

PERIFERIAS DISIDENCIAS Y NUEVOS ACERCAMIENTOS A LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Compiladores:

Miguel Ángel Hernández Rascón

Abraham Ermitanio Huamán Almirón

Ángel Héctor Gómez Landeo

Walter Arturo Quispe Cutipa

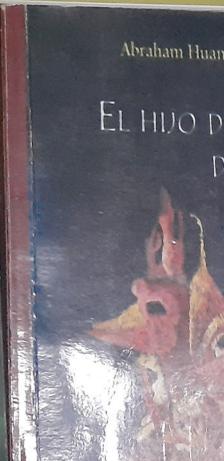
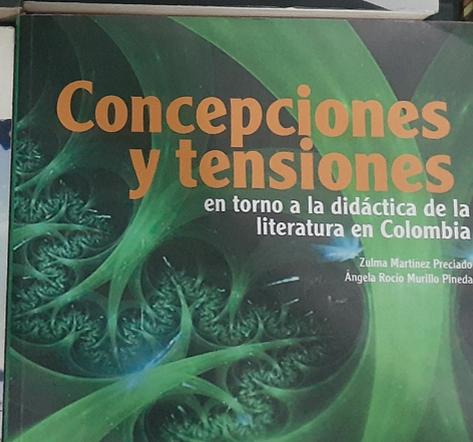
KOLPA

KOLPA EDITORES S.A.C.



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE UCAYALI

LITERATURA
AMAZÓNICA
PERUANA



KOLPA EDITORES S.A.C. - EDITUNU



**MIGUEL ÁNGEL
HERNÁNDEZ RASCÓN**

Nacido en Puebla el 5 de mayo de 1983. Cursó estudios de Artes Plásticas en la juventud. Terminó exitosamente la licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en 2014. Terminó la Maestría en Literatura Mexicana en la misma institución en 2018 y obtuvo el grado Cum Laude por su tesis sobre Literatura Decimonónica Mexicana. Es además candidato al PhD en Literatura Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP que pertenece al PNPIC de Conacyt. Ha publicado diversos libros y artículos académicos en México y el extranjero. Ha tenido participaciones en Congresos internacionales en México, Estados Unidos, Bolivia, Perú, España y Francia. Actualmente es colaborador externo de la Revista Investigación Universitaria de la Universidad Nacional de Ucayali en Perú y de la Revista Internacional de Literatura y de Investigación Científica KOLPA. Actualmente es Coordinador Académico en el Instituto Cuauhtémoc.

Periferias, disidencias y nuevos acercamientos a la literatura hispanoamericana

Compiladores:

Miguel Ángel Hernández Rascón
Abraham Ermitanio Huamán Almirón
Ángel Héctor Gómez Landeo
Walter Arturo Quispe Cutipa

KOLPA



Universidad Nacional de Ucayali

2023

**PERIFERIAS
DISIDENCIAS
Y NUEVOS ACERCAMIENTOS
A LA LITERATURA HISPANOAMERICANA**

© Miguel Ángel Hernández Rascón
© Abraham Ermitanio Huamán Almirón
© Ángel Héctor Gómez Landeo
© Walter Arturo Quispe Cutipa

Editado por **Kolpa Editores S.A.C.**
Jr. Arturo Vargas Guerra Mz. A Lt. 16
Pucallpa-Perú

Universidad Nacional de Ucayali
Carretera Federico Basadre Km. 6.200
Pucallpa-Perú

Coordinador Editorial:
Ángel Héctor Gómez Landeo
Kolpa Editores S.A.C.

Diagramación: Henry Mogollón Quevedo

Fotografía:
Diana Lucía Huamán Rivadeneyra
Roger Reynaldo Vela Saavedra

Edición Electrónica: Kolpa Editores S.A.C. - Noviembre 2023
<https://kolpaeditores.edu.pe/>
<https://revistas.kolpaeditores.edu.pe/index.php/iu>
<http://elibros.unu.edu.pe/index.php/bibliounu>

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2023-10858
ISBN: 978-612-48203-2-8

Publicación sometida a evaluación de pares académicos
(Peer Review Double Blinded).

Todos los Derechos Reservados



UNIVERSIDAD NACIONAL DE UCAYALI
VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN

Índice

Prólogo
Edgar Juan Díaz Zúñiga, Perú
I-VI

Periodificación de la Literatura Amazónica Peruana
a través del Esquema Bidimensional, en el periodo
2000-2015
7-24

Leda y el cisne: transformaciones del mito en la
poesía moderna
25-40

La voz poética de Roberto Fernández Retamar
antes de Patrias: versos en el laboratorio del dolor
41-56

Marginalidad y resistencia. Los mayas y sus
escritos ante el dominio colonial
57-70

Elegías de Varones Ilustres de Indias: La crónica y el
juego de la veridicción
71-82

Angelina Muñiz-Huberman: escritos para explorar
la maternidad
83-102

Cuba dentro de un piano de Rafael Alberti y Xavier
Montsalvatge
103-116

Dos obras de Salvador Quevedo y Zubieta escritas
y publicadas en Europa: Recuerdos de un emigrado
(España, 1883) y Un año en Londres (Francia, 1885)
117-138

Colofón
Miguel Ángel Hernández Rascón, México
139-140

Prólogo

PERIFERIAS DISIDENCIAS Y NUEVOS ACERCAMIENTOS A LA LITERATURA HISPANOAMÉRICA, un título interesante y muy amplio en su contexto, que ha obligado a los compiladores a investigar muy detenidamente y con especial rigor, para poder arribar a una especial selección de temas o trabajos también de investigación y cumplir, como lo están haciendo, con las expectativas del público lector de Hispanoamérica.

Este texto publicado por la prestigiosa revista Kolpa, nos entrega al empezar, una rigurosa, amplia y clasificada revisión de la producción literaria en la Amazonía peruana entre los años 2000 – 2015 y descubrimos que en este vasto territorio, en ese periodo de tiempo se ha tenido una abundante producción literaria que abarca una diversidad de temas además de visibilizar a muchos escritores amazónicos salvo a algunos que ya gozan de la preferencia de los lectores, que pese a la buena calidad de sus publicaciones aún permanecen en el anonimato o no son como deberían serlo conocidos y reconocidos en el mundo literario. También en este texto los investigadores han seleccionado temas de investigación literaria que navegan por el mundo de la mitología para llegar a una poesía moderna mediante una relación que existe entre profundos poemas correctamente citados que han transitado por un determinado espacio y tiempo. Encontramos también trabajos que se acercan mediante la literatura a la problemática de pueblos originarios como es el caso de los mayas y sus escritos en pleno dominio colonial que instauró en los pueblos, nuevos lenguajes, modos, estilos y culturas que venían del viejo mundo, pero pese a ello desde la marginalidad construyen una identidad propia y que permanece en los tiempos. La crónica no es ajena en las investigaciones literarias como el que se preseta en este texto sobre la crónica de indias que navega los mares de la historia a través de la revisión de documentación sobre un proceso cruento, complejo como fue la conquista y colonización de América, narrando estos eventos organizada y cronológicamente. Contiene este texto trabajos de diversa naturaleza como es el caso el abordaje de un tema como el de la maternidad desde la cosmovisión y literatura de autobiografía; también nos introduce al mundo de la música cubana a través del estudio del ciclo de cinco canciones negras de Xavier Montsalvatge compuestas durante el siglo XX canciones de carácter político y social transmitiendo ideales, utopías, pensamientos

y críticas sociales desde la creación artística. Finaliza esta excelente compilación con el análisis de de dos obras escritas y publicadas en Europa concretamente en España e Inglaterra por dos exiliados políticos.

Sobre los autores compiladores de esta publicación Miguel Angel Hernández Rascón, Abraham Huamán Almirón y Héctor Gómez Landeo con el auspicio de la Academia como la Universidad Nacional de Ucayali, Perú, tengo el privilegio de conocerlos por sus numerosas y permanentes publicaciones literarias, además de ser colega docente universitario en la misma casa de estudios de los escritores Abraham y Héctor y agradecer por invitarme a escribir este prólogo siendo solo un ingeniero aficionado a la literatura sobre todo de la literatura amazónica.

Edgar Juan Díaz Zúñiga
Vicerrector de Investigación
Universidad Nacional de Ucayali

Periodificación de la Literatura Amazónica Peruana a través del Esquema Bidimensional, en el periodo 2000–2015

ABRAHAM ERMITANIO HUAMÁN ALMIRÓN¹

AURISTELA CHÁVEZ VIDALÓN²

ÁNGEL HÉCTOR GÓMEZ LANDEO³

UNIVERSIDAD NACIONAL DE UCAYALI, PERÚ

RESUMEN

Este estudio se propone investigar sobre la actual producción literaria amazónica en el Perú, es decir su sistema de creación, corrientes literarias y corpus de escritores. Esto debido a que los esquemas de periodificación de la literatura hegemónica peruana excluyen a los escritores amazónicos, a pesar que en los últimos años esta literatura llama la atención por su cantidad y calidad; por eso el objetivo principal es determinar la efectividad de la propuesta de periodificación literaria del esquema bidimensional en el periodo 2000–2015, esquema que valora y visibiliza a los escritores amazónicos, indígenas y no indígenas. Es una investigación de tipo sustantiva, que asume el diseño descriptivo simple y utiliza el método hermenéutico para interpretar la producción escrita de los escritores amazónicos. Se empleó el muestreo no aleatorio, por conveniencias, para determinar el tamaño de la muestra que está conformada por los textos de escritores seleccionados de las regiones Loreto, Ucayali, Amazonas, San Martín y Madre de Dios, en el periodo 2000–2015, y se utilizó como instrumento la Ficha de Investigación Bibliográfica y la Guía de Análisis de Contenido. Los resultados demostraron que el Esquema de Periodificación Bidimensional permite visibilizar a todos los escritores en concordancia al tiempo y espacio de la producción literaria resaltando las características socio-culturales en la que se realizó la creación literaria.

PALABRAS CLAVE: literatura mestiza, literatura indígena, periodificación literaria, literatura regional.

¹Docente principal, Facultad de Educación y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Ucayali.

²Docente principal, Facultad Ciencias de la Salud, Universidad Nacional de Ucayali.

³Escritor y docente de la Facultad de Ingeniería de Sistemas y de Ingeniería Civil.

INTRODUCCIÓN

Contar con una pertinente historia literaria de América Latina es un problema que aún no se ha resuelto, como señaló, en su momento, Ana Pizarro. Esta problemática muy común en los países de Sudamérica, Centroamérica y el Caribe está relacionada con los esquemas de periodizaciones literarias de los distintos países porque no recogen todo el proceso literario nacional de un país. Generalmente, se debe a que estos esquemas toman como referencia el proceso literario europeo, al que se deben ajustar las literaturas nacionales de los países latinoamericanos. Como consecuencia quedan excluidas las creaciones populares, afrodescendientes e indígenas.

Esta problemática fue abordada por distintos estudiosos, por ejemplo, Palermo (1987) quien sostiene que los patrones para periodizar la literatura Argentina no tienen funcionalidad porque es producto de la aclimatación de las teorías, criterios eurocentristas que son ajenos, muchas veces, a la identidad argentina. Por eso, la periodización de la literatura argentina debe tomar en cuenta las pautas provenientes de la cultura local y sustentarse también en teoría y crítica argentina. En el mismo tenor, Escamilla (2015) señala que es complicado determinar la periodización literaria de la cultura centroamericana de posguerra porque es una región discontinua y heterogénea donde intervienen variables literarias (antecedentes estéticos, textos representativos, corrientes literarias de la globalización) y variables extraliterarias (globalización, fin de la guerra, firma del acuerdo de paz, implementación del modelo neoliberal, etc.) que inciden en historia de la literatura de la posguerra civil. En este sentido, Gutiérrez (1989) sostiene que la actual ciencia literaria hispanoamericana no está en capacidad teórica de determinar la ruptura del tiempo, no en términos cronológicos, sino a partir de diversos criterios complejos para arribar a una periodización pertinente. Por eso aconseja, para empezar, olvidarse de las clasificaciones de tipo edad antigua, edad media y edad moderna que a nada conduce, porque estas fueron propuestas de acuerdo a la realidad europea, ya que la literatura latinoamericana se formó en otras circunstancias, por tanto, tiene un desarrollo histórico literario diferente al europeo. Pensamientos similares surgen en cada latitud latinoamericana.

Esta disyuntiva se acentúa en la literatura amazónica peruana. Desde el año 2000 la Amazonía peruana vive un revuelo literario en cuanto a creación y recopilación de la tradición oral mestiza e indígena, ya que si en los finales del siglo XX destacaba por la poca producción literaria, a partir del 2000 se incrementó de manera inusual la producción literaria escrita en castellano y lenguas aborígenes en Loreto, San Martín, Ucayali,

entre otros. Es el caso de la producción literaria indígena, por ejemplo, del shipibo-conibo y asháninka (Gomez, Huamán y Noriega 2006; Gómez, 2010; Gómez, Quispe, Huamán, 2011; Huamán y Gómez, 2018). Sobre este punto Ricardo Virhuez (2014) manifiesta:

Lo que nos interesa es señalar que desde sus inicios la Amazonía, e Iquitos en particular, ha vivido un proceso de desarrollo y de producción literaria bastante rico y complejo, y que por múltiples razones no ha sido insertado en los estudios académicos y críticos. (Virhuez, 2014, p. 210)

Este fenómeno literario no fue considerado relevante por la literatura hegemónica, por eso en los esquemas literarios nacionales maximizan a la literatura de los escritores de corte occidental y minimizan a las literaturas regionales e indígenas (Gómez, 2010). Al respecto, Suárez (2014) señala que se margina o desconoce la historia de la literatura amazónica y que es necesario también incorporar la literatura indígena en las antologías nacionales, eso quiere decir que no basta con mencionar a la literatura indígena solamente en el periodo prehispánico, como se hace en la mayoría de las propuestas de periodificación literaria latinoamericana (Huamán y Gómez, 2018).

Esta inusitada producción literaria amazónica en las dos primeras décadas del siglo XXI generó una discusión entre los escritores, docentes y estudiantes de la especialidad de Lengua y Literatura de la Universidad Nacional de Ucayali y al movimiento literario Kolpa en Pucallpa (Perú) en torno a la pertinencia del uso de los diversos esquemas nacionales de periodificación literaria porque no visibilizan las literaturas regionales y las literaturas indígenas. Ante esta situación es importante conocer este proceso literario a través de un esquema de periodificación literaria que incluya todas las creaciones literarias que se producen en la Amazonía peruana, es decir, que incluya las literaturas hegemónicas y no hegemónicas. En este sentido, la principal contribución de este trabajo consiste en emplear un esquema bidimensional que visibilice todas las producciones literarias representativas de la Amazonía peruana entre los años 2000 y 2015, por eso se plantea la siguiente pregunta: ¿La propuesta de periodificación literaria del esquema bidimensional contiene a la literatura amazónica peruana del periodo 2000-2015?

Respecto al tema, existe poca bibliografía especializada, como excepción es el esquema de periodización bidimensional (Gómez, 2010; Huamán y Gómez, 2018), por lo que el objetivo del presente estudio fue

determinar la efectividad de la propuesta de periodificación literaria del esquema bidimensional en el periodo 2000–2015.

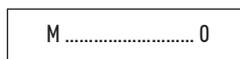
METODOLOGÍA

La unidad de análisis es el texto escrito (novela, cuento, poesía, relatos de tradición oral). El tipo de investigación es sustantiva ya que describe y explica el problema sustancial, ampliando y ahondando el conocimiento teórico respecto al proceso literario amazónico entre los años 2000 y 2015.

El diseño de investigación sintetiza la estrategia que va emplear el investigador. En este sentido Carlessi y Meza (2017) manifiesta que "el diseño constituye una representación abstracta o mental que organiza el investigador con el propósito de tener un control y poder identificar mejor la relación entre las variables de estudio y puede ser graficada esquemáticamente con el fin de lograr una mejor comprensión y operativización". (p. 91)

Según la naturaleza del estudio, le corresponde el diseño descriptivo simple.

Su esquema es el siguiente:



Donde:

M, es la muestra de trabajo.

O, es el estudio sobre la muestra, es decir el análisis e interpretación.

Se empleó el método hermenéutico para interpretar la producción escrita de los escritores amazónicos. Este método toma en cuenta al productor del texto literario y al lector (Gadamer, 1996) guía el análisis de los textos de la muestra a partir del sentido. Este sentido, según Hirsch (como se cita en Domínguez, 1997) por una parte es "un principio de estabilidad en una interpretación" (sentido original del texto) y por otra parte un principio de cambio, de acuerdo a la interpretación del texto en diversos contextos.

En las técnicas de investigación se usó el fichaje para el almacenamiento de las diferentes fuentes bibliográficas necesarias para la investigación y el análisis de contenido para la recolección de datos sobre biografía, obra literaria, con la finalidad de examinar los significados informativos y conceptuales, para ubicar estas producciones en el esquema literario bidimensional propuesto de acuerdo a los resultados. Los instrumentos

que se utilizaron fueron la Ficha de investigación bibliográfica y la Guía de análisis de contenidos.

RESULTADOS

En esta sección se presentan los resultados de la aplicación de los instrumentos y la respectiva sistematización en el esquema bidimensional de periodificación literaria propuesta de la siguiente manera:

Tabla 1.

LITERATURA MESTIZA O CRIOLLA	
	<p>- Literatura mestiza periférica. Óscar Barreto</p> <p>- Literatura mestiza amazónica. Gregorio Hanco Lupinta (Todo por un gramo de oro, 2015), Ninfa Ángela Quispe de Del Maestro (Recopilaciones históricas región Madre de Dios), Daniel Rodríguez Lira (Aguita de Tambopata, 2012), Germán Ríos Pickmann (Monte adentro, 2010), Agustino Gonzalez Erpillo (El cauchero, 2015), Humberto Zevallos Chávez, Carlos Alberto López Marrufo, Walter Arturo Quispe Cutipa, Tania rivera Cachique (Rimas, poemas, cantos y relatos de la literatura amazónica, 2008), Welmer Cárdenas Díaz, Elizabeth Pacheco Dávila, Jorge Luis Saldaña, Walter Pérez Meza. Juan Sánchez Pacheco, Gavino Quinde Pintado, Ángel H. Gómez Landeo, Arturo Ríos Ramírez, Clara Díaz Hidalgo, Juan Rodríguez Pérez, Werner Bartra Padilla, Miuler Vásquez Gonzales, Ricardo Virhuez, Manuel Ranulfo Marticorena Quintanilla, Carlos Fuller Huanuire, Jorge Nájara Kokally, Arnaldo Panaifo Teixeira, Ana Ríos Gonzáles, Julio Oliveira Valles, Pedro Favarón, Melissa Mendieta (Raquel y Alexander, 2014), Gloria Dávila Espinoza (La casa del demonio, 2011), Juan López Ruiz (Mashinga, 2011), Cayo Vásquez (Hostal amor, 2006), Armando ayarza (Coto boa, 2013). Gerald Rodríguez (La tierra sin mal, 2010), Róger Rumrill.</p>
LITERATURA INDÍGENA AMAZÓNICA	
	<p>- Literatura que emplea el castellano peruano. Abraham Huamán Almirón, Karen Abregú (El libro sagrado de los cashinahuas, 2013), Juan López Ruiz.</p> <p>- Literatura que emplea una lengua vernácula. Luis Márquez Pinedo (shipibo-conibo); Aroldo Canayo Cairuna (Shipibo-conibo); Renita Sebastian Quinticuari, César Caleb Quincho y Teodoro Beltrán Huamanzazo (Asháninka); César Bardales publicó (shipibo-conibo); Lastenia Canayo (shipibo-conibo, Los dueños del mundo Shipibo, 2004); Agustina Valera y Pilar Valenzuela (shipibo-conibo), Dina Ananco (Wampi); Pablo Cabanillas Díaz (ashaninka); Josué Pacaya (); Yesica Patiachi Tayori (Harakbut.); , Rember Yahuarcani López (huitoto), Rolando Miguel Ramón (yanasha).</p>

ESQUEMA HORIZONTAL

Fuente: elaborado por el autor.

De la Tabla 1 se tiene que en *Literatura mestiza* o *criolla* en su componente *Literatura mestiza periférica* la producción literaria no es significativa es casi ausente, mientras que en su componente *Literatura mestiza nacionalista* se presenta una producción relevante.

En conclusión, frente al corpus de obras literarias, estamos ante una evidente producción literaria que se concentra en los componentes *Literatura mestiza nacionalista* y *Literatura indígena amazónica*. Lo cual quiere decir que entre los años 2000 y 2015 se produjo una producción literaria mestiza e indígena en cantidad y que se puede visualizar en el esquema bidimensional.

Tabla 2.

ESQUEMA VERTICAL	LITERATURA MESTIZA O CRIOLLA
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Periodo de la conquista 2. Periodo de las misiones 3. Periodo de los levantamientos 4. Periodo del ingreso del capitalismo a la selva. 5. Periodo del boom cauchoero 6. Periodo post caucho 7. Periodo del petróleo, la madera y la coca. 8. Literatura última: Madre de Dios, Ucayali, Loreto, San Martín y otros.
	LITERATURA INDÍGENA AMAZÓNICA
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Etapa autónoma de la literatura de los pueblos originarios. 2. Etapa de la imposición literaria occidental 3. Etapa de la recreación literaria. Shipibo-Conibo, Wajum, Ashaninka, etc.

Fuente: elaborado por el autor.

De la Tabla 2 se tiene que en *Literatura mestiza* o *criolla* se ha recopilado principalmente información de las regiones Madre de Dios, Ucayali, Loreto, San Martín y en menor medida de del Huallaga (Huánuco) y Amazonas que corresponde para el ítem 8, es decir *Literatura última*. Esto porque la muestra corresponde al periodo que comprende entre el 2000 y 2015, por tanto, las anteriores etapas literarias no fueron consideradas para el estudio. Mientras que en su componente *Literatura indígena amazónica* se consideró la Etapa de la Recreación Literaria, porque también esta etapa se corresponde con el periodo que comprende entre el 2000 y 2015. En conclusión, frente al corpus de obras literarias, estamos ante un esquema de periodificación literaria inclusora, porque constan todas las literaturas que se producen en la Amazonía peruana.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LA LITERATURA AMAZÓNICA PERUANA DEL PERIODO 2000-2015.

La literatura del periodo 2000-2015 muestra desapego de la literatura tradicional amazónica exageradamente regionalista, cuya paradigma temática es la lucha de la civilización contra la selva enmarañada, con sus fieras y hombre salvajes; también de la literatura descriptiva, paisajista e imitación del romanticismo, costumbrismo, modernismo y de la preferencia por la técnica lineal y de narrador omnisciente. Presenta escritores que incursionan en nuevos territorios, ya que abordan temas sobre hechos cotidianos del hombre amazónico en la ciudad, en los caseríos y comunidades nativas que se hallan desperdigadas a lo largo de los ríos Marañón, Amazonas, Ucayali, entre otros, y emplean nuevas técnicas narrativas y técnicas del diálogo (Gómez, 2010). Esto no significa que sea una tendencia generalizada de todos los creadores de la palabra en la Amazonía peruana.

Al respecto, Carlos López en *Zona Piraña* construye el mundo posible desde el día a día de un poblador de a pie. Escribe en segunda persona, combina con el monólogo interior, tiene preferencia por la oración corta, emplea en los diálogos el lenguaje coloquial amazónico (castellano-quechua-lengua indígena amazónica), asimismo la jerga costeña.

Efectivamente, Nicasho, ¡tú sí que eras un chuchín! Te llevaste a tu mujer a aquel arbolito, al mismo donde te arrimabas con la Juana. Vi que la besabas. Pero ¡Ay, Nicashito! ¡No me di cuenta, Nicasho!, porque pensé que todo estaba bien y solo atiné a voltear cuando escuché tu desgarrador grito. Corrí, pero la Loisith ya te la había clavado. Cómo no recordaste su vista de otorongo negro, con la que te veía llegar a lo lejos y distinguía el color de la ropa con la que estabas vestido, venciendo a los rayos solares que herían sus ojos, y su tremenda fuerza, fuerza de inguiri y palometa con la que cargaba baldes y baldes de agua para poder lavar tu ropa y prepararte la comida cuando estabas en Yarina, Nicasho, luego de haber regresado de montear y de montar. ¡Ay, Nicasho!, con esa vista divisó la navajita, que candorosa te la regaló como prueba añadida de su amor, y con esa fuerza te la clavó en el corazón, justito en el corazón, por lo menos eso vi cuando llegué al lugar en que caíste y eso escuché, luego, en la morgue. (p. 30)

En el párrafo se puede identificar el enfoque intercultural. Esta tendencia atravesó las literaturas regionales amazónicas, pues bajo su influencia, surgieron cuentos y novelas inclusivas, de todas las sangres, como asevera Gómez (2010).

La novela *El hijo del hijo del jefe* de Abraham E. Huamán Almirón es un ejemplo que refleja a todas las sangres, es decir que todos los actantes están en una posición de diálogo horizontal, porque el *dialogismo*, como señala Bajtin, en Bubnova (2006), es la voz que representa un punto de vista, una postura ideológica y que dialoga con la otra voz. En el discurso literario el actante indígena expresa su voz sin necesidad de un intermediario (Gómez, 2010). Por ejemplo, en la misma novela, un poblador sharanahua expresa su malestar ante las autoridades:

El más joven responde, cual hombre bilioso que no le agrada los visitantes de blanco.

– Sí pero estamos bien. Los que nos enferman son ellos con sus medicinas y sus mentiras, se acuerdan de nosotros solo para hacer campaña política. (pp. 47–48)

La voz de los indígenas amazónicos no solo se hace escuchar a través de los personajes de las novelas o cuentos escritos por escritores mestizos. En este periodo de surgimiento escritores indígenas de manera directa llevan su voz en su lengua y en castellano al texto literario mediante publicaciones de relatos de tradición oral que recopilaron y la literatura de creación.

Con el ejemplo mostrado se concluye que con el enfoque intercultural se modifica o reelabora las representaciones de los actantes amazónicos, así como los espacios donde transitan los personajes, por ejemplo, los sharanahuas del *Hijo del hijo del jefe* se desenvuelven con éxito en el espacio rural y en el urbano.

Ahora bien, en esta línea, presentamos el relato de tradición oral recopilado por los escritores ashánincas Sebastián, Caleb Quincho y Beltrán (2002) que corresponde a la literatura de recopilación.

Cuentan nuestros abuelos que; el dios Sol, estuvo aquí en esta tierra, enseñando a los hombres a trabajar la tierra, cazar animales, pescar y confeccionar armas y a formar ejércitos y así defenderse de los invasores y de los animales feroces que hacían la vida imposible. Cuando ya estuvo todo listo el dios Sol desde entonces decidió marcharse e ir al cielo, pero los hombres no lo dejaron ir. (p. 43)

Mientras que la escritora awajum Ananco (2018) con el cuento Un día de febrero (Tikichik tsawan febrero nantutin) representa a la literatura de creación. En versión awajum:

Machitan takaku Jinkin wekasatsan weaknaka, aparun ayameak tepaun iñantea nekapeajai. Yamai chichastatjai uchir aiñajai apachrí jakamun tsawan jea nuu iñankatsami tusan. Nankamsan wakantrun awikan, inicia kajeamurun jiirkuta aintuk aintuk wampush juwanuna, tsawa tsawantai pila ijakmamrauajai metek manta juna aujmateakainka, tsawanka kitakai tura tsukai jamainaita Junis kintameamunam, miña aparun ukusmiajai jea ejapentrin tiranken kuitamati tusan. Turan yusan nemarsauwan pastor najaanarmiajai nutikan. (pp. 86–87)

En castellano:

Salir a caminar con el machete en la mano, es como revivir a mi padre de su reposo. Hoy conversaré con mis hijos para celebrar el aniversario de su abuelo. Si contara la historia completa desnudando mi alma, descargando toda la ira que llevo dentro hace más de cuatro años, que, como pilas oxidadas me contaminan día a día, el día agonizaría de sed y de hambre. Una tarde como esta, enterré a mi padre en el centro de la casa para que proteja a sus nietos. Después de haberme refugiado en la religión me convertí en pastor y anduve predicando desde Pinglo hasta Papayacu, ahora no me queda nada más importante que tapar los huecos de donde respira el otorongo. (p. 91)

La corriente literaria del realismo mágico que caló entre los escritores latinoamericano como el venezolano Arturo Uslar Pietri, el colombiano Gabriel García Márquez, el ecuatoriano José de la Cuadra, el argentino Jorge Luis Borges y el peruano Mario Vargas Llosa, entre otros, ingresó a la Amazonía peruana para oxigenar la literatura tradicional. Son sus representantes más conspicuos Arturo D. Hernández con *Sangama*, Ciro Alegría con el cuento *Panki* y el guerrero, César Calvo con *Las tres mitades de Ino Moxo*. El realismo mágico no fue relevante en el seno de la Amazonía peruana, pues tanto César Calvo, Arturo Hernández y Ciro Alegría estaban alejados de la realidad literaria en el seno amazónico, ya que se desenvolvían en el seno urbano occidental. Aunque Rumrill (2012) señala que, según Ricardo Vigil, se produjo un tránsito del regionalismo tradicional al realismo maravilloso o mágico.

Otra corriente que irrumpió fue lo real maravilloso, en esta se inscriben por ejemplo Germán Lequerica con el cuento *Este maldito viento*, Arnaldo Panaifo con el cuento *Juana ... ¿Virgen?* Al igual que la anterior corriente literaria no generó un movimiento relevante en la Amazonía peruana, pero se menciona por cuestiones cuantitativas. Por

tanto, estas corrientes literarias no formaron escuela y su alcance fue limitado en el periodo 2000–2015 porque no existió un vínculo íntimo de los escritores mayores, de alguna manera canónicos, Calvo y Hernández, por citar, con los escritores residentes de Iquitos, Moyobamba y Pucallpa, quienes producían un regionalismo literario, como lo denomina Schmidt-Welle (2012) del que el escritor es su voz, porque esta literatura mestiza o indígena está impregnada de la savia amazónica. En este sentido, Rumrill (2011) manifiesta:

Todo el imaginario que alimenta la cultura popular amazónica está penetrado por este pensamiento y saber indígenas, y el arte amazónico moderno toma de la fastuosa y espléndida cosmovisión indígena sus imágenes, metáforas, símbolos y proposiciones para la construcción de una nueva utopía social, cultural y política en el siglo XXI. Las raíces y las fuentes de la cultura y el arte amazónico son indígenas. La literatura, la música, la danza, la pintura y otras expresiones de la cultura y el arte reflejan y traducen esta impronta indígena. (Rumrill, 2001, s/f)

Entonces, sea la corriente o el periodo, la literatura amazónica es producto de diversas isotopías. El ideal romántico y exotista que pervive ahí, propicia que el autor se derrumbe fascinado ante el influjo del paisaje y el hechizo amazónico, por tanto, la Amazonía siempre será una veta inagotable para el escritor (Taxa, 2008). El autor iquitino Rodríguez (2019) expresa este sentir de la siguiente manera:

Desde mi primer libro de poesía "La tierra con Mal" (poemario), he intentado, no explicar ni entender la Amazonía y al hombre amazónico, sino ser una voz que hablase por ellos desde un punto: su relación con la modernidad y el mundo que lo rodea. Es muy complicado para el hombre amazónico entender al resto del mundo, porque el mundo de afuera no entiende la Amazonia como lo entiende él, por eso sus voces son ocultas en la confusión de un mundo que avanza, que cuando se siente amenazado, reacciona, se agrupa, se organiza y sale en defensa de lo que él tanto ha preservado. (Rodríguez, 2019, párr. 1)

En conclusión, en el periodo 2000–2015 conviven diversas corrientes y escuelas literarias ya que se siguen manifestando narrativas no lineales, paisajistas, descriptivas; de denuncia social, testimonial, literatura de la violencia; románticas, realistas, urbanas; indigenistas, de realismo mágico y una neonarrativa emergente que se desapega de la literatura tradicional, como señala Gómez (2010). Es necesario señalar que en el contexto

amazónico no se puede delimitar en forma pura una corriente literaria de otra, como sucede entre el "realismo mágico" y "lo real maravilloso".

Todo por un gramo de oro de Gregorio Hanco Lupinta se enmarca dentro de la novela de denuncia social, ya que aborda la explotación del oro en los ríos de Madre de Dios; *Aguita de Tambopata* de Daniel Rodríguez Lira en la novela testimonial pues expone las peripecias que sufrió cuando murieron sus padres y al abandono que sufrió cuando su tío se apoderó de todos los bienes que debió heredar; *El cauchero* de Agustino Gonzalez Erpillo cercana a la narrativa tradicional; *Los mil ojos de la Ayahuasca* de Welmer Cárdenas quien se circunscribe en la corriente "lo real maravilloso"; *Quimisha incabo ini yoia. Leyendas de los shipibo-conibo sobre los tres incas* de César Bardales una literatura de recopilación, entre otros.

CORPUS LITERARIO LA LITERATURA AMAZÓNICA PERUANA DEL PERIODO 2000-2015.

Ante el panorama descrito, se intuye un corpus diverso y heterogéneo, como señala Cornejo (1981). Por tanto, es un corpus que no es reconocido por el centro, ya que se enmarca en su periferia. Este corpus no canonizado (Bloom, 1995) es marginado por la literatura hegemónica, sin embargo tiene reconocimiento en el ámbito regional, porque tiene la capacidad de atrapar al lector, en este sentido, Bourdieu (2010) afirma:

[...] la historia del gusto, individual o colectivo, basta para desmentir la ilusión de que objetos tan complejos como las obras de arte [...] sean capaces de suscitar, únicamente por sus propiedades formales, preferencias naturales [...]. Designando y consagrando ciertos objetos como dignos de ser admirados y apreciados, ciertas instancias – como la familia o la escuela – [...] pueden imponer un aprendizaje, al término del cual dichas obras aparecerían como intrínseca, o mejor, naturalmente dignas de ser admiradas o apreciadas. (pp. 67–68).

Los textos en el corpus propuesto de literatura amazónica peruana, que constituye la base de datos para la investigación, tienen como criterio la producción escrita en castellano o una lengua vernácula durante el periodo 2000–2015 en las regiones San Martín, Ucayali, Loreto y Madre de Dios. Es necesario aclarar que el corpus está constituido por textos literarios que se recopilaron de las bibliotecas públicas y privadas. En el proceso quedaron excluidos textos de algunos escritores, por tanto, este corpus no constituye una antología culminada.

Históricamente Iquitos fue la ciudad entre las ciudades amazónicas del Perú que más producción literaria demostró durante la república. Tiene una explicación, su desarrollo cultural, social y económico está ligada al florecimiento de Iquitos con el caucho, luego del petróleo y la madera. Marticorena (2009) señala que en 1868 Fabriciano Hernández publicó el poema suelto *Canto al Amazonas*, Ricardo Virhuez (2020) sostiene que en 1905 Jorge Von Hassel publica *Apuntes de viaje en el oriente peruano* al cual considera un libro pionero, Jenaro Herrera publica *Al Río Amazonas* en 1899 y *Tradiciones y leyendas de Loreto* en 1918. Arturo Burga Freitas *Mal de gente* en 1943. Humberto del Águila Arriaga publicó *Cuentos amazónicos* en 1958. En las siguientes décadas continuó el predominio de Iquitos sobre las demás ciudades amazónicas.

La desaparición de la riqueza del caucho, luego del petróleo y madera significó la decadencia de la sociedad iquitina en las décadas del 80, 90, situación que repercutió en su literatura. Sobre este respecto, Rodríguez (2012) afirma que en "los últimos años se escuchaban rumores que anunciaban la existencia de nuevos grupos, pero todo quedó en rumores (otros como aparecieron, se esfumaron). Un grupo que pudo ser (no creo que suceda); fue la de Paco Bardales, Cayo Vásquez, Igor Panduro (+ 2007), Coco Mesía (vive en Alemania), Juan Sicchar". (p. 12)

Con la descentralización y regionalización se desarrollaron otras regiones amazónicas y surgieron nuevos centros literarios y grupos literarios en Pucallpa (Maldita boa, Kolpa), Madre de Dios y se consolidó en San Martín (Centro cultural Rezistencia). De acuerdo a los textos literarios seleccionados se conformó el siguiente corpus de escritores:

Madre de Dios: Gregorio Hanco Lupinta, Ninfa Ángela Quispe de Del Maestro, Daniel Rodríguez Lira, Germán Ríos Pickmann, Agustino Gonzalez Erpillo, Yesica Patiachi Tayori.

Ucayali: Óscar Barreto, Jorge Nájjar Kokally, Pedro Favarón, Humberto Zevallos Chávez, Carlos Alberto López Marrufo, Walter Arturo Quispe Cutipa, Welmer Cárdenas Díaz, Elizabeth Pacheco Dávila, Jorge Luis Saldaña, Walter Pérez Meza, Juan Sánchez Pacheco, Abraham Huamán almirón, Karen Abregú, Juan López Ruiz, Jacques Tournon, Luis Márquez Pinedo, Aroldo Canayo Cairuna, Renita Sebastian Quinticuari, César Caleb Quincho, Teodoro Beltrán Huamanlazo, César Bardales, Lastenia Canayo, Agustina Valera y Pilar Valenzuela, Pablo Cabanillas Díaz, Josué Pacaya.

San Martín: Gavino Quinde Pintado, Arturo Ríos Ramírez, Clara Díaz

Hidalgo, Juan Rodríguez Pérez, Werner Bartra Padilla, Miuler Vásquez Gonzales.

Loreto: Ricardo Virhuez, Manuel Ranulfo Marticorena Quintanilla, Carlos Fuller Huanuire, Arnaldo Panaifo Texeira, Ana Ríos Gonzáles, Julio Oliveira Valles, Rember Yahuarcani López, Melissa Mendieta, Cayo Vásquez, Armando Ayarza, Gerald Rodríguez, Róger Rumrill.

Otros: Amazonas: Dina Ananco; Huánuco: Rolando Miguel Ramón (Puerto Inca), Gloria Dávila Espinoza (Tingo María); Junín: Leo Almonacid Leya.

PROCESO LITERARIO AMAZÓNICO PERUANO MEDIANTE EL ESQUEMA BIDIMENSIONAL DEL PERIODO 2000-2015.

A continuación se expone al corpus de escritores a través del esquema bidimensional:

ESQUEMA HORIZONTAL

I. Literatura mestiza o criolla

I.1. Literatura mestiza periférica.

En este componente no se encontró producción literaria significativa. Tal vez este espacio podría ocupar el escritor Óscar Barreto, ya que emplea un lenguaje estándar y excluye el regionalismo amazónico en los diálogos.

I.2. Literatura mestiza amazónica.

Este componente de la propuesta bidimensional tiene amplio representantes en Iquitos, San Martín, Ucayali, Madre de Dios y otros:

I.2.1 Escritores de hecho

Escritores que no nacieron en un determinado de la Amazonía, pero su pluma aborda la temática amazónica de ese espacio geográfico:

- Literatura de creación

Daniel Rodríguez Lira, Gregorio Hanco Lupinta, Humberto Zevallos Chávez, Carlos Alberto López Marrufo, Walter Arturo Quispe Cutipa, Ángel H. Gómez Landeo, Juan Sánchez Pacheco, Abraham Huamán Almirón, Gavino Quinde Pintado, Ricardo Virhuez, Manuel Ranulfo Marticorena Quintanilla, Carlos Fuller Huanuire, Gloria Dávila Espinoza, Pedro Favarón.

- Literatura de compilación

Ninfa Ángela Quispe de Del Maestro, Karen Abregú.

I.2.2 Escritores de derecho

- Literatura de creación

Agustino Gonzalez Erpillo, Welmer Cárdenas Díaz, Jorge Nájjar, Elizabeth Pacheco Dávila, Jorge Luis Saldaña, Tania rivera Cachique, Walter Pérez Meza, Arturo Ríos Ramírez, Clara

Díaz Hidalgo, Juan Rodríguez Pérez, Werner Bartra padilla, Miuler Vásquez Gonzales; Arnaldo Panaifo Texeira, Ana Ríos Gonzáles, Julio Oliveira Valles, Melisa Medieta, Cayo Vásquez, Armando Ayarza, Gerald Rodríguez, Róger Rumrill.

- Literatura de compilación
Germán Ríos Pickmann.

II. Literatura indígena amazónica

II.1 Literatura que emplea el castellano peruano.

II.1.1 Escritores de hecho

En esta sección se incluye a los escritores que no son indígenas o etnia amazónica en particular.

- Literatura de creación

Juan López Ruiz

- Literatura de compilación

Karen Abregú, Pilar Valenzuela

II.1.2 Escritores de derecho

En esta sección no se identificó escritores mestizos amazónicos nacidos en una determinada región que escriban sobre la temática indígena.

II.2 Literatura que emplea una lengua vernácula.

II.2.1 Escritores de hecho

- Literatura de creación

En esta sección no se identificó autores foráneos que escriban empleando una lengua indígena amazónica.

- Literatura de compilación

Pilar Valenzuela, Jacques Tournon

II.2.2 Escritores de derecho

- Literatura de creación

Shipibo-Conibo: Luis Márquez Pinedo (shipibo-conibo); Aroldo

Canayo Cairuna

Awajum: Dina Ananco

Ashaninca: Pablo Cabanillas Díaz, Josué Pacaya.

- Literatura de compilación

Shipibo-conibo: César Bardales publicó; Lastenia Canayo; Agustina Valera

Ashaninca: Renita Sebastian Quinticuari, César Caleb Quincho y Teodoro Beltrán

Huamanlazo, Leo Almonacid Leya.

Huitoto: Rember Yahuarcani López

Yanasha: Rolando Miguel Ramón (yanasha).

Harakbut: Yesica Patiachi Tayori

ESQUEMA VERTICAL

Este esquema tiene dos componentes: Literatura mestiza o criolla y Literatura indígena amazónica. En el primer componente se analiza de manera específica una historia literaria panorámica de una región en particular por eso queda en segundo lado el panorama nacional, que para los intereses de la presente investigación no es relevante. En el segundo componente se analiza el proceso literario de un pueblo indígena en particular, por eso tampoco es relevante este análisis en la presente investigación. Sin embargo, se infiere que este esquema vertical visibiliza las literaturas producidas por escritores indígenas y no indígenas.

EFFECTIVIDAD DE LA PROPUESTA DE PERIODIFICACIÓN LITERARIA DEL ESQUEMA BIDIMENSIONAL EN EL PERIODO 2000-2015.

A partir de la información recopilada se formó un corpus de escritores amazónicos para el periodo 2000-2015, que representa a un corpus diverso y heterogéneo, por el origen étnico, social, educativo y cultural de los escritores.

Todos los escritores que pertenecen al corpus fueron incluidos en el esquema de periodificación bidimensional. Por tanto, este esquema demostró efectividad para sistematizar el proceso literario amazónico sin excluir a los creadores de la palabra consagrados o emergentes.

Esto fue posible porque se tomó en cuenta las pautas culturales, la teoría europea (Palermo, 1987), los aportes de algunos teórico amazónicos y el aspecto heterogéneo (Escamilla, 2015; Cornejo, 1981) para proponer un esquema acorde a la realidad amazónica peruana (Gutiérrez, 1989)

CONCLUSIONES

En el estudio de la aplicación del Esquema de Periodificación y Análisis Literario permite visibilizar a todos los escritores en concordancia al tiempo y espacio de la producción literaria resaltando las características socio-culturales en la que se realizó la creación literaria. La investigación demuestra la unidad en la diversidad creativa de los escritores de una región o de un país. Es de suma importancia comprender todos los fenómenos que enmarcan las periferias culturales y con tradiciones literarias y narrativas propias, no solo en Perú sino en el resto de América Latina; tradiciones que no están sesgadas por el influjo de los epicentros de poder y mantienen una voz propia, de carácter identitario y con fuertes vínculos en las comunidades que las enuncian. Este análisis sirve, pues, como un acercamiento pertinente y objetivo que visibilice y promueva estas nuevas formas de leer y comprender la literatura latinoamericana.

REFERENCIAS

- Ananco, D. (2018). "Un día de febrero". En Huamán, A, y Gómez, L. (Eds.), *Literatura indígena Amazónica* (pp. 86-96).
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI.
- Carlessi & Meza. (2017). *Metodologías y diseños en la investigación científica*. Business Support Aneth.S.R.L
- Cornejo, A. (1981). "Sobre la literatura de la emancipación en el Perú". Recuperado de: <file:///C:/Users/HP/Downloads/3617-14298-1-PB.pdf>
- Bubnova, T. (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. Recuperado de: <https://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v27n1/v27n1a6.pdf>
- Bueno, J. (2015). "Una magrebidad hispano-catalana: escritores amazighs de la inmigración en Cataluña". En Díaz, I. (Ed.), *Literaturas hispanoafricanas: realidades y contextos* (pp. 102-131). Editorial Verbum, S.L.
- Escamilla, J. (2015). "El problema de la periodización literaria en la cultura centroamericana de posguerra: una región discontinua y heterogénea". *Revista Humanidades*, Núm. 3. Recuperado de: <https://revistas.ues.edu.sv/index.php/humanidades/article/view/43>
- Gadamer, H. (1996). *Verdad y método II*. Sígueme.
- Gómez, A. (2010). *Reflexiones sobre literatura peruana y amazónica. Una aproximación a la cosmovisión andino-amazónica*. Editorial San Marcos E.I.R.L., editor
- Gómez, A., Quispe, W., Huamán, E. (2011). *Mi pueblo verde*. Editorial Pasacalle EIRL
- Gómez, Huamán y Noriega (2006). *Literatura Amazónica Peruana*. EDITUNU. Pucallpa.
- Gutiérrez, R. (1989). "La periodización de la Literatura Argentina. Problemas, criterios, autores, textos". Recuperado de: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/12634/10-gutierrez-siradot.pdf
- Hirsch, E. (1997). Domínguez, J. (compilador) (1997). *Hermenéutica*. Arco/Libros, S.L.
- Huamán, A. y Gómez, A. (2018). *Literatura indígena Amazónica*.
- Marticorena, M. (2009). *De shamiro decidores. Proceso de la Literatura Amazónica Peruana* (de 1542 a 2009). Arteidea ediciones.
- Palermo, Zulma (1987) "Criterios de periodización para la literatura argentina en el contexto de la literatura latinoamericana". En: *Revista de Literaturas Modernas*, Anejo V, Tomo III, p. 39-46. Recuperado de <https://bdigital.uncu.edu.ar/14963>.
- Rodríguez, G. (2019). "Porque es importante desde la recreación literaria generar conciencia de lo que ha [sucedido] o está sucediendo en esta parte del país". <http://escritoresamazonicos.blogspot.com/2019/>
- Rodríguez, G. (2010). "La tierra sin mal. Editorial". Editorial Tierra Nueva.
- Suárez, N. (2014). "¿Existe una literatura amazónica boliviana?" Recuperado de: http://www.scielo.org.bo/pdf/racc/n17/n17_a19.pdf
- Schmidt-Welle (2012). "Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región". Recuperado de: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292012000200006
- Rodríguez, J. (2012). "La literatura amazónica peruana". Recuperado de: <https://proycontra.com.pe/la-literatura-amazonica-peruana/>
- Rumrill, R. (2012). "El realismo maravilloso de la selva". Recuperado de: <http://literaturasamazonicas.blogspot.com/2012/03/el-realismo-maravilloso-de-la-selva.html>
- Rumrill, R. (2011). "La amazonía y la nueva utopía social en el siglo XXI". *Libros & Artes: Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. (pp. 50-51).
- Taxa, E. (2008). *La selva en la narración peruana: antología del cuento*. Editorial Continental.
- Virhuez, R. (2020). *La literatura en Iquitos*. Recuperado de: <https://www.scielo.br/j/rblc/a/MzCCpgwtrK5vwJvQxxD6SRH/?lang=es>
- Virhuez, R. (2014). "La literatura en Iquitos". En Telefónica (Ed.), *Iquitos* (210-217). Rafael VarónCabai, Carlos Maza, editores. https://www.telefonica.com.pe/wp-content/uploads/Docs/acerca_de_telefonica/libros/Iquitos.pdf.

Leda y el cisne: transformaciones del mito en la poesía moderna

TIMO KEHREN*

JOHANNES GUTENBERG-UNIVERSITÄT MAINZ, ALEMANIA

RESUMEN:

La emergencia de las ciencias humanas en el siglo XIX va de la mano con un elevado interés por las lenguas y culturas antiguas. En este contexto también se revaloriza el mito de Leda. Así, aparecen los poemas *Loëda* (1859), de Stéphane Mallarmé, *Leda* (1899), de Rubén Darío, y *El cisne* (1913), de Delmira Agustini. Mientras los poemas de Darío y Agustini han sido el objeto de varios estudios comparativos, el de Mallarmé no ha llamado la atención de los estudiosos. Sin embargo, este poema permite destacar tanto los rasgos comunes como las particularidades de la poesía moderna francesa y del Modernismo hispanoamericano. Lo que prima en los tres poemas son preocupaciones metapoéticas que superan el lugar común del "galicismo de la mente". Mallarmé destaca la armonía que reina entre Leda y el cisne, Darío nos presenta un encuentro erótico que vacila entre el dolor y el placer y Agustini invierte la tradicional relación de poder entre los amantes, haciendo triunfar a Leda. En cada caso, la representación del acto carnal remite a una visión diferente de la labor poética.

PALABRAS CLAVE: Agustini, Delmira; Darío, Rubén; intertextualidad; Leda; Mallarmé, Stéphane; metapoético; Modernismo hispanoamericano.

INTRODUCCIÓN

El hecho de que la poesía moderna volviera a abreviar en la Antigüedad grecorromana se debe probablemente menos al deseo de superar el Romanticismo que al dispositivo del que formaba parte. Me refiero, con este término, la red que da coherencia a los discursos, las instituciones y las formas estéticas dentro de una sociedad (Foucault, 2001, p. 299). A mediados del siglo XIX, August Schleicher se puso a buscar la lengua original. El estudio del latín, griego y sánscrito, que iba de la mano con este proyecto, suscitó un nuevo

*Doctor en Filología Románica. Profesor investigador en el Departamento de Filología Románica de la Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia, Alemania.

interés por los mitos antiguos y las religiones extraeuropeas, como el budismo en el caso de Arthur Schopenhauer. En este contexto cultural también fue revalorizado el mito de Leda. La unidad constitutiva de este mito –el “mitema” (Lévi-Strauss, 1974, pp. 233–236)– que más importancia tiene es el acto carnal entre Leda y Zeus, en el que el padre de los dioses se metamorfosea en cisne. Con la pintura renacentista (Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Correggio), el mito de Leda adquirió un lugar privilegiado en el inventario de imágenes occidental. Su refundición decimonónica se debe tal vez a la predilección de los modernos por lo extraño y –para decirlo con el psicoanálisis– lo perverso (Freud, 2009). En lo que se refiere a los poemas de Leda que me ocuparán en este artículo ya se puede decir que, fiel a la tradición clásica, el mito también funge de pretexto para hablar, en última instancia, sobre la poesía misma.

En lo que sigue me interesaré precisamente por la relación entre los poemas *Loëda* (1859), del francés Stéphane Mallarmé, *Leda* (1899), del nicaragüense Rubén Darío, y *El cisne* (1913), de la uruguaya Delmira Agustini. La poesía moderna francesa es un conjunto de diferentes movimientos, como el Simbolismo, el Parnasianismo y el Decadentismo. Cada uno de estos movimientos tiene sus propios representantes, pero también ocurre que convergen en la obra de un solo autor. Para los poetas del Modernismo hispanoamericano, estos movimientos eran un punto de referencia y modelo para la renovación de su propia lírica, que hasta la época del Romanticismo había seguido principalmente los preceptos de la poesía española. Al dirigir la mirada hacia la literatura francesa, los poetas del “Extremo Occidente” (Rouquié, 1998) pudieron emanciparse culturalmente de la antigua madre patria y renovar profundamente la poesía hispánica.

Mientras existen varios estudios sobre los poemas de Darío (Zavala, 1989; Hernández 2015) y Agustini (Beaupied, 1996; Varas, 2002), así como sobre la relación entre los dos poemas (Molloy, 1983; Binns, 1995; Girón Alvarado, 1995), la bibliografía sobre el poema de Mallarmé es bastante escasa. No obstante, frente a los numerosos ecos de la poesía moderna francesa en el Modernismo hispanoamericano, conviene tomarlo en consideración y vincularlo a los poemas de Darío y Agustini. Es instructivo el estudio del poema de Mallarmé en la medida en que ilustra *ad exemplum* las relaciones entre las poesías francesa e hispanoamericana de aquel momento, pero también las particularidades de cada una de ellas. Hay varios indicios de que los poetas aluden el uno al otro en el sentido de una definición restringida de intertextualidad (Genette, 1982). Es reveladora, al respecto, la coincidencia temática de los poemas, así como sus fechas de composición, que permiten establecer una cronología que parte de Mallarmé y desemboca en el poema de Agustini. Pero tampoco cabe duda de que los poetas se

nutren de un sistema de referencia cultural común, que haría prescindible el conocimiento directo de los otros poemas. Por consiguiente, las similitudes entre los poemas también podrían explicarse con una definición amplia de intertextualidad (Kristeva, 1967; Greenblatt, 1980).

A pesar del carácter de modelo de un poeta como Mallarmé, la poesía de la llamada periferia desarrolló sus propias dinámicas, que no necesitaba de la legitimación del centro parisino (Casanova, 2008). Por tanto, mi objetivo no puede consistir en restablecer una genealogía según la lógica del original y de la imitación, tal como lo sugiere la expresión “galicismo de la mente”, introducida por Juan Valera y a la que tantas veces se ha recurrido para definir la literatura hispanoamericana del siglo XIX (Hahn, 2017). Es preciso, por el contrario, poner el foco en los procesos específicos de apropiación que atraviesa el mito de Leda al pasar de un espacio cultural a otro. De esta manera se revelará que el sentido de los poemas depende menos de gestos de autoafirmación cultural que de cuestiones autorreferenciales relativas a la labor y legitimación poéticas. Por ello, prestaré particularmente atención al nivel metapoético de los poemas, que deja entrever, en cada caso, una comprensión distinta del poeta en relación con el arte que practica.

1. STÉPHANE MALLARMÉ: EL IDILIO AMOROSO COMO ESPEJO DE LA CREACIÓN POÉTICA

En la poesía francesa, el mito de Leda tiene una larga tradición, tal como lo prueban de forma ejemplar las odas de Pierre de Ronsard. Su recepción moderna empieza con André Chénier, quien en una de sus elegías hace referencia a Leda. Las principales obras de Chénier, que fueron publicadas de forma póstuma en 1819, iban a tener mucha influencia en los poetas del Parnasianismo. Mientras que los románticos habían admirado la expresión del sentimiento personal en sus poemas, los parnasianos tomaron como modelo su perfección formal de inspiración clásica (Hufnagel, 2017, pp. 91–98). Uno de los principales representantes del Parnasianismo, Charles Leconte de Lisle, compuso, en 1852, el drama lírico *Hélène*, en el que se menciona repetidas veces a Leda como madre de la protagonista.

En este contexto también apareció el poema *Loëda*, de Stéphane Mallarmé. Escrito en el mes de abril de 1859, es uno de los poemas de juventud del autor, que en aquel momento tenía tan sólo diecisiete años. Por su temática pastoril, el poema puede ser considerado un trabajo preparatorio para *L'après-midi d'un faune*, que fue publicado en 1876 y que es uno de los poemas más conocidos de Mallarmé, gracias también a la adaptación musical de Claude Debussy. A diferencia de los poemas tardíos del autor, *Loëda* se destaca por un alto grado de mimetismo. Fiel a los principios del Parnasianismo (Hempfer, 1993, p. 81), el poema tiene un

carácter narrativo, desplegando –en un total de diecisiete cuartetos con alejandrinos regulares– un universo ficticio plenamente consistente.

El título del poema se limita al nombre de Leda. El subtítulo, "idylle antique", nos proporciona información tanto sobre su adscripción genérica como sobre su estructura comunicativa. "Idilio" remite a la palabra griega [eidýllion], "forma pequeña", y fue creado por el poeta griego Teócrito. Como aclara Quintiliano, estos poemas escritos en hexámetros pertenecen al género épico (Quint. Inst. 10,55). Pero además de idilios narrativos, el Corpus Theocriteum contiene idilios escritos en diálogo. Sólo en la Época Moderna, el idilio se convirtió en el equivalente de la poesía pastoril. La idealización sentimental que acompañó esta transformación del idilio (Schmidt, 1987, pp. 239-264) también se puede observar en el poema de Mallarmé. El mito de Leda es aquí trasplantado a un ambiente idílico, que tradicionalmente ha sido reservado a Dafne, la ninfa que –perseguida por Apolo– termina transformándose en laurel.

Las primeras estrofas del poema tienen una función expositiva. La voz narradora presenta el paisaje en el que se celebrará el encuentro entre Leda y el cisne. Desde el primer verso queda claro que el amor desempeña un papel central en el poema. Con "[l]a brise [...] courbe les jeunes fleurs" (v. 1), la voz narradora alude a la fecundación de Flora por Céfiro, el dios del viento, que ya en Ovidio remite metafóricamente a la primavera (Ov. fast. 5,201-202). La sinestesia que caracteriza los siguientes versos estimula al lector y le facilita el acceso al universo pastoril. Primero, se menciona el mirto de Venus, que con su perfume "embaume les prairies" (v. 2). Segundo, ha llegado el momento de la puesta del sol, en el que el sol "de sa pourpre embrase la colline" (v. 5). Tercero, se llama la atención sobre el canto de Filomela, quien, según la variación del mito en Higino, es transformada en un ruiseñor después de matar al hijo de su violador Tereo (Hyg. fab. 45). Con su canto despide la primavera, que ha llegado a su fin.

La descripción del paisaje es completada por un grupo de ninfas perseguidas por "un faune lascif" (v. 10). Podemos identificarlo con Pan, el dios de los campos y bosques al que tradicionalmente se atribuye un gran apetito sexual y que fue otra figura mítica de éxito en la literatura del siglo XIX (Merivale, 1969). Con la mención de este dios, por tanto, entra en juego la exacerbación del deseo erótico. Las ninfas a las que persigue tienen pies de alabastro, una piedra blanca que a menudo se utilizaba para hacer esculturas. El recurso a materiales nobles con el fin de estetizar el objeto representado es típico de la poesía moderna y del Parnasianismo en particular (Hempfer, 1993, p. 84).

Después de esta exposición, la voz narradora menciona por primera vez el nombre de Leda. La pausa impuesta por la aposición "le front rêveur" (v. 13) resalta el nombre, subrayando su importancia. La voz narradora

compara a Leda con un árbol. De la misma manera en que el árbol se viste con las hojas de su copa, el "sein vermeil" (v. 13) de Leda está cubierto de sus trenzas rubias. La joven mujer está, pues, desnuda. La imagen que se evoca de esta manera se mueve entre la inocencia y la lascivia. Bien es verdad que el seno de Leda está escondido, pero su color bermejo señala que la joven mujer está presa de un deseo erótico. Éste, al principio, se dirige a ella misma. En efecto, la voz narradora menciona que Leda –al igual que el bello Narciso (Ov. met. 3,346-370)– goza de su propio reflejo en la superficie ondulada del lago.

En las siguientes estrofas, la voz narradora le cede temporalmente la palabra a Leda. La joven mujer se queja de que nadie la quiera, aunque está en la primavera de su vida. Recuerda que está casada con Tindáreo, el rey de Esparta, cuyo corazón, en su avanzada edad, no se enciende ante su novia. Ésta precisa que las noches junto a sus canas son "sans bonheur" (v. 23). Por tanto, la joven mujer espera en vano que Tindáreo la haga feliz. Viéndola afligida, las ninfas se proponen levantarle la moral y empiezan a tocar la pandereta y la flauta dórica. Una vez que su estado de ánimo ha cambiado, la joven mujer les propone que, antes del anochecer, se refresquen con ella en el lago en el que poco antes se miraba, admirando su belleza. El baño de las ninfas mantiene la tensión erótica del poema.

Con la entrada en escena del cisne, la acción toma un giro decisivo. El ave no aparece súbitamente, como en cambio sí ha sido introducida Leda, sino que es presentada de forma paulatina. Mientras Leda trata de hacerse con una rosa, se asoma por el cañaverl "[u]n col flexible et blanc" (v. 36). Éste se inclina hacia delante para sumergirse en la onda sobre la que flota la rosa. Cuando el cuello vuelve a emerger de las aguas, la voz narradora revela de qué se trata: "[l]a fleur [...] / Pare le bec d'un cygne" (vv. 39-40). La rosa tiene una función catafórica en la medida en que anuncia la desfloración de Leda. Por consiguiente, la despedida de la primavera, mencionada al principio del poema, coincide con la despedida de la virginidad de Leda.

Pero antes de que la joven mujer alcance el verano de su vida, el cisne tiene la palabra. Le pide a Leda que deje descansar su cuello en su seno, que considera "[s]on nid" (v. 53). En este contexto, las palabras adquieren un claro sentido metafórico: el cuello remite al sexo masculino; el nido, al sexo femenino. El cisne, por ser joven y por rebosar de energía sexual, se opone diametralmente a Tindáreo. En efecto, es el amante al que la joven mujer esperaba. Antes de aceptar lo que le pide el cisne, Leda mira a su alrededor para estar segura de que nadie los molesta. Una vez que se ha dado cuenta de que las ninfas están dormidas, aprovecha la ocasión para autorizarle al cisne que ponga el cuello en su "sein brûlant" (v. 56).

En medio del acto carnal, Leda descubre una estrella resplandeciente

en la frente del cisne. Con voz temblorosa le pregunta al ave quién es. Ésta le responde que es su amante. Leda le pide que se exprese con más claridad. El cisne, entonces, le revela que es "le roi du ciel" (v. 60). Esta expresión hace referencia al carácter majestuoso del cisne, pero también al dios supremo del Olimpo. Para que no quepa duda alguna, la voz narradora pronuncia su nombre: "Jupiter!" (v. 61) Gracias al signo de exclamación, la mención del padre de los dioses tiene aún más efecto que la de Leda anteriormente. La voz narradora expresa, de esta manera, su estupefacción, como si le sorprendiera que el cisne fuera una metamorfosis de Júpiter, el Zeus romano. Después de esta revelación, el acto carnal de Leda y el cisne se hace más intenso. La joven mujer se hunde en el plumaje del ave y la llena de besos.

Al final, la pareja se ha fundido en un solo cuerpo. Leda echa su cabeza hacia atrás, cierra los ojos y empieza a sonreír. Los "lèvres s'entrouvrant" (v. 67) de los que la voz narradora habla en este contexto remiten tanto a la boca como al pubis de la joven mujer. La unión de los cuerpos se refleja en el apacible paisaje, que entretanto ha sido invadido por la oscuridad de la noche. La noche, como se puede observar en la poesía romántica, pasa por ser el tiempo de la labor poética. Se sugiere así que el acto carnal es un acto de belleza, que, en un nivel metapoético, se refiere al acto creador de la poesía. Conforme a ello, Leda, tras el encuentro con el cisne, da a luz un huevo, del que nacen Pólux y Helena (Apollod. bibl. 3,126). De la última dicen que es la mujer más bella de los tiempos antiguos. Si el acto carnal de Leda y Zeus remite a la labor poética, Helena, como hija de los dos amantes, remite al poema de Mallarmé, que –al igual que ella– corresponde al ideal de belleza clásico de las formas y proporciones armoniosas.

En uno de los versos del poema, la voz narradora dice que Leda tiene ojos azules. De este modo menciona el color que más tarde se convertirá en uno de los emblemas del Modernismo hispanoamericano. En *Historia de mis libros* (1909), Rubén Darío, que en aquel momento tenía cuarenta y dos años, pasa revista a sus creaciones artísticas. En este contexto también habla del color azul. Para Darío es "el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y como el firmamento, el 'Coeruleum', que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y al zafiro" (Darío, 1950, p. 197). El poeta llama la atención sobre la polisemia del azul, pasando de estados de conciencia por ideales de estilo a diferentes materiales. Encontramos una abundancia de significados parecida en los cisnes de sus poemas (Zavala, 1989). Uno de ellos aparece en "Leda".

2. RUBÉN DARÍO: VIOLACIÓN Y DOLOR AMOROSO COMO SIGNOS DE LA LABOR POÉTICA

Es sabido que Rubén Darío no sólo era un atento lector de los poemas de

Mallarmé, sino que también sentía una profunda admiración por este poeta. Ya en 1894 había compuesto, a la vez como ejercicio de estilo y como homenaje, una traducción del poema *Les fleurs*. Cuando Mallarmé murió en 1898, Darío le consagró dos necrológicas, una de ellas en la revista cultural argentina *El Mercurio de América* (Meyer-Minnemann, 2016, p. 21). En esta revista cultural también publicó, en el mes de noviembre de 1899, el poema *Leda*, del que ya había preparado una primera versión en 1892. Para la publicación del poema, Darío había escogido *La España moderna*, fundada, en el mes de enero del mismo año, por José Lázaro Galdiano, como respuesta a la famosa *Revue des deux mondes* (Amores/Ferrús Antón, 2018).

El mito de Leda ocupó a Darío en varias ocasiones. En su poemario *Cantos de vida y esperanza* (1905), por ejemplo, encontramos los poemas *Por un momento, oh Cisne*, *juntaré mis anhelos y ¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!*, en los que el mito es abordado de forma explícita. El poema *Leda*, que también se incluyó en ese poemario, se distingue de ellos en la medida en que explota, de la misma manera que el poema de Mallarmé, la estructura narrativa del mito, aunque de forma comprimida. En efecto, pasamos de diecisiete cuartetos a tan sólo cuatro cuartetos. A diferencia de Mallarmé, Darío no crea un idilio en el que se encuentran dos amantes para un diálogo que desemboca en un acto carnal armonioso. Lo que prima en el poema de Darío es la escenificación del esplendor del dios Zeus metamorfoseado en cisne.

El título del poema se reduce al nombre de la protagonista, como en el poema de Mallarmé. A pesar de este título, el foco está, desde la primera estrofa, en el cisne. La voz narradora da cuenta de la majestuosidad del ave a través de diferentes colores y materiales. Empieza por decir que "[e]l cisne, en la sombra, parece de nieve" (v. 1). Evoca, de esta manera, el plumaje blanco, que gana intensidad en el contraste con la oscuridad de la noche. Las partes del cuerpo del ave son comparadas con materiales nobles: el pico es de ámbar, las plumas son de seda. Como ya vimos en el poema mallarmeano, la predilección por tales materiales es típica del Parnasianismo. Después de esta exposición se produce una auténtica epifanía. En el breve momento en el que el sol, al amanecer, se asoma en el horizonte, el plumaje del cisne se tiñe de rojo. Por tanto, Darío se sirve, al igual que Mallarmé, de los efectos de la luz crepuscular. En su caso, sin embargo, no empieza la noche, sino el día. La luz del sol hace resaltar el aura del cisne, recordándonos así que se trata de un dios.

El adverbio "luego" (v. 5), al comienzo de la segunda estrofa, indica que el tiempo ha avanzado. Una vez que ha salido el sol, se suaviza la luz. Por este motivo, la superficie del lago ahora parece "azulad[a]" (v. 5). Se remite así al color emblemático del Modernismo. Los rayos de sol caen en

el plumaje del cisne y le confieren un color plata. La voz narradora recurre, pues, otra vez a un material noble para realizar su comparación. Las alas desplegadas hacen que el cisne parezca más grande de lo que realmente es. Su "cuello enarcado" (v. 7) es expresión de elegancia y gracia. La caracterización del cisne se completa con la atribución de su grandeza a su naturaleza divina. La expresión "olímpico pájaro" (v. 10) que se utiliza en este contexto deja claro que el cisne es una metamorfosis de Zeus; el adjetivo remite al Olimpo, que es presidido por el padre de los dioses.

La conjunción "y" (v. 12) del siguiente verso marca otro salto en el tiempo. A diferencia del poema anterior, en el de Darío no hay fase de acercamiento entre el cisne y Leda. Tanto el cisne como Leda se han transformado en objetos de arte mudos y aparentemente sin vida interior. El encuentro de la pareja queda reducido a la unión de los cuerpos. Pero esta vez, el acto carnal está marcado por el dolor. El verbo "violar" (v. 11) indica que el cisne se apodera de la joven mujer de forma violenta, pero no en contra de su voluntad, tal como lo podría sugerir el significado del verbo que domina en la actualidad. La voz narradora precisa que el cisne está "herido de amor" (v. 10). La acción del ave se justifica, pues, con el rechazo que ha sufrido anteriormente.

La representación del acto carnal es mucho más explícita que en el poema de Mallarmé: el cuello ha sido sustituido por un pico, que es, sin duda alguna, un símbolo fálico (Hernández, 2015, p. 85). En vez del nido, el cisne busca ahora los "labios en flor" (v. 12), que no sólo evocan, sino que también explicitan la metáfora floral de Mallarmé. El carácter violento del encuentro entre Leda y Zeus se corresponde con la rigidez métrica del poema. Las "linfas sonoras" (v. 11) remiten, en primer lugar, a los movimientos rítmicos propios del acto carnal. Pero esta imagen también se puede interpretar como un indicio metapoético de la simetría formal del poema, que salta directamente a la vista. Las ondas regulares que se forman en la superficie del agua son la expresión visual del ritmo acompasado del poema. Se trata, por así decirlo, de ondas sonoras.

La voz narradora acaba por prestarle atención a Leda. Nos enteramos de que la joven mujer se entrega al cisne "desnuda y vencida" (v. 13). El adjetivo "desnuda" remite a la indefensión de Leda, el participio "vencida" subraya su pasividad. La paridad de los habitantes del idilio mallarmeano cede, pues, a una jerarquía, en la que Leda se somete silenciosamente a su amante. Sólo oímos salir algunas "quejas" (v. 14) de su boca. Al usar este sustantivo, Darío vuelve sobre la cuestión del carácter de este acto carnal. Por un lado, las quejas tienen una connotación negativa, que subraya la idea del acto carnal violento. Por otro lado tienen una connotación positiva, ya que también pueden designar los gemidos de placer en el acto carnal consentido.

Al final del poema, Darío nos sorprende con un elemento inesperado: de repente aparece un tercer actor. Se trata de Pan, quien, incitado por su deseo, en el poema de Mallarmé persigue a las ninfas, pero luego se pierde de vista en el momento del encuentro entre Leda y Zeus. En el poema de Darío, en cambio, se convierte en un voyerista, es decir, un espectador secreto del acto carnal. La voz narradora observa que sus ojos "chispean turbados" (v. 16), con lo cual alude a la excitación sexual suscitada por la imagen que se presenta ante sus ojos. Con la entrada en escena de Pan se refleja el modo de recepción del poema. En efecto, el fauno se puede interpretar como el doble del lector implícito, quien asiste al acontecimiento de la misma manera que el personaje mítico (Molloy, 1983, p. 17; Binns, 1995, pp. 169-170).

Ya la artificialidad de la representación sugiere una interpretación en clave metapoética de la unión de los cuerpos del cisne y de Leda. La señal decisiva, sin embargo, se halla en el acto carnal violento. La literatura de la Antigüedad grecorromana contiene varias representaciones de este tipo. Pero mientras que la violencia sexual en los mitos antiguos parece haber tenido una función didáctico-civilizatoria (Robson, 2012), en sus refundiciones modernas adquiere un valor esencialmente estético. En el poema de Mallarmé, el juego amoroso del cisne y de Leda remite a la labor poética. Darío parece seguirlo (Zavala, 1989, p. 103; Hernández, 2015, p. 83), pero con la reinterpretación del acto carnal, a mi modo de ver, intenta realzar la ambigüedad del proceso de creación. Por tanto, habría que ver en el componente de la violencia una expresión del dolor que experimenta el poeta. Escribir poesía es, para Darío, una búsqueda de la perfección formal, que siempre implica sufrimiento (Hernández, 2015, p. 85). El poeta moderno es, en primer lugar, un artesano, para quien la inspiración sólo es el punto de partida en un largo proceso de dura labor intelectual.

Esta reinterpretación del mito de Leda aparentemente llevó a Delmira Agustini a escribir una respuesta al poema de Darío. Agustini es una excepción en la literatura de aquella época, en la que escaseaban las mujeres por los distintos tipos de discriminación que sufrían. A pesar del apoyo tanto de sus padres como de autores amigos, también a Agustini le costó trabajo imponerse como poeta. Mientras que algunos veían en ella una joven prodigio, otros la hacían menos por su condición femenina. Esta situación también ha tenido consecuencias para la recepción crítica de sus poemas.

3. DELMIRA AGUSTINI: EMPODERAMIENTO POÉTICO A TRAVÉS DE LEDA

La producción literaria de autoras mujeres, al contrario de la de sus colegas masculinos, a menudo se reduce a cuestiones relativas a su sexo.

Escribir como mujer parece implicar necesariamente posicionarse en un espacio dominado por hombres. En este sentido se ha interpretado también una y otra vez la poesía de Delmira Agustini (Binns, 1995, p. 166). Esto parece plausible en la medida en que la poeta, a lo largo de su breve vida —a la edad de 27 años fue muerta a tiros por su marido— se vio confrontada con los típicos prejuicios contra las mujeres y autoras mujeres en particular. Es llamativo al respecto que se encuentren, en sus poemas, varias figuras míticas femeninas, tales como Salomé, Selene y la Esfinge. Pero este hecho se explica, a mi manera de ver, menos con motivos feministas que con una estrategia de empoderamiento poético.

Quien quería adherir al ideal poético del Modernismo, no podía pasar por alto a Rubén Darío. Agustini lo había conocido en 1912 y desde entonces estaba en correspondencia con él (Molloy, 1983, p. 15). Su último poemario, *Los cálices vacíos* (1913), publicado, al igual que los dos poemarios anteriores, por Orsini Bertrani en Montevideo, está precedido por un elogio de Darío. Este paratexto se puede considerar un acto de autorización, con el cual el poeta le da la palabra a su discípula (Varas, 2002, p. 93–94). En los propios poemas, sin embargo, esta relación vertical cede a una dinámica agonal. Con *El cisne*, Agustini parece responder directamente al poema *Leda*. La joven mujer aquí no sólo recupera su voz, sino que el acto carnal también se presenta desde su perspectiva. Se invierte así la relación de poder entre los dos personajes (Girón Alvarado, 1995, p. 200).

Lo que llama la atención en este poema es que se opone a la rigidez formal del poema de Darío. El número de versos de las diferentes estrofas varía entre cuatro y dieciséis. Además, Agustini se sirve —en vez del alejandrino, que Darío cultivó siguiendo el ejemplo tanto de Gonzalo de Berceo como de Víctor Hugo (Darío, 1977, pp. 239–240)— del octosílabo del romance y revaloriza, de este modo, el metro popular por excelencia de la poesía nacional española. La elección del romance se corresponde con la longitud variable de las estrofas en la medida en que esta forma poética dispone, gracias a las rimas asonantes que la caracterizan, de un alto grado de flexibilidad. Queda claro que Agustini intenta tomar distancia del poema de Darío ya en la forma, para encontrar su propio lenguaje poético.

Esta actitud continúa con la reintroducción del sujeto de experiencia, cuya eliminación caracteriza la poesía de índole parnasiana en oposición al Romanticismo (Hempfer, 1993, p. 78). Así, es posible volver a prestarles más atención a las sensaciones y sentimientos personales que en el poema de Darío (Molloy, 1983, p. 17). Sin embargo, la hipotetización de la experiencia de *Leda* indica que Agustini no se reconecta ciegamente con el sujeto romántico. En efecto, el encuentro erótico con el cisne ya no es más que una fantasía del yo lírico. De esta manera, la mimesis se hace fundamentalmente problemática, rasgo que el poema comparte con la

lírica parnasiana (Hempfer, 1993, p. 89).

El poema se basa en una compleja estructura narrativa con dos niveles diegéticos, que se dejan entrever desde la primera estrofa. En el nivel extradiegético se halla un yo lírico absorto en sus pensamientos. En el nivel intradiegético se relata la acción que emerge de estos pensamientos. El yo lírico mira una página en blanco, que en su imaginación se transforma en la superficie de un lago. Remite así al mito de Narciso (Beaupied, 1996, pp. 135–136), que ya es evocado en el poema de Mallarmé y que ahora sirve para entrar en la ficción intradiegética. En la superficie del lago se reflejan las pupilas del yo lírico, que, conforme al motivo de los ojos como espejo del alma, revelan sus pensamientos. Con la referencia del yo lírico a su "pupila azul" (v. 1), el poema se inscribe en el movimiento modernista, cuyo color emblemático es el azul.

En su imaginación, el yo lírico se convierte en *Leda*. La joven mujer ya no es, por tanto, un personaje del que se habla en tercera persona, sino quien articula el verbo poético. Contrariamente a los poemas anteriores, la instancia enunciativa se alía con *Leda*, rechazando solidarizarse al mismo tiempo con el cisne. Éste es introducido al principio de la ficción intradiegética. Mientras que en el poema de Darío se habla de un cisne determinado ("el cisne"), en el poema de Agustini sólo se habla de un cisne indeterminado ("un cisne"). De esta manera se atenúa la referencia al mito de *Leda* (Molloy, 1983, p. 17). Conforme a ello, el cisne ya no es ninguna divinidad, sino ante todo un animal con rasgos humanos: tiene "dos pupilas humanas" (v. 8) y es comparado con un príncipe. Luego se enumeran diferentes partes de su cuerpo: "[a]llas lirio, remos rosa... / Pico en fuego, cuello triste" (vv. 10–11). Tanto el pico como el cuello parecen remitir a los del poema de Darío.

El cisne le arroja a *Leda*, según las palabras de la joven mujer, un "maléfico encanto" (v. 15). Expresa así que vacila entre el miedo a pecar y una fuerza de atracción casi irresistible. Esta idea es subrayada por el verbo "turbar" (v. 18), que alude al estado de ánimo alterado del yo lírico. Éste vuelve a llamar la atención sobre el aspecto humano del cisne, comparando sus alas con brazos y su pico con labios. El momento en que la cabeza del ave cae en su regazo marca el principio del acto carnal. Los verbos "padecer" (v. 25) y "gozar" (v. 25) testimonian —probablemente en alusión al poema de Darío— cierta inseguridad del yo lírico: no sabe si la unión de los cuerpos debe considerarse un acto violento o de placer.

Con la metáfora "rubí de la lujuria" (v. 28) se subraya el apetito sexual del cisne. El yo lírico afirma que la piedra preciosa corona la cabeza del ave, lo que recuerda la estrella resplandeciente que en el poema de Mallarmé aparece en la frente del cisne. El rubí es uno de los materiales nobles de los que suelen servirse los poetas modernos. Pero por su color rojo también se

puede relacionar con el fuego mencionado anteriormente, que pertenece al campo semántico del deseo. En los siguientes versos, el deseo se atribuye directamente al cisne. Leemos aquí que lo arrastra “[e]n una cauda rosada” (v. 31). La palabra “cauda” designa, en castellano, la cola de la capa magna y subraya así la majestuosidad del cisne. Al mismo tiempo, esta palabra se utiliza, ya en latín, como metáfora del sexo masculino. El yo lírico parece buscar este doble sentido. No es por nada que se pregunta poco antes si el cisne es un animal o un ser humano.

Luego nos enteramos de que Leda le da, en el hueco de la mano, agua al cisne. Los siguientes versos dejan claro que este gesto remite al acto carnal. El cisne “parece beber fuego” (v. 33), mientras el yo lírico “pare[ce] ofrecerle / Todo el vaso de [su] cuerpo” (vv. 34-35). Por tanto que el hueco de la mano es una metonimia del pubis de Leda. El uso repetido del verbo “parecer” nos recuerda que el encuentro amoroso con el cisne es una fantasía del yo lírico, esto es, un acontecimiento que ha emergido de su imaginación y que no se produce en la realidad (Beaupied, 1996, p. 136). Conforme a ello se le vuelven a atribuir al cisne rasgos humanos. Frente a sus “raros ojos humanos” (v. 40) y su “rojo pico quemante” (v. 41), el yo lírico, que ya no puede distinguir entre ficción y realidad, se pregunta si se trata de un cisne o de un amante. La frontera entre los dos niveles diegéticos se ha hecho borrosa.

La rosa que el yo lírico divisa en el pico del cisne vuelve a ser el símbolo de la desfloración. Tal como en el poema de Mallarmé, remite a la virginidad que Leda le entrega al cisne. Al mismo tiempo, el yo lírico relaciona la rosa con el silencio que reina en la pareja. Da a entender, de este modo, que el deseo no tiene lengua. En efecto, el deseo se expresa sobre todo a través de actos físicos. La poesía, sin embargo, se destaca por su capacidad de decir. Es así como el yo lírico puede hacer abstracción del deseo de Leda y traducirlo en lengua. En este sentido leemos que el cisne “en su carne [l]e habla / Y [ella] en [su] carne le entendi[e]” (vv. 48-49). Las palabras indican que la unión carnal no sólo debe entenderse como un acto del cuerpo, sino también como una fecundación del espíritu. El poema de Agustini se convierte así en una reflexión sobre la creación artística. El acto carnal, que está en su centro, es a la vez motivo y metáfora de la poesía.

El fluir de las frases es interrumpido por dos exclamaciones, enmarcadas por guiones que las destacan aún más. Al exclamar el yo lírico “¡toda! soy alma” (v. 50) y “¡toda! soy cuerpo” (v. 51), la unión tanto físico como espiritual alcanza su punto culminante. Después, el pico del cisne se hunde en el regazo de su amante, donde “se queda como muerto” (v. 53). Así, se da expresión a la experiencia de la pequeña muerte, que Leda y su amante aparentemente acaban de hacer. En los dos últimos versos el yo lírico dice que, transformado en Leda, da miedo, mientras que el cisne

asusta. Lo que llama la atención en este contexto es el intercambio de colores entre los dos amantes: el yo lírico asume el color blanco del cisne, mientras que el cisne asume el color de la sangre de la desfloración (Binns, 1995, p. 170; Beaupied, 1996, pp. 138-139). De este modo nos enteramos de que Leda ha triunfado sobre el cisne. Es ella quien domina al cisne y quien goza ahora (Molloy, 1983, p.17; Girón Alvarado, 1995, p. 201).

Por su abierto erotismo, el poemario *Los cálices vacíos*, en el momento de su publicación, causó escándalo en la fina sociedad de Montevideo (Girón Alvarado, 1995, pp. 160-161). Los que, por este motivo, se indignaron con la autora ignoraban la dimensión metapoética de sus poemas. No veían más que su sentido literal. Con *El cisne*, Agustini crea una voz femenina sólo en la superficie, capaz de superar el poema de Darío. De esta manera repite el gesto del poeta mexicano Enrique González Martínez, quien, en un famoso soneto, que encontramos en su poemario *Los senderos ocultos* (1911), llama a torcerle al cisne el cuello para acabar así con el Modernismo (Molloy, 1983, p. 16; Varas, 2002, p. 89). González Martínez, remitiendo al Romanticismo, propone sustituir el cisne por un búho, símbolo de la sabiduría. Agustini, en cambio, le atribuye a Leda el rol del ave. De esta forma evita la ruptura con el Modernismo y –en analogía con la fecundación de Leda por el cisne– aporta a su desarrollo.

REFERENCIAS

- Agustini, D. (2012) *Poesías completas*. Ed. Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra.
- Amores, M. y Ferrús Antón, B. (2018) “Introducción”. En: *La España moderna: aproximaciones literarias y lingüísticas a una revista cultural (1889-1914)*. Ed. Montserrat Amores y Beatriz Ferrús Antón. Fráncfort: Vervuert/Madrid: Iberoamericana. pp.17-31.
- Apollodor. (2005) *Bibliothèque*. Ed. Paul Dräger. Düsseldorf/Zúrich: Artemis & Winkler.
- Beaupied, A. (1996) “Otra lectura de ‘El cisne’ de Delmira Agustini”. *Letras femeninas*, vol. 22, no. 1/2, pp. 131-142.
- Binns, N. (1995) “Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando el cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra)”. *Anales de literatura hispanoamericana*, no. 24. pp. 159-179.
- Casanova, P. (2008) *La République mondiale des Lettres*. París: Seuil.
- Darío, R. (2007) *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. Álvaro Salvador. Madrid: Espasa Calpe.
- (1977) *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1950) “Historia de mis libros”. En: *Obras completas*, vol. 1: Crítica y ensayo. Madrid: Afrodisio Aguado. pp. 193-224.

- Foucault, M. (2001) "Le jeu de Michel Foucault". En: *Dits et écrits*, vol. 2. Ed. Daniel Defert y François Ewald. París: Gallimard. pp. 298-329.
- Freud, S. (2009) *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Ed. Reimut Reiche. Fráncfort: Fischer.
- Genette, G. (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Seuil.
- Girón Alvarado, J. (1995) *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*. Nueva York: Peter Lang.
- Greenblatt, S. (1980) "Introduction". En: *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press. pp. 1-9.
- Hahn, K. (2017) *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen: Fallstudien zu einer französischen Genealogie der hispanoamerikanischen Narrativik im 19. Jahrhundert*. Tübinga: Narr.
- Hempfer, K. (1993) "Konstituenten Parnassischer Lyrik". En: *Romanische Lyrik: Dichtung und Poetik*. Ed. Titus Heydenreich, Eberhard Leube y Ludwig Schrader. Tübinga: Stauffenburg. pp. 69-91.
- Hernández, A. (2015) "La evolución del cisne en la poesía de Rubén Darío". *Revista Realidad*, no. 145-146. pp. 73-88.
- Hufnagel, H. (2017) *Wissen und Diskursivität: Zum Wissenschaftsbezug in Lyrik, Poetologie und Kritik des Parnasse 1840-1900*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Hyginus, (2002) *Fabulae*. Ed. Peter K. Marshall. Múnich/Leipzig: Saur.
- Kristeva, J. (1967) "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique*, no. 23. pp. 438-465.
- Lévi-Strauss, C. (1974) *Anthropologie structurale*. París: Plon.
- Mallarmé, S. (1992) *Poésies*. Ed. Bertrand Marchal. París: Gallimard.
- Merivale, P. (1969) *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*. Cambridge: Harvard University Press.
- Meyer-Minnemann, K. (2016) "'Caracol': una respuesta de Rubén Darío al soneto 'Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx' de Stéphane Mallarmé". En: *Tres conferencias: Darío, Borges y Fuentes*. México: UNAM. pp. 11-37.
- Molloy, S. (1983) "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini". *Revista de la Universidad de México*, no. 29. pp. 14-18.
- Publius Ovidius Naso. (2012) *Fasti*. Ed. Niklas Holzberg. Berlín: Akademie Verlag.
- _____ (2010) *Metamorphosen*. Ed. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam.
- Quintilien. (1979) *Institution oratoire*, vol. 6: *Livres X-XI*. Ed. Jean Cousin. París: Les Belles Lettres.
- Robson, J. E. (2012) "Bestiality and Bestial Rape in Greek Myth". En: *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*. Ed. Susan Deacy y Karen F. Pierce. Londres: Bristol Classical Press. pp. 65-96.
- Rouquié, A. (1998) *Amérique latine: introduction à l'Extrême-Occident*. París: Seuil.
- Schmidt, E. A. (1987) *Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie*. Fráncfort: Peter Lang.
- Varas, P. (2002) *Las máscaras de Delmira Agustini*. Montevideo: Vintén.
- Zavala, I. M. (1989) *Rubén Darío bajo el signo del cisne*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

La voz poética de Roberto Fernández Retamar antes de *Patrias*: versos en el laboratorio del dolor

DRA. SAHAR CHAABANE⁵
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA

RESUMEN

Con el objetivo de aproximarse a los primeros versos de Roberto Fernández Retamar antes de la aparición de su libro de poemas simbólico *Patrias*, en este trabajo indagamos sobre el surgimiento del tema del dolor en los poemarios *Del principio* (1948- 1949) y *Elegía como un himno* (1950), como vías hacia la resurrección de la esperanza. En este breve análisis, enfocamos el estudio sobre la influencia de Julián del Casal, José Martí, Heredia en alimentar el pensamiento lírico del futuro poeta revolucionario y recordamos el impacto de *El Grupo Orígenes* en su pensamiento insular que incrementará en *Patrias*.

PALABRAS CLAVES: primeros versos, el dolor, esperanza, influencia, Grupo Orígenes.

Conquistar América, además de haber cambiado el mapa de los poderes económicos en el mundo, dejó imborrables cicatrices en el hombre amerindio, por haberle despojado de su tierra y por haberle distanciado de sus raíces culturales y creencias aborígenes. No obstante, el tiempo que tardó el hombre americano en sublevarse contra su colonizador hizo alimentar su conciencia con ideas provenientes de la metrópoli, como la libertad y la justicia.

Las primeras rebeliones contra la colonización se produjeron en el siglo XVIII. Simón Bolívar siguió la ruta de una ola emancipadora a partir de 1812. Bolívar, *El Libertador*, encarna "la lucha por la independencia, el ímpetu de libertad, el sueño nunca realizado de una sociedad mejor. Durante quince años, batalló sin desmayo azuzado por una misma idea: que las naciones hispanoamericanas fuesen dueñas de su destino" (Prada, 2004, p. 9). En Cuba, con José Martí, la batalla se convirtió en una batalla cultural y política. Declara Martí: "No hay letras, que son expresión, hasta que no hay

⁵ Doctora en Filología Española por la Universidad Autónoma de Madrid.
sahar.chaabane@gmail.com

esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica" (Martí, 1992, p. 164). Sin embargo, después de la Independencia de Cuba, este proyecto revolucionario se suspendió bajo el protectorado estadounidense establecido en 1898 que hizo que la isla dependiera cultural, económica y políticamente de los Estados Unidos, lo que propagó el sentimiento de fracaso en la isla.

En lo artístico, "el desarraigo y la crisis, el sentimiento de orfandad o la mutilación" (Millares, 1997, p. 25), caracterizaban la lírica de los primeros años de la República cubana. Es en 1923, y debido a escándalos de corrupción en la República neocolonial⁶ cuando estalló una nueva ola revolucionaria en la isla bajo la "Protesta de los Trece", que fue liderada por los intelectuales que formarán el Grupo Minorista, que apadrina "el concepto de independencia cubana y clama por una América única, rotunda y solidaria" (Martínez Carmona, 2014, p. 83). Pero este se desarticuló en 1927, tras el encarcelamiento de Rubén Martínez Villena, Alejo Carpentier y José Antonio Fernández de Castro. En el mismo año se creó la Revista de Avance, una revista definida por "el movimiento, el cambio y la aventura" (Millares 1997, p. 28), pero se desvaneció en septiembre de 1930 bajo la dictadura de Gerardo Machado.

Lo que caracteriza a la isla es la continuidad de la lucha y de la difusión de la cultura a pesar de los obstáculos y las censuras. En 1937, con un apego hacia el arte nacional pero liberado de cualquier carácter sociopolítico, José Lezama Lima empezó a crear revistas afincadas en la "búsqueda de las raíces culturales cubanas, la mixtura con lo mejor de la cultura universal y el comienzo de una nueva imaginación hacia una Cuba más soñada que real" (Acosta de Arriba, 2011, párr. 6). De estas revistas mencionamos *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939), *Nadie Parecía* (1942) y *Orígenes* (1944) que, "no fue, como tanto se ha repetido, la coronación de una genealogía de revistas católicas previas (*Espuela de Plata*, *Clavileño*, *Nadie Parecía*) sino algo nuevo" (Rojas, 2018, párr. 5).

En *Orígenes* destaca el contexto de las raíces⁷ como fuente de creación entre los artistas de la isla. También es imprescindible recordar la universalidad de esta revista, cuyos colaboradores cubanos y extranjeros hicieron que sus números "encierran fuerzas primitivas, potencias de nacimiento: no escuelas, no manifiestos ni programas, sino sólo grandes poetas, grandes creadores, orígenes que engendran siempre nuevos orígenes" (Vítier, 1975, XXII). Sobre el alma de *Orígenes*, Enrique Sainz

recuerda que el "espíritu"⁸ de la revista se nutre del espíritu de su fundador, José Lezama Lima que según Juan Coronado "es el creador de su propia teoría literaria" (Coronado, 2015, p. 1685).

En efecto, "porque la Historia es, en definitiva, un quehacer humano y el hombre es, en gran parte, producto de su circunstancia, de su mundo cambiante en el tiempo y en el espacio" (Salmoral Lucena, 2008, p.11), no sería fácil entender el arte de una nación sin penetrar en el recorrido de su historia y sus letras. Se ha de recordar que, a diferencia del hombre europeo y del hombre africano que, por razones geográficas y bélicas estaban en constantes conexiones, el hombre americano sufrió el calvario de una expedición a su tierra sin haber conocido con anterioridad a otros pueblos. Fue silenciado por una voz desconocida que dictó su fe, su idioma y su poder sobre sus bienes, deshaciéndole en buena medida de sus raíces y riquezas. Con el tiempo, el dolor del hombre amerindio iba juntándose con el dolor del hombre esclavizado⁹, transportado de África a América para construir el Nuevo Mundo y para ser otros testigos sobre la historia de la barbarie en el continente. Así lo evidencia la literatura de cimarrones que destaca los dolores ancestrales, despertando la memoria del racismo y la esclavitud.

Como hemos anotado antes, a pesar de la independencia del continente americano en el siglo XIX, el coloniaje espiritual y cultural de la Metrópoli fue predominante. Así se empezó a debatir sobre la literatura¹⁰ hispanoamericana entre su independencia y la dependencia de la cultura del colonizador. En este contexto, se ha de recordar que el intento de edificar una literatura propiamente continental no fue imposible a pesar de que la influencia del occidente quedó imborrable y evidente en la voz americana.

⁶Los años de inicio y cese de la publicación de la revista de igual nombre, pero lo que podríamos llamar el espíritu origenista había comenzado antes, desde la aparición del primer poema importante de Lezama, el conocido *Muerte de Narciso*, publicado en 1937, y continuó hasta la muerte de Lezama en 1976. Para ser más exactos puede afirmarse que esa poética tiene un antecedente en el que acaso es el prototexto lezamiano, su ensayo acerca de Luis Cernuda, el importante poeta español de la llamada Generación del 27, titulado *Soledades habitadas por Cernuda*, dado a conocer en la revista *habanera Grafos* en 1936. Al mencionar esa prosa reflexiva la he llamado prototexto lezamiano para destacar su carácter de antecedente de su pensamiento poético y, por ende, de lo que sería en el decenio siguiente el núcleo creador del grupo que hoy nos reúne aquí. Esas páginas nos entregan un contrapunto con el gran poema de Góngora, *Soledades*, enorme fiesta de palabras que van tejiendo una historia. Ese contrapunto nos lleva, de la mano de su autor, a estas conclusiones: el poeta de hoy necesita colmar el riquísimo entreverado verbal del poeta cordobés con lo que Lezama llama, en este acercamiento al entonces joven poeta andaluz, el «misticismo corporal», el cuerpo como misterio que Cernuda supo ver desde su poesía nueva. En Góngora, tan cercano a Lezama como maestro de un imaginario metafórico incomparable, no encontramos ese necesario misterio del cuerpo, ontología esencial que nos dé una dimensión trascendente" (Sainz, 2012, p. 101).

⁷Aunque en esta tesis no trataremos el tema de la negritud, porque consideramos que no se impone debido a la carencia del concepto en la obra de Roberto Fernández Retamar, nos parece importante recordar el éxodo de los africanos a América para enlazar entre el dolor de África y el de América bajo el mismo verdugo: la colonización, porque tanto el hombre indígena como el hombre negro se sometieron a la esclavitud. Como señala Enriqueta Vila Vilar, "es muy difícil entender la colonización española en América sin tener en cuenta, en toda su dimensión, el papel del esclavo africano que cobra su protagonismo en los primeros años del siglo XVI, cuando la espectacular caída demográfica de los indios antillanos creó la necesidad de buscar una mano de obra alternativa" (Vila Vilar, 1987, p. 15).

¹⁰En Cuba "una gran parte de los críticos e historiadores literarios se debatían entre la «legitimidad de pertenencia» a un solo corpus literario (el español), unidos y condicionados por el idioma castellano, o la «legitimidad de independencia» literaria, marcada ésta por la propia idiosincrasia de la expresión criolla. Para unos el factor exclusivo y determinante era el idioma, único elemento capaz de establecer diferencias y fijar fronteras entre las literaturas nacionales (Menéndez Pelayo se refirió a la poesía hispanoamericana como «la poesía castellana del otro lado de los mares»). Para otros, esta literatura marcada por un distinto medio físico y ambiental, incluso étnico, tenía sobradas razones para la «autonomía», es decir, para desarrollarse y ser estudiada con independencia de la literatura escrita en la Península" (Díaz Pimentel, 2004, p. 174).

⁶Graziella Pogolotti esboza la situación de Cuba a partir de la proclamación de la primera República cubana y destaca que "la Isla quedaba en lo político y en lo económico subordinada al mercado norteamericano y con las tierras invadidas por el latifundio" (Pogolotti, 2019, párr. 1), lo que hizo imposible la independencia económica y social de Cuba.

⁷José Lezama Lima y José Rodríguez Feo bajo el dictamen: "cuando la vida tiene primacía sobre la cultura, dualismo sólo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de ésta un concepto decorativo. Cuando la cultura actúa desvinculada de sus raíces es pobre cosa torcida y maloliente" (Rodríguez Feo y Lezama Lima, 1944, p. 6).

En Cuba, desde finales del siglo XVIII podemos hablar de una voz caribeña en construcción. La nación y la identidad insular se convirtieron en las columnas de la poesía cubana, expuestas en la obra de Manuel Zequeira y Manuel Justo de Rubalcava, los primeros poetas cubanos que revistieron el verso con el retrato cubano¹¹, puros elogios a la naturaleza isleña.

Más tarde que la poesía haitiana comprometida¹², la imagen de la nación herida surgió en la poesía cubana, cuando se “había producido un movimiento literario marcado por las guerras —la «De los Diez años» (1868-1978) y la «Chiquita» (1879)— con altibajos estéticos, pero con una gran importancia en el devenir histórico” (Díaz Pimienta, 2004, p. 178), y con una aproximación hacia el concepto del dolor en el verso. En aquellas fechas, empezaba a cultivarse la poética patriótica que quedó memorizada en dos antologías poéticas claves: Los poetas de la guerra en 1893 y El laúd del desterrado en 1895.

Antes de adentrarnos en la temática del dolor en los primeros poemas de Roberto Fernández Retamar, es importante trazar un breve esbozo de lo trágico en la poesía cubana como voz elegíaca nacional o décima¹³ que transmite lo vivido en la isla con timbre narrativo. Es importante recordar que la injusticia y la muerte moldeaban la poética patriótica que rima con los cambios en la isla. “Casi desde principios del siglo XIX la experiencia histórica de carácter trágico tiende a darle a la poesía cubana una mayor autenticidad gracias a la formación misma de la nacionalidad y a la configuración de su conciencia histórica. Su denominador común es la lucha contra la tiranía y el destierro” (Montes-Huidobro, 1995, p. 55).

En los poemas de las antologías¹⁴ Los poetas de la guerra y El laúd del desterrado, se aprecia la edificación del patriotismo por el concepto del dolor y el sacrificio. Expresa Pedro Ángel Castellón:

Abierta estaba la profunda herida
que al corazón de muerte amenazaba,
y el hierro del dolor emponzoñado
vuelve otra vez a ensangrentarse en ella.
¡Oh Cuba! ¡Oh Patria! El sacrificio horrendo
del gran Narciso consumarse viste,
y el iris que en tu frente sin mancilla
era un reflejo de su invicta espada,
con tu esperanza se nubló en mal hora.
(Castellón, 1995, pos¹⁵ 1287)

Después de la independencia de la isla, la servidumbre política a los Estados Unidos y los gobiernos teñidos de corrupción propiciaron el carácter denunciante del arte y mantuvieron viva la lucha contra la tiranía y la injusticia en el arte y en la calle, a pesar de los asesinatos y la censura¹⁶. Alma mater, Línea, La palabra, Baraguá, Mediodía y Masas son revistas resistentes que acabaron censuradas por el gobierno de Gerardo Machado. Sin embargo, en Cuba, la vida revistera se caracterizaba por su espíritu desafiante. A mediados de los años treinta, José Lezama Lima, doctor en derecho, funda la revista *Verbum* en 1937 que “poco tenía que ver con el derecho y mucho con la poesía; en sus tres números esboza ya la imagen de lo que será Orígenes” (Riccio, 1990, p. 73).

La revista *Orígenes* 1944-1956, distanciada de cualquier ideología revolucionaria, incluía a Roberto Fernández Retamar como el más joven colaborador de la revista. El poeta, nacido en una familia que “apoyó desde los primeros momentos sus inquietudes por las artes” (Benítez, 1989, p. 7), es reconocido como “uno de los forjadores de la cultura cubana contemporánea” (Fornet, 2001, p.5) después de la Revolución de 1959. Obviamente, “todos los escritores tienen diversas influencias y están, de una u otra forma marcados por su tiempo, por lo que han leído, por lo que han vivido personal y colectivamente” (Lucas, 2018, párr.1). Según Fernández Retamar, su primera influencia es la voz melancólica de Julián del Casal¹⁷ y, además de esta influencia primera, no niega sus influencias por otros poetas, así lo ratifica en su poemario *Poesía nuevamente reunida*, donde escribe:

¹¹Para cualquier conocedor de la literatura cubana, se sabe que el primero texto escrito en la isla fue con pluma europea, pero arroja la luz sobre un ambiente totalmente cubano, nos referimos a *Espejo de paciencia* del poeta canario Silvestre de Balboa. “El poema presenta todos los grupos étnicos que han contribuido a la formación de la población cubana: indios aborígenes, negros africanos, blancos europeos y criollos-bronce, ébano y mármol. En especial se exalta al esclavo negro criollo Salvador, que venció personalmente al pirata, y se pide que se le conceda la libertad” (Gutiérrez de la Solana, 1988, p. 14). Pero de los primeros poetas cubanos que se inspiraron en la isla como tierra sin adentrarse en la memoria del dolor, sino en lo bucólico y lo fantástico de la tierra insular, citamos a Manuel Zequeira y Arango y Manuel Justo de Rubalcava.

¹²Marie-Josée Desvignes divide la trayectoria de la poesía haitiana en cuatro fases, desde 1804 hasta 2010, y la primera fase corresponde a la poesía escrita desde 1804 hasta 1915 que “c’est une poésie engagée socialement, basée sur une forme d’imitation de la littérature française «pâte copie de la littérature française» insiste Dieulermesson citant des auteurs de cette période qu’il appelle «pré-classique» où tels des Dupré, Charlotte, Dumesne, [et hormis les récits d’Ignace Nau] s’adonnent à une imitation et une admiration obséquieuse des auteurs français du 17^e et du 18^e siècle où de l’idée même d’engagement” (Desvignes, 2018, párr.7).

¹³Por lo que respecta al género narrativo, la décima ha suplantado la función noticiosa del romance. Hoy puede decirse que aquellos episodios modernos (un naufragio, un crimen, una historia de amor, un acontecimiento de historia local...) que han merecido ponerse en verso, como antiguamente lo fueron, por ejemplo, las luchas fronterizas entre moros y cristianos o las gestas de los héroes medievales, los acontecimientos modernos—digo—, en Hispanoamérica y en Canarias, están escritos en décimas, no en romances” (Trapero, 2013, p. 702).

¹⁴Como un convite destinado a salvar «todo lo que pensaron en nuestros días de nación los que tuvieron fuego y desinterés para fundarla», definió José Martí a Los poetas de la guerra. Colección de versos escritos en la guerra de independencia de Cuba, compilación a la que figuras valiosas como Serafín Sánchez, Fernando Figueredo, Néstor Carbonell y él mismo se consagraron con fervoroso deleite en la lejana Nueva York, hace 125 años, y que acaba de ser reeditada por Ediciones Bolonia. Intuición y veneración hacia el pasado glorioso que él trataba de reconstruir e interpretar, antes de prender la llama que lanzaría el ansia de patria y libertad, se instalaron en el horizonte martiano” (Cremata Ferrán, 2019, p. 9). Y sobre los versos que forman *El laúd del Desterrado*, en su primera edición de 1858, J. E. Hernández define la obra como un conjunto de “canciones espontáneas, quejidos e impresiones de los mártires, versos trazados con ligereza para los periódicos y en época en que sus autores experimentaban todos los rigores de la ausencia, todas las agonías de la miseria, toda la crueldad de un gobierno que por incomprensible anomalía mantiene aún en América su infame bandera” (Hernández, 1995, pp. 355-373).

¹⁵Esta abreviatura “pos” proviene de la expresión “posición”, que se refiere a la forma de numerar las páginas en los libros que están en versión Kindle.

¹⁶Como sucedió con *Revista de Avance* que, desde su fundación “se convirtió en espacio de reflexiones y debates sobre el arte americano, esencialmente en sus relaciones con la política” (Guicharnaud Tollis, 2011, p. 154). Después de la desaparición de la *Revista de Avance*, “las revistas *Social* y *Carteles* con su generosa tradición de hospitalidad a intelectuales de vanguardia o de franco compromiso social, gracias a la complicidad de hombres como Emilio Roig de Leuchsenring, Conrado W. Massaguer y Alejo Carpentier, se ciñen a su antiguo y originario papel de revistas de la buena sociedad y de sus mundanos mientras van surgiendo y cerrando numerosos periódicos cuyo contenido incluye siempre problemas de la cultura y del compromiso intelectual” (Riccio, 1990, p. 71).

¹⁷Confiesa el poeta en una entrevista: “el primer poema que a mí me impresionó profundamente, fue de Julián del Casal, un poeta cubano magnífico, murió antes de cumplir 30 años, sumamente triste y melancólico; después de su muerte, encontré en un libro escolar ese poema de Casal y ahí me di cuenta de que el dolor y la pena pueden engendrar belleza” (Quevedo, 2009, s.p.).

No voy a cometer la tontería ni de negar influencias ni de enumerarlas. (Le debo mucho a la historia de la poesía y de otras actividades humanas, desde luego.) Lo importante es lo que se hace con ellas o contra ellas, que es lo mismo. Creo en la poesía de riesgo y verdad, que surge necesaria de una situación concreta, no en los moldes ni en las fórmulas. Creo en la complejidad del ser humano, de la vida. Por ello una poesía puede, y acaso debe, ser política e íntima, esperanzada y amarga, humorística y dolorosa. (Fernández Retamar, 2009a, p. 9)

En *Del principio 1948-1949*, irradia una profunda inquietud existencialista que reúne la naturaleza, el hombre y el dolor en el mismo espacio:

Pues no, nocturno amigo
Tengo provincias de mi espíritu
En el beso encarnado que se tuerce en la rosa
Y en el agua, que arruga hojas y flores.
Pero también en las espinas, gotas de dolor,
En su intrépido verde y en su gracia tenaz.
Y en el fuego, mordiendo, como un perro de luz, el corazón,
Lleno de rosas instantáneas,
Con raíces que salen del alma de los árboles.
(Fernández Retamar, 2009, p. 13)

En esta estrofa, la naturaleza adquiere características que contradicen su retrato, como "el agua que, arruga hojas y flores" y el "fuego" que, en vez de carbonizar, dibuja "rosas instantáneas / Con raíces que salen del alma de los árboles". Parece que el poeta advierte sobre la falsedad de las apariencias, ni el agua riega, ni el fuego quema, haciéndonos ver en la metáfora del fuego, cuyas llamas dibujan rosas, el concepto del resurgimiento y la imposibilidad de la fugacidad. Comparando la voz de nuestro poeta con el pensamiento poético de Julián del Casal, como su primera influencia cubana, es posible hallar un punto común entre el sentimiento del dolor retamariano que subraya el concepto de la regeneración y el sentimiento del sufrimiento en Julián del Casal que se entiende como dolor gozoso.

Dolor y muerte son los signos que caracterizan la quejumbrosa poesía del escritor cubano Julián del Casal (1863-1893). A través del atormentado tono de sus versos, Casal escribe su poesía a partir de una soledad inconmensurable que experimenta ante el dolor de su cuerpo agonizante. Sin embargo, este dolor, tanto real como

metafórico, deviene en una erotología [sic] que se aloja en muchos de sus patéticos versos. Su poesía es un manifiesto íntimo sobre el cuerpo –el propio y el del otro– que abraza obstinadamente por medio de cada uno de los sentidos, especialmente el de la mirada [...] Su escritura se centra en el cuerpo –cuerpo significativo que goza y sufre del placer de los sentidos–. La relación es inmanente ahí donde sufrimiento y goce se intercalan. (Marín Calderón, 2012, p. 14)

Unidos por la melancolía, Fernández Retamar y del Casal comparten una tendencia racional hacia la existencia del dolor en el hombre. El primero halla en la deformidad de la naturaleza y en la muerte de ésta la imaginación de superarlos, y el segundo "enamorado de la muerte" (Millares, 2000, p.76) se entrega al dolor para señalar la fugacidad como único destino de la vida. Escribe Julián del Casal:

Nada del porvenir a mi alma asombra,
Y nada del presente juzgo bueno;
Si miro al horizonte, todo es sombra
Si me inclino a la tierra, todo es cieno.
(Casal 2000: p. 187)

Estos versos del "doliente Julián del Casal" (Fernández Retamar 2000: p.12) advierten sobre una vida sin consuelo; en cambio, en el poema de Fernández Retamar, la naturaleza deforme y personalizada traza un combate contra la fugacidad, en la espina que se duele por sí misma, y en el fuego que se devora a sí mismo, pero esboza con sus llamas "rosas" "con raíces que salen del alma de los árboles". En efecto, parece que el poeta apuesta por el simbolismo del dolor y de la tenacidad de la naturaleza como una dualidad entre el sufrimiento y la supervivencia. Esta dualidad se repite en el segundo poema del libro "Mi flechavoz", declarando que el "sendero" del hombre se construye con la tristeza:

Todos los ayes tristes de que salgo,
Todas las claras letras donde vivo,
He amarrado al sendero que crece de cruzarlo.
(Fernández Retamar, 2009, p. 13)

En su libro *Hispanoamérica del dolor y otros estudios*, Jaime Eyzaguirre interpreta la existencia del dolor en las civilizaciones hispanoamericanas como consecuencia de la Conquista, explicando también que ésta tuvo su protagonismo en importar una angustia ajena, propiamente española¹⁸:

Porque hay dolor de alumbramiento, o agonía desde que se conoce vida en la tierra de América. Dolor y sobrecogimiento en el azteca que aplaca las iras de sus ídolos bestiales con los sacrificios humanos; dolor y fatalismo en el quechua oprimido en las guerras de un Estado que no admite el libre vuelo de las individualidades; dolor y abandono en el araucano, que no tiene un cielo de reposo y que se arrastra en la línea sin meta de la guerra y del pillaje, de la borrachera y de la magia". (Eyzaguirre, 1979, pp. 11-12)

Nos parece relevante conmemorar la lapidaria sentencia de José Martí, refiriéndose al dolor como pulso del humanismo, escribe: "El dolor es la única escuela que produce hombres—¡Dichoso aquel que es desgraciado!" (Martí, 1992, p. 17). Volviéndonos a la voz melancólica que desfila en la historia de la poesía cubana, acude de inmediato a la mente la poesía de José María Heredia, cuyo poema "Placeres de la melancolía" funda "la idea de una melancolía positiva, más concretamente, de un dolor melancólico experimentado como placentero" (Altenberg, 2001, p. 46). Aquí, nos encontramos de nuevo ante el dolor como una herramienta primordial para la construcción personal. Heredia inaugura "Placeres de la melancolía" con una cita de Manuel José Quintana: "Yo lloraré, pero amaré mi llanto, y amaré mi dolor". Escribe Heredia en su poema:

Entonces tú, gentil Melancolía,
Serás bálsamo dulce que suaviza
Su árido corazón y le consuela,
más que el plácido llanto de la noche
a la agostada flor. Yo tus placeres
voy a cantar, y tu favor imploro.
(Heredia, 1860, p. 126)

En cuanto a la poesía de José Martí, hallamos en su voz una invitación al dolor que forja la resistencia del hombre y conmemora su gloria: "¡Dolor! ¡dolor! eterna vida mía, / Ser de mi ser, sin cuyo aliento muero" (Martí,

1992, p. 21) y añade en otros versos: "Alcen en vuestro pecho los dolores. / ¿Por qué gemís dolor a mi memoria, / Si es mi dolor mi suspirada gloria" (Martí, 1992, p. 27). No cabe duda de que, con el paso del tiempo, lo trágico iba tejiendo la columna vertebral de la poesía cubana, alimentado por el sufrimiento de un pueblo entregado a la muerte para independizar su patria. El poema *Llama* de Fernández Retamar, puede considerarse como su primer llanto para la otredad.

Un hombre todo sangre llama con insistencia,
Hace crujir su voz en mis propias raíces,
Suelta su cinta roja ante mis ojos.
[...]
Para que nuestra vida no se escape al sombrero,
Para carbón y para luz,
Un hombre hay que sueña y canta y llora
De pie en nuestros orígenes, de pie
Donde la voz empieza a ser de aire,
Donde acaba la sangre de ser sangre.
(Fernández Retamar, 2009a, p. 14)

En este poema se esboza un individuo sumergido en una condición dramática. No queremos arriesgarnos y considerar que este poema es un homenaje al hombre amerindio, aunque algunos términos nos conducen a caer en este perjuicio, por ejemplo, la "cinta roja" de referencia ancestral que encarna "la supervivencia y la larga vida de los indios" (Kloosterman 1997, p. 163) o el uso de términos como "raíces", "venas" y "orígenes". Esta otredad sumergida en el llanto y "la sangre" puede verse universal, sin ninguna identidad, pero si asimilamos las imágenes que edifica Fernández Retamar con un fragmento del poema "Placeres de la melancolía" de José María Heredia, podremos hallar similitudes en cuanto a una identidad amerindia que padeció un genocidio, escribe Heredia:

¡Hombres feroces! La severa historia
en páginas sangrientas eterniza
de sus atrocidades la memoria.
[...]
¿Dó fue la raza candorosa y pura
que las Antillas habitó? – la hiere
del vencedor el hierro furibundo;
tiembla, gime, perece,
y como niebla al sol desaparece.
(Heredia 1860, p.131)

¹⁸Añade Jaime Eyzaguirre: "Y también el español trae su angustia. Es la brega diaria del hombre cristiano que pugna por congraciarse el ideal con la realidad, el espíritu con la vida. El español no concluía en el tiempo. Sabía que compraba en esta vida las condiciones de otra sin límites y que en su actuación estaba suspendida una finalidad eterna. Este fue el dolor que se clavó en el pecho del español y que le persiguió sin descanso, como sabe perseguir la voz interior a un hombre de conciencia. Ningún otro pueblo conquistador ha sentido esta angustia, porque sólo es privilegio de los que guardan la luz de la esperanza. De este choque de razas inconexas, de angustias dispares, ha brotado el alma de la América hispana. Alma compleja y múltiple, rica como ninguna y apenas revelada aún en sus posibilidades" (Eyzaguirre, 1979, p. 12).

Entre el “hombre” agonizante del poema de Fernández Retamar y “la raza candorosa pura” que “gime” y “desaparece” en el poema de Heredia, se visualiza la simbología de la resistencia ante la catástrofe. En este contexto, nos parece relevante recordar la imagen del catastrofismo¹⁹ en la poesía cubana dieciochesca, como en la obra de Fray Alonso de Escobedo que “la crítica lo considera como un viajero y no como un autor cubano” o en la obra de Juan Álvarez de Miranda, que en *Poética relación christiana* [sic] y moral “se toca por primera vez en la literatura cubana el tema de la esclavitud desde una conciencia de culpa” (Gutiérrez Coto, 2010, p. 18). Y sin olvidarnos de Bartolomé de las Casas, “quien se entregó por completo a la tarea de defender, en lenguaje apasionado, el derecho del indígena a ser libre” (Fernández Retamar, 2000, p. 6). En definitiva, la imagen del catastrofismo está arraigada en la literatura cubana desde el siglo XVIII, y reaparece con intensidad en los albores del siglo XX, con “la primera generación republicana [que] había surgido deslumbrada por el pasado heroico, [y] por las guerras independentistas”. (Fernández Retamar, 2009b, p. 23)

En efecto, el catastrofismo y la imagen de lo trágico pueden considerarse como pulso del pensamiento hispanoamericano que late en varias dimensiones artísticas, esculturas, pinturas y letras. Obras pictóricas como *El camino del llanto* de Oswaldo Guayasamín, *Madre con su hijo* de Robín Echanique Campoverde, *Composición con cuatro mujeres* de Francisco Espinoza Dueñas, entre otras obras, arrojan la luz sobre la angustia en el retrato del hombre hispanoamericano en relación con la condición anímica de los pueblos que combaten contra la miseria.

Volviéndonos al poema *Llama* de Fernández Retamar, se expone la metáfora del cautiverio en las expresiones “las calladas alas” y “el territorio de las alas inútiles”, lo que confirma una libertad imposible. Además de esta condición de impotencia, el poeta señala la importancia de mirar al dolor: “Y ante el dolor que pasa no se cierran los ojos”, y subraya la insistencia del hombre agonizante ante el sufrimiento: “Un hombre todo sangre que llama, insiste y llama”. Aunque no hay índices suficientes para analizar este poema como reencarnación a la imagen de los mártires nacionales como Hatuey, el “primer mártir de la conquista de América” (Millares, 2017, p. 292), o José Martí en el combate, la sangre fluye como un objeto de doble referencias: la raíz y el sufrimiento. Para dar un ejemplo sobre la importancia de la sangre en crear la identidad nacional, en sus poemas, Francisco Sellén escogió a “Hatuey como base para el nacionalismo cubano porque los cubanos tenían una gran necesidad de identificarse con una figura que no fuera española en su lucha por desarrollar una identidad propia para el

Nuevo Mundo” (Kanellos, 2002, p. 454). No obstante, en los versos de Fernández Retamar, aunque este héroe es anónimo en el verso “Hace crujir su voz en mis propias raíces”, parece convocar una mirada hacia un ejemplo ancestral de resistencia, cuya imagen anula la rendición: “un hombre sueña y canta y llora”.

Veinte años después, Fernández Retamar evoca “la dolorosa aunque fiera imagen de Caliban” (Fernández Retamar, 2005, p. 9) en su ensayo *Todo Caliban*, que conoció sucesivas ampliaciones y modificaciones. En este ensayo recuerda que: “Martí ha escrito que sentía correr por sus venas sangre de caribe, sangre de Caliban. [y] No será la única vez que exprese esta idea, central en su pensamiento” (Fernández Retamar, 2005, p. 41). En efecto, podemos entender que la sangre y el dolor construyen parte de la identidad caribeña que ambos, tanto Fernández Retamar como Martí, resucitan en sus ensayos y poemas. Es importante recordar que en la poesía del Apóstol se expone el sufrimiento junto al triunfo como avatares de una patria invencible, escribe Martí:

Cadáver ya la patria parecía
 En cuyos labios cárdenos la muerte
 Su sed de sangre férvida calmaba, —
 Sobre el que pavorosa se cernía
 La noche de la infamia, —y lo envolvía
 Nube de inmundas aves que graznaba
 Con hórrida y frenética alegría. —
 Y el cadáver soberbio se levanta
 Y a ciclópeos golpes de su brazo
 En tierra el opresor vencido rueda; —
 Y la avarienta muerte
 En vida exuberante se convierte: —
 Claro, espléndido día
 De aquella tenebrosa noche queda:
 Lauros la frente destrozada adornan
 De esta tierra de siervos,
 Y en varones enérgicos se tornan
 Las fatídicas alas de los cuervos.
 (Martí, 1992, p. 20-21)

Como Martí, Fernández Retamar edifica la imagen del patriotismo sobre la memoria de la resistencia nacional. En su elegía al poeta y revolucionario Rubén Martínez Villena, resurge la metáfora del sufrimiento unida con el heroísmo. Aunque sabemos que la única herramienta de Martínez Villena fue su pensamiento y su llamada a la justicia en la isla, nuestro poeta le concede el retrato de un héroe de luz:

¹⁹Amauri Gutiérrez Coto, en su artículo “El catastrofismo en la poesía cubana”, ofrece un análisis relevante sobre la presencia de la imagen de la catástrofe natural, material y moral en la poesía cubana, arrojando luz sobre el recorrido de la representación del catastrofismo en obras poco investigadas como *Poética relación christiana* y *moral* de Juan Álvarez de Miranda.

Carne flechada hasta la ausencia,
Sangre tan ávida de beso
Que alcanzó el aire, como un rezo
De espada súbita y candela.
(Fernández Retamar, 2009a, p. 19)

Como señala Abel Prieto: “Ya en 1950 la figura de un poeta iluminado por la revolución, Rubén Martínez Villena, ha revelado a Fernández Retamar una enorme «lección de hombre de hierro y de palomas»” (Prieto, 1981, p. 10). En su poema elegíaco a Martínez Villena, se vislumbra una multitud de conceptos que combinan el sufrimiento con la gloria:

Allí el gemido se quedó clavado;
El pequeño dolor alzó su espada,
Efímera y fragante como un lirio.
(Fernández Retamar 2009a, p. 19)

Elegía como un himno (1950) “marcado por «poesía social» de los autores de la primera vanguardia” (Méndez, 2008, p. XI), es un conjunto de poemas donde se entremezcla lo épico con lo sagrado, creando un punto de unión entre la poesía origenista²⁰ y la voz revolucionaria. En este poemario hallamos la imagen del hombre utópico que sufre, lucha para la otredad, se muere como un profeta y sobrevive en la memoria de su pueblo. Esta imagen puede considerarse como una herencia estética que germina en cada generación en Cuba. El ensayo *Literatura cubana*. Entre el viejo y el mar de Ángel Esteban, ofrece un profundo análisis sobre el recorrido de la literatura cubana desde sus orígenes, subrayando el papel de Martí en moldear el pensamiento artístico y nacional del cubano entre el sueño, la resistencia y el sacrificio y recuerda el “aperturismo y transcendencia” (Esteban, 2006, p. 181) de la revista *Orígenes* — la primera casa de Fernández Retamar— que, a pesar de su desvanecimiento bajo el fuego de Ciclón, “consiguió con sus cenizas reverdecer la vida literaria” (Esteban, 2006, p. 186). Y, como señala Selena Millares, la poesía cubana “va a recorrer un camino difícil, a veces tortuoso, pero con el orgullo de saber que construye su propia casa, en una tarea que explica y fundamenta tanto la teleología insular origenista como la constelación de poetas que nutre las décadas sucesivas del siglo” (Millares, 1997, p. 25). La aspiración a sellar la identidad cubana en la poesía se hace visible en la imagen de la nación y el gemido de la historia en el verso.

²⁰“Los poetas origenistas, desde una religiosidad católica que se nos evidencia en sus más importantes textos poéticos y ensayísticos, nos han dejado una obra que nos conmueve por su riqueza y su honda espiritualidad, más allá de sus aciertos formales o de la reiterada sobreabundancia de sus numerosas páginas. Esas cualidades aparecen con toda su fuerza y creatividad en los textos mayores de Lezama, de Vitier y de García Marruz. Si bien muchos autores cubanos militaron, con mayor o menor ortodoxia, en las filas del catolicismo, ninguno alcanzó a fundamentar su poética en una dimensión tan honda como los tres origenistas que he mencionado. Tanto en sus poemas como en sus prosas reflexivas hallamos una singular asimilación de importantes líneas del pensamiento católico universal, labor integradora que particularmente en Lezama se constituyó en un principio rector de su enorme obra cultural, presente también en las revistas que fundó, donde hallamos plasmados sus más sólidos criterios para la sustentación de esa labor incorporativa de un saber espiritual de procedencia múltiple”. (Sainz, 2012, p. 102)

En el caso de Fernández Retamar, Elegía como un himno es la primera semilla de un pensamiento poético que une el dolor con la nación y su memoria revolucionaria, y es a partir de Patrias cuando aparece la “reflexión sobre la identidad” (Méndez, 2008, IX) insular. Este poemario, elogiado por los grandes intelectuales de Cuba, parece saciar la sed del Grupo Orígenes, que anhela edificar de lo cubano su alma generacional. Cabe recordar que “fueron precisamente el refinamiento y la erudición del joven Fernández Retamar²¹ los que atraieron la mirada de Cintio Vitier y otros intelectuales de la generación de Orígenes” (Rojas, 2006, p. 283). Esta revista surge en el lapso de una época marcada por la desgracia, lanzada en “un año donde aún la humanidad se libraba del horror fascista, mientras en la isla se producía la paulatina agudización de la crisis neocolonial” (Prats Sariol, 1984, p. 42). La narrativa cubana de la primera mitad del siglo XX se teñía de la confusa imagen de la época y, a pesar de la fuerte influencia del vanguardismo, respondía a “profundas inquietudes existenciales derivadas de la segunda guerra mundial, en todo momento con personalidades y peculiaridades dignas de atención” (Fernández, 2000, p. 84). Bajo las dos sucesivas dictaduras en Cuba, la de Gerardo Machado y la de Fulgencio Batista, la voz literaria se ve inmersa en la encrucijada de un discurso dramático que intenta arrojar luz sobre el sufrimiento del hombre contemporáneo y otro que construye del amor y la belleza un camino hacia la esperanza.

Según Mario Benedetti, la obra prerrevolucionaria de Fernández Retamar “transmite una desalentada necesidad de fe; hasta ese advenimiento removedor, el amor es el único sucedáneo. El poeta se lanza al amor con todas sus nociones del mundo” (Benedetti, 2001, p. 77). Sin embargo, en esta poesía primera, no se eclipsa el tono melancólico que, al lado de esta ternura mencionada por Benedetti, enuncia una mirada conmovida hacia el mundo en la imagen de la belleza que afronta la desgracia.

REFERENCIAS

- Acosta de Arriba, R. (2011) *Aquel rasguño en la piedra* (La revista *Orígenes*, de Cuba, un recuento). Valencia: Faximil edicions digitals [en línea]. <https://issuu.com/faximil/docs/2011-faxdoc-30>
- Altenberg, T. (2001) *Melancolía en la poesía de José María Heredia*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Benedetti, M. (2001) “Poesía desde el cráter”, en Teresa Blanco (ed.): *Acerca de Roberto Fernández Retamar*. Selección, prólogo y notas de Ambrosio Fomet. La Habana: Letras Cubanas, pp. 69–83.
- Benítez, J. (1989) “Notas para el perfil provisional de un hombre”, en *Hemos construido una alegría olvidada. Poesías escogidas (1949–1988)*. Roberto

²¹Escribe Fernández Retamar sobre su primer contacto con la revista *Orígenes*: “En 1948 empecé a leer *Orígenes* gracias al pintor René Portocarrero, quien me la hizo conocer. En 1951, a mis veinte años, di a Lezama los primeros poemas míos que aparecerían en la revista (núm. 29, 1951)” (Fernández Retamar, 1994, p. 297); se trata del poema *Palacio cotidiano*.

- Fernández Retamar. Madrid: Visor Libros, pp. 7-8.
- Casal, J. (2000) *Poesía completa y prosa selecta*. Álvaro Salvador. Madrid: Verbum.
- Castellón, P. Á. (1995) "A Cuba en la muerte de Varela", en Matías Montes-Huidobro (ed.): *El laúd del desterrado*. Houston-Texas: Arte Público Press [Versión Kindle], pp. 1287-1399.
- Coronado, J. (2015): "Gongorismo en Lezama", en Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana (ed.): *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*. México: El Colegio de México, [Versión Kindle], pp. 1630-1960.
- Cremata Ferrán, M. (2019) "Los poetas de la guerra", en *Granma*, 30 de enero, pp. 9.
- Desvignes, M. J. (2018) "Littérature et décadence. Études sur la poésie de 1804 à 2010", en *Recours au poème. Revue numérique de poésie*, 5 de julio. <https://www.recoursapoeme.fr/anthologie-de-la-poesie-creole-haitienne-de-1986-a-nos-jours/>
- Díaz Pimienta, A. (2004) "La literatura cubana en torno de 1898: una poética marcada por la guerra", en Celestina Rozalén Fuentes (ed.): *La crisis de fin de siglo en la provincia de Almería: el desastre del 98*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 173-193.
- Esteban, Á. (2006) *Literatura cubana. Entre el viejo y el mar*. Sevilla: Renacimiento.
- Eyzaguirre, J. (1979) *Hispanoamérica del dolor y otros estudios*. Madrid: Cultura Hispánica.
- Fernández Retamar, R. (1994) "Orígenes como revista". en *Thesaurus*, XLIX, 2, pp. 295-322.
- (2000) "Introducción a la literatura cubana", en *América sin Nombre*, 2, pp. 5-15.
- (2005) *Todo Calibán*. Buenos Aires: Clasco.
- (2009a) *Poesía nuevamente reunida*. La Habana: Letras Cubanas.
- (2009b) *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. La Habana: Letras Cubanas.
- Fernández, T. (2000) "La narrativa cubana del siglo XX. Notas para la reconstrucción de un proceso", en *América sin Nombre*, 2, pp. 84-91.
- Fornet, A. (2001) "Introducción", en Teresa Blanco (ed.): *Acerca de Roberto Fernández Retamar. Selección, prólogo y notas de Ambrosio Fornet*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 5-9.
- Guicharnaud Tollis, M. (2011) "Sobre la heterogeneidad de la Revista de Avance (1927-1930) o los nuevos paradigmas culturales en la vanguardia cubana", en Manuel Fuentes y Paco Tovar (ed.): *A través de la vanguardia hispanoamericana*. Tarragona: URV, pp. 147-157.
- Gutiérrez Coto, A. (2010) "El catastrofismo en la poesía cubana", en *Cuban Studies* (University of Pittsburgh Press), 40, pp. 18-48.
- Gutiérrez de la Solana, A. (1988) "La llama cubana en la poesía, desde el Siglo XVII hasta Martí", en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense Madrid), 17, pp. 13-28.
- Heredia, J. M. (1860) *Poesías de Don José María Heredia* (Vol. V, tomo I). Nueva York: Roe Lockwood & Son.
- Hernández, J. E. (1995) "Prólogo", en Matías Montes-Huidobro (ed.): *El laúd del desterrado*. Houston, Texas: Arte Público Press (Versión Kindle), pp. 340-373.
- Kanellos, N. (2002) *En otra Vez: Antología de Literatura Hispana de los Estados Unidos*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Kloosterman, J. (1997) *Identidad indígena: "entre romanticismo y realidad". El derecho a la Autodeterminación y la Tierra en el resguardo Muellamués, en el suroeste de Colombia*. Quito-Ecuador: Abya -Yala. Traducción de Edmundo Magaña.
- Lucas, K. (2018) "César Vallejo, entre el dolor ancestral y el dolor de España", en *Sur y Sur*, 30 de julio.
- Marín Calderón, N. (2012) "El goce andrógino de la escritura: dolor y erotismo en la poesía modernista de Julián del Casal", en *Revista de Lenguas Modernas*, 17, pp. 13-22.
- Martí, J. (1992) *José Martí: Obras completas* (Vol. 21). La Habana: Ciencias Sociales.
- Martínez Carmenate, U. (2014) "Carpentier, la otra novela (Cap.IV)", en *Dirasat Hispánicas*, 1, pp. 77-89.
- Méndez, R. (2008) "Presentación", en Roberto Fernández Retamar. *Con las mismas manos: Ensayo y poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XXVI.
- Millares, S. (1997) "Del modernismo a la vanguardia: la senda de la cubanidad", en *Pliegos de la Ínsula Barataria: Revista de Creación Literaria y de Filología*, 4, pp. 25-40.
- (2000) *Rondas a las letras de Hispanoamérica*. Madrid: Edinumen.
- (2017) "Arte, poesía y violencia en la vanguardia hispanoantillana. Eugenio Granell y Wifredo Lam", en Selena Millares, (ed.): *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 283-310.
- Montes-Huidobro, M. (1995) "Prólogo", en Matías Montes-Huidobro (ed.): *El Laúd del Desterrado*. Houston, Texas: Arte Público Press [edición de Kindle], pp. 55-314.
- Pogolotti, G. (2019b) "La República neocolonial", en *Cuba Debate*, 2 de junio.
- Prada, J. M. (2004) «Prólogo.» En Simón Bolívar, de Demetrio Ramos, 9-12. Barcelona: Folio.
- Prats Sariol, J. (1984) "La Revista «Orígenes»" en Cristina Vizcaino (ed.):

Coloquio

- Internacional sobre la obra de José Lezama Lima, Poesía. (Vol. I). Madrid: Fundamentos, pp. 37-57.
- Prieto, A. E. (1981) "Prólogo", en Roberto Fernández Retamar. Para el perfil definitivo del hombre. La Habana: Letras Cubanas, pp. 7-29.
- Quevedo, A. (2009) La otra revista. 14 de noviembre. <http://www.laotrarevista.com/2009/11/roberto-fernandez-retamar/>.
- Riccio, A. (1990) "Verbum (1937), una revista de José Lezama Lima", en América: Cahiers de Criccal, 4-5, pp. 69-78.
- Rodríguez Feo, J. y Lezama Lima, J. (1944) "Orígenes", en Orígenes, 1, pp. 5-7.
- Rojas, R. (2006) Tumbas sin sosiego. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2018) "Hojea Orígenes", en Rialta, marzo.
- Sáinz, E. (2012) "El Grupo Orígenes en la cultura cubana", en Espacio Laical, 29, enero-marzo, pp. 101-107.
- Salmoral Lucena, M. (2008) "Hispanoamérica en la época colonial", en Luis Íñigo Madrigal (ed.): de Historia de la literatura hispanoamericana (tomo I). Madrid: Cátedra, pp. 11-33.
- Trapero, M. (2013) "La tradición y la improvisación en la poesía oral: La décima, un nuevo género poético integrador en el mundo hispánico", en Anuario de Estudios Atlánticos, 59, pp. 681-712.
- Vila Vilar, E. (1987) "Introducción", en Un tratado sobre la esclavitud, de Alonso de Sandoval. Madrid: Alianza, pp. 15-44.

Marginalidad y resistencia. Los mayas y sus escritos ante el dominio colonial

ISRAEL LEÓN O'FARRILL²²

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA, MÉXICO

RESUMEN

El presente trabajo es un acercamiento a las problemáticas de los pueblos originarios de la zona maya de México que han sido marginados por las hegemonías culturales colonizadoras. Este acercamiento trata de visibilizar las estrategias de resistencia cultural, desde los diferentes medios de expresión, lingüísticos y poéticos, por medio de los cuales la región ha conservado su identidad e independencia cultural, no sin hacer evidente que existe una enorme plasticidad y sus estructuras culturales complejas se han sabido adaptar a los cambios sin perder su esencia, adaptándose a sí misma y transformándose transculturalmente con enorme vigor.

PALABRAS CLAVE:

Cultura maya, colonialismo, marginalidad, resistencia.

INTRODUCCIÓN

Los mayas yucatecos, como muchos otros pueblos originarios de nuestro continente, se vieron subordinados a través de los procesos de conquista, no sólo al dominio colonial, sino también a los nuevos modos, lenguajes, estilos y cultura en general que trajeron los europeos. Pasaron de ser dueños de su destino y de su cultura, para "pertenecer" a otra, pero, desde el inicio, en un carácter de marginalidad. Por supuesto, existieron excepciones, hubo cacicazgos que se conservaron y otros que se construyeron, pero la realidad es que su historia jamás sería igual. Desde entonces y hasta la fecha, han empleado numerosas estrategias para conservar aquello que ellos juzgan importante de su cultura y, con demasiada frecuencia, tal conocimiento se conservó oculto de la mirada de las autoridades coloniales, no sólo como una forma de encubrir su expresión frente al orden dominante, sino de cimentar una identidad que, pese a los cambios, tendió a permanecer. La elaboración de textos escritos que fueron guardados celosamente por las comunidades fue, sin duda, una de las estrategias más interesantes de tal ejercicio de memoria, resistencia e identidad.

²²Doctor en Estudios Mesoamericanos. Profesor Investigador de Tiempo Completo, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

MARGINALIDAD

Uno de los conceptos clave de este trabajo es el de marginalidad, que ha sido estudiada desde múltiples disciplinas como la antropología y la sociología, y que, en general, ha sido aplicada a sociedades del siglo XX. De acuerdo con Kindelán (2021) “la marginalidad es considerada multidimensionalmente e intervienen en su generación diversos y muy variados factores. Sin embargo, en su conjunto hay un denominador común: carencias de canales formales, de condiciones materiales y espirituales de todo tipo, concentradas en un grupo de individuos que forman parte de las clases o estratos menos privilegiados de la sociedad y que son condenados a convivir en las áreas menos desarrolladas o periféricas” (p. 11). Quizá la clave, en el tema que nos ocupa, sea la idea de carecer de los privilegios de los que gozaban los estratos dominantes en el sistema colonial y, de manera fundamental, la idea de que fueron relegados a las periferias, tanto a nivel territorial, como en un sentido simbólico.

En este sentido, Pedro Bracamonte y Sosa, (2007) nos comparte un pasaje interesante que vale la pena citar.

En el año de 1721 el obispo Juan Gómez de Parada, recién llegado de Yucatán, realizó una visita inconclusa a su diócesis, inacabada porque el prelado se enfermó de los ojos a causa, a su decir, de lo que había visto: la miseria e injusticia que se vivía en los pueblos de indios. (...) Con los resultados de la visita y consultando personas informadas, el obispo hizo redactar un breve y sustancioso memorial en el que expuso, sin ambages, los orígenes de las miserables condiciones de vida de los mayas evangelizados. (...) Cuestionó la esencia del sistema colonial en Yucatán al evidenciar los mecanismos dominantes de exacción de riqueza basados en el trabajo forzado de los indios. La conclusión, recogida en el Consejo de Indias, no pudo ser más explícita, pues quedó asentado que los males relatados por Gómez de Parada “son causa para que vivan como esclavos aquellos miserables indios”. (p. 10)

De esta cita conviene extraer un par de conceptos. Por un lado, la idea de la exacción de riqueza basada en el trabajo forzado de los indios y, por otro, las condiciones miserables de vida. Ambos aspectos son condiciones fundamentales para que la marginalidad exista, expresada directamente en la pobreza y la exclusión de los principales motores económicos, primero de la Colonia y más adelante del territorio independiente mexicano. Como señala el mismo Bracamonte (2003), en “la realidad cotidiana que viven los mayas yucatecos subsisten los mecanismos sociales que inciden en los principales espacios de reproducción cultural —como la educación formal, la religiosidad y el ámbito laboral— y han producido a lo largo de cinco siglos los niveles de pobreza y marginalidad en casi todos los órdenes de la vida económica y social” (p. 84). Es un proceso que agudamente denunció Anibal Quijano (2014) y que se compone

de dos elementos fundamentales: la inserción del concepto de raza en el orbe y el surgimiento del capitalismo como el motor de las relaciones entre los diferentes territorios del mundo conocido, todo ello a raíz de las conquistas europeas en territorios americanos.

De ese modo se impuso una sistemática división racial del trabajo. En el área hispana, la Corona de Castilla decidió temprano el cese de la esclavitud de los indios, para prevenir su total exterminio. Entonces fueron confinados a la servidumbre. A los que vivían en sus comunidades, les fue permitida la práctica de su antigua reciprocidad —por ejemplo, el intercambio de fuerza de trabajo y de trabajo sin mercado— como una manera de reproducir su fuerza de trabajo en tanto siervos. En algunos casos, la nobleza india, una reducida minoría, fue eximida de la servidumbre y recibió un trato especial, debido a sus roles como intermediaria con la raza dominante y le fue también permitido participar en algunos de los oficios en los cuales eran empleados los españoles que no pertenecían a la nobleza. (Quijano, 2014, p. 781)

Como se ve, las comunidades originarias de América en general y los pueblos mayas en particular (tanto de la Península de Yucatán, como de Chiapas y Guatemala), se vieron absorbidos por este sistema-mundo que, de facto, los marginalizaba. Con independencia de las posibles relaciones de poder que establecieron algunos de sus líderes, el poder se centró en las autoridades europeas y el sistema fue el importado desde ultramar. La marginalidad, por tanto, adquirió no solo elementos económicos, políticos y territoriales; se expresó también en un sentido simbólico y cultural. Estas condiciones no escapaban a ciertas autoridades coloniales que vieron las terribles implicaciones del más que agreste proceso. En una petición del obispo de Yucatán, Juan Gómez de Parada, se señala lo siguiente.

Joseph Pérez de Santoyo, en nombre de vuestro reverendo obispo de la ciudad de Mérida doctor don Juan Gómez de Parada, por el recurso más competente en derecho, digo que desde que mi parte fue a gobernar su diócesis ha procurado -con el desvelo que es notorio- reducir sus ovejas a vida cristiana y política que hasta ahora no han tenido, queriendo siempre liberrar a los oprimidos de las invasiones que los poderosos les hacen, especialmente a los miserables indios a quienes fatigan en tanto extremo que muchas veces los compelen a dejar sus casas y familias y a retirarse a los montes -de donde no salen- viviendo en ellos a usanza de brutos hasta que mueren. (...) Uno de los medios porque les hacen hacer este absurdo es con el trabajo personal que les imponen, practicándolo de esta suerte: el gobernador de aquella provincia da a quien le parece despacho -que llaman mandamiento- para que el pueblo que él asigna le tribute a las personas, dé

un indio y una india que en cada semana le sirvan en el lugar donde residen, con orden de que se alternen sucesivamente los de aquel pueblo²³. (Solís, 2003, p. 3)

Resulta evidente que, no sólo los trabajos excedían lo estipulado, sino que los mayas recibían maltratos constantes. Estos son tan solo algunos de los ejemplos del drama colonial vivido por los pueblos mayas y que se irá repitiendo en épocas posteriores hasta nuestros días. Como lo vimos con Quijano, la llegada de este nuevo orden trajo como consecuencia la subordinación de las comunidades a las nuevas autoridades y al nuevo sistema económico y político. Su actuar quedó relegado a un espacio marginal, lo mismo en el territorio que en los espacios de trabajo. Todas sus expresiones culturales, tradiciones y cosmovisión en general, fueron atacadas, eliminadas o transformadas para moldearlas a la nueva realidad. Lo anterior no sólo se quedó en la Colonia, sino que se extendió a períodos posteriores. “La identificación entre etnicidad y marginación se gestó como requisito —a la vez que resultado— de la colonización española, así como del proceso de formación neo-colonial del Estado-nación. Estos largos periodos están definidos por políticas antagónicas con referencia a la población indígena: el primero marcado por la segregación ‘racial’ y cultural y el segundo por la integración a costa de la cultura, la lengua y la identidad” (Bracamonte, 2003, p. 84).

Uno de los ejemplos más relevantes de tales modificaciones fue su producción escrita pues aquellos textos que habrían sido centrales en la vida cotidiana de los pueblos mayas ahora serían relegados también a la marginalidad y serían producidos y guardados, en su mayoría, en la clandestinidad. Existieron, por supuesto, textos dedicados a establecer diálogo con las autoridades en los términos legales y escriturarios que trajeron desde Europa. “Por ejemplo, fue frecuente que para argumentar ante las autoridades españolas su legítimo derecho sobre la tierra, según el derecho colonial, los pueblos pusieran por escrito o transcribieran códices que referían los orígenes de sus pueblos, desde la formación del mundo en general, hasta la historia particular del pueblo y las razones por las que ellos tenían derechos legítimos sobre la tierra, tal como se acostumbraba en la tradición mesoamericana” (Annereau- Fulbert, Flores, 2021, p. 144). Sin embargo, no nos centraremos en estas producciones documentales por escapar del objeto del presente análisis que va dirigido a la comprensión de aquellas estrategias desarrolladas por las culturas mayas desde la marginalidad para conservar su identidad, incluida la palabra escrita.

Es sabido que los mayas constituyeron una escritura compleja en la que registraban aspectos religiosos, esotéricos, astronómicos e históricos. Para De La Garza (2012) “Los códices eran el símbolo de todo lo sagrado y digno de respeto, la clave para comprender el espacio y el tiempo y para situarse en ellos (por la

concepción cíclica del tiempo según la cual los acontecimientos se repetían); la norma de vida, por la ejemplaridad de sus historias sagradas, y el principio de identidad de un ser comunitario” (p. 29).

Ya en el ámbito colonial, las autoridades se encargaron de enseñar a ciertos miembros de las comunidades a leer y escribir en los nuevos formatos (en papel y tinta europeos, caracteres latinos, redacción y fórmulas europeas) con la intención de insertarlos en los diferentes sistemas de registro, tributo y legalidad europeos. Sin embargo, los mayas se apropiaron de esta práctica y transformaron sus textos anteriores, escritos y orales, a los nuevos formatos. “Estos nuevos libros revelan también un intento de mantener vivas sus creencias religiosas, así como la memoria de los grandes linajes mayas, nutriéndose de los antiguos relatos sobre el pasado, y son herederos de la forma de concebirlo que tuvieron los antiguos mayas, según lo manifiestan sus autores” (De la Garza, 2012, p. 33). Por tanto, a través de la palabra escrita, los pueblos mayas lograron conservar parte de su identidad con la intención de legarla a sus herederos lo que, sin duda, significó una faceta de la resistencia frente al dominio colonial.

RESISTENCIA Y SUPERVIVENCIA

El término resistencia viene constantemente vinculado a los pueblos originarios de nuestro continente y, sin duda, a los pueblos mayas. De hecho, el concepto tuvo un fuerte repunte en torno al surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) allá por 1994 en la selva Lacandona en Chiapas. Por supuesto, como toda categoría científica depende de la disciplina que la ocupe y ha de estar vinculada a las reglas que la investigación determine. Sin embargo, no es mi interés hundirme en un concepto para encerrar en él un fenómeno social que, a la par de ser histórico, vive en el presente y, en consecuencia, se adapta a la realidad a la que reacciona. Por ejemplo, regresando al zapatismo, podemos caer en la tentación de encerrar a la resistencia indígena en la figura de un “maya” con pasamontañas, gorra militar de la que destaca una estrella roja y un fusil en el hombro, sin siquiera comprender los fenómenos que están detrás de ese individuo, no sólo en su presente, sino enraizado en su devenir histórico. Para empezar, ¿ese maya es tzotzil, tzeltal o tojolabal?; ¿es de 1994, 2004, 2014); ¿está en Oventic, en una gira por Europa o tomando el Municipio de Ocosingo? Como bien señala Mario Humberto Ruz (1992):

Tomando en cuenta las variadas formas de dominio y sumisión, y la diversidad de épocas y espacios en que se dieron, no es de extrañar que los pueblos mayas esgrimieran ante ellas resistencias diferentes —conscientes algunas, ancladas otras en el inconsciente. Dichas resistencias podían mostrarse incluso cambiantes a lo largo del devenir colonial: el adversario de hoy pudiera ser el aliado de mañana; la que en un momento se avalaba como estrategia eficaz podría exhibir su obsolescencia en el siguiente; aquello que

²³Petición del obispo de Yucatán ante la Audiencia de México para cancelar los servicios personales, México a 6 de junio de 1721. AGI, México 120, ff. 50r- 51r y repetida en ff. 395r- 396r. Consultado en (Solís, 2003, p. 3).

en cierta época se percibía como ajeno podía haber pasado ya, en la que le sucedía, a formar parte de lo propio. (p. 75).

Es decir que la expresión de la resistencia ha sido variada y flexible y en muchas ocasiones se muestra totalmente imperceptible. Por ejemplo, veinte años antes del alzamiento zapatista, en 1974, los jkaxlanes (extranjeros no mayas) de San Andrés Larráinzar fueron expulsados. El territorio quedó a manos de los jchi'iltaktik (tzotziles) y es un antecedente importante de los acontecimientos de 1994. Lucas Ruiz (2006), en un libro donde analiza el fenómeno, desde dentro, al ser él mismo jchi'iltaktik lo coloca de esta manera:

Haciendo un recuento la dominación jkaxlan inició a través de la actividad comercial que realizaban en el jteklum y, por ende, al comprar tierras para construir sus viviendas. Su ruptura ocurrió cuando golpearon salvajemente al presidente y al juez municipales en 1964. La salida definitiva del jkaxlan fue cuando murieron los dos finqueros. El éxodo masivo se puede comparar a la fila de hormigas que salen de su hormiguero en busca de alimentos para el invierno. Todos desocuparon y dejaron sus casas para ir a vivir al Barrio de San Ramón y en la colonia Luis Echeverría, en San Cristóbal de Las Casas. De este episodio prolongado, Nicolás Hernández López dice: “El que ríe al último ríe mejor”. De este proverbio se sustenta al afirmar que los jchi'iltaktik padecieron mucho sufrimiento y vivían temerosos de los jkaxlanetik. (p. 177)

La imperceptibilidad de este fenómeno es debido a que el levantamiento zapatista opacó por completo el movimiento anterior, al menos para los que nos encontramos ajenos a la realidad de los mayas en aquellas regiones. Empero, para ellos que la viven de manera directa, el asunto es muy distinto. Resulta sumamente interesante la manera en que Ruiz (2006) visualiza el acontecimiento acudiendo a concepciones de un pasado remoto:

Las noticias de los acontecimientos del 15 de mayo pronto corrieron en todo el estado de Chiapas, inclusive trascendieron al panorama nacional. Eran momentos de grandes transformaciones sociales en la historia de Chiapas y de México. Evidentemente esa misma noche llegó la trágica noticia al jteklum, y llenó de pavor a todos los jkaxlanetik. Aquella noche se percibió algo sumamente interesante. Al parecer se repetían los signos del Gran Tiempo de los mayas, por cuanto el ciclo de katunes de 20 años estaba siendo cumplido aquel octubre de 1974. Es decir, si nuestra cuenta la iniciamos en 1712 cuando los tseltales de San Juan Cancuc inician el conflicto que terminaría con su derrota por las fuerzas estatales en 1714 llegaríamos a los 13 katunes, o sea una rueda de 260 años en 1974. Según el cronotopo

del tiempo de los mayas, los acontecimientos nefastos se repetirían después de cumplirse 260 años. Curiosamente, al cumplirse un katun, o sea 20 años después, vuelven a repetirse estos sucesos trágicos con el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional el 1 de enero 1994. (p. 176)

Como lo hemos visto a lo largo de este escrito, los conflictos entre estos grupos han sido constantes desde la llegada de los europeos. Rebeliones, motines y la represión, encarcelamiento, persecución y reordenamiento subsecuentes han sido parte de miles de historias contadas y escritas en las comunidades mayas. La rebelión de Sacabchen en el siglo XVI, los juicios seguidos a varios indios idólatras, tratados a profundidad por Chuchiak (2022), la rebelión de Cancuc, estupendamente analizada por Viqueira (1997), la rebelión de Kanek en Yucatán en el siglo XVIII trabajada por Bracamonte (2004) y León (2018), La guerra de Castas, analizada por Reed (1987), Careaga (2021) y Valverde (2002; 2007), entre otros, son ejemplos claros de la resistencia armada que han sostenido estos pueblos. Sin embargo, existen numerosas expresiones de la resistencia y otras que, bien vistas, pudieran significar la adaptación de la cultura para subsistir. Carmen Valverde lo pone en estos términos:

Las rebeliones indígenas mayas son acontecimientos que están inscritos en la “larga duración”. No pueden verse como hechos aislados, únicos e irrepetibles, sino como una serie de movimientos que forman parte de todo un proceso de resistencia activa. Tomando en cuenta la concepción en torno al devenir, los levantamientos nativistas de revitalización, como han sido designados por los especialistas, donde aparecen libertadores con cualidades divinas, están insertos, igual que los aspectos más importantes de la existencia, en uno de los ciclos de vida de la comunidad. Cuando éstos salen a la luz, ponen de manifiesto que la identidad y la memoria colectiva de un pueblo se mantienen vivas y reclaman su lugar en la historia. (Valverde, 2002, p. 317)

ADOPCIÓN DE ELEMENTOS EXÓGENOS, RELIGIOSOS, DISCURSOS Y TÉCNICAS

Una constante tanto en rebeliones como en otras representaciones de la resistencia de los pueblos mayas, ha sido la adopción de nuevos discursos y prácticas, nada nuevo como nos lo muestra Ruz (1992). De hecho, tal como sucedió con la adopción de estéticas y tendencias culturales teotihuacanas en el Petén Guatemalteco, ahora confirmadas por hallazgos recientes (Mayans, 2022) o la adopción de aspectos religiosos y culturales centrados en la figura de la serpiente emplumada tanto en Guatemala como en Yucatán, ampliamente estudiadas por López y López (1999), vamos a encontrar en el periodo colonial y en el presente adaptaciones al cristianismo primero, y a la vida moderna después.

Por ejemplo, la mención a la serpiente emplumada presente en el Popol Vuh bajo el nombre de Q'ukumatz -según la traducción de Cráveri (2017): “Había vacío en la oscuridad, en la noche solo, únicamente Tz'acol, B'itol, Tepew, Q'ukumatz, Alom, K'ajolom esaban en el agua, estaban luminosos, envueltos en plumas de quetzal, en plumas de ranchón, por esto, pues, se ha llamado Q'ukumatz. Eran grandes sabios, eran grandes pensadores en sus esencias” (p. 17). Y en el Chilam Balam de Chumayel, en el “Libro del Vaticinio de los Trece Katunes”, encontramos la mención a Kukulkán, la versión maya yucateca de la serpiente emplumada: “El Cuatro Ahau Katún es el undécimo Katún. Se cuenta en Chichén Itzá [Orillas-de-los-pozos-del-brujo-del-agua], que es el asiento del Katún. (...) Llegarán a su ciudad los Itzaes. Llegarán plumajes, llegarán quetzales. Llegará Kantenal [El-del-árbol-amarillo], llegará Xekik, llegará Kukulkán. » Y en pos de ellos otra vez llegarán los Itzaes. Es la palabra de Dios” (Chilam Balam de Chumayel, 2006, p. 174). López y López (1999) explican este fenómeno como una adopción cultural por parte de los mayas pues consideran

que existió en Chichén Itzá la evidente intención de reproducir elementos de un estilo proveniente del Centro de México. Esto significa que el sentido de la corriente —independientemente de quiénes hayan sido sus agentes históricos— fue del Centro de México al territorio maya, puesto que algunos elementos culturales atribuidos a Tula tienen sus antecedentes 500 años atrás, en el norte de Mesoamérica (...) Nos referimos a un proceso histórico del que parecen existir evidencias en buena parte de Mesoamérica desde el Clásico Tardío y durante todo el Posclásico. Las fuentes escritas de muy diversas regiones aluden continuamente a migraciones, asentamientos y conquistas de grupos extraños; también hay en ellas coincidencias de personajes y símbolos religiosos y de pasajes míticos. (pp. 31- 32).

Por su parte, Lucas Ruiz (2021), al estudiar los discursos rituales en San Andrés Larráinzar en la actualidad, analiza esta adopción de elementos exógenos para la construcción de la identidad. “En este trabajo -afirma Ruiz- se intenta hacer una descripción, desde la perspectiva etnográfica, de diversos discursos rituales sintetizados en nichimal k'op que han marcado los procesos identitarios de los habitantes de habla bats'i k'op, o sea, el tsotsil, en el municipio de estudio enclavado en la región serrana de Los Altos de Chiapas” (p. 21). Para efectos de este documento, citaré un fragmento del texto del “rezo dedicado al maíz y para solicitar el bienestar”, recitado por el jnakanvaney (especialista ritual de alto rango) Andrés Gómez López y recopilado por Ruiz (2021) :

Soy tu semilla, soy tu sembradío, primer sagrado hombre, primer jkaxlan sagrado, segundo hombre sagrado, segundo jkaxlan sagrado. Olvida mi pecado, hazme perdón, párate sagrado, por eso iluminate sagrado, que no me

encuentre con nada, tu florida imagen sagrada, tu rostro sagrado y florido. Que yo sea todavía tu semilla, que yo sea todavía tu sembradío, que esté yo en proceso de crecimiento, que esté yo en proceso de hablar, que me vista todavía, mi hora regalada, tú me has pagado, tú me has comprado, regado y esparcido [las semillas] sobre tu terreno sagrado, sobre la Tierra sagrada, que todavía tenga mi día [vida], que todavía tenga mi hora, la tristeza de su cabeza, la tristeza de su corazón, mi lodo-mi cuerpo, que yo coma aquí, que yo beba agua aquí, va y viene, el mozo, que yo radique-que me sienta, tu primera semilla, tu primer sembradío, (...). (p. 140)

La idea de evocar e invocar al Primer Hombre Sagrado y segundo Hombre Sagrado, lo mismo que al primer Jkaxlan y al segundo Jkaxlan, que no es otro que San Andrés, son evidencia de que integran en su discurso elementos de la religión traída por los europeos, pero no necesariamente como una imposición, sino como una adición al ritual, es decir, no sustituye elementos anteriores, sino que los complementa. En el siguiente fragmento del ritual del “Rezo para pedir perdón y bienestar”, vemos esa dualidad presente:

<p><i>Sba ch'ul vinik kajval</i> <i>Sba ch'ul jkaxlan kajval</i> <i>Xchibal ch'ul vinik</i> <i>Xchibal ch'ul jkaxlan</i> <i>Ch'aybome smul Pاسبome perton</i> <i>Ti yo kach'elalkutike</i> <i>Ti yo jtakupalkutike kajval</i> <i>Ti yo a ts'unube</i> <i>Ti yo a vovole</i> <i>Xchu'uk snup</i> <i>Xchu'uk xchi'il</i> <i>Mu'yuk li slekilale</i> <i>Mu'yuk li yutsilale kajval</i> <i>Junuk ora,</i> <i>chibuk ora</i> <i>La jykta kajval</i> <i>La skomtsan kajval</i></p>	<p><i>Primer hombre sagrado, Señor,</i> <i>Primer jkaxlan sagrado, Señor,</i> <i>Segundo hombre sagrado</i> <i>Segundo jkaxlan sagrado</i> <i>¡Bórrale su pecado!</i> <i>¡Perdónale!</i> <i>A nuestro lodo</i> <i>A nuestro cuerpo, Señor,</i> <i>A tu semilla</i> <i>A tu sembradío</i> <i>Con su pareja</i> <i>Con su compañera</i> <i>No hay su bienestar</i> <i>No tiene su hermosura, Señor,</i> <i>Nada más una hora,</i> <i>dos horas La dejó, Señor,</i> <i>La abandonó, Señor,</i></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Ruiz, 2021, p. 183)

ELEMENTOS CRISTIANOS EN TEXTOS COLONIALES MAYAS.

El orden colonial trajo también muchas otras cosas además de la adaptación a las nuevas formas de escritura. Al igual que los ejemplos anteriores en el ámbito contemporáneo, en los textos coloniales también vamos a encontrar la adopción de elementos cristianos. Mario Humberto Ruz (2019) expone el proceso de esta manera.

Bien mirado, el devenir histórico de los pueblos mayas supo de periodos de crisis desde antes de que Occidente irrumpiera en tierras americanas y, lo que es más significativo, en las respuestas que tenemos documentadas a partir de la conquista surge claro que, con mayor o menor celeridad, los mayas fueron capaces de desplegar los mecanismos necesarios para ajustar contenidos de pensamiento y actitudes vitales, adaptándolos a la nueva realidad. (...) Uno de tales mecanismos, particularmente socorrido, fue justo la sustitución de determinados referentes religiosos mayas por otros de factura cristiana. (p. 352)

En efecto, habrá referencias a Dios y a Cristo en los textos coloniales, al pecado y a su castigo, por mencionar algunas de ellas. Se trata de una apropiación vinculada a ese presente que se vivía, tal como se muestra en los textos rituales recopilados por Ruiz. Lo vemos en la siguiente cita del Chilám Balam de Chumayel del mismo “Libro del Vaticinio de los Katunes”

El Seis Ahau Katún es el décimo Katún. Se cuenta en Uxmal, que es asiento del Katún. Allí se afirmarán, extendiéndose sobre sus pies. Revuelta es su historia, confuso el reinado de su Rey. Los engañará su malicioso hablar. Y entonces bajará Dios el Verbo, y les cortará las gargantas por sus traiciones. Y entonces resucitarán a esperar el juicio de Dios Nuestro Padre. Y entrarán al cristianismo con sus vasallos. Todos los nacidos aquí en el mundo entrarán al cristianismo. (Ruiz, 2006, p. 173-174)

Lo vamos a verificar, a su vez, en la forma en que los k'iche' de Totonicapán elaboran el famoso título que lleva su nombre. Los primeros folios narran su versión de la creación del mundo siguiendo una visión bíblica, aunque con particularidades mayas:

Fue vaciado por Lucifer cuando se engrandeció junto con sus compañeros pecadores. Y Dios el gran Señor dijo: “(La situación) no se compone, por tanto es necesario vaciar la casa del cielo. Yo haré sustitutos de los que moraban en la casa del cielo”, dijo nuestro Dios.

Entonces la gente fue formada por nuestro Dios. Nuestro Dios usó tierra. De la tierra sacó la materia de la gente, es decir, su carne; y muy pronto fueron

formados sus manos y pies. Fue terminada la creación de la boca, los ojos, las orejas y la nariz. Empezaron a existir su cuerpo y venas. Los dedos fueron añadidos a los pies y manos. Empezó a existir, a tener carne; empezó a existir la piel; empezaron a existir las uñas. Fue añadida su humanidad; ésta llegó a ser carne.

Cuatro elementos fueron mezclados para formar su carne: tierra, fuego, agua y aire. La tierra fue usada para su carne, el agua para su sustancia y también su sangre; y del fuego fueron sacados su calor y sudor. El aire fue usado para su respiración.

Y así, de cuatro materiales fue formada la carne humana. Dios la hizo hermosa. y después él dio gracias a Ts'akol-Bitol: “Gracias a vosotros, Madre, Padre, que me formásteis, que me creásteis”, dijo a Dios. (1983: p.169 -las negritas son mías)

El primer hombre agradece a Dios, pero lo representan como Madre y Padre, esa dualidad que es una y que se divide en dos para autofecundarse. Acaso pudiera ser explicado lo anterior a partir de la idea del dios Hunab ku que aparece mencionado en textos mayas yucatecos y que tiene un sentido de dios único. Para Martha Ilia Nájera, pese a que pudiera ser extraño que una religión politeísta tuviera una deidad única, más bien podría tener otros sentidos:

Hunab Ku es un ser supremo de estructura celeste que desaparece del primer plano de la vida religiosa y permite su apso a formas divinas más activas, concretas, eficaces y capaces de responder al hombre en el culto y en las necesidades de la vida cotidiana; son figuras más cercanas y palpables para los seres humanos y por ello más fáciles de convencer. Generalmente se trata de dioses fecundadores, lo cual se puede inferir por imágenes de los códices del Postclásico Tardío, como Itzamná, que encarna la fertilidad celeste; Bolom Dzacab, cuyo concepto encierra la exuberante vegetación, la regeneración de la simiente y la sangre, como líquido sacro; Chaac, la serpentina deidad de la lluvia, y Kinich Ahau, el omnipresente astro solar; las cuatro deidades comparten en los códices una gran similitud en su aspecto, por lo que se trata de diversos aspectos de un dios supremo, pero que por su significado pueden estar más cercanos al ser humano. (2007, p. 27)

Más adelante, vemos que se narra el pasaje bíblico de Adán y Eva, pero, en lugar de devorar el fruto prohibido de un manzano, la pareja primordial consume el fruto de un zapotal (1983, p. 171). Y, folios más adelante, se entrelazan la historia bíblica con la del k'iche', similar a lo que podemos ver en el Popol Vuh:

Ahora (aquí está) su historia. Ellos violaron sus leyes, y cambiaron su lengua en el lugar llamado Wukub Pec, Wukub Siwán, Sewán Tulán, y en Panparar,

Panpaxil y Panc'aelá. Y fue en el Paraíso Terrenal donde fuimos formados y creados por Dios el gran Señor. No estimaron su nombre debido a sus pecados. Y lo llamaron Sewán Tulán, y Sineyetóri, dice la historia. Y éste es Wukub Pec, Wukub Siwán que verdaderamente fue en la cueva, en la barranca donde durmieron en el oriente. Moraban allí antes de venir. Tal vez, entonces, se perdieron en Asiria por causa de Salmanasar.

Este es otro capítulo que voy a relatar, el de la composición del señorío, es decir, el principio de la historia, el cuento del cerro amarillo, del cerro verde del territorio en Pasewán Patulán, y la escritura llamada “de la cueva, de la barranca de Tulán”.

Entonces cayeron en la mentira,⁷³ y llamaron “un joven” al sol, y a la luna, “una doncella”. Junajpú llamaron al sol, Xbalanquej a la luna. Usic' Q'ui'ab les dijeron a las estrellas. Nosotros somos los descendientes de los israelitas, de San Moisés. De las parcialidades de los israelitas salieron nuestros abuelos y padres. Vinieron de donde sale el sol, allá en Babilonia (donde) celebraron rituales con el señor Nacxit; (tal fue) el origen de nuestro linaje. (1983, p. 174)

Este fragmento del Título de Totonicapán es muestra no de sincretismos o mestizajes, sino de la acumulación de conocimientos que a lo largo de los años van integrándose a su identidad. Conforme avanza el texto, vemos que se construye una historia bíblica de la creación del mundo y se añaden elementos k'iche' subsecuentemente, como se observa en la cita; no obstante, encontramos ahí referencias a influencias “mexicanas” anteriores, es decir, de aquellos contactos que pudieran haber tenido estas comunidades k'iche' con el Altiplano Central mexicano durante todo el periodo Postclásico²⁴. Conceptos como Siwan y Tulán, tienen que ver con la mítica Tula de los toltecas, ciudad sagrada, espacio en que Quetzalcóatl brinda a los toltecas el conocimiento. En el Popol Vuh, las cuatro primeras parejas viajan a esa ciudad precisamente a recibir esos dones. “Este, pues, es el nombre de la montaña, fueron ahí B'alam Kitze', B'alam Aq'ab', Majukutaj, Ik'i B'alam, con los tam, los ilok. Tulan, Zuywa, Siete Cuevas, Siete Barrancos es el nombre de la ciudad, llegaron los que iban a tomar a dios” (2017, p. 151).

CONCLUSIONES

¿Qué tanto las comunidades marginadas construyen su identidad a partir de su marginalidad? Las comunidades mayas, a la fuerza de adaptarse y tomar elementos de las otras culturas, construyen una identidad propia lo que les da permanencia. Ello parecería una contradicción en principio, pero la plasticidad

con la que afrontan la vida es lo que ha permitido que numerosas prácticas tengan continuidad. Es frecuente el uso de conceptos como mestizaje o sincretismo para dar cuenta de estos procesos; sin embargo, considero que lo que sucede en la mayoría de estas expresiones es una acumulación de saberes y prácticas que se van integrando a las identidades de los pueblos originarios del Continente en general, y a los pueblos mayas en particular. Algo así queda demostrado en los textos que analizamos, en especial del Popol Vuh.

Tal como las lenguas mayas, que son aglutinantes, es decir, añaden elementos a una palabra o palabras nuevas para definir una situación que no existía con antelación, así es como se manejan estas culturas. Después de todo, de lo que se ha tratado todo este tiempo, desafortunadamente, ha sido resistir y sobrevivir.

REFERENCIAS

- Annereau-Fulbert, M. y Flores Hernández, A. R. “La historia de un expediente de litigio de tierras en Chiapas. Una propuesta metodológica”. *Estudios de Cultura Maya*. Vol. LVIII. Otoño- Invierno, 2021.
- Bracamonte y Sosa, P. (2007). *Una deuda histórica. Ensayo sobre las condiciones de pobreza secular entre los mayas de Yucatán*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- (2004). *La encarnación de la profecía, Canek en Cisteil*. México: Porrúa-CIESAS.
- Bracamonte y Sosa, P. y Lizama Quijano, J. (2003) “Marginalidad indígena: una perspectiva histórica de Yucatán”. *Desacatos*, núm. 13, invierno 2003, pp. 83-98.
- Careaga Viliesid, L. (2014). “La Guerra de Castas: vida cotidiana y regionalización, 1847-1901”. En *Quintana Roo, vitalidad histórica y despliegue cotidiano*. México / Milenio
- Chilam Balam de Chumayel (2006). Adrián Recinos, trad. México, CONACULTA.
- De la Garza, M. (2012). *El legado escrito de los mayas*. México: FCE.
- León O'Farrill, I. (2018). *¡Se han sublevado los indios! Canek: cambios y continuidades de un símbolo maya*. México: Juan Pablos /BUAP.
- López Austin, A. y López Luján, L. (1999). *Mito y realidad de Zuyuaá*. México: FCE.
- Mayans, C. (2022) “Hallado un barrio diplomático teotihuacano en Tikal”. *Historia*. National Geographic. https://historia.nationalgeographic.com/es/a/hallado-barrio-diplomatico-teotihuacano-tikal_16687
- Navarrete Cáceres, C. (1976). *Algunas influencias mexicanas en el área maya meridional durante el Postclásico Tardío*. En *Estudios de cultura Náhuatl*, no. 12, pp. 345-382.
- Popol Vuh (2017). Trad. Craveri, Michela. México, UNAM.
- Quijano, A. (2014). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la*

²⁴Para un detallado análisis de estas influencias, remito al libro mencionado de López y López (1999) y al interesante artículo de Navarrete (1976).

- colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO.
- Reed, N. (1987). *La Guerra de Castas de Yucatán*. México, Era.
- Ruiz Ruiz, L. (2021). *Nichimal k'op*. Etnografía del discurso ritual en Los Altos de Chiapas. Universidad Intercultural del Estado de Chiapas.
- _____ (2006). *El jchi'iltik y la dominación jkaxlan en Larráinzar*, Chiapas. Gobierno del Estado de Chiapas.
- Ruz, M. H. (2019) "La plegaria armada: nuevas religiosidades para un mundo nuevo". *Rev. Esp. Antropología Americana*. 49 (número especial), 2019, 349-371
- _____ (1998) "La palabra, el gesto y la tinta. Facetas de resistencia maya". *Anuario VII*, pp. 73-88, 1998. San Cristóbal de Las Casas: Instituto de Estudios Indígenas-UNACH.
- Solís Robleda, G. (2003) *Contra viento y marea: Documentos sobre las reformas del obispo Juan Gómez de Parada al trabajo indígena*. México: Colección Peninsular/ CIESAS.
- Título de Totonicapán (1983). Robert M. Carmack y James L. Mondloch, trad. México, UNAM.
- Valverde Valdés, M. C. (coordinadora) (2007). *La resistencia en el mundo maya*. México: UNAM.
- _____ (2002). "De vírgenes, profecías, cruces y oráculos: religión y rebelión en el área maya". En Mercedes de la Garza y Iliá Nájera Coronado. *Religión maya*. Madrid: Trotta, pp. 283-320.
- Viqueira, J. P. (1997). *Indios rebeldes e idólatras. Dos ensayos históricos sobre la Rebelión india de Cancuc, Chiapas, acaecida en el año de 1712*. Chiapas, CIESAS.

Elegías de Varones Ilustres de Indias: La crónica y el juego de la veridicción

DRA. MARIELA SOFÍA PÉREZ²⁵

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR, VENEZUELA

RESUMEN

La crónica de Indias constituye la semilla de un género cuyo desarrollo ha sido al calor de la historia en América. Su esencia narrativa, su indiscutible carácter testimonial y su juego veridictivo hacia el enunciatario que hace posible su explicación desde la semiótica greimasiana. La instancia de enunciación constituida por el discurso de la Crónica de Indias construye sentidos, los resignifica como hecho subjetivado, como posicionamiento en el mundo dentro de una realidad; componiendo un corpus textual en los que se configura la idea de América. De ahí que nuestro propósito de estudio sea tanto el análisis semiótico como la interpretación hermenéutica a un canto de la parte segunda de las Elegías de varones ilustres de Indias escritas por Juan de Castellanos. Desde este enfoque encontramos que, si bien la veridicción se instaure procedimentalmente en el interior del discurso, ésta se centrifuga hacia un radio extratextual. La crónica y sus alegaciones sobre lo verdadero, en su dialéctica del ser y el parecer, exige de un acercamiento que rinde cuenta, no sólo sobre lo intrínseco del texto sino también sobre su resignificación, dado que el cronista teje una épica sobre el conquistador y su imbricación genealógica a la Corona y a la institución católica, sustituyendo con ello la red genealógica de los pueblos originarios.

PALABRAS CLAVES: Crónica de Indias, semiótica, veridicción.

CRÓNICA DE INDIAS: HIBRIDEZ Y VASTEDAD

En América Latina, las crónicas de Indias surgen como el primer ejercicio constituido en un corpus organizado historiográficamente a partir de sus referencias a la conquista y colonización del Nuevo Mundo; en dicho corpus se cuenta desde el Diario de navegación de Cristóbal Colón hasta la Historia del Nuevo Mundo de Juan Bautista Muñoz. Fundamentalmente contada por sus protagonistas: soldados, misioneros, vencedores o vencidos; los relatos de Indias, aparentemente absurdos o sospechosos, constituyeron la palabra fundadora del Nuevo Mundo. Palabra marcada por los temores y pasiones de aquellos

²⁵Catedrática e investigadora de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela.

cronistas, quienes reconfiguraban la memoria histórica y la memoria cósmica en textos habitados por el sortilegio de las denominaciones ante el estallido caliente, multicolor y misterioso de un mundo ignoto. Sobre este corpus, autores como Rodríguez Carucci (2013) plantean que sus escritos constituyen registros reveladores de aquella eclosión del viejo mundo ante la fundación de una nueva realidad como América y sus luchas independentistas de fines del siglo XVIII.

La crónica de Indias navega los mares de la historia y compromete su escritura con acciones como la documentación de la verdad sobre un proceso cruento, complejo y contradictorio como lo fue la conquista y colonización de América. Inscrita en los anales de la historia, la crónica de Indias es definida por Mignolo (1982) como un documento histórico que da cuenta narrativa sobre eventos organizados cronológicamente. No obstante, el carácter histórico de la crónica de Indias conlleva un acercamiento a la complejidad de un conjunto de textos que, si bien nacen con la intención de documentar hechos históricos, los mismos involucran características igualmente vinculadas a lo literario, dada su estructura narrativa, su estilo y la mirada particular de quien los narra.

En su recorrido histórico, la crónica resulta una especie anfibia, navegando entre las aguas de la historia, del periodismo y de la literatura sin pertenecer exclusivamente a océano alguno. Su reconocida hibridez, a caballo entre los hechos reales y su rememoración desde la óptica subjetivada y creativa del cronista, conduce a la búsqueda de los rasgos de inscripción del sujeto y su mirada. Sobre este rasgo ontológico del género, Reyes (1984) expresa “La crónica no es una crónica de acontecimientos, sino de visiones de la realidad” (p. 216). De esta manera, la crónica es un ejercicio de producción de una verdad, en ella el cronista dialoga con el otro como sí mismo, como hecho cultural que elabora verdades desde distintos espacios.

Como crónica primera, esta lleva la huella indeleble de sus narradores en el ejercicio de la rememoración. Sobre estos orígenes en los que se entremezclan la historia y la literatura, Herrera (1999) da cuenta de una actividad de escritura en la que además de pretender contar los hechos sobre la conquista y la colonización con claridad y verdad (compromiso con la historia), igualmente se aspiraba hacerlo con estilo y elocuencia (carácter retórico), todo ello en el marco de la invención necesaria para narrar las circunstancias de acciones reconstruidas mediante la abstracción.

Vista como corpus, la crónica de Indias suele clasificarse de acuerdo al criterio tradicional que considera al autor, dividiéndola en cuatro grupos: aquellas escritas por conquistadores o soldados involucrados en los hechos, quienes relatan ofreciendo datos y siguiendo un orden cronológico; la crónica escrita por historiadores, elaborada con erudición, basándose en testimonios; las crónicas producidas por religiosos, estas aportan consideraciones religiosas, morales, científicas sobre la historiografía y la cultura; y finalmente, las crónicas relatadas por indígenas quienes narran en lenguas indígenas, latín y castellano desde la

perspectiva de los vencidos. De manera que, bajo la denominación única de Crónicas de Indias se incluye una gran diversidad de textos y tipos discursivos de un carácter tan vasto que su denominación no alcanza a revelar su complejidad.

En este aspecto resulta conveniente considerar la distinción conceptual establecida por la semiótica entre las nociones de texto y discurso. Como texto se entiende aquel correlato concreto y perceptible de un discurso; el texto, por lo tanto, comporta un sentido organizado. En este sentido, la heterogeneidad textual en las Crónicas de Indias se encuentra vinculada al diálogo estético entre sus escritores y manifestaciones como la épica griega y los patrones retóricos de la literatura española inherentes al humanismo propio de la época. Sin embargo, las diversas conceptualizaciones y perspectivas asumidas alrededor de la Crónica de Indias coinciden en reconocer su esencia narrativa. La crónica es relato y el discurso aquello que se “comprende” a partir de la experiencia sensible del texto narrativo. Sobre este último Fontanille (2001) expresa: El discurso es definido como conjunto de propuestas organizadas; el discurso concebido como producto de una enunciación (...) el discurso es un conjunto en el que la significación no resulta de la sola adición o combinación de la significación de sus partes. (p. 75). Si el discurso trasciende a la simple suma de sus partes es debido a que en éste se manifiesta la significación como el producto organizado por el análisis.

La instancia de enunciación constituida por el discurso de la Crónica de Conquista construye sentidos, los resignifica como hecho subjetivado, como posicionamiento en el mundo dentro de una realidad; resultan un corpus textual en los que se configura la idea de América. El impacto del encuentro conflictivo entre dos mundos generó un profundo ejercicio de exégesis acerca de qué es América. El ejercicio por definir y comprender al nuevo continente fue realizado desde un punto en el camino, ubicado predominantemente en Europa y su cosmogonía renacentista, coordenadas desde las cuales la apropiación sistemática también se ejecutó discursivamente. En todo caso su relevancia cultural reside en su contribución a la memoria, a la historia y a la literatura de nuestro continente, así lo expone Rodríguez Carucci (2013) quien concluye:

En consecuencia, podría afirmarse que las Crónicas de Indias constituyeron el primer tipo discursivo que se impuso en la escritura en, sobre y desde este continente, poniendo de relieve la existencia del mismo con sus rasgos y peculiaridades, consiguiendo a la vez un lugar visible para América en el escenario mundial. (p. 5)

América como continente, América como mundo novedoso, América mística, sumisa, rebelde, ignota, esta fue la eclosión histórica por la que el mundo conoció los relatos de los “Cronistas de Indias” y su vastedad textual abarcando desde las cartas de los grandes navegantes (Cristóbal Colón, Américo Vespucio) hasta las crónicas de conquista de Hernán Cortés, Fray Bartolomé de las Casas

o Bernal Díaz del Castillo, entre otros quienes conformaron un corpus notable de escritura cronística donde también se encuentran Guamán Poma de Ayala, Juan de Castellanos, el Inca Garcilaso de la Vega y José de Oviedo y Baños. Particularmente sobre estos dos últimos, Herrera (1999) caracteriza sus crónicas como textos donde, además de exaltar la acción conquistadora española, también se denunciaba su salvajismo. Incluso, los Comentarios Reales de José de Oviedo y Baños fueron considerados sediciosos y peligrosos.

Para Chang Rodríguez (1994) la comprensión del significado trágico que tuvo el proceso de conquista y la instauración de un nuevo orden exige el estudio de las producciones indígenas. En el ámbito indígena andino cabe mencionar a Titu Cusi Yupanqui, Santacruz Pachacuti y Guamán Poma, cronistas indígenas cuya labor ofrece una visión ordenada de la historia andina desde una mirada polémica de los hechos y de América como ente cultural de geografía diversa. En la *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1675) de Guamán Poma, investigadores como Jiménez Cuba (2017) han identificado procedimientos de construcción de los personajes desde su condición híbrida de sujetos insertos en la mixtura compuesta por la tradición oral-mítica del universo incaico-andino y la circulación del discurso oficial judeocristiano. Guamán Poma edifica un discurso de resistencia al nuevo orden, dominador y avasallante, a partir del código lingüístico europeo. Esta dinámica discursiva representa una dialéctica de la aceptación-resistencia, configuradora de una crónica cuya mirada es alterna a la oficial, pues reivindica la otredad (Pratt, 1991).

En sus inicios la crónica de Indias impulsó y avaló el proceso violento de la conquista de un mundo retador a los ojos del cronista y su mirada, signada por su cosmovisión europea. De manera que ejercer de cronista significaba un poder inaudito hasta entonces ya que hacía posible el ejercicio de un juicio crítico ante la conmoción que significaron todos los hechos vinculados a la conquista y colonización de un mundo poderoso en novedades. Si bien en este corpus es predominante el relato desde la perspectiva de los conquistadores, esta formación discursiva tuvo sus grietas y por ellas se hizo crónica desde la voz del vencido. La dinámica de la crónica como el género excepcional de este periodo histórico, su complejidad discursiva, fue proclive a dar voz narrativa a todos los actores; incluso, a los pueblos sometidos quienes aportaron su testimonio deseando sobrevivir al totalitarismo del olvido.

ELEGÍAS DE VARONES ILUSTRES DE INDIAS: LA CRÓNICA Y EL JUEGO DE LA VERIDICCIÓN

El carácter narrativo de la Crónica de Indias, su indiscutible carácter testimonial y su juego veridictivo hacia el enunciatario, hace posible su explicación desde la semiótica greimasiana. Así visto, en las crónicas no se fijan los eventos sino sus significados. De ahí que nuestro propósito de estudio sea tanto el análisis semiótico como la interpretación hermenéutica a un canto de

la parte segunda de las Elegías de varones ilustres de Indias escritas por Juan de Castellanos, andaluz nacido en una familia de labriegos posteriormente educado en la Escuela de Estudios Generales de Sevilla quien viaja al Nuevo Mundo y tras una vida bastante agitada en la que participa como soldado en la conquista y en la explotación perlífera de Cubagua, se ordena sacerdote siendo nombrado posteriormente Beneficiado de Tunja.

En la caracterización de la obra de Juan de Castellanos no basta con reconocer el diálogo intertextual de las Elegías con la literatura española de la época, sino que una justa apreciación las reconocería como las primeras expresiones de una nueva cultura, de una literatura fundacional en América, específicamente para Colombia y Venezuela. La obra titulada *Elegías de varones ilustres de Indias* resulta un texto cuya extensión es monumental. Compuesta por 113.609 versos endecasílabos estructurados mayormente en octavas reales; distribuidas en cuatro partes las cuales, a su vez, están integradas por elegías, divididas en cantos, elogios y relaciones.

Las Elegías relatan en forma detallada la colonización del Caribe y los territorios ocupados actualmente por Colombia y Venezuela. Su valor historiográfico dada la versión sobre la colonización, la fundación de ciudades, la cultura indígena y la exuberante naturaleza americana se ve exaltado gracias al estilo literario renacentista. Sobre las Elegías se han desarrollado visiones identificadoras de la doble dimensión de la obra: su carácter poético e historiográfico. Estudiosos del poema de Castellanos como Vilanova (2002) expresan que en ella "...se fusionan y confunden la historia, la poesía y la misma vida de quien fue copartícipe de los hechos que relata" (p. 11) Esta crónica de Indias con su compleja estructura y patrones estéticos reconfigurados por la perspectiva de su autor hace estallar los límites tradicionales de la épica perfilándose en su aspiración de ser un proyecto histórico fundacional.

La crónica como todo texto es una instancia de discurso, en este caso del discurso de la conquista que, desde el siglo XVI ha irradiado visiones de la historia recibidas por nosotros como legado. A efectos de realizar la explicación semiótica acerca de los mecanismos discursivos de la producción de verdad, seleccionamos el Canto IV de la Elegía III de las Elegías de Juan de Castellanos donde se relata sobre los pueblos hasta ese momento fundados por los españoles en la provincia de Venezuela.

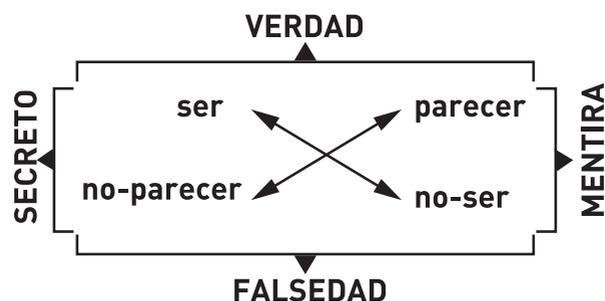
Desde la semiótica greimasiana la producción de verdad consistirá en la dinámica de un hacer parecer verdad o en el juego de la veridicción. Al respecto Greimas y Courtés proponen:

Si asumir la palabra de otro es, en cierto modo, creer en ella, entonces el hacerla asumir significa decir para ser creído. Así considerada, la comunicación (como uno se lo imagina un poco apresuradamente) es menos un hacer-saber que un hacer-creer y un hacer-hacer. (Greimas, 1982, p. 75)

Las Elegías en tanto práctica de la enunciación tienen en su autor, Juan de Castellanos al enunciador y como enunciatario todos aquellos lectores desde su aparición hasta ahora, estableciéndose entre ambos un contrato cuyo equilibrio reside en el creer verdad. En su contexto cultural específico, el discurso de estas crónicas es considerado como un discurso poseedor de su propia veridicción, revestido además de institucionalidad con el nombramiento de cronistas de oficio por parte de la Corona Española. El hacer persuasivo del cronista, por tanto, estará vinculado tanto al universo axiológico propio como al del enunciatario, siendo este aspecto del contexto cultural un factor de envergadura en el establecimiento del contrato veridictivo, para la crónica en su momento histórico de aparición, así como su valoración posterior como testimonio para la historia y para la literatura.

Si bien el cronista asume la perspectiva del narrador testigo de los hechos referidos, lo que lo convierte en garante de la verdad de su discurso, esta verdad precisa de una construcción. Las Elegías de varones ilustres de Indias resultan un relato cuyo programa narrativo posee una fuerza argumentativa construida desde el interior mismo del texto. En su dimensión pragmática, la crónica de Castellanos detalla las imágenes del Nuevo Mundo comprometiéndose con la verídica versión sobre las acciones de conquista emprendida por varones como Diego de Losada, Diego de la Fuente, Pedro Rodríguez, Diego de Escorcha, entre otros mencionados en el canto seleccionado. El juego de la verdad apunta a la persuasión del enunciatario de quien se espera realice un hacer interpretativo en el que infiera al ser desde el parecer o manifestación, es decir crea la verdad allí contada.

De acuerdo con Greimas y Courtés (1979) la verdad hay que buscarla en el propio discurso y no en la realidad extradiscursiva. Esta aseveración requiere de su explicitación pues apunta a establecer que las condiciones veridictivas del texto no tienen por qué ser las mismas que las del mundo en que vivimos. Son las del mundo que crea el propio discurso. En este sentido, el cuadrado semiótico (Greimas y Courtés, 1979, p. 96-99), en términos generales, constituye un instrumento lógico de considerable valor desde el punto de vista analítico. Consiste en una representación gráfica de la articulación lógica de una categoría semántica, establecida sobre una oposición entre dos términos y una tipología de relaciones:



De acuerdo con la reformulación greimasiana de la problemática de la verdad, la veridicción consiste en la puesta en relación de dos esquemas: el de la manifestación cuyos polos son el parecer / no parecer y el de la inmanencia y su par ser / no ser. Siendo la figura del conquistador el eje fundamental en el juego veridictivo se busca en el relato establecer una relación congruente entre lo aparente de sus acciones y el ser de los sujetos del enunciado.

La manifestación de la figura del conquistador revela un accionar de actos violentos de dominación y desde esa manifestación se infiere el ser de los varones ilustres de Indias cuya competencia como sujetos del enunciado comporta un querer hacer signado por la lealtad a la corona española y un poder hacer subyacente a su condición de hombres de armas que la representan. Las tierras, las riquezas y la mano de obra conformada por indios y negros son los objetos de valor que signan las acciones de la conquista. Esta relación congruente entre el parecer y el ser de la figura del conquistador es construida a partir de mecanismos como los de manipulación o ilusión referencial, el binarismo de actantes conquistador / conquistado, así como el explícito establecimiento de la relación narrador – narratario.

En su configuración discursiva, la manipulación del hacer persuasivo en las Elegías apela al camuflaje objetivante como puede apreciarse en el siguiente fragmento en el que se manifiestan los principios que deben regir la Conquista: “Buenos principios de conquista llevan /Y así serán los medios principales/ Si el capitán que halla tierra nueva /Asienta pueblos con sus oficiales, /Y no se desbarata ni se ceba /En solo destruir los naturales” (1972, p. 264).

En este caso el enunciado asertivo en el que se declara los valores axiológicos regidores del accionar conquistador es una clave de expresión textual que oculta la modalización o el punto de vista del enunciador a través de una estructura objetivada en la tercera persona y el efecto impersonal del ser. El hacer persuasivo crea una ilusión referencial de objetividad con la que además se esgrimen razones válidas dentro del contexto cultural del siglo XVI español.

La presencia del diálogo en el relato desembragado funge también como un procedimiento de ilusión referencial dado que a través del mismo hace “real” la situación narrada. Esto se puede apreciar cuando el español Joan Guillen pide ayuda al gobernador Cazares para controlar un alzamiento en Zamora:

Por poder castigar el maleficio
Y atrevimiento desta gente perra,
Que solamente tienen por oficio
El uso y ejercicio de la guerra;
A Dios y al rey haréis gran servicio
Y perpetuareis aquesta tierra

A lo que responde el Gobernador:

...para cosa semejante,
lo que queréis, señor, es lo que quiero;
Pero creed que tengo que ir delante
Y en los peligros he de ser primero

La creación de ilusiones referenciales sirve para producir los efectos de sentido de verdad. En el relato, el diálogo es el simulacro del discurso a dos voces. Así mismo, el juego veridictivo entre el ser y el parecer da lugar a una variedad de roles actanciales. La figura del conquistador es refigurada a partir del binarismo conquistador / conquistado. El binarismo actancial presenta una configuración discursiva en la que sucede una situación polémica entre españoles e indios y negros presentándose la confrontación entre los actores. La performance de los actantes conquistadores los lleva a la obtención de tierras y riquezas como el oro de Buría y las perlas de Cubagua, en detrimento de los actantes conquistados, en este caso indios y negros cuya situación de desposesión va más allá de la materialidad pues se provoca un estado de privación de su hacer y de su ser; es decir de su libertad.

El antagonismo entre los actores o la confrontación, antes mencionada, hace surgir las marcas del enunciador, dado que éste proporciona una explicación sobre el comportamiento de los sujetos de los enunciados como vemos en el siguiente fragmento donde el narrador proporciona su punto de vista sobre el comportamiento de los alzados:

Entre los muchos pueblos de gentiles
Quel Maracaibo tienen congregados,
Hay unos á quien llaman los aliles,
Indios feroces y desvergonzados,
en ensayos de guerra son sutiles
y en el acontecer determinados,
Estos tenían muy poco respeto
Al capitán Guillen y en gran aprieto.

De acuerdo con el punto de vista del enunciador, la confrontación entre conquistadores y conquistados es provocada por el irrespeto de los pueblos indígenas de Maracaibo hacia el representante de la Corona española. El juicio expresado como cualificación del hacer de los indios aliles “feroces y desvergonzados” introduce una jerarquía de cualidades acordes a su visión del mundo. El discurso colonial representado en la crónica de Castellanos (1972) configura discursivamente un mundo signado por la invasión y la violencia. La cultura española, dominante y colonizadora determina la jerarquización desigual

de las relaciones sociales y de las otras culturas. El proceso de dominación se impone sobre la lengua, las relaciones, lo material y también en lo simbólico. Los personajes de la crónica son representados desde el eje conquistador- conquistado. El cronista mira al mundo indígena desde la óptica bélica. El indígena es descrito desde la dicotomía indígena aliado / indígena enemigo.

Sobre esto, (Nava, 2006) refiere el influjo de la retórica clásica en la narrativa del cronista de Indias; su discurso se encuentra dirigido a ensalzar apasionadamente el arrojo y valentía del conquistador y del indígena enemigo. En el marco del héroe épico, el conquistador libra una batalla en la cual persigue la honra, la gloria y la justa recompensa, siendo estos axiomas representativos de los valores del siglo XVI. Esta visión constituye tanto la motivación del soldado como del héroe conquistador e impregna la narración de los sucesos. Castellanos se inscribe en la estructura narrativa de la épica para legitimar las acciones de los españoles, investidos de valor, servicio y lealtad al orden supremo como es la corona. El discurso de la crónica funge como una formación discursiva legitimadora y reproductora del poder, un poder que invade y domina lo político, militar, económico, ideológico, religioso, epistémico, lingüístico, étnico, ético y estético.

Las Elegías como parte del tejido discursivo de la conquista están caracterizadas en su dimensión pragmática por la interacción del enunciador hacia el enunciatario. Entre los procesos discursivos de la veridicción del relato cronístico el narrador puede hacer explícito su rol de sujeto del decir, como lo hace Castellanos al finalizar el canto:

Y con aquesto tengo concluido
Todo lo sustancial de Venezuela
En cuya narración he consumido
Noches en cantidad y alguna vela;
En todos los discursos muy asido
A la verdad sin mezcla de novela
Como dirán amigos y enemigos
Pues hay vivos aún muchos testigos

El enunciador como narrador testigo revela su propio hacer que es el relatar y con ello provoca la manifestación del hacer del narratario que es el creer verdad. El juego del hacer parecer verdad activa nuestra capacidad como lectores de atribuir a la crónica el valor o cualidad de verdadero. La adhesión del enunciatario reivindica el papel del lector o audiencia pues en el creer verdad intervienen sus expectativas y horizonte cultural compartido con la crónica. Con ello se apunta a que, si bien la veridicción se instaura procedimentalmente en el interior del discurso, ésta se centrifuga hacia un radio extratextual. La crónica y sus alegaciones sobre lo verdadero en su dialéctica del ser y el parecer exige de un

acercamiento que dé cuenta no sólo sobre lo intrínseco del texto sino también sobre su resignificación, su lectura como el transitar desde lo configurado y lo refigurado tal como propone Hernández (2013) en referencia a la Ontosemiótica como aquella semiótica que:

Privilegia al enunciante manifestado a través de la cadencia del texto, y el texto a manera de acto volitivo del enunciante, encuentro entre el acto consciente e inconsciente del productor del discurso desde donde es posible tratar de abordar las diferentes coordenadas de sentido, la significancia referida por Barthes, para intentar nominalizar las disímiles variables de significación dentro de una contextualización determinada. (Hernández, 2013, p. 85)

La Crónica de Indias hincó su huella más allá del tiempo, inaugurando el vasto océano discursivo sobre el Nuevo Mundo; en ellas prevalece la perspectiva colonial sobre una América inscrita en el período de la modernidad, período de la historia cuyo rango abarca desde el Renacimiento europeo hasta el “descubrimiento de América”. Juan de Castellanos en las Elegías de varones ilustres de Indias teje una épica sobre el conquistador y su imbricación genealógica a la Corona y su fe católica, sustituyendo con ello la red genealógica de los pueblos originarios.

CRÓNICA DE INDIAS: RELATOS DE LA CONMOCIÓN

El propósito de este trabajo estuvo orientado a indagar la dinámica del juego de la veridicción en las crónicas de Indias, particularmente en las Elegías de varones de Indias de Juan de Castellanos. En ellas, el cronista funge como garante de la verdad contada en su obra. Dicha verdad requiere de la configuración de una arquitectura dispuesta para producir el efecto de lo verdadero en el discurso. De manera que el juego de la veridicción consiste en la dinámica de hacer parecer verdad los hechos tal como los presenta el cronista. De acuerdo con la semiótica greimasiana, el “parecer verdad” constituye un dispositivo que persigue la adhesión del interlocutor; lo cual logra el cronista al narrar el proceso de conquista y colonización desde los valores axiológicos de sus interlocutores. Esto significa un pacto fiduciario entre el cronista y sus lectores en el marco del contexto cultural eurocéntrico del siglo XVI.

No obstante, en el marco de la dinámica discursiva del siglo XVI y XVII, la crónica diluirá las fronteras entre ésta y la historia. Los cronistas de Indias, inmersos en el legado de la cultura medieval de Europa, supieron leer la conmoción ocurrida entre esta cultura y el Nuevo Mundo, y paulatinamente transformaron su escritura, lo cual era coherente con el mundo dinámico y lleno de contradicciones al estar marcado por la hibridez cultural. De manera que el mestizaje de la cultura es afín al mestizaje de la crónica.

Cuando O'Gorman (1958) propuso la noción de invención de América

frente a la de descubrimiento aludía con ello a la apropiación del continente y su integración en el imaginario eurocristiano. Dicha apropiación ocurrió a través de las prácticas discursivas de la Conquista enmarcadas por un siglo XVI en el que Europa no concebía otra historia diferente a la del mundo desplegado sobre los varones ilustres de Indias, representantes legítimos de la Corona y la Cruz.

REFERENCIAS:

- Castellanos, J. (1972). Aventuras de varios ilustres varones. Tomo II. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores
- Chang Rodríguez, R. (1994) Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII. Editorial Porrúa Turanzas.
- Fontanille, J. (2001). Semiótica del discurso. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Greimas, A. J. y J. Courtés, (1979 [1982]) Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Biblioteca Románica Hispánica, Diccionarios. Gredos.
- Guamán Poma de Ayala (1615) Primer nueva crónica y buen gobierno. Edición digital.
- Hernández, L. (2013) Ontosemiótica. Universidad del Zulia.
- Herrera, E. (1999) La magia de la crónica. Caracas: Ediciones UCV.
- Mignolo, W. (1982) Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. En Luis Iñigo Madrigal (coord.), Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial. Editorial Cátedra.
- Nava, M. (2006) La curiosidad compartida: estrategias de la descripción de la naturaleza en los historiadores antiguos y la Crónica de Indias. Academia Nacional de la Historia.
- O'Gorman, E. (1958) La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir. F. C. E.
- Pratt, M. (1991) Arts of the contact zone. Profession. pp.33-40.
- Reyes, G. (1984) Polifonía textual. Madrid: Gredos
- Rodríguez Carucci, A. (2013) Crónicas de Indias: ¿Literatura De Fundación? Miscelánea, Assis, v. 13, p.17-39.
- Vilanova, A. (2002) Las Elegías de varones ilustres de Indias de Juan de Castellanos, la mitología grecolatina y los comienzos de la literatura en Colombia y Venezuela. Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios: Crítica, Cultura y Literatura Venezolanas. Disponible en : <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/33056>

Angelina Muñiz-Huberman: escritos para explorar la maternidad

FLOR DE LIZ MENDOZA RUÍZ²⁶

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA, MÉXICO

RESUMEN

En este artículo presentamos algunas reflexiones sobre la manera en que se ha conceptualizado la experiencia femenina de la maternidad, refiriéndonos a distintas propuestas teóricas. Una vez que se establece el punto de partida, se abordan dos relatos narrativos de Angelina Muñiz-Huberman, escritora nacionalizada mexicana que expone a dos personajes con actitudes que develan una postura totalmente separada del modelo de madre impuesto por el orden y el discurso hegemónico desde la literatura y otros ámbitos como lo social y lo cultural.

PALABRAS CLAVE: Maternidad en la literatura, Angelina Muñiz-Huberman, arquetipo de la madre

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los años la literatura se ha consolidado como el arte por excelencia que devela y registra la experiencia humana. Uno de los temas que aparece de manera recurrente, sobre todo en las últimas décadas es la maternidad, generalmente evitada o tratada de manera superficial en la literatura escrita por hombres, pero explorada detalladamente desde la pluma de escritoras que traen a la discusión un concepto establecido y manipulado por el discurso hegemónico que no permite un conocimiento a profundidad de lo que significa realmente ser madre.

En este capítulo abordamos algunas nociones que se han generado en torno a la reflexión de la subjetividad femenina. Particularmente, seleccionamos dos relatos que nos permiten mostrar la manera en que el concepto de lo maternal precisa ser repensado y replanteado. La madre y Padre, madre (ausente) e hija, son dos relatos escritos y publicados por Angelina Muñiz-Huberman, cuyo trabajo literario es muestra de una escritura femenina delicada, pero cargada de múltiples sentidos, que además incide de una manera trascendental en las letras mexicanas y latinoamericanas desde la temática del exilio y la memoria.

²⁶Doctora en Ciencias del Lenguaje con el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego de la BUAP. Docente investigadora adscrita a la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

A manera de introducción, incluimos una muy breve nota biográfica de la autora con la finalidad de contextualizar al lector, pero también para dotarlo de una mejor comprensión de la obra analizada en este artículo. Posteriormente presentamos algunas de las formas en las que se ha conceptualizado a la maternidad y cómo este discurso se ha impuesto hasta funcionar como una herramienta de control social. Después presentamos el análisis de los dos cuentos que incluimos en el orden en que fueron publicados, el primero, mediante libro físico en 1990 y el segundo, a través de un sitio virtual, en 2009. Como resultado de los hallazgos a partir del análisis, tenemos acceso a unas breves notas sobre el estilo de Muñiz-Huberman que está presente no nada más en estos relatos, sino que atraviesan toda su obra literaria. Finalmente presentamos algunas de las conclusiones a que somos conducidos tras la evidencia.

NOTA BIOGRÁFICA DE LA AUTORA

Sus padres fueron exiliados republicanos españoles, por lo que, tras el estallido de la Guerra Civil Española, viajan a Francia donde ella nació. Su estancia en el país galo es breve debido a que comienza la Segunda Guerra Mundial, ésta es la razón por la que viajan en 1939 a la isla de Cuba y permanecen ahí hasta el año de 1942, cuando cambian de residencia para vivir ya definitivamente en México.

El trabajo literario de Muñiz-Huberman la asocia con la generación hispanomexicana en la que explora diversos géneros, tales como la narrativa (principalmente), la poética y el ensayo. En particular, el trabajo de Angelina Muñiz-Huberman es reconocido por introducir la novela neohistórica y la mística sefardí en la literatura mexicana. Ha recibido importantes reconocimientos a su quehacer artístico, como el premio “Magda Donato” por su primera novela publicada, *Morada interior* (1972), así como el premio literario “Xavier Villaurrutia” (1985) con su antología de cuento *Huerto cerrado, huerto sellado*, el premio internacional “Fernando Jeno” (1988) por los relatos reunidos en *De magias y prodigios*, además de ser la primera escritora galardonada con el premio “Sor Juana Inés de la Cruz” (1993) por su novela *Dulcinea encantada* y el premio de poesía “José Fuentes Mares” (1997) por su obra *La memoria del aire*; así como el premio de la Universidad Nacional en Creación Artística y Extensión de la Cultura (2003). En 2015 fue reconocida con el premio Manuel Levinsky, otorgado por la Asociación de Periodistas y Escritores Israelitas de México, y el Premio Nacional de Artes y Literatura (2018). Su extensa producción literaria reunida en múltiples antologías ha sido traducida a diversas lenguas como al inglés, hebreo, francés, yidish, búlgaro, turco, húngaro y portugués.

TEMAS DE SU OBRA

La producción literaria de Angelina Muñiz-Huberman, como hemos señalado, es muy amplia y suelen aparecer algunos temas recurrentes en ella. Consideramos imposible para esta autora separarse de lo que ella denomina el doble exilio que

vivió junto con su familia debido a las guerras y que fueron consecuencia de su llega a México, en donde crece como los hijos del exilio debido a que

fueron educados como si el retorno a España hubiera de ser inminente y como si vivieran en una realidad ajena a la mexicana, que crecieron «en la esperanza de la justicia» y que quisieron contribuir con su obra literaria a «la conservación de una posición ético-estética». (Jofresa Marquès, 2002, p. 32)

Sus padres y otros adultos fueron quienes le dotaron de todas esas historias del exilio, mismas que permanecen y son exploradas tanto en narrativa como en su trabajo poético.

Otro de los temas recurrentes en la obra de Muñiz-Huberman se deriva de su investigación sobre la mística hebrea, los estudios sefardíes en México y la cabalística como referente de la crítica literaria. A partir de estos intereses ha producido obras como la antología titulada “La lengua florida. Antología de literatura sefardí” (1989), su ensayo “Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea” (1994), la novela picaresca “El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II” (2005), los relatos reunidos en “En el jardín de la Cábala” (2007), y en 2020 publica en coautoría con Miriam Huberman Muñiz la antología “El atamor encendido. Antología de Cábala, alquimia, gnosticismo”. Esta tendencia en su obra le ha otorgado el ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua en la silla siete a partir de 2021.

No podemos negar, por otro lado, que toda su obra cruza también el tema de la autobiografía, como incluso podemos observar en los relatos que analizamos en los párrafos posteriores; específicamente sus seudomemorias, como la autora las define debido a que

La memoria es la gran seleccionadora de lo que conviene guardar, o se quiere guardar o se prefiere inventar. De ahí que elija llamarla seudomemoria, porque no es de fiar. En la seudomemoria interviene la ficción como elemento volátil que puede modificarse sin que con ello desmerezca la realidad de los hechos. No quiere decir que se borren los límites de verdad y mentira, sino que es la habilidad de penetrar en un nuevo horizonte ampliado. (Muñiz-Huberman, 2017, p. 148)

Por si fuera poco, las mujeres son las protagonistas de las historias que Muñiz-Huberman narra, de manera que su escritura es un puente constante hacia la experiencia femenina en distintos contextos y bajo distintos roles sociales. Los personajes de nuestra autora se distinguen por emplear un discurso a todas luces contestatario, pero destacan en tanto que evitan los extremos y el feminismo exacerbado. En toda su obra, son mujeres las que denuncian a través de su experiencia el tejido social en descomposición, como podemos observar en el arquetipo

de la madre en la literatura que atraviesa dos relatos que nos proponemos analizar en estas reflexiones. Antes de dar paso a nuestro estudio, exploramos el concepto de la maternidad en el siguiente párrafo.

EL CONCEPTO DE MATERNIDAD

Desde la fundación de los grupos sociales en los que los seres humanos comenzaron a organizarse, reconocemos que las actividades y tareas que cada miembro llevaba a cabo fueron generando roles sociales, la mayoría de los cuales han ido ampliándose, transformándose, con base en el propio desarrollo de la humanidad y algunos otros apenas se han modificado o se han perpetuado bajo el argumento de ser imprescindibles dentro de las comunidades. La maternidad es uno de esos conceptos arraigados y que en los últimos años ha sido motivo de reflexión no sólo para los estudios sociológicos o antropológicos, sino incluso desde el arte y las manifestaciones culturales contemporáneas.

Dolores Juliano (2006) caracteriza al modelo o ideal del amor materno como un cuidado continuado en el que la mujer debe postergar sus propios deseos y privilegiar la atención de los deseos y necesidades de otro. A pesar de los intentos por relacionar ese amor maternal con una cuestión puramente instintiva, Juliano afirma que es un acto altruista que no tiene nada en común con las conductas estereotipadas del instinto. Basta con la observación del reino animal en el que las hembras dejan actuar libremente a sus crías una vez que éstas son consideradas como suficientemente maduras tomando como indicadores su capacidad para buscar su propio alimento y satisfacer sus necesidades primarias. Por lo tanto, el amor maternal o los cuidados de la madre no son más que constructos sociales y culturales impuestos a las mujeres bajo el argumento del poder sustentado por el discurso patriarcal. Es un mandato social, un modelo que es reproducido y heredado a través de los tiempos (Juliano: 2006).

Así, podemos distinguir al menos dos tipos generales de maternidad en la literatura. En primer lugar, tenemos a las madres que se entregan a su tarea con amor y sometimiento, atienden a los hijos sin importar ellas mismas, los defienden, ante todo, darían su vida por ellos, no tienen otra aspiración que ver a sus hijos triunfar en la vida. Estas madres generalmente tienen como premio por su sacrificio y su amor eterno, el cielo y la santidad.

Por otro lado, tenemos a las madres que no cumplen con todo lo anterior, que salen del arquetipo pues son mujeres que privilegian, por ejemplo, el amor hacia su esposo sobre el que se espera sientan y expresen por sus hijos, incluso puede ser madres que delegan sus obligaciones a otras mujeres (como nodrizas y nanas), mujeres que abandonan a sus hijos para buscar mejores oportunidades y luego los olvidan. Estas mujeres literarias generalmente mueren o son sometidas a la burla y exclusión social, si hablamos en el aspecto terrenal, pero están condenadas a vivir en el infierno dada su falta que atenta contra los principios “naturales” de las mujeres. (Mendoza, 2006).

La literatura ha jugado un papel primordial para replantear el concepto de maternidad con base en el desarrollo de los personajes que son madres. La construcción de la nueva mirada hacia el ejercicio de lo maternal se construye desde la experiencia femenina. Por lo tanto, el sistema de valores que ubicaba antes a las mujeres en la categoría de madre angelical o mala madre se abre y modifica con la escritura que a su vez está determinada por factores como el contexto cultural, artístico, social, ideológico, por mencionar algunos.

Principalmente, se hace hincapié en considerar las características fundamentales de la madre en cuestión para comprender su proceder, cuáles son los factores que la orillan a desarrollar determinadas conductas respecto a sus hijos e hijas, e incluso es necesario volver la mirada a su propia experiencia como hija y la manera en que fue criada por su madre.

LA MATERNIDAD COMO DISCURSO SOCIAL DE CONTROL

La imagen de la madre está fuertemente idealizada y controlada mediante parámetros de lo que es óptimo y lo que es detestable. Esto, evidentemente, está establecido por el orden hegemónico que ejercen el discurso patriarcal.

La literatura, como una muestra del hacer y del pensar de la humanidad, ofrece un reflejo de la vida y ésta es la razón por la que proponemos el estudio de la imposición patriarcal sobre la vida femenina. La teoría feminista es consciente de que las escritoras actúan dentro de un sistema de convenciones y forman parte de una historia literaria producida por hombres, lo cual deriva en que los análisis aplicados a la escritura femenina ponen en relieve la diferencia de género sexual convirtiéndola en discrepancias literarias de género, estructura, voz y trama (Gutiérrez Estupiñán, 2004, pp. 13-14).

La búsqueda de las propuestas teóricas feministas es la de un nuevo modelo de maternidad que se acople a las necesidades ideológicas de las mujeres sin que esto las afecte y las condene a ejercer su rol de madre encasilladas en el arquetipo impuesto que las cosifica, sino que asuman su subjetividad y que ésta misma sea, si no aprobada, por lo menos reconocida por el orden patriarcal.

En este sentido, la literatura juega un papel fundamental pues es en “El tejido textual, reflejo de la sociedad de la época, que define quién es una buena o una mala madre y, sobre todo, qué significa la palabra madre, (el que) abre la puerta a una diferente percepción del asunto” (Caporale, 2005, p. 179).

En la historia de la literatura, pues, el personaje de la madre es muy común en obras producidas por escritores, aunque la mayoría de las veces está configurado a partir de la idealización y el arquetipo, es decir, de dos entidades opuestas en dos extremos que son las madres abnegadas y buenas o las madres demonio y castrantes. Sin embargo, acerca de temas como el parto y la gestación poco a nada suele mencionarse, mucho menos de temas considerados como tabú, por ejemplo, el aborto o la menstruación. (Morales, 2017). El énfasis de lo materno está entonces en el producto y no en el proceso.

Hacia finales del siglo XX y principios del siglo XXI, la literatura evidencia la necesidad de proponer una nueva y necesaria conceptualización de lo que entendemos por maternidad, rol que incide en distintas dimensiones sociales, políticas e individuales. La maternidad se problematiza a partir de que el discurso es factible de un análisis más allá de la perspectiva biológica y/o heterosexual que ha fundamentado el desarrollo teórico hasta nuestros días. (Caporale, 2005, p. 179).

Incontables son las narraciones escritas por mujeres en las que se exponen maneras diferentes de percibir la maternidad, principalmente se privilegia la experiencia femenina y subjetiva como fundamento del ejercicio de las madres. No podemos perder de vista que

La capacidad de dar a luz es algo biológico, la necesidad de convertirlo en un papel primordial para la mujer es algo cultural. El orden político, social y económico necesariamente manipula el posicionamiento de los individuos en el tejido social, pero, al mismo tiempo necesita de una serie de aparatos que intervengan en la construcción de una hegemonía cultural que convierta a los individuos en unos sujetos consensientes (hegemony by consent) y sus cuerpos en cuerpos dóciles (biopoder). (Caporale, 2005, p. 181)

De esta manera, las mujeres están determinadas, bajo estos argumentos, a ser madres para alcanzar la realización en su entorno social, porque son ellas y no los varones quienes poseen el aparato fisiológico que permite la reproducción de la especie. En cuanto la mujer alcanza la edad necesaria y su organismo posee la madurez necesaria para embarazarse deberá entonces ceder los otros roles en los que socialmente podría participar para dedicarse de lleno a la maternidad, así que su desarrollo profesional y personal se ve eclipsado ante la idea de gestar una nueva vida. Así,

La relación mujer/madre y su peso en la definición de la individualidad de las mujeres, sigue un proceso marcado por unas discontinuidades históricas que se materializan en los diferentes tipos de narración así como en los géneros literarios que las representan. (Caporale, 2005, p. 182)

Por otro lado, Raquel Gutiérrez Estupiñán (2004, p. 42) explica que lo imaginario es concebido como un estado psicológico inicial de “orden” dentro del cual el ser humano experimenta lo que poetas y místicos llaman “la unidad del ser”, de tal modo que el infante no diferencia entre su yo y su madre, por lo tanto, se percibe a sí mismo, en comunión con su madre, como una unidad indivisible. A medida que va desarrollándose su conciencia, el niño pasa al orden lo simbólico, lo que hace posible la vida en sociedad, pero queda excluido para siempre de lo imaginario.

Para Julia Kristeva y Catherine Clément (2000), estos dos conceptos se convierten, por una parte, en lenguaje materno (para lo imaginario) y, por otra, en lenguaje paterno (para lo simbólico). El primero es instintivo, es una forma de comunicación entre la madre y el bebé que presupone la ausencia de un lenguaje femenino único. Después, cuando el niño empieza a “aprender” el lenguaje oficial, creado por el orden patriarcal, se integra en la sociedad patriarcal y olvida el vínculo de comunicación que le une con su madre.

El mismo discurso patriarcal es el que otorga a la mujer el “privilegio” de la administración del hogar; en otras palabras

La mujer es la cabeza del espacio doméstico, pero su comportamiento es legislado, juzgado y castigado desde el exterior; es decir, el poder legislativo, judicial y ejecutivo son ejercidos desde el espacio extradoméstico. Ella es la responsable de todo lo que ocurre en el hogar, y debe ser buena en eso, “como una buena madre”, pero no puede, bajo ninguna circunstancia, romper los acuerdos sociales; de lo contrario, su poder de representación, el único que posee, corre el riesgo de ser revocado. (Pina, 2006, p. 302)

Así que ese espacio simbólico en el que aparentemente se le ha otorgado el control doméstico es en realidad supervisado por el esposo, representante del discurso patriarcal en el hogar.

Como hemos señalado, la maternidad es expresada en el discurso producido por mujeres a través de la experiencia o la autoficción que

se ha enriquecido con sus numerosas variantes resistiendo sólidamente a los repetidos ataques a los que está sujeta. De hecho, plantea ciertos problemas a la literatura, haciendo vacilar las nociones mismas de realidad, verdad, sinceridad, ficción, socavando de túneles inesperados el espacio de la memoria. (Castilleja, 2015, p. 24)

Quizá una de las características de la propuesta literaria generada por mujeres, en tanto que experiencia femenina, es la relación autobiográfica que en sus textos puede algunas veces identificarse claramente y otras de manera velada, aunque en este sentido Roland Barthes (ctd en Castilleja, 2015) afirma con justa razón que “toda autobiografía es ficcional y toda ficción autobiográfica”.

Para la recreación del discurso autobiográfico es imprescindible el recurso de la memoria. En el caso de Angelina Muñoz-Huberman, autora que analizamos en estas reflexiones, la autorreferencialidad es un rasgo distintivo pese a que ella misma afirma

El hilo de la memoria se rompe, se anuda o se enreda. Frágil o inventado. Se desliza sin tiempo. Muchos, muchos años después Alberina²⁷ confunde y mezcla sus recuerdos. Quiere establecer un puente entre las dos orillas: ayer y hoy: Quiere entender. Quiere abarcar. Lo cual es imposible. La memoria ignora cualquier medida. Los recuerdos se desconocen y se mueven sin orden. Sin espacio. No son convocables. Son imprevistos. Se convierten en sueños agregados. (Muñiz, 1995, p. 17)

La mayoría de los personajes femeninos en la obra de Angelina Muñiz hablan de su experiencia en distintos contextos y con distintas intencionalidades como veremos en los dos cuentos que analizamos aquí. En algunos casos, su discurso enuncia lo innombrable, en otros pone de manifiesto aquello que ha sido acallado o silenciado para privilegiar otros discursos. Las mujeres literarias de Muñiz desafían al orden impuesto de una manera natural, sin posturas ni discursos impuestos, hacen frente a su subjetividad y la materializan a través de sus historias.

Los personajes de la autora, empujados por su melancolía, intentan romper las barreras de la realidad en la que viven y descubrir lo que hay más allá de los límites conocidos. Esta ansiedad crónica revierte al individuo hacia una vida interior. Sintiendo que ha perdido algo, busca incesantemente el recuerdo por su mente, mientras el cuerpo se rinde a la pasividad. Los personajes de Angelina Muñiz bucean en los espacios inexplorados de su memoria.” (Jofresa Marquès, 2002, p. 38)

Como una muestra de los planteamientos en el discurso literario de la maternidad consideramos dos relatos escritos por nuestra autora, ambos recrean y cuestionan de manera distinta la experiencia femenina que explora y pone a prueba el hasta ahora discurso impuesto por el orden patriarcal.

LA MADRE

El primero de los relatos que abordamos en estas reflexiones fue escrito por Angelina Muñiz-Huberman en su antología *El libro de Miriam y Primicias* (1990) y lleva por nombre “La madre”. Este relato fue reunido en *Narrativa relativa. Antología personal*, volumen que compilaba en 1992 cuatro libros de relatos que habrían sido publicados en periódicos, revistas y otros libros. Es desde este último volumen que trabajamos con el cuento señalado.

Se trata de un monólogo expositivo, por lo cual la narración aparece en primera persona desde una perspectiva intradiegética y autodiegética²⁸ debido a que

²⁷Ella es el personaje principal de “Castillos en la tierra”. Su nombre proviene de la mezcla del nombre de su esposo, Alberto Huberman y el de la escritora, Angelina Muñiz. La obra narra la experiencia de una niña y su percepción del mundo que le rodea, determinado por el exilio y el sitio de acogida que la determina de una vez y para siempre.

²⁸Desde el aparato crítico de la narratología, la diégesis es la historia que se narra en el relato. Cuando nos referimos al nivel desde el cual el narrador genera su discurso, lo intradiegético sugiere que se ubica dentro de la historia que cuenta, y es autodiegético en los casos en que cuenta su propia historia, donde es el o la protagonista de los hechos que narra.

es la protagonista del relato quien enuncia su experiencia, expone su embarazo, su parto y la forma en que ha asumido el papel de madre dentro de su contexto.

Este personaje se plantea en el texto fuera de los parámetros de la figura materna aprobados por el discurso hegemónico, dado que no cumple y además cuestiona la tradición e incluso aborrece la idea de incluirse en el orden patriarcal que sugiere es perpetrado por otras mujeres que la rodean. Sin embargo, de acuerdo con lo que hemos establecido en los párrafos anteriores, la narradora no pertenece a ninguna de las dos categorías propuestas para evaluar a la madre. No es una madre modelo en el sentido de que no manifiesta su abnegación y amor incondicional hacia el hijo. Tampoco es una mala madre que abandone o rechace al bebé. Simplemente expone desde la subjetividad la experiencia que atraviesa su embarazo, su parto y posparto. Esto plantea la necesidad de ampliar o repensar estas categorías cerradas y abrirlas a una nueva perspectiva del ejercicio de la maternidad, ya sugerido en las teóricas feministas y otras obras publicadas y escritas por mujeres.

En las primeras líneas del relato, la protagonista establece dos ideas principales para el desarrollo de su disertación: “Tengo un hijo. Nació el veinticuatro de diciembre. Nadie me perseguía. Ninguna ley lo condenaba” (Muñiz-Huberman, 1992, p. 71). Por un lado, establece la pertenencia del hijo, es una posesión para ella. Además, aparece la referencia al discurso judaico que es un leitmotiv en la obra de esta autora, como hemos comentado anteriormente. El hijo es comparado con Jesucristo, pero se establece que no es igual de especial o importante, idea que se refuerza cuando la protagonista agrega “Todo fue fácil y rápido. No sufrí ningún dolor porque me anestesiaron. Tampoco sentí nada: ninguna emoción especial. El médico me felicitó. Las enfermeras me felicitaron. Mis amigos también. Pero yo no me sentía feliz” (Muñiz-Huberman, 1992, p. 71). Como podemos observar, estas líneas niegan el instinto maternal e incluso rechazan la idea de felicidad o satisfacción que implicaría, según el discurso hegemónico, la maternidad. Más bien, deja ver un profundo sentimiento de frustración en tanto que no ha logrado la plenitud femenina que se atribuye al alumbramiento.

Además, la configuración de la protagonista es ambigua en el sentido de que no menciona la presencia paterna, y así se presenta una mujer que habla desde la experiencia subjetiva, en la que están solamente ella y el bebé, que “No se parecía a mí ni a nadie. Era un ser extraño, pequeño, resbaladizo” (Muñiz-Huberman, 1992, p. 71). Al omitir cualquier información sobre ella que permita saber si el embarazo es fruto de su relación matrimonial, o se trata de una madre soltera o abandonada, aparentemente el relato podría pensarse como incompleto, sin embargo, es una estrategia de la voz narrativa para extender esta experiencia a toda mujer que haya vivido la experiencia de la maternidad y lograr así la identificación con este personaje.

El relato menciona el hecho de alimentar al niño amamantándolo, situación que resulta incómoda para la madre que comienza a reflexionar sobre el pasado

inmediato, el embarazo, y es en este fragmento donde aparecen las voces de otras mujeres para reforzar esa idea hegemónica de la maternidad.

Recordaba las palabras de mi madre enseñándome que ése era el estado perfecto, que me sentiría en paz con el mundo, que advertiría mi lugar exacto dentro de la vida, que inicia un círculo de amor, que podría ser parte del más insignificante símbolo de la creación” (...) Y durante esos nueve meses soportar todo tipo de consejo amable: No, esto ya no se puede hacer en tu estado. ¿Qué es lo que se te antoja? ¿Ya estás preparando la ropita del bebé? No debes subir escaleras tan altas. Procura no llevarte sustos. Diviértete. Diviértete (Muñiz-Huberman, 1992, p. 71)

Inicialmente, es la madre misma de la protagonista la que se encarga de prepararla desde niña para contribuir a lo que ella misma llama un “insignificante símbolo de la creación”, postula la idea de que es un grano de arena para la humanidad pero que le dotará a la niña de sentido y le mostrará el lugar exacto y perfecto de deberá desempeñar como parte fundamental de su rol como mujer. Sin embargo, la narradora disiente con su madre. El estado del embarazo es tan imperfecto y provoca cambios que incomodan como

todas mis facultades vitales se habían adormecido. El caminar torpe. La agilidad perdida. El pelo sin brillo. Una mancha en la frente. La distensión del vientre. Las cicatrices blancas. El ombligo invertido. Los pechos creciendo, hinchándose, doliendo, cicatrices blancas también allí. La monotonía (ya no puede medirse el tiempo porque falta la medida mensual). Cada amanecer es un poco más redondo que el anterior (Muñiz-Huberman, 1992, p. 71).

Luego aparecen las otras mujeres que consideran el embarazo como un estado en el que la mujer se vuelve incompetente para diversas actividades cotidianas y de esta manera limita sus acciones a únicamente el embarazo, le muestran la necesidad de su consagración a la tarea de la creación que la feminidad le ha otorgado y que, por cierto, implica a tal grado un sacrificio que debe aprovechar hasta lo último la “ausencia del bebé” durante el embarazo para divertirse dado que una vez que nazca no habrá espacio para hacerlo.

Desde la infancia, las niñas son sometidas a asumir su carácter maternal favorecido además por su entorno, la influencia propia de la madre y de otras mujeres que conviven con ella, los juegos en los que participa, entre otros factores. Respecto al embarazo “la niña se siente más maravillada que asustada, por lo general, pues el fenómeno le resulta mágico, ya que aún no capta todas las implicaciones fisiológicas” (Beauvoir, 2015, p. 29).

Simone de Beauvoir (2015) afirma que es también en la infancia de la niña cuando se establece el acto de ser madre como realización para una mujer; no hay

otra opción dadas sus características que se creen naturales pero que son socialmente construidas para ejercer control y represión en contra del sector femenino.

De regreso en el texto que nos ocupa, la protagonista misma establece una comparativa con el propio embarazo celestial de María y el alumbramiento de Jesús. Para la narradora, su experiencia del embarazo ha sido común y por extensión, ella asume que aquel otro embarazo fue igualmente ordinario, a pesar de que “Tal vez alguna nueva estrella señaló el nacimiento de mi hijo. Pero hasta ahora ningún astrónomo lo ha anunciado. Tampoco han venido reyes a traer regalos. A mí no me ha importado” (Muñiz-Huberman, 1992, p. 72).

Al respecto, nos remitimos a la configuración de uno de los personajes que contribuyen a la creación del arquetipo materno desde el discurso religioso:

el ideal católico de la Virgen María exigía un comportamiento imposible y ha generado graves daños en las mujeres. Se trata de un relato femenino fantasmal, de una adolescente que concibe sin ningún contacto físico, acepta con resignación su destino como madre y esposa, es obligada a emprender un penoso viaje en avanzado estado de gestación, da a luz en un pesebre, vive en la pobreza y, por último, asiste al brutal sacrificio de su hijo. (...) Contra semejante construcción ideológica (que aunque parezca así de inverosímil, es la base de una educación social y política de siglos) es muy difícil no ya competir, sino escapar para la construcción de un pensamiento nuevo. (Morales, 2017)

Como podemos observar, el registro que hace la narradora del discurso religioso judaico en este caso le permite deconstruir la idealización de la maternidad al insinuar que incluso aquel embarazo divino fue física y biológicamente semejante al suyo porque, si es cierto que como dicta el discurso hegemónico, las mujeres son las únicas capacitadas para crear vida (respecto a los hombres) entonces todas lo hacen de la misma manera (apelando a la idea de lo “natural”). De esta manera, rechaza entonces la idea de que el embarazo tenga que ser el estado perfecto de la mujer y el mejor momento de su vida. Respecto al momento del parto, la madre afirma que

no dejo de pensar que el parto ha sido un desgarramiento (un fruto arrancado de la rama) y que siempre llevaré su cicatriz. Mi hijo es eso: una cicatriz: muchas cicatrices. Una herida que sangra en el costado, y la sombra de una cruz a sus espaldas (Muñiz-Huberman, 1992, pp. 72-73).

Con esta idea remite nuevamente a la idea de pertenencia, el hijo es de la madre, pero tras el parto se lleva a cabo una separación agresiva y traumática para ambos que dejará a su paso una cicatriz física (quizá la de la cesárea, si fuera el caso) y otras cicatrices que nuevamente tienden un puente hacia el discurso religioso. De

esta manera, encontramos la idea de que el cuerpo de la madre queda deformado por todos los cambios que ha sufrido durante los últimos meses y la recuperación de las condiciones primarias que muchas veces no se logra (por no decir, casi nunca). Pero hay algo más, la madre habla sobre la cicatriz que queda como una marca sobre su cuerpo y vuelve nuevamente a referirse a la herida del costado y la sombra de la cruz; estos dos rasgos aparecen en la pasión de Cristo. Este es un rasgo de la mística y su reflexión en la obra de Muñiz-Huberman, nuevamente observamos la deconstrucción de un discurso sacralizado para convertirlo en algo común y ordinario.

La relación intertextual con el discurso judaico es constante, por ejemplo, cuando la historia refiere que el futuro de su hijo será crecer y morir a los treinta y tres años, y “Después, no me quedará sino ir a su tumba a rescatar su cadáver” (Muñiz-Huberman, 1992, pp. 73). Por otro lado, parece que la experiencia de la maternidad le ha brindado a la protagonista un aprendizaje que contradice el estereotipo:

Aprendí nuevas cosas: el llanto del niño: las noches en vela: las mordidas voraces en mis senos: los pañales que invaden la casa, en la sala, en la cocina, en el baño, en el balcón, en las recámaras. Los cólicos. Las diarreas. La orina. La mierda. El vómito. El agua hervida. La higiene. La limpieza. Las canciones de cuna. A dormir va mi niño (Muñiz-Huberman, 1992, p. 72).

Finalmente, la narradora destruye todo el discurso que ha re-creado al decir: “Solamente yo, la madre, sabré que todo fue inútil y mentira. Que tanto mi horror como el suyo irán a perderse en el vacío, porque la madre no existe ni el hijo tampoco” (Muñiz-Huberman, 1992, p. 73). De esta manera la madre emplea esta estrategia de deconstrucción como un acto rebelde ante los hechos que relata y que son considerados como contundentes y trascendentes. Nos parece incluso que refiere que todas las acciones que puede realizar desde su estatuto materno son invisibles para su entorno, no importa la magnitud de su sacrificio, no servirá de nada porque la historia seguirá el mismo curso que el de todas las experiencias maternas. Además, trae al relato la idea de desbaratar su propio constructo. Nos remite al estilo de la autora que a través de su discurso busca explorar la experiencia de lo femenino sin que esto implique que haya ocurrido en la realidad.

En el siguiente párrafo analizamos una experiencia materna distinta en un personaje que ha sido creado en un contexto más definido y que expone un ejercicio filial bastante cuestionable.

PADRE, MADRE (AUSENTE) E HIJA

Los personajes dentro de los relatos de Angelina Muñiz-Huberman que analizamos y que cumplen con el rol de la maternidad son, ambos, y cada uno a su

manera, disruptivos. La madre, como hemos analizado en el párrafo anterior, deconstruye el mito de la maternidad como estado perfecto de la mujer y plantea cuestiones que pueden parecer prohibidas de pensarse y sentirse ante el hecho de engendrar a un hijo.

A partir del entorno social en el que se inscriben ambas mujeres salen del constructo social denominado “maternidad” en el sentido de que ninguna de las dos responde a los principios y características descritas, defendidas y perpetradas por el discurso hegemónico.

La madre no responde a la idealización del proceso biológico de la maternidad, no acepta el estado de gestación como el mejor de sus momentos e incluso se queja de los cambios que sufre su cuerpo para lograr que el hijo crezca en su vientre. Aun cuando ya ha nacido, el hijo no es ese motivo de realización femenina, poco a poco es un invasor, un ladrón.

En el caso de Padre, madre (ausente) e hija, la no presencia va en contra de los parámetros de lo que se considera requisito indispensable para el cuidado de los hijos, pero pone en riesgo esta primera postura presentada en el relato La madre debido a que regresa al modelo ideal de maternidad que no es cubierto por la protagonista y que puede ser demandado.

En Padre, madre(ausente) e hija tenemos una voz narrativa extradiegética que cuenta lo que está a punto de ocurrir, en este sentido es una propuesta novedosa y construye el contexto para que el lector se posicione en un estado de incertidumbre y alerta. El cuento relata una noche de tormenta en la que una niña de doce años está sola en la casa con su padre y sabe que en breve podría ocurrir lo que ella ha presenciado tantas veces. Desde bebé, la hija ha sido testigo de todas las infidelidades que su padre ha cometido al matrimonio, en distintos contextos y con distintas mujeres.

la niña recuerda que cuando tenía casi dos años, esta vez en París, presencié algo inolvidable. De pie en la cuna vio cómo su padre y una prima suya de catorce años desnudos daban vueltas y revueltas en la cama y había gritos y alegrías y caricias y besos. Parecía muy divertido el asunto. (Muñiz-Huberman, 2009, p. 107)

La manera en la que la niña es iniciada por el padre en el conocimiento de la sexualidad es muy cuestionable, pero de alguna manera ella lo aprende como algo de orden natural, por eso lo califica de divertido y hasta festivo. Y entre todas estas aventuras o encuentros del padre va intercalando la denuncia de la poca o nula atención de la madre ante estas circunstancias que incluso sospecha que ocurren bajo el consentimiento de la madre: “¿Dónde estaba ella? Ella, ¿qué ella? No estaba. Cuando debería estar no estaba: a lo mejor daba permiso y por eso

²⁹En este sentido, la voz narrativa no se ubica dentro de la historia que cuenta por lo que su discurso es producto de la observación de los eventos que reúne el relato, lo cual tiene implicaciones narrativas peculiares como observamos en este análisis.

no estaba” (Muñiz-Huberman, 2009, p. 105). Incluso refiere que la ausencia de la madre estaba medida: “La madre, como de costumbre, ausente. ¿Dónde estaba o dónde iba con tan buena cronometrización? Siempre llegaba un poco después. Post factum” (Muñiz-Huberman, 2009, p. 107).

Como podemos observar en el fragmento anterior, la ausencia de la madre no es meramente física, porque además de desaparecer del entorno en el tiempo justo y regresar en el momento exacto, se mantiene ausente en el discurso, entonces también podemos hablar de una ausencia de carácter y de voluntad. El relato menciona que la primera vez en que la madre sorprende al esposo en la infidelidad, con la adolescente que además es parte de la familia (y cuando la hija, con dos años observa todo) lo confronta:

Pero. En eso. Entró de la calle quien no debía. La madre. Sorpresa de todos y gritos. Esta vez distintos. La niña, de pie en la cuna, que hacía poco había aprendido a aplaudir, aplaudía. Los demás ya no se divertían, solo ella (Muñiz-Huberman, 2009, p. 107).

Fuera de ese momento, la madre jamás vuelve a encarar al padre por las infidelidades que incluso ocurren dentro del hogar y la cama matrimonial, de tal manera que ella, emocionalmente está en estado de ausencia porque aparentemente suspende todo sentimiento propio e ignora los sentimientos de su hija.³⁰ Por si fuera poco, el discurso narrativo parece construirse como un reclamo a la actitud materna, porque marca claramente que la madre debería estar presente y vigilar lo que ocurre, si no con el padre, debería estar procurando el cuidado y atención a la hija, y esto nos regresa a la configuración de la madre perfecta a la que evidentemente no se asemeja nuestro personaje.

Para reforzar esta idea, narratológicamente tenemos una focalización interna³¹ que pertenece a la hija, todo el conocimiento que tenemos de los hechos que el cuento relata están limitados por lo que la menor observa, escucha y siente. De ahí que su percepción está velada por la inocencia, esa misma que le lleva a asumir que “Por lo tanto, la niña se divertía mucho con el padre y poco con la madre” (Muñiz-Huberman, 2009, p. 107), e incluso la orilla a su propio despertar sexual, el deseo de estar alguna vez en esa relación física con el padre: “Cada vez que se quedaba a solas con él. En un cuarto oscuro. A solas. Lo pensaba. Cada vez que se quedaba a solas con él en un cuarto oscuro lo pensaba. Desear. Imaginar. Imaginar. Desear” (Muñiz-Huberman, 2009, p. 105).

³⁰Estrictamente hablando de lo que el relato refiere, no se establece cuál es la razón por la cual la madre parece aprobar que su esposo tenga relaciones sexuales con otras mujeres. De manera interpretativa podríamos asumir que prefiere simular la ignorancia con tal de mantener su estatus de esposa o para no perder la presencia del padre en el hogar. Si fuera así, este puede ser uno de los aspectos que contribuyen a la configuración arquetípica de la figura de la madre, misma que está planteada en el discurso hegemónico que hemos explorado en los primeros párrafos de nuestras reflexiones.

³¹(Cárdenas Sánchez, 2010). Esto plantea la imposibilidad de conocer lo que va a ocurrir de manera total, pero por otro lado, permite conocer a fondo el pensamiento, la subjetividad y el sentir del personaje, podemos mirar en el interior del mismo y su percepción es el punto central de lo narrado.

En este sentido, lo que la experiencia de la hija nos muestra está cercano a las pseudomemorias que hemos definido, junto con Angelina Muñiz-Huberman en un párrafo anterior de estas reflexiones, “No importa si los sucesos ocurrieron o no: lo importante es recrear la visión de un mundo que nace desde la óptica de la infancia misma³²” (Muñiz-Huberman en Castilleja, p. 25). El personaje mismo refiere la confusión sobre lo que pasó y lo que no pasó³³, empero es una estrategia estilística generadora de historias que en relato aparece justificada de la siguiente manera: “En su mente que saltaba de imagen en imagen. Sin que se aferrara a la experiencia, sino a una realidad de otros y al conocimiento” (Muñiz-Huberman, 2009, p. 106) o “Tenía la habilidad de revivir otras vidas. De incorporárselas y de apropiárselas. Así que todo lo que le contaron no es que fuera como si le pasara, sino que le pasó, de verdad, a ella” (Muñiz-Huberman, 2009, p. 106).

Por otro lado, el cuento que analizamos en este párrafo integra algunas referencias a la historia que refuerzan y humanizan el encuentro sexual como algo natural e instintivo, que incluso nos remiten a una temporalidad en la que no estaba aún sancionado el acto sexual entre miembros de la misma familia hasta que surge el tabú del incesto, al que se atribuye el

organizar la forma de reproducirnos como especie y dado que somos una especie que nos reproducimos de modo sexuado, el tabú del incesto vino a establecer los mecanismos a través de los cuales se puede llevar a cabo la reproducción sexual e impuso la norma de no reproducirse sexualmente entre padres e hijas (Paves Soto, 2016, p. 290).

De tal manera que, el incesto no se cuestiona hasta que se establece la norma que sanciona la relación sexual entre parientes, pero antes de eso nadie se cuestionaba sobre ello, según plantea esta propuesta teórica y este relato, entonces no se descalifica moralmente el hecho de que el padre pueda tener sexo con la hija o la madre con los hijos. Muñiz-Huberman es consciente de que su discurso expone este y otros tabúes, pero lo considera parte del quehacer de quien escribe:

El arte de escribir lo veo como un juego. Escribir es ir quitando tabúes. Yo quería que mis primeras novelas no fueran autobiográficas. Poco a poco fui entrando en los recuerdos personales. Dulcinea encantada no es autobiográfica sino confesional. Da lo mismo si esas cosas me pasaron o no. Lo importante es la confesión. No tener miedo a despojarte” (Muñiz-Huberman en Jofresa Marquès, 2002: p. 50).

³²La autora habla de ello con relación al personaje de Alberina, en Castillos en la tierra. Sin embargo, nos parece que esta afirmación puede extenderse hacia otros personajes de su narrativa, como en que aquí analizamos.

³³Nos parece muy interesante esta postura que puede relacionarse, en términos legales con la idea de que “se piensa que la víctima tiene el Síndrome de la Falsa Memoria (Frey, 1996/2003), es decir, que probablemente se imaginó todo lo ocurrido, demás está decir que el planteamiento freudiano de que la víctima tiene fantasías sexuales con su padre aporta negativamente en esta idea (Paves Soto, 2016, p. 295).

Como podemos constatar, los dos relatos que analizamos se adhieren a esta idea de la confesión. En el caso de Padre, madre (ausente) e hija, además esta confesión está asociada a la violencia ejercida contra la menor.

Llama la atención que una de las lecturas que puede derivarse del relato analizado es que la madre debe asumir la responsabilidad del incesto entre su marido y su hija. El mismo texto parece que sugiere la culpabilidad de la madre por no estar cerca de la hija, por no vigilar lo que ocurre en el entorno. Sin embargo, es necesario plantearse la responsabilidad del padre sobre la perversión de la menor. A pesar de que la temporalidad del texto sugiere que la niña de doce años protagonista de la historia aún no ha tenido sexo con el padre, está a punto de hacerlo pues hay una tormenta (que metafóricamente bien puede interpretarse la catástrofe por venir), no hay luz y la madre, dentro o fuera de la casa, está ausente, “como de costumbre” por lo que están todas las condiciones para que el acto se lleve a cabo. ¿Se puede decir entonces que no hay abuso sexual aún? Consideramos que el relato trae a la discusión este tema, la denuncia sobre el hecho mismo de la exposición innecesaria de la menor a la sexualidad a muy temprana edad debe ser calificado como un abuso sexual simbólico y debería ser igualmente sancionado.

Entonces, el relato nos lleva a pensar si en verdad puede ser legítimo ese reclamo a la ausencia de la madre, como si solamente ella fuera responsable de proveer el cuidado y resguardo a la hija, ¿y el padre, qué? Al menos, desde la perspectiva de la niña es una ambigüedad porque como hemos dicho antes, parece reclamar a la madre su falta de cuidado por su costumbre de no estar de manera intencional o fortuita, mismo que la está exponiendo al peligro del incesto. Pero, por otro lado, la niña misma revela su deseo sexual por el padre, mostrando así su rol y experiencia como mujer, a pesar de su corta edad.

Este nuevo planteamiento permite develar una forma alternativa del abuso infantil. Desde el voyerismo que la niña desarrolla de manera involuntaria por la curiosidad o por la simple costumbre de observar a su padre sin mesura, que derivará en el disfrute y el deseo sexual: “la amiga y su padre ejecutaron sus actos sin notar que la niña los veía, tan concentrados estaban. Como debe ser. (...) Un día que llegó antes de la escuela y subió corriendo al cuarto de los padres. Otra vez, el padre en la cama con la esposa de otro amigo. Y la madre ausente” (Muñiz-Huberman, 2009, p. 107).

No perdamos de vista que “el tema de la violencia sexual incestuosa del padre en contra de su propia hija forma parte de los relatos fundacionales de nuestra cultura, si bien son leyendas que no necesariamente dan cuenta de hechos históricos, representan imágenes que se han transformado en arquetipos culturales” (Pavez Soto, 2016, p. 288), como por ejemplo el de la mujer y el de la madre que se apuntala bajo estas nociones.

LA ESTILÍSTICA DE MUÑIZ-HUBERMAN

En esta oportunidad hemos analizado dos relatos que se distinguen por su brevedad (ambos escritos en un par de páginas) y que exploran la experiencia femenina de la maternidad en contextos diversos y desde perspectivas muy peculiares. Esto nos ha permitido observar como la propuesta literaria de Muñiz-Huberman contribuye a la discusión y el planteamiento de una necesaria nueva manera de concebir el concepto de ser madre, porque “el mundo se extiende al borrar fronteras y conceptos preconcebidos” (Muñiz-Huberman, 2017, p. 148).

No obstante, la producción literaria de nuestra autora se distingue, además de su brevedad cargada de contenido, por recursos estilísticos propios. Uno de ellos es la puntuación, recurso muy cargado de significado que dota de musicalidad a las obras analizadas, invitan a la lectura en voz alta, añaden dramatismo a los temas abordados, además de guiar a un recorrido más profundo en las ideas que se expresan.

En ambos casos, (y nos parece que muchas de las obras de Muñiz), se entrecruza una historia que se puede considerar del presente, con una diégesis anterior o un relato analéptico³⁴ que puede remitir al discurso historiográfico. En el caso de *La madre*, establece una relación con el discurso religioso, se convierte en una recreación del nacimiento de Jesús, como hemos señalado en el párrafo correspondiente. En *Padre, madre (ausente) e hija*, refiere dos momentos anteriores, el salto a la prehistoria que ya hemos referido y explicado desde el tabú del incesto, y las guerras en relación con el exilio, un tema que aparece recurrentemente en la obra de Muñiz-Huberman. A través de los sucesos bélicos, la voz narrativa nos guía a la comprensión del lugar que habita la protagonista del relato que debería estar

en Madrid en 1936 si no hubiera estallado la Guerra Civil. En Francia en 1939, si no hubiera estallado la Segunda Guerra Mundial. Y si si hubieran estallado las dos guerras, en Cuba en 1940. Aunque Cuba fue una realidad como lo fue después México, hubieran o no estallado las susodichas guerras. Pero la realidad real no era real, sino la otra. (Muñiz-Huberman, 2009, p. 106)

Este peregrinar que, si atendemos a la nota biográfica de la autora es muy parecido al trayecto que ella junto con su familia tuvieron que seguir ante las guerras, dota de otra marca autobiográfica dentro de la obra, pero que como hemos revisado anteriormente es parte del juego de la escritura que practica Muñiz-Huberman.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

A lo largo de nuestras reflexiones podemos observar cómo en este par de textos breves de corte narrativo, Angelina Muñiz-Huberman nos permite asomarnos

³⁴En cuanto al estudio del tiempo, la narratología posestructuralista señala que la distorsión del tiempo que remite a un hecho anterior respecto al presente de la enunciación es un relato segundo al que se denomina analepsis (Jahn, 2005).

a su muy personal cosmovisión de la mujer, pero sobre todo, de las distintas maneras en las que se puede experimentar el fenómeno de la maternidad.

Es necesario acentuar que los dos relatos analizados son realmente breves, lo cual podría sugerir que las historias que cuentan son sencillas, pero como hemos podido señalar, a pesar de la manera en la que la autora utiliza el lenguaje para expresar las ideas de manera muy directa y clara, estas historias no pueden ni deben leerse de manera superficial, el contenido semiótico es muy rico y, en honor a la verdad, debemos reconocer que las reflexiones presentadas en este capítulo componen solamente uno de los posibles acercamientos a estas obras que consideramos valiosísimas para la literatura, nuestra cultura y nuestro lenguaje.

El año de publicación de las obras puede servir también como un elemento que nos permite pensar en el estado de reflexión en el que las mujeres, específicamente la escritora que analizamos, se ubican respecto a cómo se percibe el rol de la maternidad. En los años noventa podemos ver este eco de la lucha feminista que propone una mirada para redimensionar y no romantizar el hecho de la maternidad. En la primera década del siglo XXI es un reflejo de la descomposición social y la deformación del poder ejercido por el padre en el hogar.

Además, llama la atención cómo el planteamiento en ambos textos pone sobre la mesa la necesidad de repensar la conceptualización de la maternidad que si bien ya existen múltiples intentos por redefinirla, aún no se ha logrado concretar una forma en la que podamos dar cuenta de la experiencia femenina al respecto desde una perspectiva mucho más integradora pero sobre todo responsable, que reconozca y sea reconocido como un mecanismo que, nos guste o no, conforma la sociedad en la que nos desenvolvemos. Aunque no es el objetivo de Muñiz-Huberman³⁵, las protagonistas de estas historias denuncian los procesos en los que están inmersas desde su condición de mujeres y madres. Lo que nos parece destacable en esta propuesta literaria es que el estilo de la autora comienza en lo expositivo, y es suficientemente abierto y polisémico como para que el lector sea quien “se lea” entre las líneas de su narrativa y se reconozca en el reflejo de los personajes, por lo que la obra de Angelina Muñiz-Huberman es sumamente valiosa y, a nuestro juicio, debería ser mucho más reconocida, celebrada, valorada y homenajead.

REFERENCIAS

- Beauvoir, S. (2015) *El Segundo Sexo*. (Alicia Martorell, trad.). Barcelona: Cátedra. Recuperado de <https://cursoshistoriavdemexico.files.wordpress.com/2018/09/beauvoir-simone-de-el-segundo-sexo.pdf>
- Cárdenas Sánchez, N.S. (2010). “La focalización: un instrumento para el análisis de la relación entre los personajes y el espacio novelesco” en *Revista*

- Hallazgos, vol. 7, núm. 14, julio-diciembre, 2010, pp. 83-98 Universidad Santo Tomás Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4138/413835202005.pdf>
- Caporale Bizzini, S. (2005). *La Teoría Crítica Feminista Anglosajona Contemporánea en torno a la maternidad: una historia de luces y sombras*. Recuperado de <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4601/3/Critica%20feminista%20de%20la%20maternidad.pdf>
- Castilleja, D. (2015). “Angelina Muñiz-Huberman: Construcción de un “yo” fragmentado” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 44. pp. 21-33 Recuperado de <https://acortar.link/5Fqm5f>
- Gutiérrez Estupiñán, R. G. (2004). *Teoría Literaria Feminista*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. (2011). “Muñiz-Huberman, Angelina (Nacionalizada mexicana)” en *Coordinación Nacional de Literatura*. Recuperado de <https://literatura.inba.gob.mx/espana/5215-munizhuberman-angelina.html>
- Jahn, M. (2005). *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne. Recuperado de http://fdjpkc.fudan.edu.cn/_upload/article/files/a7/fc/a02b49ac4485ac0109d7f9167289/0cef85a3-0b78-4bf8-8fa2-f2e8e57f5092.pdf
- Jofresa Marquès, S. (2002). “El canto del peregrino: hacia una poética del exilio” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canto-del-peregrino-hacia-una-poetica-del-exilio--0/html/ff70cc6c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_20.html
- Juliano, D. (2006). “El mito del instinto maternal” en *Group de dones de la marxa mundial València*. Recuperado de <https://www.nodo50.org/xarxafeministapv/?El-Mito-del-Instinto-Maternal>
- Kristeva, J. y Clément, C. (2000). *Lo femenino y lo sagrado*. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=x5uxrG2giFIC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false>
- López Hidalgo, C. (2021). “Angelina Muñiz-Huberman, nueva integrante de la AML” (Entrevista). En *El andamio. Cultura en Construcción*. Recuperado de <https://noticias.imer.mx/blog/angelina-muniz-huberman-nueva-integrante-de-la-aml/>
- Mendoza Ruiz, F. de L. (2006) *La maternidad: discurso patriarcal vs. Discurso femenino en cinco cuentos de Angelina Muñiz-Huberman*. (Tesis, dirigida por Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Morales, G. (2017). “El fruto de tu vientre: maternidad y literatura” en *JotDown* Recuperado de <https://www.jotdown.es/2017/06/fruto-vientre-maternidad-literatura/#:~:text=La%20maternidad%20en%20la%20>

³⁵Ante la solicitud de definir qué es la denuncia, Muñiz-Huberman afirma que “es una palabra que no me gusta. Yo nunca denunciaría a nadie, es demasiado severa, demasiado estricta, con muchos problemas y ¿quién se atreve a denunciar? El que esté libre de pecado que arroje la primera piedra” (López Hidalgo, 2021).

- literatura,literaria%20y%20la%20procreaci%C3%B3n%20femenina.
- Muñiz-Huberman, A. (1992) Narrativa relativa. Antología personal. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Colección Lecturas Mexicanas. Núm. 63.
- _____ (2009). "Padre, madre (ausente) e hija" en Revista Hispamérica. Año 38, No. 112 (Abril 2009), pp. 105-107. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/27809449?seq=3#metadata_info_tab_contents
- _____ (2017) "Seudomemorias: las edades de un exilio" en Fuentes Humanísticas. Recuperado de <https://biblat.unam.mx/hevila/FuentesHumanisticas/2017/no55/9.pdf>
- Pavez Soto, Iskra. (2016). "El incesto como tabú y la liberación de la víctima" en Athenea Digital, Revista de pensamiento e investigación social. Vol. 16, Núm. 3. pp. 285-300 Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/537/53748488013.pdf>
- Pina, R. G. (2006) "La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado" en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 32, No. 63/64 (2006), pp. 297-310. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/25070338>

Cuba dentro de un piano de Rafael Alberti y Xavier Montsalvatge

ADRIANA HERNÁNDEZ RASCÓN³⁶

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA, MÉXICO

RESUMEN: El ciclo de Cinco canciones Negras es una de las obras musicales más aclamadas del siglo XX del compositor catalán Xavier Montsalvatge quien al lado de Rafael Alberti recrea la atmósfera isleña de La Habana a través de disonancias armónicas y ritmos afrocaribeños para emular el paisaje tropical en la primera pieza del ciclo: Cuba dentro de un piano.

PALABRAS CLAVE: hipotiposis, habanera, leitmotiv

INTRODUCCIÓN

El ciclo denominado Cinco Canciones Negras del catalán Xavier Montsalvatge ha sido una obra que ha enriquecido el Art Song³⁷ en donde la música y el canto se convierten en una forma de pincelar paisajes a través de acordes, ritmos y palabras, esto es: pintar con palabras o hacer hipotiposis (word painting en inglés) según la Retórica.

La hipotiposis es según Beristáin (1995) en el Diccionario de Retórica y Poética como una descripción relacionada con la pintura:

Si la pintura contiene un cúmulo de pormenores precisos, intensamente claros y verosímiles, de modo que resulta viva y enérgica, y permite al receptor compenetrarse con la situación del testigo presencial, se denomina hipotiposis o evidencia ("evidentia"), y posee "recursos actualizadores y cuasi presenciales" según Lausberg, quien le atribuye un carácter estático dentro de un marco de simultaneidad- aun cuando sea un proceso-, y observa que suele combinarse con la mimesis y el diálogo (Beristáin, 1995, p.138).

Posada (2020) explica de manera más detallada la importancia del uso de la hipotiposis en la poesía del Siglo de Oro dado que hay dos tipos de

³⁶Maestra en Literatura Hispanoamericana. Doctorante en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

³⁷Género secular de canción con alta calidad lírica, compuesto para voz e instrumento acompañante cuya principal característica es la intimidad con el espectador, el desarrollo de la hipotiposis en la ejecución y el diálogo entre voz e instrumento.

descripciones: la dinámica y la estática, siendo esta última la principal característica de las pinturas verbales:

(...) la hipotiposis procede (...) primando en todo momento el modo en que el poeta concibe y representa el objeto como si fuera una obra de arte, siempre en correspondencia con los estilemas característicos de evocación imaginativa de lo figurado (deícticos, verbos de la visión, presente histórico, gradación, léxico colorista, tecnicismos artísticos, etc.) (Posada, 2020, párr.21).

La poesía de Alberti es pictórico verbal porque empodera a la imagen como parte de su poética debido a su gran pasión por la pintura como lo han demostrado los distintos sonetos que dedicó a este arte. La capacidad del poeta por reconocer las cualidades de una pintura hace eco en los poemas de su libro *A la pintura (poema del color y la línea)* (2005) en donde dedica versos al color, la textura, la luz, y especialmente, a los creadores. Tan sólo basta leer el poema 1917 (2005) para poder identificar cómo el poeta hace un cuadro pictórico verbal del Museo del Prado:

Mil novecientos diecisiete
mi adolescencia: la locura
por una caja de pintura,
un lienzo en blanco, un caballete.

Felicidad de mi equipaje
en la mañana impresionista,
Divino gozo, la imprevista
lección abierta del paisaje.
Cándidamente complicado
fluye el color de la paleta
que alumbra al árbol en violeta
y al tronco en sombra de morado.
Comas radiantes son las flores,
puntos las hojas, reticentes,
y el agua, discos transparentes
que juegan todos los colores.

El bermellón arde dichoso
por desposar al amarillo
y erguir la torre de ladrillo
bajo un naranja luminoso (Alberti, Centro Virtual Cervantes, 2005).

Al parecer, Alberti mantuvo siempre una estrecha relación con el arte pictórico, debido a que desde joven pudo vivir en carne propia la experiencia estética que genera la contemplación de una pintura. La pasión que generó la visita al Museo del Prado en su adolescencia tuvo un fuerte impacto en su propia poética, y el diálogo que entreteje entre pintura y poesía produce innegablemente exquisitas pinturas verbales con ritmo musical. Dean-Thacker (2002) lo define como:

Esta memoria de sus experiencias con la Pintura -los recuerdos de sus visitas al Prado, la admiración que sentía por las técnicas de los grandes maestros y la interiorización de las sensibilidades de ellos, junto con el reconocimiento de sus propias obras plásticas- alimenta su pasión por la Pintura. Esta pasión tan real para Alberti se convierte en un elemento casi espiritual (Dean-Thacker, 2002, p. 41).

Esta forma de pintar cuadros con palabras muestra el interés personal del poeta por el arte pictórico, y en este poema no permite ver como se recrea a sí mismo como un pintor de palabras. La descripción detalla el paisaje tropical de la isla, da pinceladas del ambiente caribeño, y al mismo tiempo, critica el mal denominado "bloqueo" norteamericano a través de algunos personajes arquetipos, justamente para recrear la escena de pobreza y la rendición.

Alberti no puede despojarse desde su posicionamiento ideológico, de esta manera, atiende a la crítica que se hacía desde España a la invasión norteamericana en la isla. En 1992, el poeta describe en una columna del periódico *El País* cómo fue su proceso de creación para ese poema que servirá como base lírica para la música de Montsalvatge:

En 1935, indignado ante el avance imperialista yanqui e influido por el recuerdo de los ritmos habaneros que mi madre interpretaba al piano cuando yo era chico y por el aire cubano que soplaba por Cádiz, escribí un poema, perteneciente a mi libro *13 bandas y 48 estrellas*, en el que introduje fragmentos de canciones habaneras en una especie de inesperado collage (...) Qué lejanos ya aquellos días repletos de imágenes cubanas, sobre todo la de nuestra tata, aquella popular y guapa mulata habanera, de la que no alcanzo a recordar si su nombre era María, y que cuidó los primeros años de mi infancia portuense (Alberti, 1992).

La Guerra Civil Española (1936-1939) motivó en el compositor catalán la búsqueda diferentes géneros musicales una inspiración para recrear

su propia obra, así, encuentra en los ritmos afrocaribeños la clave para enriquecer su poesis. Este encuentro con la música del Nuevo Continente da frutos maravillosos al poner en diálogo la hipotiposis con los acordes disonantes del piano, permitiendo que el oyente pueda "pintar con palabras y sonidos" el paisaje isleño.

Por otro lado, el compositor Xavier Montsalvatge lejos de reescribir canciones de tradición folclórica, se mueve entre la tradición y el postimpresionismo, pero en el ciclo Cinco Canciones Negras dialoga con la música afroantillana. Montsalvatge encuentra en la poesía de Alberti una recreación europea del antillanismo, elige su poema Cuba dentro de un piano y busca recrear desde la periferia del español peninsular lo que acontece en la isla doblegada por el imperialismo norteamericano. El compositor catalán elige para iniciar el ciclo de canciones el poema de Alberti, quizás por su nacionalismo exacerbado que posteriormente consideraría como consecuencia del desconocimiento de lo que pasaba fuera de España:

Al principio, cuando escribí las Canciones negras, me limité a la expresión nacionalista. En los años 40 estábamos muy aislados, sin información del exterior. Luego fui evolucionando hacia una mayor abstracción, hasta llegar a la síntesis en que creo estar ahora (Centro Virtual Cervantes, s/f, p. 9).

En relación con el posicionamiento político de Alberti, se sabe que fue un poeta censurado y exiliado en 1939 de la España franquista, su poesía fue publicada en Cuba. Tanto Montsalvatge como Alberti utilizaron su obra como estandarte antifranquista en donde el poema y la música fueron censuradas por su crítica al estereotipo ibérico y por alzar la voz lírica contra el abuso a las minorías.

Montsalvatge's selection of Alberti's underground poem for his song cycle shows that he not only uncovered literature from censored national poets who were writing about colonial minorities, but he also musically interpreted the suppressed voices of colonial minorities represented in the poems themselves. Although Montsalvatge outwardly maintained a neutral stance regarding the Spanish Civil War, Cinco canciones negras gave him a way of fighting against Franco's dictatorial regime. Alberti's text served as a good opening for the cycle because it exposed the listener to poetry that would otherwise not have been read and because of the poem's strong language and subject matter. (Henderson, 2013).

EL POEMA CUBA DENTRO DE UN PIANO

Cuba dentro de un piano fue publicado en 1945, dedicado a la soprano catalana Concepción Badías de Agustí (1897-1975) quien era una prominente intérprete por estrenar obras de Falla, Granados, Mompou y Ginastera. El texto de Alberti está escrito en verso libre de arte mayor, consta de tres partes basadas en las estructuras literarias del siglo XX mostrando algunas líneas con tipografía itálica evocando a viejas canciones cubanas escasamente conocidas fuera de la isla, por ejemplo, El Abanico. Alberti conocía la historia de la isla, los problemas derivados de la Guerra Hispanoamericana (1898) en donde España pierde autoridad sobre Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam, surgiendo el denominado Periodo neocolonial que abarcó de 1902 a 1959. El poeta gaditano, influenciado por su ideología política y su vínculo con la isla, añora en su poema a la vieja Cuba, la que conoció gracias a su nana y su primer contacto real en 1935.

CUBA DENTRO DE UN PIANO

<p><i>Cuando mi madre llevaba un sorbete de fresa por sombrero y el humo de los barcos aún era humo de Habanero...</i></p>	<p>Introducción: Esta primera parte del poema presenta el contexto en el que se desarrolla la acción usando notas al piano muy graves que dan la pauta a un prólogo recitado.</p>
<p><i>Mulata vuelta bajera...³⁸ Cádiz se adormecía entre fandangos y habaneras y un lorito al piano quería hacer de Tenor.</i></p>	<p>Parte central: Aparece el leitmotiv de la habanera El Abanico.</p>
<p><i>...dime dónde está la flor que el hombre tanto venera. Mi tío Antonio volvía con aire de insurrecto. La Cabaña y el Príncipe sonaban por los patios de El Puerto. (Ya no brilla la Perla azul del mar de las Antillas. Ya se apagó, se nos ha muerto.) Me encontré con la bella Trinidad... Cuba se había perdido y ahora era de verdad. Era verdad, no era mentira.</i></p>	<p>En esta parte del poema, la música mantiene el ritmo de habanera hasta la frase "se nos ha muerto" y posteriormente el ritmo y la armonización es caótica descendiendo cromáticamente para dibujar el drama del contexto. Posteriormente retoma el tema de la habanera antes citada.</p>

³⁸De Vueltabajo, Provincia de Pinar del Río, al extremo occidental de la isla, famosa por su producción tabacalera.

<p><i>Un cañonero huido llegó cantándolo en guajira. La Habana ya se perdió. Tuvo la culpa el dinero... Calló, cayó el cañonero.</i></p>	
<p><i>Pero después, pero ¡ah! después fue cuando al Sí lo hicieron YES.</i></p>	<p>Conclusión: La música sobre el poema finaliza con una progresión descendente (al estilo de Debussy) que permite enfatizar la palabra YES y mostrar con música lo estridente de la fonética inglesa.</p>

Tabla 1.1 Elaboración propia.

El poema menciona dos habaneras que su madre tocaba cuando el poeta era niño: La cabaña y El Príncipe; en cuanto a El Puerto, es provoca el Puerto de Santa María, lugar del cual salían los barcos de la denominada Perla Azul del mar de las Antillas y el tío Antonio era el hermano del padre de Alberti, según María Asunción Mateo en la Antología comentada de Rafael Alberti (1990). Por otro lado, para Hernderson es evidente que el poeta gaditano reconoce que la isla siempre ha sido dominada primero por España, y luego por los Estados Unidos:

The poem as a whole refers to the changes that the Spanish-American War wrought in Cuba. Over the course of the poem Alberti shifts attention from picturesque descriptions of ladies in pretty hats and boats floating lazily on the water to instances of violence and harsh lamentations of economic oppression and Cuban cultural disintegration. The Spanish-American War marks the change between Cuban life in the past and Cuban life in the present. Alberti reflects that impact by alternating between two narrative discourses. While both discourses have a sense of past and present, they interrupt each other's flow and direction. The un-italicized lines, which make up the bulk of the text, recount how the Spanish-American War deteriorated Cuban culture. It begins by recalling bright colors that are typically associated with Afro-Cuban culture, "When my mother wore strawberry ice for a hat," and continues with comparisons between romanticized pre-War Havana and defeated post-War Havana. (Hernderson, 2013).

En cuanto a la estructura musical, si bien el compositor toma como base las formas musicales del estilo cubano, es innegable que desde su periferia

ibérica recrea la canción que inicia el ciclo con las más representativa de la música tradicional cubana: la habanera. Montsalvatge cita musicalmente dos géneros diferentes entre sí: La Cathédrale Engloutie del compositor francés Claude Debussy con ritmo de habanera, y la segunda canción El Abanico.

La primera cita musical evoca los acordes característicos de la música impresionista de Debussy, a tal grado que es reconocible la influencia del francés sobre el catalán, aunque a diferencia de La Cathédrale Engloutie y Morceau de concours es que Montsalvatge utiliza acorde de novenas descendentes mientras Debussy usa acorde con séptimas, pero de forma ascendente. Véase Figura 1.1, 1.2 y 1.3

Figura 1.1



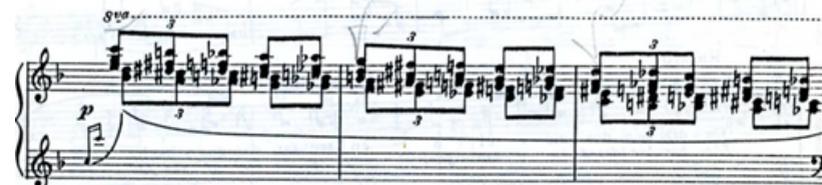
Nota. Adaptado de La cathédrale engloutie [Partitura para piano] de Claude Debussy. Extrait du 1er Livre de Préludes-1910, Durand & Cie, Paris (2005)

Figura 1.2



Nota. Adaptado de Morceaux de concours de Claude Debussy [Partitura para piano]. Publications Pierre Lafitte (1905)

Figura 1.3



Nota. Adaptado de Cuba dentro de un piano de Xavier Montsalvatge [Partitura para piano]. Southern Music Publishing Co. Inc. (1962)

Es evidente que el compositor catalán dibuja musicalmente la decadencia de Cuba ante sus colonizadores económicos y políticos. Inicia con una nota pedal en V, seguido por el patrón rítmico del estilo de habanera en la mano derecha en el piano al tocar tresillo y dos corcheas por compás. (Véase Figura 1.4). Luego al estilo del cante jondo en un estilo quasi parlato

Figura 1.4



(Montsalvatge, 1962a)

retoma lo narrativo del poema y evoca la añoranza de la Cuba antigua, en estos ocho compases la tonalidad de F mayor la conduce la voz, mientras que la mano izquierda del piano asciende cromáticamente sin modulación como se muestra en la Figura 1.5 y 1.6

Figura 1.5



(Montsalvatge, 1962b).

Figura 1.6



(Montsalvatge, 1962c)

El Abanico es una canción típica del folclor cubano cuyo autor fue José Juan de Águila y que fue registrada bajo el seudónimo de J. Trayter quien de manera espuria registró cientos de canciones españolas y habaneras cubanas como suyas, causando un problema de carácter legal en cuanto al registro de composiciones en España. A causa de ello, esta habanera aparece como una obra de su autoría, por lo que no se sabe exactamente quién la compuso y en qué año se publicó; sin embargo, es evidente que fue tan popular que Montsalvatge la cita en la canción Cuba dentro de un piano y quien la ha escuchado reconoce inmediatamente el tema de la misma. (Véase Figura 1.7). En el compás 17 aparece un bajo ostinato en

Figura 1.7



Que un a-bani-co sir-ve sabeis para que? pa-ra ocultar el ros-tro de u-na mu

Fragmento de la habanera denominada El Abanico.

A bemol mayor, y abandona el estilo parlato del inicio de la canción para iniciar con la cita musical de la segunda canción antes mencionada. (Ver en la Figura 1.8)

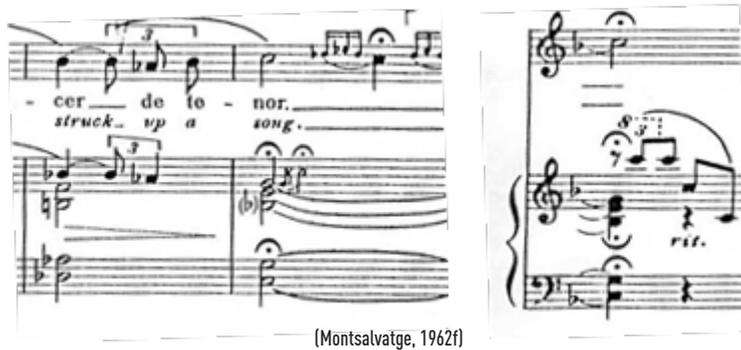
Figura 1.8



(Montsalvatge, 1962d)

En el compás 28 y 29 (Figura 1.9) se presenta una semicadencia de F mayor y en el 30 (Figura 1.10) resuelve al estilo del cante jondo:

Figura 1.9 y Figura 1.10



(Montsalvatge, 1962f)

En el tempo Lento, el tema melódico de El Abanico resurge para nuevamente para sugerir la antigua Cuba (Ver Figura 1.11)

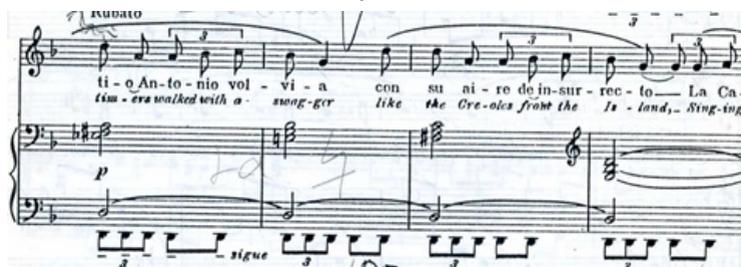
Figura 1.11



(Montsalvatge, 1962g).

En el compás 42 la canción va hacia otra fase de su estructura y establece un nuevo basso ostinato de tresillo y dos corcheas para mostrar otro tipo de ritmo en la habanera:

Figura 1.12



(Montsalvatge, 1962h)

En cuanto a la línea vocal, ésta emula el lamento entre tresillos y corcheas, en un estilo casi recitativo narra los acontecimientos terribles que afectan a la isla en una sección de 14 compases en donde tanto el ritmo del bajo con la figura rítmica de la voz desarrolla la técnica de word painting en donde tanto música y texto dibujan la tragedia cubana. (Véase la Figura 1.13).

Figura 1.13



(Montsalvatge, 1962i)

En el compás 55 se desarrolla una semicadencia en La bemol mayor para retomar la nueva tonalidad y marcar un nuevo patrón rítmico al estilo habanera, en cuanto al texto el ritmo retoma nuevamente la figura de tresillo y corcheas (tripleto/duplet) o negras. En el compás 60, la tonalidad de F mayor modula a f menor e inmediatamente a A bemol mayor. Y debido a que el poema se encuentra en el clímax, la música dirige el texto hacia una aceleración en la agógica y un acrecentamiento en la dinámica debido a la narración que presenta el verso como se muestra en la Figura 1.14.

Figura 1.14



(Montsalvatge, 1962j)

En el compás 69 y 70 se presenta una cadencia auténtica imperfecta de A bemol mayor véanse Figura 1.15 y 1.16.

Figura 1.15 y Figura 1.16



(Montsalvatge, 1962k)

Para finalizar la tercera parte de la canción, nuevamente retoma el tempo de lento y enfatiza la tonalidad de La bemol mayor, retoma el patrón rítmico. (Véase la Figura 1.17).

Figura 1.17



(Montsalvatge, 1962m).

En los compases 83 y 84 cita nuevamente la canción El Abanico y marca el aspecto trágico del poema en el compás 86 con un acorde de F#42 y resuelve a V7 (véase la Figura 1.18 y 1.19). La canción finaliza como al inicio con acorde de novenas, pero en un patrón rítmico de síncopa, resaltando la caída de la libertad de Cuba, y retoma el tema de El Abanico (Figura 1.20) como el último referente a la Cuba libre de la invasión política, económica y cultural de las potencias americanas y europeas.

Figura 1.18 y Figura 1.19



Figura 1.20



(Montsalvatge, 1962p).

CONCLUSIONES

La canción Cuba dentro de un piano muestra la gran capacidad de recreación del compositor catalán al emplear la música como lienzo para el recurso literario de la hipotiposis o word painting sirviéndose de este para acercar a la poesía y a la música hacia el arte pictórico. Además, es importante señalar que Montsalvatge cita en forma de homenaje a Debussy empleando el estilo de habanera cubano, incluso, en algunas partes de la pieza se pueden escuchar algunas referencias de jazz (en las progresiones especialmente). La canción Cuba dentro de un piano es el inicio de un ciclo de canciones en donde la poesía y la música dialogan, recrean desde la periferia cultural europea cómo se percibe el paisaje isleño del Nuevo Mundo.

Cuba dentro de un piano es más que una canción de crítica, es en sí misma, un caleidoscopio de ideas, pensamientos, patrones culturales y una muestra de que la identidad de un pueblo, o de una nación no necesariamente recae en el discurso político, sino también en la creación artística.

REFERENCIAS:

- Henderson, A. (2013) Identity in Cinco Canciones Negras (1945) by Xavier Montsalvatge. Miami, Florida: The Florida State University College of Music.
- Linares, T. (2003) El punto cubano. Archipiélago, 11: pp 46-51.
- López Tamés, R. (1990) Introducción a la literatura infantil. Universidad de Murcia: p 185.
- Mansour, M. (1970) Circunstancia e imágenes de la poesía negrista. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. XXV, número 2: pp 25-32.
- Martínez, M. E. (2004) The Black Blood of New Spain: Limpieza de sangre, racial violence, and Gendered power in early Colonial Mexico. The William and Mary Quarterly, Vol. 61, No. 3: pp 479-520.

- Mateo, M A. (1990) Antología comentada. Madrid: Ediciones De La Torre.
- Montsalvatge, X. (1959) Cinco canciones Negras. New York, USA.: Southern Music Publishing Co. Inc.
- Rabanales, A. (2003) Relaciones asociativas en torno al "Canto Negro", de Nicolás Guillén. Universidad de Chile: pp 101-102.

Dos obras de Salvador Quevedo y Zubieta escritas y publicadas en Europa: Recuerdos de un emigrado (España, 1883) y Un año en Londres (Francia, 1885)

MTRO. MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ RASCÓN³⁹

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA, MÉXICO

RESUMEN

Este artículo es un acercamiento a dos obras del escritor jalisciense Salvador Quevedo y Zubieta, escritas ambas durante su estancia en Europa, concretamente España e Inglaterra, debido a un exilio político, pero también como parte de un trabajo literario y periodístico que buscaba acercar a los lectores españoles la cultura mexicana y británica. Recuerdos de un emigrado, publicado en Madrid en 1883, escrito desde la perspectiva de un exiliado mexicano, y Un año en Londres, publicado en París y distribuido en España en 1885 como el resultado de un trabajo corresponsal, enmarcan dos formas estilísticas de narrar memorias, partiendo de la narración estilizada y poética del primer libro en contraste con la prosa cronista del segundo. Ambos libros ponen en juego los diferentes tonos, intenciones, estilos y enunciaciones poéticas fuera de las fronteras mexicanas, como una literatura periférica y limítrofe a los estilos nacionales del siglo XIX mexicano, resaltando y visibilizando lo heterogéneo del panorama literario nacional, dentro y fuera de las fronteras.

PALABRAS CLAVE: Salvador Quevedo y Zubieta, Literatura, Siglo XIX, memorias, crónica.

INTRODUCCIÓN

La obra de Salvador Quevedo y Zubieta⁴⁰ resulta casi inédita dentro de los estudios literarios del siglo XIX mexicano, a pesar de que fue un escritor de cierto valor hacia finales de ese siglo. Perteneció durante su juventud a diversos círculos literarios en el estado de Jalisco, fue editor de diversos periódicos de oposición como El Lunes, donde criticó abiertamente a escritores liberales

³⁹Doctorando de Literatura Hispánica en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla desde 2019. Coordinador Editorial Externo de la Universidad Nacional de Ucayali desde 2021 y Profesor de Literatura y Arte en la Universidad de América Latina desde el 2022

⁴⁰Escritor, médico, psiquiatra, abogado y político mexicano que vivió durante la segunda mitad del siglo XIX. Nació en Guadalajara sin fecha precisa de nacimiento. Falleció en la Ciudad de México, D.F. el 6 de julio de 1935. Su fecha de nacimiento es discutible, ya que existen evidencias documentales de que cambió su acta de nacimiento para contraer nupcias. Casi todas las fuentes señalan que nació en 1859, pero al parecer nació en 1856.

como Ignacio Manuel Altamirano o Manuel Gutiérrez Nájera, con quienes tuvo enfrentamientos personales muy encarnizados. Criticó e hizo escarnio público con el general Manuel González, cuando éste ocupaba la presidencia en 1880, lo que le valió la expulsión del país. Sus obras literarias de juventud fueron publicadas en el extranjero durante sus exilios en España y Francia, mientras que sus novelas de madurez como *La camada*, *Mexico Manicomio* o *En tierra de sangre y broma* pertenecieron al periodo porfiriano y a las primeras décadas del siglo XX, cronológicamente paralelas al fenómeno de la *Novela de la Revolución*, aunque no pertenecen formalmente a éste y están más emparentadas a los estudios de psicología social en México⁴¹. A pesar de que tuvo un papel preponderante en la vida política y literaria de finales del siglo XIX, relacionándose exitosamente con personajes como Ramón Corona o el mismo General Porfirio Díaz⁴², tras la Revolución Mexicana su nombre se perdió por estar asociado al viejo régimen. De ahí en adelante, poco se ha estudiado su obra literaria y las menciones que existen de él en trabajos de investigación académica giran precisamente en torno a su papel como opositor de Manuel González, como protegido de Ramón Corona y por la relación cercana de su familia al régimen de Porfirio Díaz.

De ideas políticas ciertamente volubles y contradictorias, se consideró a sí mismo un liberal, pero, como muchos hombres de su tiempo, estuvo ligado a un pensamiento conservador en diversos momentos de su vida y eso se vió reflejado en su obra. Quizá debido a sus relaciones políticas en Europa, a sus orígenes familiares⁴³, su estilo literario anacrónico y sus enfrentamientos con las figuras artísticas más importantes de la República Restaurada, Salvador Quevedo y Zubieta se volvió parte de una periferia intelectual de escritores decimonónicos mexicanos cuya obra es completamente ajena, en contenido, forma y estilo, a las letras nacionales hegemónicas, siendo así textos únicos y de enorme valor histórico y estilístico⁴⁴. Las obras que se exploran en este capítulo están motivadas por muy diferentes circunstancias y contextos, por lo que es muy importante puntualizar su naturaleza, sus motivaciones y características estilísticas y literarias. Las dos obras que se refieren en este trabajo, *Recuerdos de un emigrado* y *Un año en Londres*, pertenecen a un género híbrido muy poco habitual para la época que raya entre la crónica y las memorias.

⁴¹Rodríguez Preciado (2003) lo considera un precursor de la Psicología Social en México.

⁴²Entra en contacto con los grandes escritores como Federico Gamboa y José López Portillo y Rojas; era parte de los círculos intelectuales de México en Francia. Además de que, según un rumor sin corroborar, mantuvo una sólida amistad con Emile Zola debido a una intervención médica oportuna que ofreció Salvador Quevedo y Zubieta a un familiar del escritor francés.

⁴³Su familia fue una de las más importantes en la Nueva Galicia, actual Jalisco, siendo su abuelo Oidor de la ciudad en el siglo XVIII.

⁴⁴Su obra narrativa escrita en francés, *Récits mexicains* (1888), fue traducida al español por Guadalupe de la Peña en 2002. Dichos textos narrativos escritos en francés representaron una verdadera innovación técnica en la manera de escribir. Con el título *Narraciones mexicanas* se dividen en "Episodios mexicanos", que incluyen "Cecilia", "Juárez errante", "Periquillo" y "Escontzin" #; y "Diálogos parisienenses", con "El francés, lengua universal", "¡Enterrados vivos!" y "El señor Severo". Destaca también su novela naturalista *L'Étudiant*, escrita también cuando estudiaba medicina en París en 1889. Esta obra nunca fue traducida o publicada en México. En el caso de sus obras narrativas de juventud, escritas en el extranjero, una revaloración y una relectura de éstas permite comprender mejor el periodo y las conflictivas relaciones políticas que existieron entre los diversos grupos de intelectuales, artistas y escritores mexicanos que conforman la literatura mexicana entre las décadas de 1870 y 1900.

PUBLICACIONES DE JUVENTUD EN EL EXTRANJERO

Durante su primer exilio, en 1883, Salvador Quevedo y Zubieta escribió *Recuerdos de un emigrado*, una recopilación de historias, en forma de memorias estilizadas y con un enorme refinamiento en el lenguaje, donde se evoca un México muy elegiaco, por medio de una prosa poética muy bien trabajada. Publicado originalmente por entregas en el periódico español *El Día*, en el año 1881, la obra funcionó como el testimonio de un escritor mexicano que acercaba el mundo americano a los europeos. El libro fue publicado más adelante en Madrid con un prólogo de Emilio Castelar en el Estudio Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, la mismísima editorial del rey Alfonso XII de España. Se reeditó en 1888, en Imprenta de Ch. Bouret, propiedad del autor, y en 1912 nuevamente en España, pero por una editorial menor⁴⁵ (ver imagen 1 y 2).

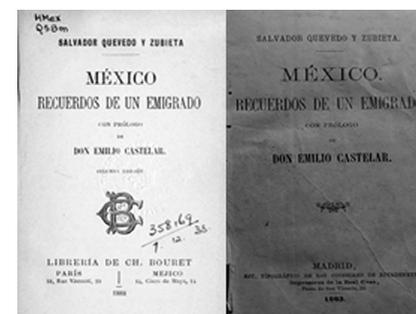


Imagen 2. Fuente: Elaboración del autor.

⁴⁵En su obra Manuel González. Gobierno en México. Anticipo a la Historia. Salvador Quevedo y Zubieta hace escarnio del general González. Según Lilia Vieyra (2017), el libro fue financiado por Porfirio Díaz para desacreditar a González y evitar una reelección. Todo eso da cuenta en su artículo "Las biografías sobre el presidente mexicano Manuel González [1832-1893]".

⁴⁶Curiosamente, en 1882, Manuel González, nombra a Manuel Payno cónsul en España, en una suerte de exilio privilegiado. Manuel Payno, había tenido mucha injerencia en los movimientos políticos y se promulgó en contra de la Constitución de 1857 y fraguó una conspiración fallida contra Juárez. De esa misma forma, muchos escritores e intelectuales mexicanos fueron comisionados en el extranjero.

⁴⁷Emilio Castelar y Ripoll (Cádiz, 7 de septiembre de 1832-San Pedro del Pinatar, 25 de mayo de 1899) fue un político, historiador, periodista y escritor español, presidente del Poder Ejecutivo de la Primera República entre 1873 y 1874.

⁴⁸Emilio Castelar escribe en su prólogo a *Recuerdos de un emigrado* como fue la conmoción por la noticia de la muerte de Maximiliano I de Habsburgo durante una recepción de Napoleón III. Es importante señalar que es muy perceptible el tono condescendiente y amable de Castelar para con el finado emperador y cierto nivel de reprobación hacia su fusilamiento. Puede ser que este prólogo, escrito por un español, a pesar de ser un consumado liberal, contribuyera a la asociación que se hizo de Quevedo y Zubieta con el Segundo Imperio, y por ende se le calificara de conservador y monárquico, algo que no fue necesariamente cierto. Castelar escribe:

Todavía recuerdo la hora del desengaño y la cara que ponían los poderosos del Viejo Mundo al saber cómo se acababa de caer la fortaleza de sus ilusiones en el Nuevo. Paréceme ver aquella escena en la gran ceremonia del certamen celebrado para repartir los premios conseguidos en la última Exposición Universal por todos los expositores del mundo. La fugaz corona de Maximiliano, al rodar por los suelos, se llevaba consigo nada menos que la corona de Napoleón. El grande tropezó en la vieja España para morir, después de aquel crimen, bajo el sombrío suelo de Waterloo; y el pequeño tropezó en la nueva España para morir, después de aquel crimen, bajo el sombrío cielo de Sedan. La noticia nefasta llegó a la corte de las Tullerías cuando se preparaban los Emperadores para las fiestas del trabajo. En aquella hora última de su poder, como que resplandecía con llamarada más viva el Imperio, por lo mismo que se hallaba más próximo a la muerte. Aún recuerdo, como si la viera hoy mismo, la célebre fiesta, enaltecida por la presencia de innumerables príncipes, entre los que relucía y descollaba el principal huésped entonces de Napoleón, el Sultán de Constantinopla, muerto después tan desastrosamente. Se habían agotado los recursos del arte y de la industria sin dar más de sí que aumento de tristeza, pues parecía el palacio de la Exposición, donde acababa de llegar la nueva del desastre de Maximiliano a los oídos de su protector, un gran teatro adornado con todos los esplendores del babilónico lujo imperial y henchido con todas las notas de armoniosa música para celebrar siniestros funerales: que aparecía el Emperador como un frío cadáver, y el Imperio como una fugaz sombra. (Quevedo y Zubieta, 1885, p 5)

⁴⁹La Imprenta Ch. Bouret tuvo dos direcciones tal y como se puede ver en la imágenes incluidas de *Un Año en Londres* de 1885 con dirección en París y *Recuerdos de un emigrado* de 1888 con dirección en la Ciudad de México.

No será reimpreso hasta cien años después por la Universidad de Washington, en su forma íntegra, con una traducción al inglés. Posteriormente, en 2018, por The World Books para su distribución y comercialización, como parte de los estudios hispánicos de mexicanos fuera de México en las principales universidades del mundo. Los manuscritos originales de la edición de 1883 sólo están disponibles para su revisión en archivos digitales en la Universidad de Princeton y Universidad de Montreal.

Por otra parte, en 1885, durante su estancia en Francia, el autor publicó *Un año en Londres*. Notas al vuelo, texto que se expide en París por la Imprenta de Ch. Bouret, 23 Rue Visconti, propiedad del autor (ver imagen 3).

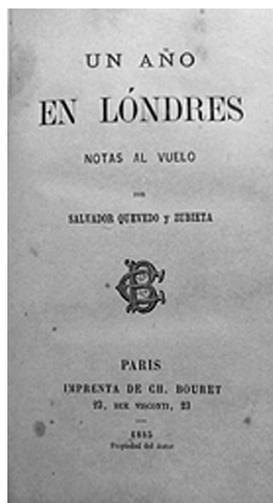


Imagen 3. Fuente: Elaboración del autor.

Este libro se escribió entre 1883 y 1885, poco después de la publicación de *Recuerdos de un emigrado*, como señala el mismo autor en el prefacio:

En Setiembre de 1883 el que estas páginas ha escrito llegó a Londres, y en Setiembre de 1884 partió de esa ciudad. Como los artículos contenidos en ellas fueron hechos en el transcurso de ese tiempo, al ser coleccionados para formar libro, tenía este que llamarse UN AÑO EN LONDRES. (...) Durante su AÑO EN LONDRES el autor estuvo fungiendo de corresponsal de un diario de Madrid, de otro de México y de colaborador de una Revista hispano americana de Londres. Entre correspondencia y correspondencia sobre asuntos generales de actualidad entre un artículo por ejemplo sobre la guerra de Sudán y otro sobre la guerra de China, el autor vagaba de calle en calle por el

inmenso Londres ó recogido en sí mismo se suponía a escuchar en la soledad de un parque su lejano rumor de fragua ó lo admiraba en la infinita repetición casi uniforme de sus casas y torres y líneas de chimeneas humeantes paseando por los ferro-carriles tendidos sobre los tejados. (Quevedo y Zubieta, 1885, pp 1-2)

Un año en Londres es una recopilación de artículos publicados en diferentes diarios, tal y como *Recuerdos de un emigrado*, sin embargo, hay algo que resulta interesante ya que la diferencia más marcada y evidente en dichos textos es el tono del autor, quien, durante su estancia en Londres, se ve a sí mismo más como un corresponsal que como un exiliado político melancólico; esto permite que su escritura esté más cerca de la crónica periodística que de las memorias estilizadas. En este sentido, *Un año en Londres* guarda más objetividad con los hechos presentes para el autor, que de los recuerdos subjetivos publicados dos años antes. De esta obra no hay reediciones posteriores y no está disponible en archivos digitales. Hay pocas menciones de este libro en hemerotecas y resulta difícil saber en qué diarios mexicanos o españoles se publicó exactamente. Hay una reseña, empero, que se hizo en el periódico español *El Guadalete* el domingo 28 de diciembre de 1885 donde puede leerse:

No por ser tomadas al vuelo carecen de exactitud y mucho menos de amenidad las notas del Sr. Quevedo y Zubieta, antes al contrario, parece que armado realmente con la perspicaz vista de pájaro, ha podido ver en una sola mirada y retratar en una plumada, lo que á otro hubiera sido difícil observar y describir en mucho tiempo.

Un año de residencia en Londres podrá parecer tiempo más que suficiente para adquirir cuantos datos sean necesarios a objeto de describir la gran ciudad. ("Un año en Londres". *El Guadalete*, 25 de diciembre de 1885)

El papel de corresponsal de Quevedo y Zubieta le sirvió para que la publicación fuera una ventana a Londres para lectores españoles.

Porque si hay una nación poco y mal conocida en España, es Inglaterra. Ya que á cada paso, y siempre con justicia, lanzamos en rostro á los franceses el ningún conocimiento con que de nosotros hablan y escriben, cometemos un muy grave pecado al pintar los ingleses y la sociedad inglesa como generalmente la pintamos. Y con esta circunstancia agravante, que al paso que á un extranjero todo son en nuestra patria dificultades para estudiar el país y su situación verdadera a causa de la dispersión de los documentos, imperfección y

atraso de las estadísticas, morosidad de las autoridades en suministrar datos, dificultades de comunicaciones, etc., etc., en Inglaterra todo es llano y fácil, porque todo se encuentra hecho a mano, de suerte que tan difícil como es conocer España, es fácil estudiar y tener noticia exacta de lo que es Inglaterra ó Francia ó Alemania. He aquí por qué éste, como otros muchos pecados nuestros, no tienen disculpa posible. ("Un año en Londres". El Guadalete, 25 de diciembre de 1885)

La labor de Quevedo y Zubieta resultó muy provechosa para la prensa española ya que gracias a esta publicación podían hacerse una idea de las costumbres capitalinas inglesas y contrastar la cultura hispánica con la anglosajona, que resultaba muy disímil no solo en lo político, sino en lo ideológico y lo económico. En ese sentido, la obra de Quevedo y Zubieta tuvo una recepción muy favorable de los lectores españoles, como puede inferirse gracias a las reseñas en diferentes diarios del la época⁵⁰; estos textos sirvieron como puentes para comprender a México con Recuerdos de un emigrado e Inglaterra por medio de Un año en Londres.

Ahora bien, ambas obras presentan la visión de un extranjero quien, lejos de su país, hace reflexiones sobre la cultura "mexicana" para marcar un contraste respecto del Viejo Mundo, donde vive debido al exilio. En el caso de Recuerdos de un emigrado es más evidente un tono melancólico y quejumbroso por el exilio político; no sucede así en Un año en Londres ya que, si bien Salvador Quevedo y Zubieta es mexicano, lo cierto es que está fuertemente vinculado a España por sus relaciones familiares, así que de cierta manera, se asume más como un agente de la cultura hispánica⁵¹ en Londres. Entonces, la principal diferencia que presentan es que Recuerdos de un emigrado es un texto que evoca a México para mostrarle al lector español el exotismo americano desde la voz poética de un emigrado y Un año en Londres es una descripción detallada del mundo anglosajón acompañada de un paralelismo respecto de la cultura hispánica, tanto española como mexicana (aunque puede resultar más española que mexicana en este libro). Ambas obras tienen como principal narrador al autor quien se asume, muchas veces, como un testigo de los eventos pasados y presentes o como un narrador de sucesos históricos muy trascendentes.

⁵⁰El Guadalete, El monitor Americano, El Día, entre otros.

⁵¹Como descendiente de una familia criolla y de arraigada tradición en Jalisco, es en cierta medida un sujeto colonial que focaliza Europa, tal y como lo describe Rolena Adorno (1988). Es muy común que en el siglo XIX, los valores del criollismo novohispano estuvieran aún presentes, ya que el país era relativamente nuevo, y los valores coloniales de trescientos años no desaparecieron por completo. Ahora bien, estos valores novohispanos estaban relacionados al conservadurismo y esa es quizá otra de las razones por la que suele vincularse a este autor con esa corriente ideológica.

RECUERDOS DE UN EMIGRADO Y SU PAPEL EN LA POLÍTICA EXTERIOR MEXICANA

Recuerdos de un emigrado ofrece una visión muy particular sobre diversos aspectos de la cultura y la historia mexicana, con la perspectiva que sólo puede dar la distancia objetiva para observar y recordar desde otro país, (con un telescopio y no con una lupa). El autor se detiene, entre otras cosas, en sus impresiones sobre la cultura indígena y la criolla/mestiza mexicana, algunos personajes históricos como Benito Juárez y Manuel Lozada y, en cierta manera, en la importancia que para México tuvo el Segundo Imperio, en especial la figura aurática de Maximiliano de Habsburgo, a quien compara con Jesucristo y hace del Cerro de las Campanas una metáfora del Gólgota⁵². No sería el único ni el último mexicano que manifestara simpatía por el finado príncipe austriaco o por la Intervención Francesa. Dos novelas llegaron a ver la luz en torno a esos temas: El Cerro de las Campanas (1886) y El sol de mayo (1886) de Juan A. Mateos; el poeta Manuel Puga y Acal, también de Jalisco, traduciría y escribiría el prólogo La intervención francesa y el imperio de Maximiliano en México (1906) del francés Emile Ollivier, donde se hace una suerte de apología a la intervención y a sus partidarios en México. Esta simpatía, que se manifestó en las últimas décadas del siglo puede explicar la correlación que se hace de estos autores con el conservadurismo, cosa que no fue necesariamente cierta.

Pero más allá de eso, Quevedo y Zubieta también aborda temas de la cotidianidad, colocando la mirada sutilmente en el costumbrismo imperante de la época, aunque estableciendo una relación entre el progreso y los avances de la Revolución Industrial con respecto al pueblo, la cultura mexicana y la tradición. Se aleja de la lengua popular y los lugares comunes y trata de mirar al futuro desde cierta estética clásica, sin apartar la importancia que tiene, según su ideología, para México, la tradición que se había heredado del virreinato. Algo ciertamente anacrónico pero que resulta efectivo en términos literarios. En cierta forma, reconcilia la tradición con el progreso. El libro, además, buscaba establecer, desde sus cimientos, un vínculo entre la recién consolidada República en México con el Estado Español, que si bien estaba para estos años en medio de la Restauración Borbónica, hacía finales de las década del setenta había experimentado con una República Española. En el prólogo de Recuerdos

⁵²En Europa la imagen de Maximiliano y Carlota se dibujó en esa dirección. Kurz (2015) señala la novela Kaiser Maximilian I oder Schicksal und Kaiserkrone de 1867 de Edmund Mühlwässer y Mexico oder Republik und Kaiserreich de Arthur Storch. Estos textos hacen énfasis en la tragedia y lo injusto e inclemente del gobierno de Juárez. A esta narrativa se suma, por ejemplo, una obra dramática Maximilian's Glück und Ende de Rudolph Bieleck, donde el príncipe Habsburgo tiene un paralelismo con Jesucristo, en el Cerro de las Campanas, una suerte de Gólgota cuando dice "Vergieb/ O Herr, auch Du! Denn sie wissen nicht, was/ Sie Thun" que se traduce como "Perdona, oh señor, tú también. Porque no saben lo que hacen" (Kurz, 2015, p. 34). Para Bieleck, resultaba muy importante remarcar el salvajismo de la cultura mexicana, incapaz de gobernarse y subordinada a las ideas liberales y reformistas.

de un emigrado, Emilio Castelar, quien fuera presidente de dicha República Española, entre 1873 y 1874, dice:

Los libros publicados en Europa respecto á la joven América por americanos, unen al mérito intrínseco de sus calidades literarias y científicas, el extrínseco de su especial utilidad para quienes ignoran, tanto como los europeos, las cosas de Ultramar. Apenas podemos inscribir en nuestra memoria la lista de los errores cometidos por la casta de los políticos en el Viejo Mundo al resolver el problema de sus relaciones con el Nuevo. Se ha necesitado que pasaran múltiples sucesos y muchos años para imbuir á la reacción europea el sentimiento de su impotencia en América. (Quevedo y Zubieta, 1883, p. 1)

Como se ha señalado, el libro en España sirvió como referente para los estudios de literatura mexicana en Europa que intentaban entender América y la Nación Mexicana como un constructo de la conquista y la iglesia⁵³, pero también como una república que se asumió liberal, democrática y progresista. En ese sentido, esta obra tiene un propósito político, que es el de mostrar al Viejo Mundo el equilibrio democrático que habían logrado las fuerzas políticas mexicanas después de los conflictos bélicos de las décadas anteriores. Como bien señala Lilia Vieyra (2021), se puede tomar como válida la tesis de que Salvador Quevedo y Zubieta fuera financiado por Ramón Corona y Recuerdos de un emigrado, que gozó de infinidad de facilidades para su publicación y distribución, tuviera un fin político.

El desacato del general Corona a los designios de los presidentes a los que servía se evidenció en el apoyo que otorgó al periodista jalisciense Salvador Quevedo y Zubieta, quien abandonó México por desacuerdos con el gobierno de Manuel González y se estableció en España donde su paisano, el general Corona, apoyó su colaboración en periódicos madrileños donde escribió artículos que propagaron una buena imagen tanto de su patria como del militar diplomático. (Vieyra, 2021, p. 69)

La ventaja política que buscaba Ramón Corona era la de reparar las relaciones entre México y España, relaciones que habían sufrido deterioro y, a través de la prensa o de lo que se denominó la Legación Mexicana, visibilizar los vínculos más que las animadversiones: "El ejercicio periodístico de la

Legación Mexicana constituye una actividad significativa para identificar los aspectos en que se sustentó la reanudación de relaciones entre ambos países, luego de los episodios de la intervención Francesa y el Imperio de Maximiliano que representaron obstáculos, ya que tanto México como España se veían con recelo" (Vieyra, 2021, 69). Entonces Recuerdos de un emigrado fue, también una herramienta política que buscaba apelar a los estrechos nexos culturales entre México y España y esa pudo ser la razón por la que su estilo apela a un refinamiento estético, más que a una narrativa propia de un libro de memorias. Siendo así, entonces eso justifica mucho el tono conciliador que el libro tiene al momento de abordar temas sobre la conquista o el Segundo Imperio, y sustenta su discurso en la hispanidad como un lazo indisoluble entre los dos países que comparten lengua y tradiciones (y en cierto sentido apelando a la latinidad y no solo a la hispanidad). Ahora bien, la singularidad en la obra de Quevedo y Zubieta radica precisamente en la visión que el jalisciense tiene de México como emigrado, entrecruzando directamente sus referentes personales con sus referentes inmediatos europeos⁵⁴, esto se traduce en un estilo narrativo que no sólo busca ser una herramienta discursiva conciliadora, sino que ésta es muy diferente a la de sus contemporáneos mexicanos y prorrumpa en una estética más propia a los estilos parnasicos europeos, aunque no lo suficiente, creando una expresión híbrida muy particular.

Tejed sobre la trama de esa primera noticia étnica los hilos representativos del pasado de cada circunscripción indígena, las cuales eran tantas, que los tenuchcas ó mexicanos para establecerse en el valle tuvieron que disputar el terreno palmo á palmo á más de veinte agrupaciones enemigas; enlazad entre, ellas los cuadros conmemorativos de tantas porciones diezmadadas por la peste y por la guerra, de las cuales cada una tiene su lengua aparte, sus tradiciones especiales y su leyenda propia, desde Tezcuco á Chimalhuacan, desde Chimalhuacan hasta las tribus nómadas del Septentrion; entretejed todo eso, y tendréis la prodigiosa urdimbre histórica del México antiguo, urdimbre sobrecargada de figuras extrañas como una greca gótica, llena de dioses que hablan á solas y en las sombras con los sacerdotes para pedirles sangre, de sacrificadores que se cubren con la piel de las víctimas, de hechiceras que cabalgan por los aires para evocar el pasado y conjurar los agüeros; mescolanza informe de reyes buenos y justicieros en las gradas del estrado y bárbaramente crueles en los escalones ensangrentados del teocalli. (Quevedo y Zubieta, 1883, p. 39)

⁵³En un artículo llamado "América", escrito por Diderot para la L'Encyclopédie en 1751 se hace evidente un desconocimiento que existía en Europa sobre América. En el texto, un tanto exagerado, se establece que el liberalismo son las únicas armas que cuentan los americanos y los salvajes para alcanzar la libertad y el progreso. Para Diderot, los males de América son producto de la iglesia española y el control que ejerce sobre los "buenos salvajes" de México y Perú. Solo las colonias británicas y Francesas del norte han alcanzado, según el pensador francés, la ilustración. Este artículo hace evidente la primera pugna entre el liberalismo y el conservadurismo en América. Resulta obvio que las facciones conservadoras europeas, contrarrestarían, a lo largo del siglo XIX, los ideales de la Revolución Francesa y el liberalismo triunfante en Estados Unidos.

⁵⁴De la literatura europea siempre toma la influencia academicista que Francisco Pimentel sostenía como piedra angular de la estética literaria de América.

En muchos sentidos el autor trata de tender puentes y paralelos entre la historia mexicana con la historia europea, cosa que en algún momento hizo Lucas Alamán. Recuerdos de un emigrado, también suma una nota interesante por la forma en la que las memorias estilizadas de Quevedo y Zubieta tratan de equilibrar la tradición virreinal y la grandeza prehispánica⁵⁵. Desde el exilio, el autor se sumerge en sus recuerdos y conocimientos para extraer, como si fueran puñados de rocas al fondo de un río, fragmentos olvidados de historia nacional, escenas cotidianas, personajes barridos por el mar del tiempo y momentos personales, tanto en situaciones cruciales del país, como en la intimidad intrascendente. Su narrativa es muy compleja, aunque no por ello carece de cierta poesía popular que busca tener el carácter nacional mexicano propio y diferente al español. Mientras los escritores mexicanos de la época, en su mayoría, usan el lenguaje coloquial, el humor o el folclor típico como único medio expresivo, Quevedo y Zubieta se regocija con las complicadas metáforas y aliteraciones que le ofrecen el lenguaje por medio del campo, pero también las concentraciones urbanas y el ferrocarril⁵⁶. Recuerdos de un emigrado es un texto que está más cerca de la prosa poética que al texto periodístico o a la crónica, como sí lo está *Un año en Londres*, lo que lo convierte en un texto muy difícil de clasificar. Ahora bien, esto no significa que el tono del autor pierda las características mexicanas o que sea una copia del estilo literario español o francés, por el contrario, el carácter mexicano en el estilo literario se mantiene a lo largo de la obra, como cuando evoca a la Ciudad de México:

Mis trabajos son de descripción y no de ciencia; obra, no de nociones, sino de re- cuerdos. A favor de ellos he vuelto á ver las llanuras del Anáhuac, con sus volcanes emblanquecidos, sus laderas cubiertas de magueyes, y sus xacales, cabañas indianas, agrupadas en ranchos al borde del camino; más allá, he visto el valle donde se alza México, con sus líneas de blancas azoteas, sus canales donde bogan las chalupas atestadas de verdura, y sus pueblecillos frescos y frondosos, canastillos de truenos y eucaliptus donde canta el zentzontle, tendidos como un cinturón de follaje y de armonía en torno de la gran metrópoli de la América latina. (Quevedo, 1883, p 9)

⁵⁵Durante el libro hace menciones sobre la grandeza de Anáhuac y su pueblo, mientras que la última parte está dedicada a Sor Juana Inés de la Cruz, como estandarte de toda la cultura mexicana que se heredó del virreinato y la iglesia. Hay que tener en cuenta que en el siglo XIX, parte del discurso de construcción nacional giraba también en torno a los sentimientos nacionales vinculados a la "grandeza" de los pueblos originarios, a pesar de la distancia histórica y social con éstos. Hoy queda a discusión, incluso un término como "prehispánico", pero eso es tema de otro momento.

⁵⁶En cierto sentido, su estilo anunció las maneras cosmopolitas del modernismo. De la misma forma Gutiérrez Nájera o Manuel Puga y Acal habían dado muestras de lo que sería esta corriente antes de la publicación de *Azul...* de Rubén Darío en 1888. Sin embargo, es un tema controvertido que no puede abordarse en este trabajo.

El autor hace también una relación simbiótica e insoluble entre el pueblo y la máquina, cuando habla del ferrocarril⁵⁷. La enorme maquinaria a vapor sería un vehículo expresivo muy importante para el autor, tanto en *Recuerdos de un emigrado*, como en *Un año en Londres*, pero también en sus novelas posteriores, como *La Camada* o *En tierra de sangre y broma*. En su obra de 1883, *Salvador Quevedo y Zubieta* dice

Cuenta la historia de la conquista de México, que cuando llegó Cortés á las playas del Anáhuac, los habitantes, que nunca habían visto caballos, tomaban á éstos y á los conquistadores que los montaban como una sola y conjunta persona. El hombre siempre es el hombre, lo mismo el semiculto de Europa que el inculto de América; lo mismo el de hoy que el de hace tres siglos. Y algo nuevo que sale de la esfera de sus conocimientos, y sin consentir su ignorancia ni rendirse á la duda, se explica á su manera y según sus nociones los fenómenos que percibe. Es esto, sin duda, lo que ha hecho exclamar cerca de mí á una descendiente de la Malintzi al ver por primera vez una locomotora, lo mismo que han exclamado los populachos de todas partes: ¡Los caballos van dentro! Pero, pasada la primera impresión, las indias del camino se familiarizan poco á poco con el prodigio, y lo estupendo del primer día pasa á ser lo natural y ordinario de los que le suceden. Desde entonces no hay estación de ferro-carril tan apetitosa y animada como la mexicana: rica con todo el arte de su cocina nacional y con todos los dones sale la campesina á ofrecer al viajero las chalupas hirviendo en el comal, los tamales envueltos en hojas de maíz y los frutos del trópico hinchando hasta el asa los chiquihuites. Pasa la platanera, con su penca de amarillas bananas; llega la marchanta de piñas, ostentándolas, divididas en discos transparentes que destilan miel; acude el pulquero con sus ollitas de blanco licor espumoso, y las enchiladas sobrepuestas en la batea exhalan su acre aroma en aquella atmósfera digna de los festines de un Camacho americano. (Quevedo y Zubieta, 1883, p. 24)

Finalmente, el libro hace mención a Sor Juana Inés de la Cruz, quien sirve de vínculo para establecer, desde la figura del criollo, el sincretismo entre América y España. Equipara a Sor Juana Inés de la Cruz con otras figuras femeninas de la poesía y como uno de los nombres más ilustres en la *Historia Mundial*.

⁵⁷A diferencia de las novelas costumbristas, donde el caballo es el transporte ideal para establecer el discurso literario, para Quevedo y Zubieta es el ferrocarril, que hacia 1883 era una realidad en Europa, pero que en México apenas comenzaba a ser parte de la vida cotidiana. El ferrocarril va a ser un leitmotiv muy importante en la narrativa de Quevedo y Zubieta, por ejemplo, *En Tierra de sangre y broma*, una novela que trata sobre *La Decena Trágica* y que fue publicada en 1921, el tren que viaja de Veracruz a México domina el hilo narrativo de la primera parte de la novela y sirve como vehículo expresivo para mostrar los paisajes y la tradición.

El dulce perfil de un bello carácter, el fondo fascinador de una vida noble y tortuosa, unidos a los resplandores del alma ilustre, objeto de nuestro recuerdo, son causas bastantes para que intervenga en él ese sentimiento; y cuando con ellas se combina el encanto que dan a una figura inmortal las formas delicadas y bellas de la mujer, y el brillo de su espíritu llega hasta nosotros al mismo tiempo que nos envía sus perfumes su corazón de virgen ó de madre, entonces la simpatía que inspira, siquiera sea a través de los siglos, tiene algo de tierno que convierte el sentimiento en pasión, y la admiración en culto. Por eso se quiere tan bien en España a Santa Teresa de Jesús, en Francia a Mme. de Sevigné, y en México a Sor Juana Inés de la Cruz. (Quevedo y Zubieta, 1883, pp. 371-372)

Recuerdos de un emigrado consta de diversos capítulos en los que se tratan diversos y variados temas: "Ferro-carriles", "El indio de México en la historia", "El indio de Nayarit y el Tlatoani Manuel Lozada", "El indio de México en su carácter y en su industria", "El náhuatl y el habla castellana en México", "El rancharo", "El lépero", "La intervención Europea en México y el fusilamiento de Maximiliano", "La Virgen de Guadalupe", "Iturbide y el Sr. Navarro Rodríguez", "Sor Juana Inés de la Cruz". En cada uno de estos fragmentos el autor hace uso de una pluma muy refinada y compleja donde expone no sólo un enorme conocimiento de la cultura nacional de su tiempo, sino que también trata de tender diferentes puentes de diálogo entre las diferentes lógicas que se movían en México y España. Un texto muy importante no sólo para comprender la literatura del periodo sino para hacer una revisión histórica del papel de los diferentes actores culturales de México.

UN AÑO EN LONDRES. LA CRÓNICA DE UN HISPANO EN EL EX-TRANJERO

Un año en Londres, por su parte, es un libro que intenta ser una crónica precisa para comprender una sociedad completamente ajena y abrir esa ventana a lectores de habla hispana interesados en el tema. El mismo autor, en su prefacio explica que

El autor de este libro ha pensado y hablado así, en el recogimiento de su situación de extranjero en medio de una inmensa ciudad de lengua y costumbres tan diferentes de las suyas; pero impórtale añadir que al escribir, siempre ha tenido en torno de él un círculo ideal de lectores compuesto de los hombres de su idioma y de su raza. Para ellos piensa, con ellos habla, con sus parientes del Mediodía, sus hermanos del trópico, con todos los que piensan con él bajo los mismos puntos

de vista y hablan con él esta hermosa lengua española tan decaída y despreciada hoy en el mundo, pero por la cual tenemos que luchar, y nuestra mejor lucha se hará demostrando a los otros pueblos disímbolos a nuestro que por ella, mal ó bien, los analizamos, por ella los traemos a la observación popular y por ella afirmamos nuestra presencia en el gran cuadro de la vida. (Quevedo y Zubieta, 1885, p. 8)

Hay que señalar dos cosas: la primera es que el autor, no se asume como un mexicano, sino como un sujeto hispano, perteneciente a una extendida "cultura hispánica" ambigua, poco definida y de difusas fronteras. Esta forma de enunciación es diametralmente opuesta a Recuerdos de un emigrado, donde sí se asume como un mexicano en el exilio. En 1885, año de publicación de esta obra, Salvador Quevedo y Zubieta ya había regresado a México de su primera expatriación, que duró exactamente la presidencia de Manuel González, por lo que ahora, como se ha señalado, se asume como un cronista y un corresponsal de la hispanidad en Inglaterra.

Con ellos habla, no como un maestro que trata de enseñarles algo nuevo ni iniciales en oculta ciencia, sino como un hombre que vuelve a su patria de largo viaje y cuenta a sus amigos y compatriotas lo que ha sentido y lo que ha visto allá, en una especie de mundo aparte, en la metropoli de una raza prepotente que despierta nuestra rivalidad, pero a la cual deberíamos aproximarnos más y tratar mejor de comprenderla, aunque no sea sino para cooperar a que el funesto CHAUVINISME, la reclusión egoísta de los países que apenas conocen algo de sí mismos y nada de los demás, no siga oponiéndose a que los hombres entren a ser ciudadanos de la patria universal.

Restale por último, al autor añadir tras la digresión ya larga de este preámbulo, que habiéndose comenzado la impresión de este libro en París a tiempo que él se alejaba para América, dejó el trabajo de corrección al cargo exclusivo de la casa editora, y se lava por tanto las manos sobre ciertas érratas, inevitables cuando la vigilancia directa del autor no ayuda al cajista para aclararle las partes oscuras del original. New York. Octubre 20 de 1884.

S.Q.Y.Z. (Quevedo y Zubieta, 1885, p. 8)

Cuando dice "una raza prepotente que despierta nuestra rivalidad" parece más que habla desde una identidad española que de la mexicana. Habla en primera persona en plural de manera interesante y esto puede evidenciar las motivaciones de este libro. Debe tenerse en cuenta que la rivalidad entre el imperio hispánico y el británicos se remonta al siglo XVI y quizá ese "nosotros" se vincula a una identidad española nutrida por el

El 15 de junio de 1889, se anunció su novela naturalista escrita en francés en el periódico *El Día* con la siguiente nota:

L'Etudianie. Notes d'un carabin, por Salvador Quevedo. París, 1889.
La casa editorial de Marpou y Flammarion acaba de publicar esta novela, que es una colección de curiosísimos estudios del barrio Latino, hecha por el distinguido escritor mexicano Sr. Quevedo y Zubieta, que algunas veces honra las columnas de *El Día* con artículos que aprecian seguramente en cuanto valen los lectores. L'Etudiante es la historia de los amores de un estudiante y una estudiante de medicina, alterados por el estudio. Un doctor que hace trabajos relativos á la fecundación artificial, interviene entre ellos, y su intervención, cómica al principio, concluye en drama. Hay en este libro una crítica finísima de la enseñanza, de los exámenes, de la admisión de las mujeres en las escuelas superiores. Con más espacio daríamos mención más extensa sobre sus contenido. A falta de él nos limitaremos a decir, como síntesis de nuestro juicio, que el libro parece hecho por espíritu parisiense y que los trabajos del Sr. Quevedo y Zubieta, escritos en Francés, no desmerecen de la galanura, la gracia y la concisión, con que maneja la lengua de Cervantes. ("Suplemento cultural". *El Día*, 15 de junio de 1889)

Esto sostiene la idea de que desde 1885, y con la publicación de *Un año en Londres*, Salvador Quevedo y Zubieta ganó un considerable prestigio en España y patrocinios editoriales suficientes que le permitieron continuar con su carrera de escritor con un éxito moderado y fundar su propia imprenta en París. Eso sin contar los apoyos que recibió para sus estudios de medicina por parte del gobierno mexicano y por el caudal económico de su familia⁵⁸. Si bien Recuerdos de un emigrado había tenido

⁵⁸En primer lugar hay que señalar que Salvador Quevedo y Zubieta fue un médico y un abogado, más que un escritor. Su tesis de medicina ganó un premio galardón muy importante, a pesar de haberse titulado con cierta edad, en 1894, a los 38 años de edad, una vez cesados sus problemas políticos en México. Rodríguez Preciado explica que "De vuelta en París, ingresó a la Facultad de Medicina de la Sorbona para graduarse de médico cirujano (1894). Su tesis, L'Hallax Valgus, obtuvo medalla de bronce. Se le nombró cónsul de México en Santander, España (1897), y en Saint Nazaire, Francia (1908). Nuevamente en el país, ingresó al cuerpo médico militar" (Rodríguez Preciado, Salvador. "Salvador Quevedo y Zubieta y la primera Psicología Social", 102). Por otra parte, Milada Bazant señala que "Durante el Porfiriato existieron tres prácticas educativas de alumnos y profesores en el extranjero: los que salieron del país para realizar la parte empírica del plan de estudios de sus carreras, aquellos que se fueron a seguir cursos universitarios y los profesores que visitaron instituciones superiores u hospitales para conocer, profundizar o ampliar sus conocimientos científicos con el objetivo de poder implantarlos en México. En la mayoría de los casos el gobierno porfirista pensionó a los estudiantes y profesores; sin embargo, hubo algunos casos de alumnos cuyos gastos fueron sufragados por ellos mismos o por sus familias" (Bazant, 2008, p. 331). En su trabajo Bazant señala a Salvador Quevedo y Zubieta como uno de los beneficiarios por estas políticas: "En 1903 el doctor Salvador Quevedo y Zubieta se trasladó a Viena, Berlín, Londres y Nueva York para estudiar otorrinolaringología. Según informó al subsecretario de Instrucción Pública, Justo Sierra, inicialmente, durante el mes de julio, aquél se inscribió en un "curso práctico de paga" en el hospital Saint Antoine, formulado especialmente para doctores por el afamado facultativo francés Lermoyés. Al mes siguiente se trasladó a Berlín, después a Viena, Londres y, por último, a Nueva York, en cuyas ciudades adquirió, con reconocidos médicos, los conocimientos prácticos en la especialidad mencionada. Quevedo y Zubieta radicó sólo cinco meses fuera del país y vivió, según las misivas enviadas, preocupado por el monto de las pensiones que no le llegaban, y sugirió "tomando consejo del Consulado de México en Berlín y de otros mexicanos aquí presentes", que le enviaran el dinero por adelantado por medio de una agencia financiera de Londres. (Bazant, 2008: pp 344-345) No hay forma de establecer si gozó de apoyos por parte del gobierno de Díaz, entre 1888 y 1894, pero sin duda tenía recursos suficientes para costearse una estancia en Francia.

un reconocimiento medido, lo cierto es que mucho fue gracias al apoyo político y las facilidades que le dieron Ramón Corona y Emilio Castelar, ya que Salvador Quevedo y Zubieta era muy joven cuando emigró de México entre 1880 y 1881, lo que hace difícil pensar que lograra todo él sólo. Para 1885, ya sin el apoyo político de sus dos mecenas, Un año en Londres fue la punta de lanza de su carrera como escritor en Europa, sobre todo en España, y es quizá esa la razón de identificarse como un sujeto vinculado a la hispanidad peninsular más que a la identidad mexicana.

Y es que *Un año en Londres* para nada es un libro menor, a pesar de que el lenguaje es menos estilizado y está más cercano a la crónica tiene pasajes extraordinarios que sin duda cautivaron a los lectores españoles que estaban ávidos de conocer la cultura británica. Porque los recorridos que hace Quevedo y Zubieta no son superficiales, sino que escarba en la intimidad de la ciudad, de las casas inglesas y sus habitantes, mostrando lo más humano de las escenas cotidianas hasta lo más infecto de la barbarie del capitalismo y la Revolución Industrial. Para efectos de este capítulo se enuncian tres fragmentos que son los mejor logrados y los más dignos de mención. El primer capítulo, "Locomoción", que vuelve a abordar el tema del ferrocarril, dibuja un panorama completamente diferente al que hiciera de México en su anterior libro:

Allá, por donde el Támesis desarrolla ondulando su cinta negruzca, veía el trabajo de locomoción complicarse y crecer; veía las multitudes de vehículos, compuestas de todas las especies, desde el cab al furgón a fluir de todas partes sobre el gran río como enjambres de hormigas que atacasen una serpiente muerta: trenes precipitándose por encima a través de los puentes de hierro ó por debajo del túnel subfluvial, triples hileras de coches y carromatos discurriendo pesadamente sobre los puentes de piedra, los steamboats y steamyachts, gentiles tranvías del agua, surcando el dorso plumizo de ese que los poetas ingleses del periodo clásico llamaban el Father Tames, y como para que nada falte en ese gran concurso de todo lo que rueda en Londres, hasta los velocípedos, esos vehiculos de las soledades, hechos para marchar por los terraplenes, á los largo de las sombrías alamedas, se deslizan allí también bajo el tumulto de los puentes, entre los bordes del río y los jardines del Embankment. ¡Que bella debe ser esta gran ciudad en movimiento, contemplada así, desde el punto de vista de los pájaros! (Quevedo y Zubieta, 1885, p. 4)

Sin duda la imagen gris del ferrocarril londinense es ajena a la del colorido mexicano antes visto. Y no solo en ese tema, cuando explora las diferencias entre la patrona madrileña y la landlady británica, lo hace coloreando los

espacios con una tono que da una sensación grisácea y azulada, como el paisaje inglés que está envuelto en el hollín de las fábricas incansables.

A la patrona de Madrid corresponde en Londres la landlady, que subarrienda algunos furnished apartments de sus casa, y suele también proveer á la nutrición (board), del subarriendatorio ó lo que se llama en España tomar huéspedes con comida. Son dos tipos paralelos, pero que por la ley geométrica del paralelismo, jamás se aproximarán, por la misma razón que el puchero jamás llegará á confundirse con el roast-beef. (Quevedo y Zubietta, 1885, p. 128)

Mientras que por un lado, el autor hace énfasis en la calidez y el temperamento, si bien brusco, ciertamente bonachón de la patrona madrileña, a quienes describe como "calculadora" (132) y de "carácter reñidor" (136), de las mujeres inglesas que tienen un emprendimiento similar dice:

Después de ese boceto al carbón, la patrona inglesa (landlady) resulta pálida, repulsiva al lápiz naturalista que no ama las figuras silenciosas y correctas. El perfil humano que, como los líquidos, toma la forma del recinto que le contiene, adquiere líneas bruscas y salientes contornos cuando se se proyecta en la casa de huéspedes madrileña conglomerada en mal determinada división con las casa de al lado, de arriba y abajo, turbada de continuo por los cantos o riñas de los vecinos y salpicada por las aguas puercas que arrojan de las cocinas sobre el patio común. Figuras de tal lineamiento no caben en la casa inglesa aislada y perfectamente circunscrita como el carácter de los hombres que la han construido y la habitan. (1885, p. 139)

Continúa más adelante, para explicar las interacción social inglesa:

La dinner, sencilla y severa como un canto llano, está contenida dentro de una pauta de tres líneas infranqueables: soup, meat pudding. Cuando más, suele haber dos platos de vianda: el uno que sirve la landlady, el otro vis á vis de la cabecera. Los platillos se distribuyen según su orden diplomático al sabio árbitro de la landlady. (...) La landlady preguntará al huésped que por qué no como, pero si es buena inglesa no le preguntará porqué no habla. He estado en una mesa de veinte comensales en que, desde la sopa al pudding no oí á los hombres más que estas palabras: Not, thank you y Yes, please. Son el alfa y el omega del comedor inglés. – ¿Quiere Ud. repetir? – Yes, please, y se alargaba el plato ó: Not, thank you, y se hace una reverencia. (Quevedo y Zubietta, 1885, p. 146)

Es importante destacar que por medio de estos ejemplos se puede hacer evidente el cambio de tono y estilo en la prosa del autor, quien cambia de una prosa poética a, como se ha señalado a la crónica más cercana al periodismo. Hay que destacar que el autor, además, puntualiza, por medio de estos detalles cotidianos, las diferencias culturales entre España e Inglaterra. No se detiene ahí, sino que también menciona el papel del teatro en la sociedad británica, que moldea su pensamiento y sus costumbres, haciendo una diferencia sustancial con España, así como también el hecho de que una ciudad con tales niveles de progreso industrial llega a tener un lado oscuro y lúgubre donde la miseria y la pobreza muestran una realidad poco halagadora.

Un solo elemento espiritualista llena esas cabezas: es spirit de la taverna. Se da ese nombre al brandy, whisky, gin, y en general á todas las bebidas en que predomina el alcohol. La public house (taberna) es el paraíso del pobre. Salido de su habitación hedionda ó del taller fatigoso, encuentra en ella, algunas veces, el comfortable de luz, de fuego y de elegancia que reina en muchas, y siempre un vaso, en cuyo fondo, como en la copa de Musset, está el olvido. De allí, salen todas esas pobres familias inglesas, intoxicadas por el spirit. El marido es un sileno, la mujer es una vacante, y si el chiquillo en brazos pide leche o pan, se le unta en la boca un dedada de miel para aturdir su hambre... Sobre este punto cuanto se diga es poco. La bebida alcohólica que, en otros países es la pasión del joven ardiente o del viejo entristecido por los achaques, traspasa aquí los límites de edad y de sexo. (Quevedo y Zubietta, 1885, p. 47)

La actitud del autor, para con la cultura inglesa, suele ser en este libro, un poco tendenciosa, tomando en cuenta que a lo largo de Recuerdos de un emigrado, "romantiza" el consumo de alcohol por medio de herramientas narrativas exotistas, mientras que en sus comparaciones con España en Un año en Londres, hace menciones folclóricas del consumo de vino en Madrid. Esto sin duda fue una estrategia que sirvió muy bien para los fines que perseguía la prensa española de la época, ávida de lectores "reñidores"⁵⁹. Un año en Londres consta de varios capítulos en los que Salvador Quevedo y Zubietta describe el mundo anglosajón de manera muy puntual, aunque cayendo de pronto en los juicios de valor desmedidos: "Locomoción", "El día de Guy Fawkes", "El londres malo", "El Londres bueno", "Londres de noche", "El teatro", "La exposición de salud", "La patrona y la landlady", "La

⁵⁹Eusebio Martínez Velasco, por ejemplo, publicó en el "Suplemento Literario", en el periódico madrileño El Día, el lunes 18 de septiembre de 1882, Cepo y Azotes, una audaz mezcla entre crónica, testimonio y cuento donde se hacía escarnio a los Estados Unidos como una sociedad enajenada y viciosa muy diferente a la española, que a según del autor, debía conservar sus tradiciones peninsulares si quería llegar al siglo XX.

religión", "Los ingleses", "Las inglesas", "la Nochebuena", "El periódico". A través de estos fragmentos, Quevedo y Zubieta hizo críticas mordaces a la sociedad británica, sus vicios y los excesos violentos de su cultura, sin duda para atraer a los lectores hispanos ávidos de entretenimiento a partir del escarnio. Quevedo y Zubieta había sido exiliado de México por ese tipo de publicaciones en el diario El Lunes y por sus burlas a Manuel Gonzales por sus actos de corrupción, pero también por haber quedado manco. Así que, consciente del efecto de ese tipo de escritura, intenta ganar lectores en una sociedad que antagoniza a los ingleses. Ese fue, quizá, el éxito de su libro. Sin embargo, el mexicano no deja de reconocer los avances culturales y en cierto sentido la distancia económica y la diligencia política de los anglosajones protestantes. Un libro de contrastes que cumplió su cometido inmediato y colocó a su autor en la escena literaria de Europa de ese momento.

CONCLUSIONES

Recuerdos de un emigrado y Un año en Londres marcaron el comienzo de la carrera literaria de Salvador Quevedo y Zubieta en Europa. Una carrera de éxito moderado y que le abrió muchas puertas como diplomático y como médico. Motivadas por razones muy distintas y en circunstancias muy disímiles, durante su exilio entre 1881 y 1885, las dos obras son un testimonio histórico y artístico de enorme vitalidad y literaturidad, y sirven para comprender mejor el periodo y a sus actores, ya sea en México como en Europa. Una relectura, revisión y revaloración de estas lógicas y dinámicas de mexicanos en el extranjero permiten comprender mejor las interacciones políticas, sociales, culturales y artísticas de finales del siglo XIX. Existieron muchos artistas, escritores e intelectuales mexicanos cuyo campo de acción estuvo lejos de las políticas liberales y de las cúpulas intelectuales de la República Restaurada y el Porfiriato, pero que, sin duda, aportaron enormemente en la construcción de la identidad y la cultura mexicana de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, cuando se importaron extranjerismo a la literatura nacional. Es importante comprender y estudiar este fenómeno en virtud de su función histórica y estética.

REFERENCIAS

- Adorno, R. (1988) "El Sujeto Colonial y la Construcción cultural de la identidad". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año 14, No. 28, Historia, Sujeto Social y Discurso Poético en la Colonia, pp. 55-68
- Bazant, M. (2008) "Estudiantes y profesores mexicanos en el extranjero, 1880-1912" en Cátedras y catedráticos en la historia de las universidades e instituciones de educación superior en México. II. De la ilustración al

liberalismo, María de Lourdes Alvarado, Leticia Pérez Puente (coords.), iisue-unam, México, pp. 331-352.

- Carballo, E. (2001) Diccionario crítico de las letras mexicanas del siglo XIX. México: Océano.
- (1999) "Reflexiones sobre literatura mexicana siglo XIX". México: ISSSTE.
- (1991) Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX. México: Universidad de Guadalajara.
- Chantaca, C. (2017) "La ciudad en la obra de Quevedo y Zubieta". Revista SymCity núm 5, pp: 1-11.
- Díaz de la Serna, I. (2009) "El artículo 'América' en la Enciclopedia de Diderot y D'Alambert". NORTEAMÉRICA. Año 4, número 1. pp 163-204.
- Kurz, A. (2015) Maximiliano I de México. Ensayos sobre la recepción literaria de un episodio histórico. México: Ediciones Eón/Universidad de Guanajuato.
- Martínez de Velasco, E. (1882) "Cepo y azote". Madrid: España. El Día. Suplemento Cultural. Lunes 18 de septiembre de 1882. Recuperado de: https://blogs.e-consulta.com/blogs/nuevoconsultario/nota/ensayo/el-sentimiento-anti-yankee-en-espana-en-1882?fbclid=IwAR1kTMZ-iwqkWxDFOH49WnRLiQM73KAPbhAlsVz_j_purTYTH_6SNRko6II
- Palti, E. J. (2005) La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (un estudio sobre las formas del discurso político). México, Fondo de Cultura Económica. Sección de Obras de Historia.
- Pani, E. (2001) Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas. México: El Colegio de México. Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Pimentel, F. (2014) Historia crítica de la literatura y de las ciencias, los poetas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Quevedo y Zubieta, S. (1885) Manuel González y su gobierno en México. Anticipo a la Historia. México: Establecimiento Tipográfico Montealegre #61.
- (1883) Recuerdos de un Emigrado. Madrid: Estudio Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneira.
- (1888) Recuerdos de un Emigrado. París: Imprenta de Ch. Bouret, 23 Rue Visconti.
- (1921) En tierra de sangre y broma; novela histórica contemporánea. México: G. Sisniega y hno.
- (1956) En tierra de sangre y broma; novela histórica contemporánea. México: Editora Nacional S.A.
- (1982) La camada. México: Publicaciones y Bibliotecas Cultura SEP. Premia. (1982).
- (1927) México manicomio, novela histórica contemporánea (época de

- Venustiano Carranza) Madrid: Espasa-Calpe (1927). Impreso.
- ____ (1885) Un año en Londres. París: Imprenta de Ch. Bouret, 23 Rue Visconti.
- Rodríguez Preciado, S. I. (2003) "Salvador Quevedo y Zubieta y la primera Psicología Social en México (1906-1935): ¿Rigor científico Vs. licencia poética? México: Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social, núm. 3, pp. 93-108
- Vieyra Sanchez, L. (2021) Confines de amistad. Periodistas de agrupaciones diplomáticas y empresariales de México (1840-1974). México: Bonilla Artigas Editores.
- ____ (2017) "Las biografías sobre el presidente mexicano Manuel González (1823-1893)" México: Revista Historia Autónoma, 11, pp. 95-112.

PÁGINAS WEB

- www.hemerotecadigital.bne.es
- "Un año en Londres". El Guadalete, 25 de diciembre de 1885. Año XXX. núm. 8824.
- "Suplemento cultural". El Día, 15 de junio de 1889.

Colofón

El presente texto es uno de los intentos académicos, de divulgación e investigación más importantes respecto de las diversas periferias y disidencias que siguen presentes en la literatura hispanoamericana. Las disidencias y las periferias literarias siempre han sido textos que están fuera de los epicentros hegemónicos y desligados de los centros de poder de cada nación. Resulta interesante que dichos epicentros de hegemonía económica, política y cultural hagan hincapié en pretender ser representantes de la cultura nacional y del discurso artístico, sin tomar en cuenta nunca a todas las voces involucradas en lo que refiere a las literaturas nacionales. Cada periodo y cada movimiento artístico visto en este libro contuvo en sus límites geográficos y cronológicos dichos discursos disidentes, y esas otras maneras de escribir y leer literatura, muchas veces desconocidas, demostrando la riqueza de la cultura como una entidad viva y diversa, de contrastes y contrapuntos; no una entidad cerrada y unívoca que se encuentra replicándose infinitamente en publicaciones y colegios.

Los autores que componen este texto son egresados de posgrado de diversas universidades; sus respectivos trabajos de tesis los llevaron a reflexionar, leer y releer, visitar y documentarse arduamente respecto de los temas que abordan. Hay que señalar que algunos puntos de vista vertidos en este libro vienen de autores europeos como el Dr. Timo Kehren de Alemania y la Dra. Sahara Chabane de España quienes visitan la literatura hispanoamericana sin los sesgos y los lugares comunes con que lo hacen los propios americanos. Por otro lado, los autores de Perú, el Dr. Abraham Huamán Almirón y el Dr. Ángel Gómez Landeo, hacen visible la zona amazónica y su independencia ontológica respecto de la forma en que construyen sus discursos literarios en contrapunto con la capital Lima.

La Dra. Mariela Pérez, de Venezuela, hace un recorrido por las crónicas de indias menos revisadas para establecer lo verosímil y lo verdadero en los juegos retóricos del documento como fenómeno historiográfico más que literario.

Finalmente, cuatro autores mexicanos, el Dr. Israel León O'Farrill, el Dr. Miguel Ángel Hernández Rascón, la Dra. Flor de Lis Mendoza y la Mtra. Adriana Hernández Rascón hacen lo propio visibilizando literaturas casi

desconocidas o poco estudiadas en México como lo son los textos mayas (confundidos como textos literarios cuando pertenecen a otras lógicas poco estudiadas), la literatura judía, los estudios musicales/poéticos y la literatura conservadora del siglo XIX.

Este libro fue revisado y dictaminado por pares ciegos. Los árbitros fueron profesores e investigadores de tiempo completo (PTC) de diversas universidades de México y Cuba: La Universidad de América Latina, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, La Universidad de Camagüey y la Universidad Nacional de Ucayali de Perú. Con esto se da fé de la revisión exhaustiva y juiciosa para su producción.

Miguel Ángel Hernández Rascón
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-México



**ABRAHAM ERMITANIO
 HUAMÁN ALMIRÓN (1965)**

Estudió Lengua y Literatura en la Universidad Nacional "San Luis Gonzaga" de Ica. Es doctor en Educación, grado obtenido en la U.C.V. Actualmente es Profesor Principal en la Facultad de Educación y Ciencias Sociales de la U.N.U. Desde el 2021 está considerado en el Registro Nacional Científico, Tecnológico y de Innovación Tecnológica-Renacyt. Coautor con Ángel Héctor Gómez Landeo y Rocío Noriega Hoyos del libro Literatura Amazónica Peruana (2006). Sus publicaciones recientes son Literatura Indígena Amazónica -coautoría- (2018), La Oscuridad Anterior -novela (2021)- originalmente se tituló El hijo del hijo del jefe (2008). Maguey Andino. Antología de cuentos. México Perú. Es fundador de la Revista Internacional de Literatura y de Investigación Científica KOLPA en vigencia desde el 2008. Ha sido conferencista en las universidades de Santo Tomás, Bogotá (2008); San Antonio de Abad, Cusco (2009); Pontificia Universidad Católica del Ecuador (2011); Universidad Nacional de la Amazonía Peruana (2012); Universidad del Valle, Cali-Colombia (2012) Universidad de Nariño, Colombia (2018); Universidad de Guanajuato, México (2019). Con la publicación del artículo científico en coautoría con intelectuales de la Amazonía Peruana: Periodificación de la Literatura Amazónica Peruana a través del Esquema Bidimensional, en el periodo 2000-2015 en el presente libro inicia un recorrido por la oralidad y las literaturas originarias de Latinoamérica.

ÁNGEL HÉCTOR GÓMEZ LANDEO

Licenciado en Educación, Magister en Didáctica de la Comunicación (Universidad Enrique Guzmán y Valle), doctor en Ciencias de la Educación (UNHEVAL), candidato a doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana (UNMSM). Coautor de "Literatura Amazónica Peruana" (2006); autor de "Reflexiones sobre literatura peruana y amazónica, una aproximación desde la cosmovisión andino-amazónica" (2010); coautor de "Mi pueblo verde" (2013), "El arte indígena, un lenguaje por aprender" (2017), "Literatura indígena amazónica" (2018), "La tradición oral (cuentos, mitos y leyendas) y su relación con la producción escrita en estudiantes de la comunidad Shipibo - Conibo" (2020). Ponente nacional: UNFV, UNE Cantuta, Pedro Ruiz Gallo, Universidad de Huacho, UNHEVAL, UNMSM, PUCP, UNSAAC, UNAP, UNDAC. Ponente internacional: Universidad de Nariño (Colombia), Universidad del Valle (Colombia), Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Ecuador), Universidad Guanajuato (México), Universidad de Taxco (México), La Mirada Malva - Complutense (España), Universidad de Navarra (España). Miembro Fundador Revista Internacional de Literatura y de Investigación Científica Kolpa.

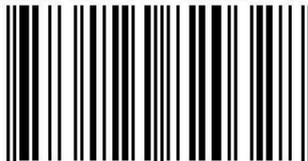


WALTER ARTURO QUISPE CUTIPA

Docente Principal de la Universidad Nacional Intercultural de la Amazonía, investigador, conferencista nacional e internacional. Miembro activo de la asociación de escritores del grupo literario KOLPA. Egresado de la Universidad Nacional del Altiplano, en la especialidad de Lengua y Literatura, Psicología y Filosofía. Doctor en Educación y Magíster en Docencia y gestión educativa. Autor y coautor de los libros: "Mi Pueblo Verde" (2011), "Un Angel Desconocido" (2013), "La Fiesta del Otorongo" (2018), "Guía Didáctica de Lengua y Comunicación" (2018), "Investigar reaprender con modelo sistémico" (2020), entre otros.



ISBN: 978-612-48203-2-8



9 786124 820328