino contra el orden social: la intolerancia teológica desaparece en pro de un reforzamiento de la intolerancia civil.³³

Las fiestas religiosas tienen un trasfondo político-social. En los diálogos se hace mención de la celebración de San Hipólito, conmemoración de carácter dual, pues además, la fecha coincide con la de la caída de México-Tenochtitlan, el triunfo de Hernán Cortés y la fundación simbólica de la ciudad.³⁴

Zuazo: En el templo más distante, dedicado a San Hipólito, cada año, el día de la fiesta titular, se juntan todos los vecinos con gran pompa y regocijo, porque ese día fue ganada México por Cortés y sus compañeros. Con la misma pompa lleva el estandarte uno de los regidores, a caballo y armado, precedido de una multitud de vecinos, también a caballo, para que la posteridad conserve la memoria de tan insigne triunfo, y se den gracias a San

³² Raymond Trousson, *op. cit.*, pp. 20-21.

³³ *Ibidem*, p. 20.

³⁴ Joaquín García Icazbalceta, en la primera traducción y edición de México en 1554, incluye tres textos de reconstrucción histórica; de ellos «El paseo del Pendón» explica dicha festividad, menciona la procesión que se realizaba desde el Palacio hasta la iglesia de San Hipólito y de regreso y en la que participaba toda la sociedad.

Hipólito por el auxilio que prestó a los españoles en la conquista.³⁵

La festividad de San Hipólito encubre bajo su esencia religiosa una celebración estatal y, de manera un poco más encubierta bajo el origen de la palabra, un homenaje a los caballos que ayudaron a la derrota de los mexicas y que son en la época un símbolo de estatus social.³⁶

La necesidad metafísica se ve recuperada, así, en beneficio de la Ciudad: las fiestas, las plegarias comunes, el ceremonial, cuando se admite, polarizan las voluntades, reúnen a los ciudadanos. La necesidad de cierta exaltación irracional se ve utilizada así, para reforzar el sentimiento de pertenencia a la Ciudad. [...] impulso místico como refuerzo de la cohesión social.³⁷

En los diálogos se da una exaltación de las construcciones urbanas, mismas que son creadas por el hombre en quien se confía ya que es el que posibilita la felicidad colectiva. «La religión de utopía, [...] consiste en “un acto de adoración de la ciudad por sí misma”».³⁸ Según Trousson, se da un proceso de divinización de la ciudad ya que ella es producto de la acción humana.

En la plaza y sus portales se resume lo mejor de todo el mundo y una gran parte de la riqueza son los productos indígenas que el autor trata de omitir, aunque los menciona más adelante cuando los caminantes salen del centro de la ciudad y se encuentran con

³⁵ Francisco Cervantes de Salazar, *op. cit.*, p. 63.

³⁶ La importancia del caballo, no solo como apoyo en la labor conquistadora sino como un elemento de distinción social entre el español y el indígena, dentro de una dicotomía alto/bajo que representa la relación jerárquica esclavo/amo, se señala en Sergio Rivera Ayala, *Lectura política de México en 1554 de Francisco Cervantes de Salazar*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1996, p. 31.

³⁷ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 20.

³⁸ *Ibidem*, p. 21.

calles de agua que van y vienen de Chapultepec. Ahí observan la multitud de canoas que transportan dichas mercancías. En esta parte se agrega una comparación conocida: México-Venecia, anteriormente enunciada por Cortés y al parecer para este tiempo integrada de manera indisociable a la imagen de la ciudad.

Alfaro: Es tal la abundancia de barcas, tal la de canoas de carga, excelentes para producir mercancías, que no hay motivo de echar de menos las de Venecia. [...] ¡Qué gran número de indios de todas clases y edades acuden aquí para comprar y vender! ¡Qué orden guardan los vendedores, y cuántas cosas tienen, que nunca vi vender en otra parte!³⁹

Se incluye a los indígenas en el orden reinante de la ciudad aunque su omisión en la mayor parte de la obra hace latente su intención de negarlos. Existe una contradicción ya que toda la ciudad y su organización forma parte de la sociedad ideal, pero el autor se resiste a considerarlos como integrantes de la misma. Margarita Peña señala:

Existen, sí, en Salazar, la oposición, la contradicción: se declara que la ciudad de México es perfecta, no existen arrabales; pero luego éstos se le atraviesan a la pequeña comitiva formada por Alfaro, Zamora y Zuazo y no hay más remedio que justificarlos y disimularlos.⁴⁰

La única mancha de esta urbe ideal es precisamente el indígena, lo que se observa por la forma en que describe sus casas:

Zuazo: Desde aquí se descubren las casuchas de los indios, que como son tan humildes y

³⁹ *Ibidem*, p. 49.

⁴⁰ Margarita Peña, «Ciudad mítica, ciudad utópica, México en los diálogos México en 1554 de Francisco Cervantes de Salazar», en Álvaro Baraiibar y Martina Vinatea Recoba (editores), *Viajes y ciudades míticas*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2015, pp. 114-115.

apenas se alzan del suelo, no pudimos verlas cuando andábamos a caballo entre nuestros edificios.

Alfaro: Están colocadas sin orden.

Zuazo: Así es costumbre antigua entre ellos.⁴¹

Los indios son casi invisibles para los narradores, la única manera en que estos pueden ser dignos representantes e integrantes de esta utopía novohispana es por medio de la educación. La sabiduría o el conocimiento de nuevo aparecen como punto medular/central y como indiscutible generador de paz y armonía. El mejoramiento del ser humano se reafirma como la intención primordial.

La perfección de la utopía se logra de manera efectiva y duradera siempre y cuando sus ciudadanos sean educados. El dirigismo de esta sociedad debe inculcarse. «Un ciudadano se forma desde la infancia y desde la infancia se le infunde la gama de reflejos indispensables».⁴² Las instituciones educativas tienen un papel fundamental. En el caso de *México en 1554* la Universidad es el centro, la sede principal de la difusión del conocimiento, «[...] el santuario de Minerva, Apolo y las Musas: la escuela donde se instruyen en ciencias y virtudes los ingenios incultos de la juventud [...]».⁴³

La organización de la sociedad se da por género o por oficio. Trousson menciona: «Así se consigue una sociedad en orden, basada en una jerarquía nueva e indiscutible, en la que las clases son perfectamente uniformes y accesibles en condiciones muy precisas».⁴⁴ Cada uno de los integrantes de la utopía novohispana tiene bien claro su lugar y la función que debe realizar. La sociedad que describe Cervantes de Salazar en sus diálogos es una maquinaria eficiente, un organismo autosuficiente que produce todo lo que necesita. Sin embargo, como ya se dijo, no hay que olvidar que se trata de una creación mental, de una idea o de un deber ser.

Alfaro es el testigo maravillado de la ciudad y de su sociedad eficiente y feliz. «Por eso, el clásico visitante de la utopía penetra siempre en ella en el momento en que está acabada, en perfecto orden de funcionamiento».⁴⁵ Las únicas menciones al tiempo pasado, o anterior a la existencia de esta ciudad perfecta se dan cuando se habla de las antiguas costumbres indígenas o cuando se señala la victoria de Cortés sobre los indios. «La utopía es en un presente definitivo que desconoce el pasado e incluso el porvenir, pues, al ser perfecta, ya no cambiará».⁴⁶ La temporalidad en el texto dada por el año de su título (1554), como ya se señaló, no se la otorga el autor. La lectura de los diálogos deja clara la existencia de un estado ideal que parece no tendrá final ya que, en apariencia, todos se encuentran conformes con su lugar y posición.

Por último se debe analizar el elemento natural en la obra. Ciertamente pareciera representado en el último de los diálogos que se desarrolla en los alrededores de la ciudad, pero desde el segundo ya aparece cuando se mencionan las acequias que conducen el agua.

Muchas utopías reservan en apariencia un lugar importante a la naturaleza, pero se trata de una naturaleza domesticada, amansada, geometrizada: el curso de los ríos se vuelve rectilíneo, se cultivan y parcelan las tierras. Nada recuerda al desorden o la exuberancia espontánea: también la naturaleza está en posición de firmes.⁴⁷

El agua, pese a su fuerza y cauce natural, es dirigida por mano humana en canales y acequias que corren por toda la ciudad; en tramos va entubada y en otros destapada según sea necesario para que llegue limpia a su destino. «De esta acequia se conduce agua muy limpia para el convento y su huerta, por medio de cañerías subterráneas, y a través de una coladera de hierro».⁴⁸

⁴¹ Francisco Cervantes de Salazar, *op. cit.*, p. 48.

⁴² Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 49.

⁴³ Francisco Cervantes de Salazar, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 45-46.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁸ Francisco Cervantes de Salazar, *op. cit.*, p. 44.

La naturaleza también sirve como una forma de expresar lo sublime del espacio, sea en su mera contemplación o en su utilización para elaborar elementos constitutivos de la ciudad y su organización. Alfaro, al observar el atrio de San Francisco, señala:

Es tan plano como el de Santo Domingo, y en el centro tiene una cruz tan alta, que parece que llega al cielo. En verdad que debieron ser enormes los troncos de que se labró. Todo alrededor del atrio hay árboles que en altura compiten con la cruz, tan bien ordenados y tan frondosos, que hacen bellísima vista.⁴⁹

En este comentario se esconde la concepción neoclásica/renacentista respecto al arte que Cervantes de Salazar ostenta. Siguiendo con esta idea, el mismo Alfaro menciona respecto de unas capillas abiertas que admira con bellas columnas y madera labrada «[...] en las que el arte ennoblece la materia»;⁵⁰ agregan sus interlocutores que estas son el escenario perfecto de grandes oradores que deleitan a su auditorio. Se puede concluir con el comentario de Alfaro respecto al convento de San Agustín:

Lo comenzado promete cosas mucho mayores y más bellas; y si no me equivoco, cuando esté acabada será una obra verdaderamente magnífica, de tanto mérito y fama, que con toda justicia podrá contarse por la octava maravilla del mundo, añadiéndola a las siete tan celebradas por historiadores y poetas.⁵¹

Esta oración, que se refiere a un punto específico, se puede aplicar a la urbe completa, que aunque aún se encuentra en construcción solo se puede esperar que siga en ese estado de perfección; es y será la octava maravilla del mundo. «Obra que la fama ensalzará

por sobre todas».⁵² La ciudad de México es la utopía novohispana, lugar en el que la sociedad ha alcanzado un estado ideal, la paz y la armonía por medio de las herramientas pedagógicas a las que sus habitantes tienen acceso.

La imagen de la ciudad que se presenta en los diálogos de Francisco Cervantes de Salazar está moldeada por su postura humanista. Las referencias a la cultura clásica son recurrentes. Alfaro es «un nuevo Ulises» y la ciudad aunque aún se compara con Venecia o con ciudades españolas como Toledo o Sevilla, también se le relaciona con Roma. Los modelos de construcción de la ciudad, como ya se dijo, son los que aparecen en los tratados arquitectónicos vitruvianos: proporción, belleza y utilidad son sus consignas.

Sin embargo, son constantes los elementos descriptivos que ya habían utilizado los cronistas de la Conquista; por ejemplo la ciudad cerrada por su situación lacustre a la que se entra por enormes calzadas, anchas y derechas; las edificaciones institucionales o habitacionales son magníficas en concordancia con la grandeza de la ciudad; las plazas y mercados son amplios y ordenados con todas las mercancías imaginables, lo que le otorga un tono de riqueza y opulencia.

Se puede observar que se presenta una transición en la que se conserva lo positivo de la ciudad y lo negativo se niega u omite. Lo negativo es aquello que se refiere a lo indígena. El autor se ve en aprietos cuando debe integrar este grupo a la sociedad ideal de esta utopía novohispana ya que lo presenta como lo único que no se alinea con el orden perfecto. En cuanto al espacio, lo indígena ha sido removido del centro a la periferia, y las menciones a sus mercancías tienen un tono de curiosidad científica, por llamarlas de alguna manera.

La lectura del texto *México en 1554* permite la recreación mental de este espacio urbano utópico que se nos va mostrando como un lugar armónico y pacífico, y se hace desde la perspectiva del peatón o caminante que observa y descubre este espacio ideal.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibidem*, p. 45.

⁵¹ *Ibidem*, p. 57.

⁵² *Idem.*

Se revela la capital novohispana como en un primer encuentro, similar al que protagonizaron Cortés y sus soldados, con la diferencia que no es un lugar extraño, amenazante u hostil, sino uno que acoge amablemente al visitante.

Ha desaparecido la sensación de peligro típica en las crónicas de la Conquista. Para los narradores de esta utopía novohispana ya no es el providencialismo la explicación del acontecer humano: ahora el habitante de la ciudad participa en la creación del bienestar que la organización virreinal posibilita a través de la educación y de oficios bien definidos según el estrato social o el género del individuo. El conocimiento, que se representa en la universidad, es el elemento central del texto y de la ciudad, literal y metafóricamente.

Francisco Cervantes de Salazar, como parte de su labor de intelectual humanista del siglo XVI, escribió los diálogos que hoy conocemos con el título *México en 1554*, en ellos propuso una utopía novohispana, describió una ciudad y sociedad perfectamente ordenados, en armonía y paz. El orden en que presenta los diálogos hace que la Universidad sea el centro estructural y simbólico de su obra, el recorrido comienza con la descripción del recinto educativo para después mostrar a los narradores caminando desde el centro hacia la periferia. La educación tiene para el autor una importancia primordial en el mejoramiento de la colectividad lo que indiscutiblemente lo relaciona con la utopía y sus elementos característicos derivados de su intención primaria.

La obra pertenece al género del diálogo renacentista y asimismo al género utópico, siguiendo los postulados de Raymond Trousson. La insularidad, la regularidad, el orden, el dirigismo, la religión supeditada a la organización sociopolítica, la educación como forma de difundir la ideología del estado y de asegurar la implementación de una vigilancia estricta, la geometría de la ciudad que representa su estratificación jerárquica, la naturaleza domesticada, etcétera, son elementos que proponen una sociedad novohispana perfecta.

La utopía novohispana de Cervantes de Salazar no

es solamente un modo de imponer un nuevo orden⁵³ sino que muestra una propuesta que tal vez no sea consciente pero sí honesta de lo que este humanista español del siglo XVI tenía como ideal. El autor escribe sus diálogos basándose en la ciudad real, con referencias reales y comprobables ya que en la utopía, como Trousson señala, «raras veces hay una ruptura con la realidad, sino que se trata de una corrección, una rectificación de ella».⁵⁴

En la utopía, totalitaria y humanista, hay una «aspiración a la síntesis, a la armonía; aspira a ser una estructura».⁵⁵ La ciudad de México que se describe en la obra resume el proyecto de sociedad novohispana, que geográficamente abarcaba un gran territorio; así que este espacio urbano es un microcosmos imaginario de la misma. En voz de Alfaro, una oración resume su descripción. «Todo México es ciudad, es decir, que no tiene arrabales, y toda es bella y famosa».⁵⁶ Se reafirma su carácter ideal, la virtud de la ciudad es la misma de sus habitantes.

Al ser de esencia humanista «pretende ser creación humana»⁵⁷ y ha perdido un poco el providencialismo que caracterizaba las crónicas de la Conquista. Por ejemplo, Cervantes considera el triunfo como una obra del ingenio de Cortés, y se aprecia el proceso de mitificación de este héroe español. Asimismo, la labor educadora está en manos de esmerados maestros de los que dejará un testimonio eterno al mencionar los nombres de sus compañeros de cátedra en la universidad; esta característica de dejar marca en este mundo a través de las obras literarias es renacentista, pues anteriormente se consideraba vanidad buscar la fama por este medio y las obras, por lo general, eran anónimas.

Las edificaciones son fuertes y sólidas, construidas con mano humana y bajo las premisas renacentistas de belleza y utilidad. Así como cimienta sus edificios, «el hombre se propone construir su propio

⁵³ Como lo propone Sergio Rivera Ayala en su lectura política, anteriormente citada.

⁵⁴ Raymond Trousson, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁶ Francisco Cervantes de Salazar, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁷ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 50.

paraíso, resueltamente terrestre, sin recurrir a la beneficencia y el paternalismo divinos». ⁵⁸ No se intenta aquí negar las creencias de la sociedad novohispana sino mencionar que, en la obra, la religión no aparenta ser el centro del poder, sino un apoyo al mismo; es un gobierno de los hombres, y estos no son seres individuales sino representantes de instituciones.

Jean Servier señala que no todas las utopías desafían el orden establecido aunque sean muy críticas con algún aspecto de su sociedad, y que la utopía se ha malentendido con pensamiento político. ⁵⁹ Cervantes de Salazar no busca modificar el sistema sociopolítico de la Nueva España, ni propone modos de producción diferentes a los que existen; más bien, a partir de la sociedad existente que conoce, propone la forma en que esta puede ser mejor, desde su labor pedagógica pero también desde la literatura, desde el ámbito de lo imaginario o ficticio, con la creación de su utopía novohispana.

Para terminar hay que citar a Margarita Peña, quien considera que los diálogos de Cervantes de Salazar colocan a la ciudad entre lo mítico y lo utópico. «La ciudad: una construcción unívoca y perfecta en la que rigen orden y concierto, todo está donde debe ser y nadie se encuentra fuera del sitio que le corresponde. En suma, una ciudad inexistente». ⁶⁰

Fuentes

Barrera, Trinidad, «Bases para la configuración del imaginario urbano: en torno a *Grandeza mexicana*», en *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica*, UNAM, México, 2006, pp. 187-196. Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554. Tres diálogos latinos*, UNAM, México, 2001. Karam, Tarius, «Representaciones de la ciudad de México en la crónica» en *Andamios*, núm. 1, otoño-invierno

⁵⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁹ Cfr. Jean Servier, *La utopía*, FCE, México, 1987. Este autor considera que las utopías no son constituciones ni implementan modelos concretos a seguir.

⁶⁰ Margarita Peña, *op. cit.*, p. 121.

2004. López de Mariscal, Blanca, «La ciudad en una isla» en *La escritura y el camino. Discurso de viajeros en el Nuevo Mundo*, Bonilla Artigas editores/ITESM, México, 2014. Medina, Rebeca, «De Tenochtitlan a Uppsala-La historia del mapa de México», <http://www.naua.se/Mexico07/Pub/Documentos/Carmen_Medina_P.pdf>. Peña, Margarita, «Ciudad mítica, ciudad utópica, México en los diálogos *México en 1554* de Francisco Cervantes de Salazar» en *Viajes y ciudades míticas*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2015. Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, 1998. Rivera Ayala, Sergio, *Lectura política de México en 1554 de Francisco Cervantes de Salazar*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1996. Rovira, José Carlos, *Ciudad y literatura en América Latina*, Síntesis, Madrid, 2005. Sanchis Amat, Víctor Manuel, *Francisco Cervantes de Salazar (1518-1575) y la patria del conocimiento: la soledad del humanista en la ciudad de México*. Tesis de doctorado Universidad de Alicante, Alicante, 2012. Servier, Jean, *La utopía*, FCE, México, 1987. Trousson, Raymond, *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Península, Barcelona, 1995. Valle W., Ivonne del, «Cervantes de Salazar y las fundaciones en falso de la ciudad de México» en *Literatura mexicana*, XXII.1, 2011.

Alquimia

Relatos de otoño

María Andrea Esparza Navarro

I

El día tiembla lleno de pájaros amarillos
Quiero volver al color de la noche
a la sombra que oscurece la tierra
Quiero hablar del color sobre la noche
pero el día tiembla de viento estancado
Arriba el sol
Abajo mi corazón
 zona de plagas
flores que se desangran de amarillo
de rayo abrasador de oro vivo

Sonrío bondadosa imposiblemente maternal
Siempre estoy rezando
Por la flor abierta en el rosal
Por lo negro que declina en el jardín
Siempre estoy rezando
 y mi corazón temblando
por la ilusión de ser grande en el amor
como el sonido fatuo del grillo
como esa casa muy alta que hay al lado
Sobre las sienes soporto sus inmensos perfiles
Y sonrío comprensiva absurdamente maternal

Yo me iré lejos de esta luz musical
de este amarillo claro que cristaliza
 en un candil apagado
de esta mañana que duda de la muerte
que duda de lo infinito de lo desconocido
para seguir rezando corazón tenue
por una vieja muy pobre que se me aparece
cuando cae lo oscuro sobre el lejano monte
en el espejo que tiembla solitario y arisco
entre lo que pienso y quien me creo

II

Dejé atrás lo mío propio salvo el nombre
Un racimo de horas luminosas talla el vértigo
Festín de las horas un cuerpo solitaria
y con los ojos cerrados la noche que me vio
sollozando se va a su confín
Me desperté con el albor sobre las flores de lo simple
Amarillas y blancas se esforzaban en lo finito
Llegó el rocío sobre el lomo de los bueyes
Sobre el corazón diminuto de las margaritas
todo un Dios se soñaba dentro del tiempo
con los pómulos salientes caminando
las campanadas lo despertaron
Dibujan el límite los relojes
Los pájaros se llevan los sueños
Voy caminando con los pómulos hundidos por el sol
Atrás se quedó mi casa mi abuela que muriendo
 me decía ¡vente conmigo!
El pecho se me quemó en el remanso en donde la abandoné
Y seguí caminando porque ya era de día
Mi corazón marchito borracho de llamas
Donde nacen mis raíces sigo el camino de día
De noche no temo porque imagino sus arrugas
manos adormecidas en un rosario
Con el canto del gallo se diluye lo que puedo llamar mío
Los celos de lo que es propio
El hogar encendido en el recuerdo
y mi camino para llegar a tiempo
De noche sueño con una dulce voz
 ya sin miedo ya sin rabia
La dulce voz de un fantasma
 que repitiendo mi nombre dice ¡vente conmigo!

III

No vi nunca correr el río
Me lavaba los pies en el flujo de las palabras
que entre las piedras se dispersaba
Miedo de niña que canta y canta
Ondulaciones de la voz en un día amarillo
Mariposas enormes afilaban el viento
Me lavaba la cara como si tuviera un espejo
en donde el cielo todo se reflejaba cegándome
Sobre la tierra mi vestido
 Y la fragancia que robé de la hierba
Cuerpo horadado por agua imaginada
Pero el canto no resiste al vendaval
Terror de niña que ahora grita y grita
Palabras entrecortadas bajo los chopos
Hojas muertas ramas quebradas
Aprendí a amar a no ser nada
pero ¿aprendí?
Sentía el lodo en mis pies desnudos
Sobre el sendero se cerraron los nubarrones
Rugía el viento y mi asombro
La tormenta se avecinaba
 Pero el amarillo resistía en el cielo
No pude decir el silencio frontera intraspasable
 ni lo muerto
Tomé la senda de regreso sin haber visto correr el río

El velorio de la bisabuela

Yamilet Fajardo

Busqué a la bisabuela
para esconderme de la noche
bajo sus faldas.
Su casa olía a agua bendita,
humeaban veladoras
y metieron dentro una florería.
El rostro de la bisabuela
se había hecho una enorme pasa rugosa
con una verruga en la barbilla
y las canas de la luna.
Ella se marchó
con las estrellas de los muertos.
Yo sigo aquí
bajo sus faldas.

Quietud

Karen Salazar Mar

I

Tengo un corazón de felino blanco
que reposa sobre un florero
las puntas humeantes de una taza
los riachuelos como venas del mundo
afianzadas a las puntas de mis dedos

A veces me falta el aire

el que se respira en el canto del océano
en la roca naciente de los cañones (eco)
forcejeo fugaz en campos minados
aprendí a respirar poco en tiempos de guerra

A veces me sobra

ya ves cómo doy tropiezos en el aire
en búsqueda de senderos medio hechos
los balbuceos en el mar abierto
el llanto quedo de las mil noches
exhalación discreta de los desaparecidos

me mantengo quieta para no espantar las moscas de mis ojos

II

Las moscas sibilas se fueron
mis ojos no sirvieron de guarida ni de pozo ni de cuna

III

De noche permanece la casa en silencio
como si nada existiera afuera
el silencio acompasado de una estrella que tiritita

Un pequeño ruido rompe la constancia
las palomas murmuran los secretos de la vida
y de la infancia cuentan el recuerdo de su madre

Mi madre les digo
se perdió una mañana de invierno
salió de casa y regresó con un rostro distinto,
pero es un secreto les digo.

Retorta

La isla de Boa Viagem

Elsa Leticia García Argüelles

¿Será que el viaje ya se había iniciado mucho tiempo antes? Me voy detrás de las islas desconocidas. En el transcurso, largo y breve, cierro los ojos, miro hacia adentro, no hay mapas ni bitácoras que digan por dónde habrá de continuar mi recorrido. Me arriesgo por el prodigioso mar. Durante el camino invento palabras que nadie entiende, nombres que nadie escucha, frases que se van decantando al atardecer de un abrazo que ya no está.

Cuando era niña, imaginaba esa isla y mucho antes de conocerla ya tenía una idea exacta de sus dimensiones y de su nombre. La isla no ha cambiado nada, es la misma, pero con otra tonalidad, como si el mar se reflejara de distinto modo en la tierra firme. Vivo en Brasil y camino por la orla de Niterói, mientras descubro la *ilha* de Boa Viagem desde la bahía de Guanabara. Una isla pequeña, cercana, que se despide de los que se ausentan para ir en búsqueda de algo, con la sutileza de una verdad.

Beatriz pudo haber sido mi compañera de la infancia, pero en realidad la conocí hace poco, cuando fui por primera vez a una estética en Brasil. Tenía el cabello largo, pesado, y decidí dejarlo tan corto como fuera posible. Ella tomó las puntas, cortó y dejó caer el resto como si fuera una parte de mí que estaba sobrando. Le tomé una foto al salir. Cuando me iba, coloqué la cámara en mis manos, deseaba enfocar su rostro. Ella no se escondió de la lente, se quedó allí, parada, esperando el clic con paciencia; sonreía mientras sujetaba unas tijeras en la mano.

Esta es Beatriz, mira, una mujer gorda, con el cabello largo, que me despide muchas veces con la mano, con la certeza de que no regresaré pronto; quizás no recuerde cómo regresar. La fotografía deja ver otra mujer, triste, gorda, sin hijos, sin marido... sola en su negocio, donde conversa y sueña con que alguien entre y le cambie la vida. Ella espera un hombre como un algodón de azúcar, para abrazarlo y no dejarlo ir nunca más. Beatriz me corta el cabello y casi, poco a poco, mi cuerpo se siente menos femenino, como si deseara cambiar de rumbo y dejar de ser mujer por un tiempo, sentir de otro modo. Ser otra mujer.

Después de que revelo las fotos, en los negativos aparece el rostro de otra mujer. Una distinta que posa para la cámara sin saber; distante, mirando lejos, como si allá, muy dentro del mar, una atracción inimaginable le diera sentido a todo. Usa un vestido azul, casi transparente; sobresale

una bolsa de tela colgada en su brazo de piel morena, la que con certeza está llena de conchas y caracoles; sus pies descalzos avanzan sobre el piso de cemento. Nota la presencia de la cámara, se inquieta, pero no hace nada, tampoco intenta irse.

Al fondo de la imagen surge una isla, donde también se aprecia, en la parte más alta, una iglesia y una casa antigua. Hay un puente que une la isla con la tierra firme, pero tiene una reja y no se puede pasar, parece deshabitada, aunque por las noches se alcanza a ver luz a través de las ventanas de la iglesia. Me pregunto si en la foto es la misma mujer, se ve tan distinta, como si la que está afuera ya no existiera más.

Las personas caminan distraídas y absortas. Extrañamente, su intimidad se me presenta en un incómodo placer al mirarlas y tomar fotografías. Nunca dejaba escuchar mi voz, prefería el silencio y el anonimato. Solo esperando que miraran a la lente, aunque sea por un segundo: una mirada espontánea, un Olhear triste y nostálgico, *uma saudade*. Mi cámara imprime retratos con voz: «¿así está bien?», o «¿sonríó?». El silencio de la sorpresa abrupta al acercarme era mil veces mejor, así arrebatava un gesto lejos de lo artificial, ingenuamente más auténtico.

La otra mujer vivía en una isla, como si la isla fuera su casa o, en todo caso, como si ella fuera una isla a la que nadie puede acceder. Seguía la silueta de la playa, y empecé a notar personas que no tenían una casa ni una isla que imaginar ni a la cual llegar. Vivían en la inmensa playa cubierta de arena, donde a veces se improvisaba una cocina o una mesa que nunca era la misma. A la primera hora, y todavía más tarde, un hombre sigue acostado sobre una manta, duerme debajo de una palmera. Lo miro tapado hasta la cabeza, con una bolsa de plástico llena de objetos personales por almohada, cuidándola para que nadie pueda robarla. Sus zapatos perfectamente colocados al lado del espacio de lo que debería ser una cama.

Un arrebato, una tremenda soledad me devuelve la razón. Hay un sitio que recuerdo, un lugar sin nombre que no depende de las paredes o del techo,

sino del profundo afecto a los objetos que permiten seguir siendo una persona a pesar del olvido, la tristeza o el abandono. Aquel hombre duerme, come, orina... quizás sienta voluntad de amar o de sentir un beso más fresco que el mar. Tomo mi cámara, mi mente gira y da vueltas mientras sospecho que no podré cambiar nada. No importa, ya nada importa. Continúo mi recorrido por la bahía. La isla de Boa Viagem se ve distinta. Sigo adelante, no me detengo, aunque parezca que aún falta mucho. El día se muere y atardece. Los rostros ajenos me dejan en soledad mirando el mar.

Inquieta, sostengo la cámara y miro una mujer sentada en la banqueta, con los pies hundidos en la arena; sostiene en sus manos un cigarrillo prendido hace ya un rato. Cuando está a punto de quemarse los dedos suelta la colilla y, como un acto mecánico, enciende de nuevo el siguiente. Permanece con la vista extraviada, el cabello ensortijado, sucio, y sus manos tan quietas. No puedo dejar de mirarla. Ella no me ha visto y sigue en la misma posición. En su mente una escena se repite una y otra vez. Se recuerda a sí misma, con la mano en el aire, fumando un cigarrillo, mientras su ropa vieja sigue manchada por el tiempo y el silencio.

No hay presente ni pasado. Vivir sin familia, sin ataduras, sin nadie... Yo tengo mi propia isla sin conexión con las otras, quizás esto me seduce de la mujer que fuma, como si con un abrazo quisiera devolverle la esperanza. No hay barcos que conduzcan mis quimeras, pero aun así me pregunto si debería aventurarme. Así pudo iniciar este relato. Mi propia isla, cercana, podía alcanzarla al cruzar un puente, esa era la isla de Boa Viagem deseándome que siguiera adelante. Necesitamos una isla desconocida. «*Um homem foi bater a porta do rei e disse-lhe. Dá-me um barco*». Saramago, quédate conmigo, cuéntame de nuevo el mismo relato pleno de ingenuidad y ternura. En ese instante resolví vivir.

No sé si la aventura ha valido la pena. El puente tenía una reja y, según recuerdo, casi siempre estaba cerrada. La isla de Boa Viagem hace más de un siglo

tenía un faro, el cual dirigía a los navegantes; su ubicación estratégica, frente a la salida al mar, donde la bahía se termina y se vuelve inconmensurable. Hay una iglesia pintada de blanco y junto a ella una casa con las ventanas de madera en un tono verde que parece una prolongación del edificio de la iglesia. La fotografía de la mujer mirando hacia la isla se ha vuelto una obsesión de un adiós o de un encuentro o, quizás, un recuerdo que se va transformando en un hermoso y luminoso paisaje punteado. El pincelazo verde y café muestra el espacio geográfico exacto de la isla de Boa Viagem. Los trazos ocres iluminan la casa y la iglesia, reminiscencias de las siluetas delineadas. Los silencios y las resonancias del mar quieto en la tela, instantes de luz en el agua-tinta. El color irrumpe y estalla sobre lo plateado de la claridad. Imposible confundir el cielo con el agua, no hay azul sino más bien un lapso de naranja allá, lejos, justo enfrente, donde mi insignificante isla insiste en quedarse cerca de mí.

Teniendo como fondo el mismo paisaje, dos mujeres conversan en otro siglo, cobijadas bajo la sombra de una jacaranda; plácidas, integran el paisaje con vestidos amplios y frágiles. El hombre sentado en la banca las observa. Yo vislumbro más allá la oscuridad de la sierra, que contrasta con el azul tenue del mar. Todo tan cerca y tan lejos al mismo tiempo; me confundo con el aire y me siento más viva que nunca. Me quedo mirando a lo lejos.

La otra mujer alza su brazo, se despide y susurra: «¿Me acompañas a descubrir el mundo?». Y sin más, se deja mojar por la lluvia mientras un barco viene aproximándose a la entrada de la bahía; justo en ese instante, otro emprendía un nuevo viaje en alta mar. No hay superficie sin grutas ni luz sin oscuridad y el punto de partida es también el punto de llegada.

La maleta

Sonia Ibarra Valdez

Las tragedias ajenas son naturales y cotidianas, mas pocas veces nos percatamos de ellas cegados por nuestras propias exigencias habituales. Tal pareciera que un todopoderoso ha vacunado masivamente a la humanidad contra la empatía, haciéndonos inmunes al dolor del prójimo y dejando a la indiferencia expandirse como una peste. No había reparado en esto hasta hoy por la mañana, cuando un acontecimiento me hizo sospechar sobre mis propios síntomas.

Comienzo el día a las 5:00 a.m. con el hábito de ir trotar a un hermoso parque cercano a mi casa; normalmente lo recorro siete u ocho veces; dar una vuelta me lleva de cinco a seis minutos. Es un lugar propicio para ejercitarse, concurrido, sobre todo, por gente interesada en la caminata o en el *running*. Una de las extremidades del sitio colinda con uno de los hospitales más grandes de la ciudad, no es raro entonces ver a médicos o a personas que van y vienen a este nosocomio. Aunque esta mañana estaba particularmente solitario.

Iba yo con paso fluido y planeando las actividades del día, escuchaba en mis audífonos *Get Lucky* cuando me percaté de que un hombre estaba inclinado en una de las jardineras, parecía que volvía el estómago. «¡Estuvo buena la fiesta anoche!», pensé, pero no se me ocurrió detenerme a preguntar si necesitaba ayuda.

A la siguiente vuelta el sujeto estaba sentado en una banca. Bajo la tenue luz de la luminaria pública, pude percibir la negrura de su mirada, el cabello mal peinado y el rostro desencajado. Mientras pasaba a su lado llamó la atención de mi visión periférica una pequeña maleta de color amarillo que estaba a su costado. No me detuve. Volví a pasar y el hombre lloraba, las grandes manos que salían de la chaqueta de piel marrón que portaba cubrían su rostro, pero no podían disimular el movimiento del cuerpo cuando el llanto se vuelve incontrolable. «¿Me detengo?». Preferí no interrumpir su desahogo, no quise incomodarlo. «¡A la siguiente!», prometí.

¡Mentira! No quise incomodarme yo, tener que lidiar con un desconocido, preguntar, escuchar, ofrecer ayuda. ¡No tenía tiempo! Quizá tiene un familiar hospitalizado, probablemente alguien murió o recibió malas noticias sobre su propia salud. Tuve una pequeña lucha interior durante cinco minutos y medio: detenerme o no.

El hombre se había ido. «¡Mejor así!», pensé. Sin embargo, el bolso continuaba en la banca, a pesar de su llamativo color, lo vi triste, abandonado. El remordimiento acrecentó ¿Qué le había sucedido? ¿Por qué dejó atrás aquel liviano equipaje? ¿Contenía ropa, documentos, dinero? ¿Qué? Tres metros adelante, un vagabundo ya clavaba la vista en aquel tesoro.

«No es mi asunto», me justifiqué. Dos vueltas más y listo. Animaba el trote con una melodía rítmica. Vi al vagabundo de barbas largas y sucias colgarse la maleta en uno de sus hombros, cuando me acerqué a él mi instinto hizo que le gritara mientras lo apuntaba con el dedo índice: «¡Eso no es suyo!». El sujeto me miró con miedo, el ladrón se supo descubierto. No me detuve. Seguí mi camino pensando en que, seguramente, la mochila ya no estaría.

En la última vuelta vi la maleta tirada a un costado del camino. «¡Detente ya!», me dije. Regresé, la levanté. Mi curiosidad no pudo contenerse: abrí el bolso. Vi su contenido. Entré en una especie de shock y un grito se ahogó en mi garganta. De inmediato entendí por qué el hombre lloraba y supe porque el mendigo abandonó su intento de hurto. Cerré la valija y la coloqué con cuidado en el piso.

Volví a casa. Me duché. Preparé el café matutino y lo tomé tratando de borrar la espeluznante imagen del contenido de aquella mochila. Como si nada hubiese pasado, fui a trabajar a la fría oficina de burócrata que a diario me espera. Toda la mañana me repetí una y otra vez «no meter la nariz donde no me llaman». A mediodía, mientras disfrutaba de un breve descanso y mi mente se alejaba de lo ocurrido horas atrás, o quizá negando lo sucedido, me dispuse a revisar mis redes sociales. En el primer titular de las páginas de noticias locales se leía: «Encuentran cabeza de una mujer en maleta amarilla». Sin más, apagué el teléfono y continué con la rutina del día.

Destile

Estancias que por ahora tienen luz y se abren hacia el paisaje

Arely Valdés

¿cómo hacemos un poema que no
esté lleno de lugares comunes?
Yolanda Segura

La segunda edición de *Estancias que por ahora tienen luz y se abren hacia el paisaje* de la poeta queretana Yolanda Segura, impreso por vez primera en 2018, llegó el mes de septiembre de 2021 como parte del catálogo del proyecto editorial independiente Palíndroma. La portada muestra la fotografía de una habitación cuya ventana, fuera de vista, está de cortinas corridas, pues los cuadros de luz sobre el suelo no podrían ser más generosos. Pedí el libro en línea, luego lo tuve entre mis manos y, sin embargo, no fue hasta días antes de la escritura de este texto, mientras releía mis líneas favoritas, que noté lo que parece ser un torso femenino semi-oculto bajo la mesita de centro en la bien iluminada estancia.

Señalo mi falta de atención porque se trató de un acontecimiento posterior a la (re)lectura del poemario. Hubiera jurado que no había nada más en la fotografía, salvo un gato negro encima del sofá. Me fue necesario releer por vez número-yo-no-sé-cuál la estrofa:

algo que está hecho de las miradas de otras,
siempre hacia atrás, de reajo,
como notando algo que se pierde¹

¹ Yolanda Segura, *Estancias que por ahora tienen luz y se abren hacia*

Y entonces, revelación: la voz poética instalada como soporte en la sinapsis de la yo lectora para notar (¡por fin!) a esa otra de rostro encubierto por una mesita de centro. Es aquí, en esta momentánea convergencia temporal de distintas presencias en un *nosotras*, que radica, para mí, parte del valor de *Estancias*: temáticamente guiado por la protesta, las amigas, la relación lésbica, lo doméstico, el error, el metadiscurso (del poema: su lenguaje, su hechura, sus temas, su posicionamiento político), el libro es una suma de experiencias que, cuando no son acuerpadas por la voz poética, aluden a otras: «ella dijo», «ella hizo», para diluirse después en un *nosotras*. Los versos nunca «dan voz» a alguien más, señalan siempre su origen.

y entonces yo
sería infeliz también
dijeron las madres de todas nosotras²

Muchos de los versos de *Estancias* son sitios de calidad aforística que aluden al acompañamiento entre mujeres y a las experiencias en común, mas el peso de la sagacidad con que se cuestionan sus propias

el paisaje, Palíndroma, Santiago de Queretaro, 2021, p. 34.

² *Ibidem*, p. 43.



Yolanda Segura, *Estancias que por ahora tienen luz y se abren hacia el paisaje*, Palíndroma, Santiago de Querétaro, 2021

posibilidades para expresar las manifestaciones del deseo atravesado por las estructuras mismas del lenguaje suele ser de mayor notoriedad. La búsqueda de acompañamiento no desaparece, se refuerza: The non y Pizarnik surgen entre líneas para asistir a la voz poética. Nosotras las poetas. Nosotras como voz poética. Nosotras como centro del poema.

Estancias que por ahora tienen luz y se abren hacia el paisaje es de lectura ágil; cuando no se cuestiona, celebra: «no la fiesta sino su posibilidad»,³ u observa para celebrar:

a veces la felicidad es vigilar los modos que tienen las otras personas para ser felices⁴

o gestiona la celebración:

fuera de los horarios laborales
y los horarios de cuidado⁵

Sin llegar a ser completamente celebratorio, el libro dosifica, de manera más bien orgánica, sus momentos de inquietud y de alegría anticipada o disuelta

³ *Ibidem*, p. 34.

⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁵ *Ibidem*, p. 79.

en esa característica consistencia de los recuerdos. En conjunto, la sencillez de su lenguaje y la resuelta honestidad para cuestionarse y cuestionar, y al mismo tiempo preservar momentos como el de los versos que dan nombre al poemario, hacen del libro y su lectura una adición valiosa a las publicaciones de Yolanda Segura y de la poesía mexicana contemporánea que apuestan por el sentido de colectividad, por el rechazo (no panfletario) de lo establecido y por la apropiación de elementos ajenos que conducen a la reescritura y la resignificación.

[...] nunca
se desarma una estructura sin que se arme otra:
[es posible
inventar cosas nuevas que no hieran⁶

En su unicidad, *Estancias* reproduce momentos de creación (pancartas para la marcha, pasteles dulces y tortillas de colores), pero hurga también en el lenguaje que le conforma para abrirse paso hacia nuevas conexiones, nuevas sinapsis, que permiten el descubrimiento de elementos que tratan de ocultarse incluso en las estancias más generosamente iluminadas.

⁶ *Ibidem*, p. 69.

Casas vacías de Brenda Navarro

Sara Andrade

Existen diferentes tipos de lecturas incómodas. Pienso en los libros que no se pueden sostener de lo grandes que son. Invitan a leerse como si uno se tratara de un solemne monje copista, desplegado el libro sobre un atrio, los codos fuera de la mesa. Otras lecturas se hacen en el ajeteo del transporte urbano, en la ínfima pantalla de un celular, imposible para miopes y propensos a los mareos. Pero quiero hablar yo del tipo de lecturas que te hacen fruncir el ceño, tragar saliva y rascarte la nuca mientras piensas «Ay, no». Todos tenemos un libro en mente. Recuerdo estar leyendo *Kafka en la orilla* de Murakami y tener que aguantar las ganas de vomitar en una escena que tenía que ver con gatos, tripas y un Johnny Walker malvado. Algunos pasajes de *Cumbres borrascosas* me pusieron los pelos de punta. Ni qué decir de la poesía experimental de algunos compañeros de generación. Lecturas que nos confrontan con nuestra sensible corporalidad, o lo diametralmente distinto a los que buscamos escapismo.

Pero quiero hablar de un libro que me hizo exasperarme, exhalar indignada y tener que cerrar el libro varias veces, para sentarme en mi cama, con los brazos cruzados —como para protegerme—, y acostumbrar al trago amargo que me presentaba. Estoy hablando de *Casas vacías* de Brenda Navarro. La premisa de la novela es, hasta cierto punto, aceptable. Un niño se pierde y su madre tiene que lidiar con el duelo de su desaparición. El giro se da en la otra perspectiva que aparece: el niño no se ha perdido, se lo ha llevado

otra mujer. Las cosas comienzan a complicarse, para mí, realmente. Mientras leo la novela, entre los puntos de vista de las dos mujeres y la idea de la terrible situación, no puedo dejar de pensar que detesto estar leyendo lo que leo. No porque me parezca malo. En realidad es todo lo contrario. Brenda Navarro escribe con una honestidad desgarradora, que te atrapa en la lectura desde la primera página. Me conmocionan sus líneas. Encuentro belleza en sus construcciones. Sin embargo, no puedo más.

Los personajes me parecen horribles, por una parte. La madre, herida, rencorosa, hundida en la peor depresión, se ha dejado arrastrar por la culpa de un accidente y hace todo lo posible por llevarse con ella al resto de su familia. La otra mujer, resentida, irritable e impulsiva, lleva a las últimas consecuencias su decisión de tomar a un niño que no quiere y no sabe cuidar, poniendo en riesgo ambas vidas. Dos mujeres en el límite del espectro de la tragedia, sin matices realmente, destrozadas en su totalidad y pagando las peores consecuencias del suceso. Por otra parte, está el contexto de la historia: México en la actualidad, la desigualdad económica, la lucha de clases, la ineficacia de la policía. La madre, rica y casada con un español que no puede ofrecerle alivio; la otra mujer, empobrecida y sin seguridad social de ningún tipo. La todavía patente creencia de que una mujer triste es una mujer histérica, enloquecida y a lo que no se le debe creer. El niño con autismo y no verbal, incapaz de tomar una decisión



Brenda Navarro, *Casas vacías*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2019

sobre su situación. Por donde leo, no hay escapatoria. Brenda Navarro construye *Casas vacías* de tal manera que no encuentres consuelo.

La incomodidad es un rasgo interesantísimo en la literatura. La mitad de su magia radica ahí, en el fenómeno de la sorpresa, de la inverosimilitud, de despertar un sentimiento a través de las palabras. Muchas veces se cree que al leer tenemos que sentirnos exclusivamente bien, pero muchas de las lecturas que más marca dejan son las que nos hicieron llorar, enfurecer o alejarnos con asco. Para mí *Casas vacías* es uno de estos libros. Luego de haberlo terminado, estuve rumiando las posibilidades. ¿Y si la mujer hubiera devuelto al niño? ¿O si lo hubiera dejado en un DIF? ¿Y si la madre se hubiera perdonado? ¿O si hubiera construido una relación más fuerte con su otra hija? Me parecía vital encontrar una razón que remediara la desazón.

En *Casas vacías* la narración impide que el lector encuentre un momento de paz. Descripciones de la cocina de la madre, llevada a la putrefacción, porque ha perdido las ganas para lavar y cocinar. El rencor que siente por su otra hija y su marido, mal desplazado por la culpa que experimenta. La violencia que ejerce sobre ellos. Descripciones muy detalladas de la

vida de la otra mujer, que golpea al niño por no saberlo tratar, de la naturaleza sexual de su relación de pareja, al no saberla sobrellevar. De la violencia que ejerce esa vida sobre ella. Descripciones de cuerpos dolientes y de ideas retorcidas. Es un retrato hiperrealista de la vida de miles de mujeres en México, que no oculta ni un mal sentimiento por estética, sino que echa luz sobre las perversiones de la psique humana para resaltar la veracidad con la que escribe. Mujeres que no están filtradas, mujeres que sienten con toda la tripa, que sufren violencia y violentan a cambio.

Esta novela me hizo recordar a otras más. *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor, que me provocó sofocos y visión borrosa; *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez, que me impidió tener sueños reparadores durante días. Novelas de mujeres que no solo ponen el dedo en la llaga, sino que lo hunden, examinan la herida, la fotografían y ponen la carne y la sangre y el dolor de manifiesto. *Casas vacías* es, en definitiva, un libro que remueve el estómago y el corazón, y que si ha llegado al nivel de admiración que tiene actualmente es porque es capaz de hacernos pensar y sentir.

Acerca de Clarice Lispector. Rostros, voces y gestos literarios

Mónica Muñoz Muñoz

Quiero ser anónima e íntima. Quiero hablar sin hablar, de ser posible. María Bethania me conoce de los libros. Journal do Brasil me está volviendo popular. Me regalan rosas. Un día paro. Para volver de vuelta. ¿Por qué escribo así? Pero no soy peligrosa. Y tengo amigos y amigas. Además de mis hermanas, a quienes me acerco cada vez más. Estoy muy próxima, de un modo general. Y es bueno y no. Siento que falta silencio. Yo era silenciosa. Y ahora me comunico, incluso sin hablar. Pero falta una cosa. Y voy a tenerla. Es una especie de libertad, sin pedirle permiso a nadie.
Clarice Lispector¹

En el manuscrito surge una revelación: asistimos a las correcciones, las rayaduras, las dudas, el cambio de un título, los signos que ella acostumbraba a poner en los lados de los textos (estrellas, líneas que se cruzan), en medio o al final, indicando algo que para mí puede ser inicio o final, o quizá una continuidad que no cesaba, que proseguía en el siguiente libro, como un reto para romper con los géneros o para hacer de la escritura una forma de retar la experiencia y la forma. La primera página del folder muestra un caos: dibujos, tachones, mezcla de tintas.
Elsa Leticia García Argüelles²

Coordinado por Elsa Leticia García Argüelles y coeditado por la Universidad Autónoma de Zacatecas y la Embajada de Brasil en México, *Clarice Lispector. Rostros, voces y gestos literarios* consta de un prefacio, una introducción y trece espléndidos ensayos de diversa procedencia sobre la obra de la autora brasileña, provocando un acceso multidimensional y novedoso a la literatura clariceana.

¹ «Epígrafe» en Elsa Leticia García Argüelles (coordinadora), *Clarice Lispector. Rostros, voces y gestos literarios*, Universidad Autónoma de Zacatecas/ Embajada de Brasil México, Zacatecas, 2021, p. 7.

² Elsa Leticia García Argüelles, «Água viva: el manuscrito en un recorrido de fugas, fragmentos y objetos», en *op. cit.*, p. 143.

Para contribuir al dialogismo, del cual hablaré más adelante, la escritora equilibra fuerzas con João Guimarães Rosa en una contradictoria unidad en el centro de la literatura brasileña contemporánea: unitario y compacto el sendero de *Gran Sertón: veredas*, dispersa y leve la narrativa de Lispector, para recurrir al dialéctico sube y baja planteado en la literatura por Calvino y Kundera. Ya en los discursos descubrimos y experimentamos que el sertanero y la voz de la mujer lispectoreana van del peso a la ligereza o de esta a aquel sin pedirle permiso al lector. Las dos, debemos señalar una unión, hablan desde el texto y desde la interioridad de sus cerebros.

Hay una cuestión que tiene que ver con la complejidad, un tema que me encanta. Este libro es una muestra palpable de los senderos recorridos por Morin en su valiosísima teoría mediante tres grandes principios: dialógico, recursivo organizacional y hologramático.

Clarice Lispector. Rostros, voces y gestos literarios abre con un prefacio de Claire Varin en donde, además de darnos noticia de la importancia de la obra de Clarice Lispector («una de la más grandes autoras de la literatura mundial del siglo XX»),³ nos señala los adelantos en cuanto a la posibilidad de consulta, el acceso a materiales de trabajo de la autora en archivos nacionales, los nuevos enfoques que permiten sacar más y mejor jugo; habla también sobre el esfuerzo de este libro, un ejercicio de disección, introspección y reconstrucción de la obra de Clarice Lispector.

Elsa Leticia García Argüelles nos da las claves para una primera caminata por estas páginas. Habla de su origen y de su estructura, también se refiere a los trabajos y quienes se encargaron de ellos: «Reúne una colección de trece ensayos con diferentes temáticas, acordes a una sensibilidad y rigurosos en sus lecturas e interpretaciones, indagan según las líneas que traza el mismo acto de leer a Lispector».⁴ Las cabezas de ruta indican: «Brasil y la crítica genética: Archivos de la Fundación Casa de Rui Barbosa», «La recepción

y la crítica en México a partir de los manuscritos de Clarice Lispector», «La representación femenina y el cuerpo en la narrativa lispectoriana» y «Aproximaciones a otros rostros de Clarice Lispector».⁵

Eliane Vasconcellos, Luis Felipe Dias Trotta y César García Lima, además de darnos la noticia de la ubicación de los archivos y biblioteca de Clarice Lispector, nos proporcionan una iluminadora perspectiva de la refuncionalización del archivo para la literatura, sea en autores, en obra o en lectores. En los archivos se encuentran señales de la vida y el oficio del escritor, satisfacciones y sinsabores, testimonios de las diversas posibilidades de una obra o de fragmentos fundamentales. Está lo mismo la versión acabada e impresa que las hojas de papel en que Lispector anotaba algún rasgo que sería incidental o fundamental en la construcción o reconstrucción de la obra. Hay un fondo de dibujos y pinturas que están al alcance del investigador. También están allí los testimonios de la interacción de la escritora con las voces que eran sus pares, sus espejos, sus referentes. Y desde luego, el silencioso coro de los libros y autores que acompañaron la trayectoria de tan importante narradora.

Emiliano Mastache, Martha Patricia Reveles Arena y Elsa Leticia García Argüelles van a los manuscritos: diversas versiones que desembocaron en una sola, la del libro, la significación de los títulos y la duda en el momento de su elección, la importancia de los epígrafes, todo un sendero de significaciones e interrelaciones. La literatura claricena se levanta inasible sobre las palabras: «El pensamiento estético literario de Lispector puede conceptualizarse como un caleidoscopio: infinitos fragmentos de imágenes y palabras agotadas por el uso lingüístico, el tiempo, la miseria y la belleza del ser. El discurso de lo femenino emerge en todo momento, pues en su obras las mujeres se reinventan desde el origen, que es nombrar el mundo a través de la palabra, resignificando la mirada del desgastado “Yo femenino”».⁶

³ Claire Varin, «Prefacio. Siguiendo su estrella», en *op. cit.*, p. 11.

⁴ Elsa Leticia García Argüelles, «Introducción. Crónica de una pesquisa: caminando hacia Clarice Lispector», en *op. cit.*, pp. 20.

⁵ *Ibidem*, pp. 31, 95, 161, 225.

⁶ *Ibidem*, p. 149.



Elsa Leticia García Argüelles
(coordinadora), *Clarice Lispector*.
Rostros, voces y gestos literarios,
Universidad Autónoma de
Zacatecas/ Embajada de Brasil en
México, Zacatecas, 2021

Dora Ma. de la Torre Lozano, Luciana Namorato, Flor Nazareth Rodríguez Ávila y Etna Macías Zamarripa van a las obras y al cuerpo, al cuerpo femenino. La esencia se construye sobre la palabra, se recupera allí de la desgracia histórica, con el doble mensaje de lo serio y lo risueño, de lo dicho y lo escondido, de la reticencia y el reto; ser mujer y estar a salvo del maltrato y de la negación, ser mujer y enfrentarse a las diversas etapas de la dominación y de la rebeldía: desde niña hasta anciana perdida en las monstruosas entrañas del estadio Maracanã. Todas en el rescate del cuerpo, en la búsqueda del orgasmo liberador, en la fiebre del cuerpo que consigue con trabajos lo que la naturaleza le da de manera cotidiana.

Paola Elizabeth de la Torre García, Emiliano Mastache y Guadalupe Flores Grajales hacen posible la lectura de Clarice Lispector con una música interactiva, desde la cual se duplica el efecto de los universos literarios levantados por la autora. Es tal vez el mundo de libros que acompañó a Lispector durante algunas etapas de su vida o el de los niños que leyeron sus cuentos recibiendo el primer mensaje de una mujer que escribió para todas las edades.

Hace unos párrafos mencioné el efecto de la complejidad al leer este libro: dialogismo de una autora que no puede intervenir físicamente, pero que alimenta la pluma y el intelecto de diversos investigadores e investigadoras, es allí donde se da la primera recursividad organizacional: Lispector es causa, pero ahora resulta que es efecto; causa de la investigación, pero efecto que se mide en páginas, sobre todo en aportaciones de la literatura y de la escritura en un mundo lleno de desafíos y contradicciones.

Clarice Lispector: Rostros, voces y gestos literarios es un holograma que se despliega desde la lectura de un cuento interpretado por Flor Nazareth o desde la relectura de Etna Macías, dialogismo de una vieja que espera al conductor de su viaje cuando en realidad quiere irse ya. Vagina y concavidades que alcanza uno de sus sentidos supremos en el orgasmo, la negación cultural, la moral que muere, y el goce indiscutible, supremo, la liberación del cuerpo y de la carne, el efecto que se convierte en causa de las mejores acciones del mundo.

De esa calidad hologramática les comparto algunas sorpresas. La primera: el comentario reticente del

gran poeta Manuel Bandeira a unos versos de Clarice Lispector, determinante quizá para que esta se alejara de la poesía. Dos: el que durante mucho tiempo la autora se deshiciera de sus materiales una vez que consideraba concluido el libro, se dice que de «La manzana en la oscuridad» llegó a tener varias versiones y solo conservó la final. Tres: las hojas en que Lispector tomaba apuntes que después incorporaba de acuerdo a su proceso de trabajo, pequeños relampagueos, instantáneas que dan una vista aproximativa del todo lispectoriano. Desde luego, nada sustituye la lectura total.

Lispector es vista por un grupo de investigadores de por lo menos dos lenguas. Es vista por quien advierte lo escrito aunque no esté publicado para divulgar la posibilidad de abordaje. Otra vez el dialogismo, la recursividad organizacional, la visión hologramática, meros recursos para descubrir la fuerza de la palabra literaria clariceana.

Lispector, en palabras de Guadalupe Flores Grajales:

Fue una mujer de diversas inclinaciones artísticas, dedicada de cuerpo entero a la creación, esto tanto en su narrativa como en sus crónicas y cuentos. Es quizá, un icono de persistencia y el oficio literario. Clarice Lispector, al igual que María Luisa Puga para México, es una mujer que nació para escribir. Su escritura es la forma en que ella nos ha podido expresar la manera de amar a sus hijos, a Brasil y al resto del mundo.⁷

⁷ Guadalupe Flores Grajales, «Una gotita de tiempo: aproximación a la narrativa para niños en la obra clariceana», en *op. cit.*, 285.

Vidas paralelas

Citlalli Luna Quintana

(Zacatecas, Zacatecas, 1991) es licenciada en Letras (UAZ), maestra en Historia del Arte (UNAM). Fue beneficiaria del Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico de Zacatecas-FONCA. Realizó estancias de investigación en U. de G., UNAM y Universidad Complutense. Obtuvo el «Premio Estatal de la Juventud Zacatecas 2016» en Literatura. Ha publicado en revistas impresas y digitales nacionales e internacionales; colabora en proyectos de investigación en el Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM) y la Universidad del Pacífico (Lima); es miembro del Proyecto de Estudios Indianos (Perú). Concluye el doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México.

Martha Lilia Sandoval

(Aguascalientes, 1950) es doctora en Humanidades y Artes por la UAZ. Maestra en Literatura Mexicana por la UAA. Es coautora de: *100 años de Poesía en Aguascalientes. 50 poetas. Horizontes Literarios de Aguascalientes. Escritores de los siglos XIX y XX. Los frutos ascendentes. Juegos florales en Aguascalientes.* Compiladora de *Normalistas, ayer y hoy, Generación 63-69*. Autora de los relatos reunidos en el libro *El amoroso tic tac de los relojes* y de los poemas: *Los tiempos del caracol*. Como mediadora de lectura, promueve la escritura intergeneracional. Su correo es marlisa2000mx@gmail.com

Norma Angélica Andrade Haro

(México, D. F., hoy Ciudad de México) cursó la Licenciatura en Letras y la Maestría en Enseñanza de la Lengua Materna en la Unidad Académica de Letras de la UAZ. Actualmente se desempeña como docente del Programa I en la Unidad Académica Preparatoria de la UAZ. Ha participado en diversos cursos y talleres de formación docente y académica y en la elaboración de antologías y paquetes didácticos. Es una aguda observadora del fenómeno cultural y literario de Harry Potter.

Ana Valeria Badillo Reyes

(Zacatecas, 1993) es maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas. Es escritora, podcaster y profesora. Ha trabajado para la UAZ impartiendo clases de Literatura, Redacción y Humanidades. Ha publicado en varios suplementos culturales, agendas y antologías de escritoras zacatecanas. En 2019 ganó el premio PECDAZ con el cual escribió el *dummie* de literatura infantil titulado *Fantasmas para todos los cumpleaños*. Tiene un podcast donde cuenta historias de terror bajo el nombre No soy humano. Actualmente realiza el Doctorado en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana.

Rocío Yasmín Bermúdez Longoria

es licenciada en Humanidades con especialidad en Literatura. Maestra en Humanidades. Doctora en Educación y en Estudios Novohispanos. Profesora de Literatura en la Unidad Académica Preparatoria de la UAZ. Coeditora de la revista *Barca de Palabras*. Coordina el Taller de Narrativa del Plantel IV.

Elena Bernal Medina

(México D. F.) estudió la licenciatura en Letras Hispánicas (UAA) y la maestría en Enseñanza de la Lengua Materna (UAZ). Fue integrante del Taller Literario Independiente Garúa. Escribe narrativa. Ha sido compiladora de la revista *Gato* y del libro *Memorias del PROARTE*. Editó la novela póstuma *Polvo de espejos* de Francisco Bernal Tiscareño. Desde 2000, trabaja en el Instituto Cultural de Aguascalientes como tallerista de Literatura, coordinadora de diversos programas especiales de Educación Artística. Desde 2017 labora en el Museo Espacio. Forma parte del grupo de teatro Punto y coma.

Arlett Cancino Vázquez

(Aguascalientes, 1985) es licenciada en Letras por la UAZ y maestra en Estudios de Literatura Mexicana por la U. de G. Estudia el Doctorado en Estudios Novohispanos en la UAZ, con una investigación acerca de La Malinche en el teatro mexicano escrito por mujeres. Ha colaborado en publicaciones como *Y son nombres de mujeres. Antología de escritoras zacatecanas II, Zoomex. Los animales en la literatura mexicana*. Ha publicado en medios y revistas electrónicas como: *Temporales. Revista de la MFA de Escritura Creativa en Español de New York University, Círculo de poesía, y La Jornada Zacatecas*. Ha colaborado para revistas indexadas como *Nova Tellus. Revista semestral del Centro de Estudios Clásicos de la UNAM*. Es docente en la UAZ.

Sara Margarita Esparza Ramírez

es licenciada en Letras por la Unidad Académica de Letras y Maestra en Literatura Hispanoamericana por la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, ambas de la UAZ. Actualmente cursa el Doctorado Iberoamericano en Teorías Estéticas por la Universidad de Guanajuato. Docente y correctora de estilo. Empresaria en diversas actividades culturales. Mantiene una columna permanente en redes sociales.

Alejandra Ortega

estudió la licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades de la UAZ. Es Maestra y Doctora en Filosofía e Historia de las Ideas por nuestra máxima casa de estudios. Desde su egreso de licenciatura se dedicó a la docencia, contando ya con veintidós años de experiencia en el aula. Se ha desarrollado en otros ámbitos, a saber, medios de comunicación y trabajos de edición y cuidado de textos. Cuenta con diversas publicaciones en revistas indexadas; sus artículos versan sobre el estudio de la literatura, la filosofía y las tradiciones del pensamiento.

Ma. Josefina Jiménez Fuentes

estudia la Licenciatura en Letras en la UAZ. Ha participado en el diseño y conducción del Programa de Difusión y Promoción Cultural «Genio y Figura», con plataforma en Radio Estéreo Mendel y medios electrónicos diversos. Es soprano en el Coro de Ópera de la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes con la que ha dado conciertos de música clásica y popular en diversos teatros, centros culturales y plazas públicas de Aguascalientes, Zacatecas, Guanajuato y Ciudad de México. Es maestra de Dirección Coral en el ITESM Campus Aguascalientes, donde prepara vocal y artísticamente de los alumnos para llevar a cabo conciertos multidisciplinarios.

Cecilia Lemus

estudió en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Es licenciada en Artes plásticas y visuales por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado «La Esmeralda». Es directora fundadora de Ediciones Piel de Salmón y del laboratorio de Investigación de arte que lleva el mismo nombre. Académica del INBAL desde 1996. Ha sido becaria del FONCA, el INBA y la SEP. El CONACULTA y Ediciones Piel de Salmón han publicado diecisiete de sus obras dramáticas. Los montajes de sus obras se han presentado en espacios como el CENART, el Centro Cultural del Bosque, recintos históricos de la UNAM y del INAH. En 1994 recibió el Premio Nacional de Obra de Teatro otorgado por el INBAL y el Instituto de Cultura de Baja California. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

Arlette Luévano

ha publicado los poemarios *Casi verde*, *Tercera persona*, *Informe sobre trenes que llegan y desaparecen*, *Apostillas negras*, *No basta con nombrar al llanto llanto*, *La maldición y la sangre* y *No*. Ha sido incluida en las antologías de narrativa *Cuerpos rotos*, *Latinoamérica en breve*, *Aquí comienza la sangre*, *Aquí continúa la sangre*, *Resonancias*, *Mujeres en la minificción mexicana*. Inte-

grante del Colectivo Minificcionistas Mexicanas y de la Red de Escritoras de Microficción REM. Ganadora del Primer Concurso Internacional de Escritura Creativa de Skribalia y del Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta.

Natalie Puente Flores

nació el 24 de agosto de 2001 en la ciudad de Zacatecas. Actualmente es estudiante de la Licenciatura en Letras en la UAZ. Se le reconoce su texto: «Fuensanta poética» publicado en la revista web mexicana *El Guardatextos*. Entre sus aficiones destacan la música, la danza, la poesía y el deporte. Natalie es descrita como una persona sentimental, analítica y observadora; se dice que su imaginación es su mejor compañía.

Flavia Priscila Morales Moreno

es originaria de Aguascalientes, radica en Zacatecas. Es Licenciada en Letras por la UAZ, maestra en Estudios de Literatura Mexicana por la U. de G., doctora en Estudios Novohispanos por la UAZ. Docente-investigador en la licenciatura en Letras de la UAZ. Sus líneas de investigación son la literatura mexicana, la novela histórica, específicamente de movimientos sociales, estudios de la ciudad en la literatura, tanto del siglo XX como del siglo XVI. Ha publicado algunos artículos de las mismas temáticas y participado en congresos nacionales e internacionales.

María Andrea Esparza Navarro

(Fresnillo, Zacatecas, 1989) publicó su primer libro de poesía, *Con amor de cardo*, en 2007. Desde entonces ha participado en diversas antologías, como *Mapa poético de México* (Ediciones Zur/ Catarsis Literaria El Drenaje, 2008) y *Mujeres que escriben* (Ediciones de Botella, 2014). Es estudiante del Doctorado en Literatura Hispánica en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

Yamilet Fajardo

(Morelos, Zacatecas) estudió educación en la Escuela Normal Superior Manuel Ávila Camacho y Letras por la UAZ. Maestra en Investigaciones Humanísticas con orientación en Filosofía e Historia de las Ideas por la UAZ. Fue becaria del programa de estímulos a la creación y al desarrollo artístico del fondo estatal para cultura y las artes de Zacatecas (2009-B, 2013 y 2019), así como de FONCA, generación 2019-2020. Ha publicado *Susana y los viejos* (IZC-TeXere). Su obra *La caja de cerillos, una novela en verso* (UAZ) fue galardonada con el premio nacional de poesía Ramón López Velarde 2013.

Karen Salazar Mar

(Zacatecas, 1993) es licenciada en Letras por la UAZ; actualmente estudia la maestría en Competencias Lingüística y Literaria por la misma casa de estudios. Ha publicado poemas, ensayos y narrativa en suplementos y revistas culturales como *Punto de Partida*, *Círculo de poesía*, *Crítica*. *Forma y Fondo* NTR, *La Soldadera*, *Tachas*, *El Guardatextos* y *Editorial Fragmento Celeste*. Publicó *Plegaria de la escafandra* (2018, Rey Chanate) y *Poemas Karen Salazar* (2018, Cartonera Mejorana).
karen.samaro5@gmail.com

Elsa Leticia García Argüelles

es doctora en Literatura Iberoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). Profesora/investigadora (SNI, nivel I), trabaja en el Doctorado en Estudios Novohispanos y en la Maestría en Literatura Hispanoamericana (UAZ). Publicó los libros: *Mujeres que cruzan fronteras. Estudio sobre literatura chicana femenina* (2010), *Las seducciones literarias en la literatura femenina en América* (2014); coordinó los libros: *Palabras vivas. Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga* (2016) y *Clarice Lispector. Rostros, voces y gestos literarios* (Archivos de la Fundación Casa de Rui Barbosa, 2021).

Sonia Ibarra Valdez

(Zacatecas, 1985) es licenciada en Letras, maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas con orientación en Literatura Hispanoamericana por la UAZ y doctoranda en Estudios Novohispanos en la misma universidad. Promotora literaria y escritora entusiasta. Su narrativa se ha publicado en las revistas *Divulgare*, *Círculo de poesía* y *Punto de Partida*; en la antología de escritoras zacatecanas *Y son nombres de mujeres I*, en *Fémima Fanzine Literario* y en diversos suplementos culturales. Fue integrante del Taller de Crítica y Creación Literaria de la UAZ y del Taller de Creación Literaria de la Universidad Autónoma de Tamaulipas. Es cofundadora y coordinadora del Colectivo Líneas Negras, agrupación dedicada a promover y difundir la literatura escrita por mujeres. shonita9@gmail.com

Arely Valdés

(Zacatecas, 1993) es licenciada en Letras por la UAZ. Fue beneficiaria PECDAZ en la emisión 2015-2016 en el área de narrativa. Es autora de *Playlist para Extravío* (IZC, 2018). Formó parte del primer diplomado virtual de creación literaria organizado por INBAL y la Coordinación Nacional de Literatura durante 2020. Actualmente cursa la maestría en Arte en la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Sara Andrade

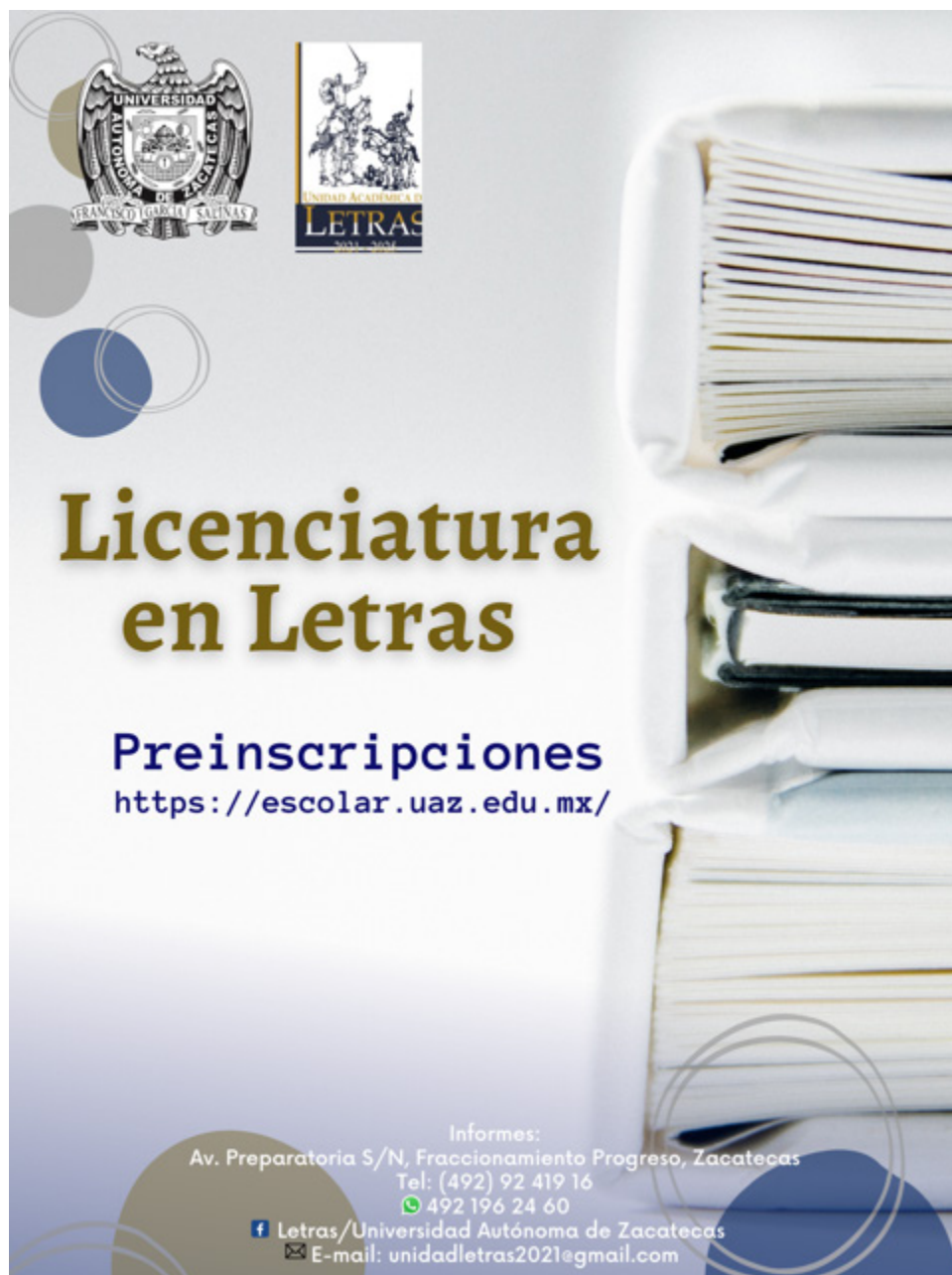
(Zacatecas, Zacatecas, 1993) es licenciada en Letras por la UAZ y egresada de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas con salida en Literatura Hispanoamericana de la UAZ. Fue dos veces beneficiaria del Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico de Zacatecas en el área de literatura, en la especialidad de cuento y de libro inédito, con el que escribió y publicó *Orquídea de supermercado*. Escribe también en su blog personal <sputnikan.com>.



Mónica Muñoz Muñoz

(Jalpa, Zacatecas, 1978) es doctora en Ciencias Humanísticas y Educativas con especialidad en Estudios Lingüísticos. Miembro del SNI, nivel I y Perfil Prodep. Ha publicado los libros *El holograma de la comunicación. Aportaciones para la enseñanza del español desde la sociolingüística* y *La complejidad y El léxico disponible en dos regiones de Zacatecas: una lectura desde la mémetica, la teoría de la evolución cultural*. Actual directora de la Unidad Académica de Letras y docente de la Maestría en Competencia Lingüística y Literaria. Lideresa del CA 255, «Competencias: lingüística, literaria y digital».

Receptáculo

En la Unidad Académica de Letras, ¡te estamos esperando para que integres nuestros programas!







Licenciatura en Letras

Preinscripciones
<https://escolar.uaz.edu.mx/>

Informes:
Av. Preparatoria S/N, Fraccionamiento Progreso, Zacatecas
Tel: (492) 92 419 16
492 196 24 60

 Letras/Universidad Autónoma de Zacatecas
 E-mail: unidadletras2021@gmail.com



LICENCIATURA EN LETRAS

MODALIDAD SEMIPRESENCIAL

Preinscripciones
<https://escolar.uaz.edu.mx/>

Informes:
Av. Preparatoria S/N, Fraccionamiento Progreso, Zacatecas
Tel: (492) 92 419 16
492 196 24 60
f Letras/Universidad Autónoma de Zacatecas
✉ E-mail: unidadletras2021@gmail.com



MAESTRÍA EN COMPETENCIA LINGÜÍSTICA Y LITERARIA

Generación 2022-2024

Preinscripciones:
<https://escolar.uaz.edu.mx/>

Informes:
mcompetencia.ling.lit21@gmail.com



Convocatoria abierta y permanente para colaborar en Redoma



Redoma, revista de la Unidad Académica de Letras, recibe propuestas de colaboraciones para las siguientes secciones:

Ensayo

Para ensayo, lo mismo de rigor académico que de abierta creación

Escancie

Lugar para los egresados de lo que fue Escuela de Humanidades, Facultad de Humanidades y Unidad Académica de Letras. Se reciben trabajos de poesía, narrativa y ensayo

Alambique

Para los alumnos en activo, lo mismo de la Licenciatura en Letras que de la Maestría en Competencia Lingüística y Literaria

Arbitraje

Para el ensayo científico apegado a la convención académica de las humanidades

Alquimia

Para poetas nacionales e internacionales

Retorta

Para los narradores del mundo de la lengua de Cervantes

Destile

Para reseñas sobre libros que abonan a la discusión en torno a la creación y a la crítica literaria, así como a su enseñanza

Las colaboraciones deben enviarse al correo redoma@uaz.edu.mx con el asunto «Propuesta» seguido de la sección a la que se desea inscribir el texto, o mediante la plataforma <https://revistas.uaz.edu.mx/index.php/redoma/about/submissions>.

Requisitos

Las propuestas deberán adjuntar una ficha informativa en Word o PDF con los siguientes datos:

1. Título
2. Sinopsis

Datos del autor

1. Nombre completo
2. Fecha y lugar de nacimiento
3. Correo electrónico
4. Semblanza del autor

Formato de entrega de las propuestas

1. Times New Roman de 12 puntos
2. Márgenes de 2.5 cm por los cuatro lados
3. Interlineado a espacio y medio
4. Párrafo justificado
5. En el caso de que la propuesta incluya imágenes (fotografías, ilustraciones o gráficas), deberán estar incorporadas o insertadas en el texto como referencia y, además, deben enviarse en alta resolución (300 a 400 DPI) en tamaño 960x600 en formato JPG o GIF al correo redoma@uaz.edu.mx.
6. Cuando se incluyan imágenes en los textos, deben incorporarse pies de imagen o pies de foto relacionados con las imágenes mediante algún código alfanumérico para evitar confusiones. Solo se aceptarán imágenes libres de derechos o que pertenezcan al autor del texto.
7. Si se incluyera bibliografía, esta debe aparecer al final del documento en el siguiente orden: autor (iniciando por apellidos), título, editorial, ciudad de edición, año.



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL

