

Nº 7

MARMÓREA

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA

JUNIO 2019



*De la contradicción de las contradicciones,
la contradicción de la poesía,
obtener con un poco de humo
la respuesta resistente de la piedra
y volver a la transparencia del agua
que busca el caos sereno del océano
dividido entre una continuidad que interroga
y una interrupción que responde*

Discordias, Lezama Lima

RECTOR

Dr. En C. Francisco Javier Avelar González

SECRETARIO GENERAL

M. en Der. Const. J. Jesús González Hernández

DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

M. en R. S. M. José Luis García Rubalcava

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

L.L.H. Ricardo Orozco Castellanos

EDITORES

Alejandra García Díaz

Alberto Hernández Granados

CONSEJO EDITORIAL

Paola Carrillo González

Silvia Alejandra Gómora Chávez

Valeria García Torres

Abraham Cortés Regalado

Estefanía Esmeralda Reyes Pérez

DISEÑO GRÁFICO

Andrea Briano Miranda

Alberto Hernández Granados

FOTOGRAFÍA DE PORTADA Y CONTRAPORTADA

Consejo editorial de la revista



Agradecemos infinitamente al Departamento de letras, a través de su jefe L.L.H. Ricardo Orozco Castellanos, y al decano del Centro de las Artes y la Cultura M. En RSM José Luis García Rubalcava, así como a la M. En E.H. Ana Luisa Topete Ceballos que nos dio la oportunidad para crear esta revista.

De igual manera, agradecemos al café “Casa del Naranja” por fungir como sede no oficial del consejo editorial.

El contenido de las colaboraciones es responsabilidad exclusiva de los autores.

La escritura es una forma de organizar y pensar el mundo, más aún, una forma de repensarlo, como ya lo proponía Roland Barthes. Si atendemos a esta afirmación, podemos agregar que los autores de los siete artículos que ahora forman parte del séptimo número de *Marmórea* vuelven a pensar la tradición literaria, sí, como se hace constantemente en cada lectura. Sin embargo, encontrarlos aquí nos lleva a decir algo más: se piensa desde distintos géneros literarios, se presta atención a ciertos tipos de obras, formatos e incluso a personajes que por distintos motivos no han sido estudiados a profundidad y, especialmente, se piensa la literatura escrita en nuestro país.

Desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta Fernanda Melchor, pasando por Mariano Azuela, Nellie Campobello, Juan José Arreola, Alejandro Meneses y Martha Riva Palacio, el lector podrá encontrar en las siguientes páginas un fuerte cuestionamiento en torno a nuestra tradición literaria. Por supuesto que los autores no se limitan a hacer un recorrido únicamente de carácter histórico, indagan la forma en que se reproducen ciertos estereotipos de género, en que se construye la imagen femenina, en que se retrata la violencia. Leen una obra literaria desde las condiciones que ofrece el contexto enunciativo del autor y comparando el entorno oral o escrito en que se dan a conocer sus ideas, prestan atención a recursos estilísticos que sugieren otras posibilidades al narrar y relacionan la construcción de un poema con el discurso visual que lo acompaña.

Hay que añadir: es necesario el análisis desde géneros que, como el dramático, siguen siendo poco leídos y todavía menos estudiados, así como de obras que por su escasa difusión o por haber sido publicadas recientemente no se atienden con la misma mirada crítica. De ahí la importancia de este número: los artículos de investigación que aquí se reúnen permiten en su conjunto crear un diálogo en torno a la tradición desde distintas aristas y sobre todo, desde puntos temporales muy variados que enriquecen la reflexión y estudio de nuestras letras.

El eterno femenino en dos obras de la revolución: *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Cartucho* de Nellie Campobello*

VALERIA GARCÍA TORRES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

GARCIATORRESVALERIA@GMAIL.COM

Resumen

En el presente trabajo analizo dos obras literarias del siglo XX, ambas de escritores mexicanos, con base en el arquetipo psicológico del eterno femenino. Retomo la teoría feminista que considera este discurso, en el que impera la dicotomía de las esferas productivo/público y reproductivo/privado, falocéntrico o androcéntrico. Comparto la opinión de Simone de Beauvoir de que se trata de un mito patriarcal y no de una realidad biológica. Atendiendo al contexto específico de la época, pretendo identificar si el arquetipo del eterno femenino sigue imperando en la sociedad y de qué manera. Para ello, analizaré dos novelas de la Revolución: *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Cartucho* de Nellie Campobello.

Palabras clave

Eterno femenino, ángel de la casa, discurso falocéntrico, arquetipo, papel de la mujer.

* Ensayo merecedor del primer lugar en el Concurso de Crítica Literaria Elvira López Aparicio 2018

El eterno femenino es un arquetipo psicológico y un principio filosófico que idealiza un concepto inmutable de mujer. Está inserto dentro del esencialismo de género, “la creencia de que hombres y mujeres tienen diferentes esencias internas que no pueden ser alteradas por el tiempo ni por el entorno” (Abraham 207). Este concepto lo introduce Goethe al final de su obra *Fausto*, en la segunda parte. Aquí, las mujeres se presentan como vírgenes angélicas, intermediarias entre Dios y los hombres.

Fausto, por el anhelo de conocimiento, hace un trato con el diablo: éste le servirá durante su vida terrenal y Fausto le servirá a él en la otra vida. El pacto incluye que, si Fausto queda muy complacido con algo que le ofrezca Mefistófeles, el diablo, y desea prolongarlo eternamente, morirá. Lo anterior ocurre en la segunda parte, cuando el protagonista ansía vivir para siempre en unas tierras que el emperador de Alemania le ha obsequiado en agradecimiento por su ayuda.

A pesar del trato con el diablo, Fausto se salva y va al cielo gracias a la intervención de Margarita: el amor adolescente del protagonista que, víctima de Mefistófeles, fue encarcelada en vida por asesinar al hijo de ambos y murió presa de la locura. La obra finaliza con las siguientes palabras del coro místico: “Todo lo temporal es sólo una parábola; he aquí lo inaccesible que se convierte en hecho. Aquí se cumple lo indescriptible, y al cielo nos conduce el eterno femenino” (Goethe 437).

Hans Eichner sugiere que Goethe recupera la noción de la “santa esposa difunta” de John Milton. Sandra Gilbert coincide, pero considera que este ideal viene desde la Edad Media, cuando la Virgen María, diosa madre, representaba la pureza de la humanidad. La autora nos dice: “[...] existe una línea clara de descendencia literaria de la Virgen al ángel doméstico,

pasando por (entre muchos otros) Dante, Milton y Goethe” (Gilbert 35). En *La divina comedia*, Dante puede acceder al paraíso sólo con la ayuda de Beatriz, su amor adolescente y la ayudante casta de la Virgen.

Volviendo a Milton, dice Sandra Gilbert:

En otras palabras, en la muerte, la esposa humana de Milton ha tomado tanto el resplandor celestial de María como (puesto que ha sido lavada de la mancha de la contaminación del sobrepunto) la pureza virginal de Beatriz. De hecho, si podía ser resucitada en cuerpo y carne, debía ser ahora un ángel de la casa, interpretando los misterios luminosos del cielo a su esposo maravillado (Gilbert 36).

El ángel de la casa será la representación del eterno femenino, el principio eterno simbolizado por la mujer durante el siglo XIX. Esto se explica por lo que Eichner señala respecto a Goethe: para el autor alemán, el “ideal de la pureza contemplativa” es siempre femenino, mientras que el “ideal de la acción significativa es masculino” (Eichner 616-617). De tal modo que los hechos son masculinos y las palabras son femeninas. Sandra Gilbert menciona: “[...] las mujeres son definidas como plenamente pasivas, completamente vacías de poder generativo [...]” (Gilbert 36).

Nietzsche es, como él mismo lo dijo, el primer psicólogo del eterno femenino. El filósofo continúa con el ideal del ángel de la casa, pues considera que lo doméstico y el papel de la mujer como guardián de la moral son componentes del eterno femenino. Todo lo anterior viene de un discurso secular, que es denominado androcéntrico o falocéntrico. En éste impera la dicotomía entre las esferas productivo/público y reproductivo/privado. Es decir, el hombre es el productor, el que organiza la vida pública; y la mujer es la reproductora, la que está en la casa.

Es hasta con Simone de Beauvoir que se demuestra que el eterno femenino no es una realidad biológica, sino un mito patriarcal. En *El segundo sexo*, la filósofa francesa nos dice que no se nace mujer, se llega a serlo. Es decir, la feminidad no es algo natural, es artificial puesto que se trata de un condicionamiento económico, social e histórico. Gabriela Castellanos explica de manera similar el eterno femenino: “[...] nos encontramos ante una exaltación de la pasividad de la mujer, de su capacidad de recibir el amor de un hombre, de ser un bello objeto de su deseo, pero rara vez un retrato de ella como sujeto por derecho propio” (Castellanos 29).

Me interesa analizar cómo opera en la novela de la Revolución el ideal del eterno femenino. Estamos ante una etapa histórica muy compleja e, incluso, contradictoria. Por un lado, las mujeres participan más que antes en el escenario político; esto gracias a la mentalidad moderna que caracterizó al Porfiriato, así como al proceso de industrialización que incorporó a las mujeres a las actividades laborales. Ya en la Revolución, algunas mujeres se van a la “bola”; no obstante, lo hacen para acompañar y servir a sus hombres: “La gran mayoría de mujeres campesinas se incorpora en los distintos ejércitos, acompañando al padre, esposo o hermano, por propia voluntad o bajo el viejo sistema de leva; participando de muy diversas maneras” (Rocha 114).

Es decir, sí hay una participación mayor por parte de las mujeres en la Revolución, sin embargo, no es siempre voluntaria y tiene la intención de servir o complacer a los hombres. Las mujeres, salvo en marcadas excepciones, no adquieren protagonismo. Por otro lado, aquellas que no luchan en la “bola” actúan de manera similar a las que sí. En calidad de testigos, se dedican a las actividades domésticas y a cuidar a sus hijos, tanto biológicos como artificiales: aquellos hijos de la Revolución a los que adoptan y atienden.

No es mi intención negar la importancia que tuvo la Revolución en la lucha por la equidad de género, pues es evidente que la mujer logró abrirse espacio en diferentes campos, que se demostró la falsedad de muchas construcciones de género y que, incluso, se establecieron nuevas formas de relación entre hombres y mujeres. Pero también es cierto que las mujeres eran abusadas sexualmente, que las más jóvenes eran robadas, que se consolidó el arquetipo del macho mexicano, etc. No fue, en mi opinión, un cambio profundo, no hubo una verdadera transformación ideológica y, sin embargo, fue un paso importante y decisivo. En lo anterior, entre muchas otras cosas, radica el carácter paradójico de esta etapa histórica. Estos aspectos que son contradictorios y que, sin embargo, conviven en un mismo tiempo y espacio, son extensamente representados en los textos literarios del momento. Considero que *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela y *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello son obras que lo ejemplifican muy bien.

En *Los de abajo* hay tres figuras femeninas principales: la esposa de Demetrio Macías, Camila y la Pintada. La mujer de Demetrio Macías continúa con el ideal del ángel de la casa, pues cuando su marido se lanza a la Revolución, ella permanece en su hogar y cuida al hijo de ambos. Vemos, pues, que se actualiza el discurso androcéntrico. Es necesario preguntarnos por qué este personaje no tiene nombre. Al respecto, dice Luz Aurora Pimentel: “Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el nombre. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (Pimentel 63). La esposa de Demetrio no está individualizada, pues representa a todas las mujeres que estuvieron en la misma situación. Por eso no está presente en la historia, pues sólo aparece en el principio y en el final,

aunque sea recordada en algún momento por Demetrio. Este recuerdo es muy significativo, pues nos habla del carácter pasivo de su mujer, componente del eterno femenino: “La fisonomía de su joven esposa se reprodujo fielmente en su memoria: aquellas líneas dulces y de infinita mansedumbre para el marido, de indomables energías y altivez para el extraño” (Azuela 106). La mención, además, se da en un momento crítico de la historia: es el inicio del final de Demetrio Macías. La imagen de su mujer aparece, quizá, como posibilidad de salvación. Le ofrece regresar al hogar y protegerse del callejón sin salida que es la lucha armada, pero Demetrio no vuelve a acordarse de ella y, al final, la mujer sólo puede acompañarlo hacia su muerte.

Camila, por su parte, en un inicio se dedica a servir a Demetrio Macías y a sus hombres, realizando actividades domésticas. Demetrio se enamora de ella y se le insinúa, pero ella lo rechaza. Es una mujer ingenua y virginal, características propias del eterno femenino. Más adelante en la historia, cuando se une –si no involuntariamente, sí con engaños– al ejército de Demetrio Macías, y va cobrándole voluntad, actúa como su guardián de la moral, otro componente del eterno femenino. Ante las crueldades de Demetrio y sus soldados, Camila intercede, en calidad de intermediaria: “Luego el hombre insistió con lamentos y lloriqueos, y Luis Cervantes se dispuso a echarlo fuera insolentemente. Pero Camila intervino: –¡Ande, don Demetrio, no sea usted también mal alma; déle una orden pa que le devuelvan su maíz!...” (Azuela 110). Más adelante analizaré su final.

La Pintada es, de los tres personajes femeninos principales, la única mujer que no se adapta al ideal del eterno femenino. Participa en la Revolución como lo hacen los hombres, con todo lo que eso implica: “Llega uno a cualquier parte y no tiene más que escoger la casa que le cuadre y ésa agarra sin

pedirle licencia a naiden. Entonces ¿pa quién jue la revolución? ¿Pa los catrines? Si ahora nosotros vamos a ser los meros catrines...” (Azuela 79). No es el ángel de la casa, pues no realiza actividades domésticas y no le sirve a nadie más que a sí misma. No le interesa ser femenina, aceptar la construcción de género que se le impone. Tiene, incluso, la autoridad suficiente para dar órdenes: “[...] se tiró en la alfombra y con los propios pies hizo saltar las zapatillas de raso blanco, moviendo muy a gusto los dedos desnudos, entumecidos por la opresión del calzado, y dijo: –¡Epa, tú, Pancracio!... Anda a traerme unas medias azules de mis «avances»” (Azuela 82). Es descrita como una prostituta: “–Por mujer no te apures, tío [...] ai traímos a la Pintada, y te la pasamos al costo” (Azuela 110).

La Pintada defiende a la novia de Luis Cervantes –que en realidad es una muchacha robada– de las insinuaciones de Demetrio Macías. Después intenta ayudar a Camila, pero cuando ésta cambia de parecer comienza a agredirla. Por lo anterior, es expulsada del ejército de Macías y ella responde asesinando a Camila. Los soldados intentan matarla también, sin éxito. Ella se entrega a Demetrio, quien no se atreve a matarla y la deja irse. La Pintada, como personaje transgresor, asesina no sólo a Camila, sino al ideal del eterno femenino que aún perdura. Ni su historia ni su final es heroico, pero abre las puertas a nuevos personajes femeninos: “Se alejó muda y sombría, paso a paso” (Azuela 114).

En *Cartucho* la situación es más compleja. En primer lugar, tenemos a una autora y a una narradora mujer. Esto es importante si tomamos en cuenta que la novela de la Revolución fue, en su gran mayoría, escrita por los hombres. La incorporación de una voz femenina no sólo nos ofrece una perspectiva diferente de los hechos, sino que ayuda a romper con el discurso falocéntrico:

[...] surge la voz femenina, se da el espacio de enunciación al cual no había tenido acceso, con ello subvierte el discurso androcéntrico. En el discurso literario la escritora re-construye a su vez las imágenes que le ha heredado la literatura masculina y encuentra el espacio de enunciación para re-significar, a través de su mirada de mujer, el mundo, las cosas, sus relaciones con los otros, etc. (Gómez 27).

No obstante, Margo Glantz se pregunta –en el curso magistral que impartió en la UNAM sobre Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana– por qué si tenemos esa voz femenina, pocos personajes femeninos son heroicos y por qué son tan pobremente descritos, a comparación de los personajes masculinos. A continuación, intentaré responder a esa pregunta. En primer lugar, la narradora de la obra es homodiegetica y testimonial. Al respecto, nos dice Luz Aurora Pimentel: “aunque como persona haya participado en los eventos que ahora relata, el narrador no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del «yo» que narra, sino la vida de otro” (Pimentel 137). El título de la obra, añade, es un indicador de cuál es el centro de atención narrativa.

En este caso, para entender la significación del título del texto, basta con analizar el primer relato. “Él” inicia con las siguientes palabras: “Cartucho no dijo su nombre” (Campobello 49). Como con la esposa de Demetrio Macías, en *Los de abajo*, su falta de identidad responde a que el personaje representa una colectividad. En seguida, se nos dice: “No sabía coser ni pegar botones” (Campobello 49). Por lo anterior, “un día llevaron sus camisas para la casa” (Campobello 49). Muy significativo es, además, lo que Cartucho expresa sobre sí mismo: “Dijo que él era un cartucho por causa de una mujer” (Campobello 49). La unidad de la obra está condensada en las últimas palabras

del relato: “–El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... Cartuchos” (Campobello 50).

Podemos extraer mucha información de ese primer relato. Tenemos la narración de la historia de una colectividad, aquella enmarcada dentro de los límites del movimiento revolucionario en México. Pero se trata de una Revolución domesticada, como bien lo expresa Margo Glantz, pues la casa y, posteriormente, el pueblo, son el escenario en donde se representa. Las actividades domésticas invitan a los soldados al hogar y desde ahí la mirada infantil nos narra sus historias. Además, es una mujer la que hizo a Cartucho. Tenemos, pues, una Revolución domesticada y femenina.

La narración testimonial, por otro lado, propicia la entrada de otras voces en la historia. En *Cartucho* hay un registro de la voz popular, por lo cual el rumor es muy importante en la obra. Sin embargo, las narradoras principales son la niña y su madre –la mamá de Nellie es un testigo general con gran autoridad–. Por lo anterior, dice Margo Glantz, los personajes femeninos son tan poco descritos; porque la mirada femenina no se enfoca en sí misma, sino en el Otro que, en este caso, es el hombre.

En muchos sentidos, los personajes femeninos continúan con el ideal del ángel de la casa, pues se limitan a las tareas domésticas y a servir o complacer a los hombres. Cuando la descripción de alguna mujer es un poco más detallada, es porque ese personaje escapa de ese ideal, como ocurre en “Bartolo de Santiago”. Se nos dice que su hermana, Marina, “parecía pavo real, la cara muy bonita y los dedos llenos de piedras brillantes” (Campobello 55). La “mujer de faldas de olor a flor” (Campobello 56) es, no obstante, una prostituta: “La hermana lo quería mucho, era muy bonita, tenía muchos enamorados” (Campobello 56). Este relato es importante también porque trata de un

tema muy delicado: el incesto. La sutileza y elegancia con la que se narra, corresponde a la mirada femenina e infantil de la narradora.

Aunque las mujeres actualizan, en ocasiones, el eterno femenino; también lo cuestionan o, incluso, rompen. En *Cartucho* observamos las nuevas relaciones que se establecen entre mujeres y hombres, de las que hablé en el contexto histórico de la Revolución. La mamá de la narradora está siempre en contacto con el Otro y se involucra de diferentes formas con él. La narradora también lo hace, vemos en varios relatos que establece vínculos afectivos con hombres mayores a ella. Por ejemplo, en “Cuatro soldados sin 30-30”: “Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado. Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas eran iguales. Le enseñé mis muñecas [...]” (Campobello 63). Más adelante analizaré la simbología de las muñecas.

También el texto es importante porque anula ciertas construcciones de género. Lo vemos, por ejemplo, en “La sentencia de Babis”: “Él era mi amigo. Me regalaba montones de dulces. Me decía que él me quería porque yo podía hacer guerra con los muchachos a pedradas” (Campobello 77). La mujer, al menos en este caso, ya no es esa figura delicada; se iguala a los hombres en el combate, aunque se trate de una batalla lúdica e infantil. Y el Otro, el hombre, lo reconoce y aprecia. También en este relato se invierte el arquetipo masculino. Babis no es el macho mexicano, sino un muchacho que, sin ser cobarde, siente miedo.

Otro elemento a considerar es cómo cambia la visión de un hecho, al ser narrado por una voz femenina. En muchas novelas de la Revolución, escritas por hombres, se menciona el robo y la violación a las mujeres por los soldados. Pero en *Cartucho*, estos mismos hechos adquieren un especial significado al ser contados por las víctimas. Lo anterior lo observamos en

relatos como “Agustín García”, en el cual la mamá protege a Irene, una muchacha de catorce años, sobrina suya, del peligroso general villista. También en “Por un beso”, la niña cuenta cómo un soldado yaqui había querido robarse a su prima Luisa.

Si consideramos que la voz femenina es, también, infantil, casi adolescente, encontramos en algunos relatos el despertar de la sexualidad, la presencia sutil de un erotismo. Lo anterior es evidente en el relato “Mugre”, la niña deposita los sentimientos que le provoca el bello José Díaz en la figura de su muñeca. Cuando dice “mi muñeca se estremecía” (Campobello 81) o “Pitaflorida no se reía” (Campobello 81), se está refiriendo a sí misma. Por eso, cuando el joven hermoso muere, muere también la muñeca y, con ella, el deseo: “No, no, él nunca fue el novio de Pitaflorida, mi muñeca, que se rompió la cabeza cuando se cayó de la ventana, ella nunca se rió con él” (Campobello 83).

Finalmente, el que pocos personajes femeninos sean heroicos se explica, en mi opinión, por lo que mencioné anteriormente respecto a Goethe. El “ideal de la pureza contemplativa” es siempre femenino, mientras que el “ideal de la acción significativa es masculino”. Como la Revolución es esencialmente acción, la participación le corresponde, según al eterno femenino, a los hombres. La contemplación y narración de esos hechos, las palabras, son propias de las mujeres. No obstante, hay algunos personajes que escapan a esta norma. Nacha Ceniceros es, a mi parecer, el ejemplo más representativo.

Desde que a esta mujer se le asigna nombre y apellido, advertimos su importancia: “Ella era coronela y usaba pistola y tenía trenzas” (Campobello 69). Según el rumor, marcador de la voz popular, Nacha fue fusilada por matar por accidente a su amado. Pero la narradora corrige: “Ésta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del

Norte. Nacha Cenicerros vivía” (Campobello 69). Se trata de una mujer con conciencia política: “Había vuelto a su casa de Catarinas, seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría” (Campobello 69).

A su vez, es un personaje femenino transgresor: “Nacha Cenicerros domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres; era lo que se dice una muchacha del campo, pero al estilo de la sierra; podía realizar con destreza increíble todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil” (Campobello 70). Se lanzó a la Revolución por un motivo, no sólo siguió a la “bola”. Y se regresó también por un motivo: “Pudo haberse casado con uno de los más prominentes jefes villistas, pudo haber sido de las mujeres más famosas de la Revolución, pero Nacha Cenicerros volvió tranquilamente a su hogar desecho [...]” (Campobello 70).

Nacha Cenicerros regresa a su hogar, pero ya no lo hace como “el ángel de la casa”, sino como una mujer independiente que vive sólo para ella. Nacha Cenicerros vence, ahora sí, el ideal del eterno femenino. Y por eso digo, junto a la narradora de *Cartucho*, “¡Viva Nacha Cenicerros, coronela de la revolución!” (Campobello 70). En conclusión, vimos cómo el eterno femenino se actualiza o supera, al mismo tiempo, en dos obras de la Revolución: *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Cartucho* de Nellie Campobello. Estas obras son fundamentales porque propician que, en la segunda mitad del siglo XX, vengan otros textos y otras escritoras –como Rosario Castellanos– a deconstruir totalmente el ideal del eterno femenino.

Obras citadas

ABRAHAM, Susan. "Justice as the Mark of Catholic Feminist Ecclesiology". *Frontiers in Catholic Feminist Theology: Shoulder to Shoulder*, Fortress Press, 2009.

AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. Fondo de Cultura Económica, 1997.

BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*, Debolsillo, 2010.

CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho*. Era, 2016.

CASTELLANOS, Gabriela. *La mujer que escribe y el perro que baila: ensayos sobre género y literatura*. La manzana de la discordia, 2004.

GILBERT, Sandra y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra, 1998.

GLANTZ, Margo. "Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana". *Grandes Maestros*, UNAM, 2010, <https://descargacultura.unam.mx/appl?sharedItem=20785>

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Bruguera, 1972.

GÓMEZ, Claudia. "Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos". *Documentos lingüísticos y literarios*, 24-25 (2001-2002): 23-28.

HANS, Eichner. "The Eternal Femenine: An aspect of Goethe's Ethics". *Fausto*, Norton, 1976. Impreso.

PIMENTEL, Luz Aurora. *Relato en perspectiva*. Siglo xxi editores, 2012.

ROCHA, Martha. "Nuestras propias voces. Las mujeres en la Revolución Mexicana". *Historias*, 25 (1991): 111-123.

La narración de la violencia: de la nota roja a la novela. La representación de estereotipos de género en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor

ELDA MARIANA CAMPOS TORRES

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

MARIANACT7@GMAIL.COM

Resumen

En el presente trabajo se elabora un análisis de la novela de la autora veracruzana Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes*. Con soporte en las teorías de género, se revisa la construcción de los personajes a través del par excluyente masculino/femenino que los determina dentro de la ficción y los representa en el texto a partir de estereotipos de género. La novela, al igual que la nota roja, funciona como narración de la violencia. En este caso, a partir de la categoría de estereotipo de género y normalización de la violencia se contrasta la novela con el género periodístico.

Palabras clave

Estereotipos de género, representación, nota roja, Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes*.

La narrativa de Fernanda Melchor: periodismo narrativo y nota roja novelada

Fernanda Melchor, autora del libro de crónicas *Aquí no es Miami* (2013) y la novela *Falsa Libre* (2013), explora la narración de la violencia desde su conocimiento del campo periodístico.

Es así que “su interés radica en el periodismo narrativo y las novelas basadas en pasiones humanas, la fuente que dio pie a *Temporada de Huracanes* (Random House, 2017), su nueva novela que surgió a partir de la lectura de una nota de asesinato pasional en Veracruz” (López). Aunque la novela aquí abordada tenga inspiración en una nota roja, la narración supera la de dicho género periodístico explorando las versiones del crimen a través de la ficción. Como reseña Solares sobre la novelista:

Contar de un modo lineal esta extraña historia de amor con recursos dignos de la novela sin ficción o del periodismo de investigación habría representado un desafío considerable. Pero Fernanda Melchor, que ya había publicado un estudio de crónicas, no se contentó con ello, sino que se alejó de todo rasgo periodístico y en cambio se propuso escribir un libro plenamente literario. El resultado es una narración que no repite lo que cuentan los periódicos mexicanos todos los días sobre la violencia, sino que explora aquellas profundidades que sólo los recursos de la literatura vuelven accesibles. Mezclando las voces de los testigos, de los policías que investigaron el caso, del periodista de nota roja local —una de las obsesiones de Fernanda, experta en la fotografía de Enrique Metinides—, y de los amores de la víctima, Melchor consigue “una belleza terrible” (54).

El análisis aquí desarrollado parte precisamente de la pregunta de cómo se representa la violencia en la novela a partir de la influencia de la nota roja. La línea conductora será la representación de este-

reotipos de género como estrategia narrativa para justificar la violencia. En este sentido, serán fundamentales los estudios de León Torres sobre la representación de estereotipos de género en un corpus de nota roja referida a casos de abuso sexual y el de Bosch-Fiol y Ferrer-Pérez acerca de los mitos sobre la violencia de género.

Se plantea la hipótesis de que en *Temporada de huracanes* los personajes son reducidos a construir una identidad que obedece a estereotipos de género que intentan minimizar o legitimar la violencia que define sus relaciones. Se aspirará a comprobar esto en tres apartados: el primero dedicado a describir cómo los personajes se representan determinados por estereotipos de género basados en el par excluyente masculino/femenino, el segundo a cómo dentro de esta representación social los estereotipos sirven para minimizar o justificar la violencia que ejercen los personajes unos sobre otros y el tercero a contrastar el uso del estereotipo como estrategia narrativa para tratar la violencia dentro de la nota roja y la novela tomando en cuenta sus respectivos efectos sobre la reacción del lector.

Preliminares: la representación de estereotipos de género en la narrativa

Tiznado define el estereotipo como “[...] la generalización de una imagen consensuada por un grupo de personas o grupos sobre otras personas u otros grupos, que se transfieren en el tiempo adquiriendo la categoría de verdades indiscutibles” (47). Los estereotipos funcionan como procesos reduccionistas en cuanto enfatizan ciertos atributos simplificando a aquello que representan. Según González su función es ayudarnos a entender el mundo de una manera simplificada ahorrándonos categorizar cada caso de forma aislada, es decir, brindan uniformidad: se reconoce a un individuo como parte de un grupo y se le asignan las características estereotípicas del grupo. Funcionan incluso como una guía de predic-

ción sobre el comportamiento ajeno y propio ya que tendemos a actuar en la dirección que se espera de nosotros, lo que la autora llama “efecto de autocumplimiento” (82) del estereotipo. Las relaciones que se establecen entre los grupos, desde la perspectiva del individuo “endogrupo” (el propio) y “exogrupo” (el ajeno), generalmente son: los miembros del grupo hallan diferencias dentro del endogrupo y acentúan las semejanzas en el exogrupo, tienden a favorecer al endogrupo en caso de conflicto con el exogrupo y tienden a asignar comportamientos indeseables socialmente al exogrupo (González).

Los estereotipos de género como subtipo se entienden como “creencias consensuadas sobre las diferentes características de los hombres y las mujeres en nuestra sociedad” (González 84), características que pasan a considerarse como inherentes o naturales y que funcionan de forma excluyente: lo masculino se opone a lo femenino y viceversa. Con base en esta diferenciación se asignan una identidad y roles determinados al individuo quien se supone que debe cumplir en función de su sexo. Los estereotipos de género se adquieren en el entorno familiar y social. La naturalización de la visión del binomio excluyente masculino/femenino restringe la construcción de identidades alternas y la posibilidad de asumir roles fuera de los asignados. El binomio funciona como visión hegemónica y su alteración es sancionada socialmente.

Entre los estudios que han analizado la representación de estereotipos de género en la literatura se encuentran los que se dedican a la perspectiva única de la representación de la mujer (se han consultado:

Novell, Pérez y Leal, Tiznado) y los que demuestran rupturas de la visión hegemónica a través de la representación de identidades alternas (Copello, Romero, Gutiérrez). Resulta importante estudiar *Temporada de huracanes* desde la perspectiva de la representación del binomio ya que el género “refiere específicamente a una matriz de poder heterosexual que construye las identidades personales, relaciones sociales y representaciones simbólicas en términos binarios” (Palacios 36) afectando lógicamente la construcción de identidad y su respectiva representación tanto de mujeres como de hombres.

Los estereotipos de género como factor de construcción en la identidad de los personajes

La novela se desarrolla en las inmediaciones del poblado La Matosa. Por la narración se sabe que es un espacio dominado por el narcotráfico, sin grandes oportunidades educativas ni laborales, movido por la prostitución (tanto de mujeres como de hombres) y a la par una sociedad tradicionalista y religiosa. Los personajes que habitan la representación de este entorno social cumplen roles determinados por estereotipos de género.

Claramente la representación del género¹ se rige por el par dicotómico excluyente masculino/femenino: las mujeres están limitadas a las tareas domésticas, de maternidad, de crianza, de servicio, mientras que a los hombres se les reserva la libertad, el desenfreno, la renuncia a las responsabilidades, las adicciones, los hechos ilícitos y el ejercicio sexual. Estos roles determinan el modo de relacionarse entre hombres y hombres, mujeres y mujeres y mujeres y hombres

¹ Se usa el concepto de representación (de género) a partir de la concepción de Butler del género como ficción cultural: “El género es pues, una construcción que regularmente oculta su génesis. El consentimiento colectivo tácito de representar, producir y sustentar la ficción cultural de la división de género diferente y polarizada queda oscurecido por la credibilidad otorgada a su propia producción. Los autores del género quedan encantados por sus propias ficciones; así la misma construcción obliga a la creencia en su necesidad y naturalidad. Las posibilidades históricas materializadas no son otra cosa que esas ficciones culturales reguladas a fuerza de castigos y alternativamente corporeizadas y disfrazadas bajo coacción” (ctd. en León Torres 133). Se diferencia de representación (textual) en el sentido que plantea Palacios sobre la perspectiva de análisis de los textos literarios: “[...] es posible afirmar para la investigación la utilidad de las “representaciones”, pero entendidas estas no como reflejo de la realidad, sino como formas en las que las experiencias reales o imaginarias, propias y ajenas, fueron inscriptas, en este caso, por los varones

y mujeres. Vistos como dos grupos, se determinan uno a otro en la transmisión y reproducción de estereotipos.

Es común que tiendan a predecir la conducta tanto del endogrupo como del exogrupo, limitando las posibilidades de acción y decisión libre tanto de hombres como de mujeres: la mujer terminará criando a sus hijos sola (lo que supone al hombre como “abandonador”) o al lado de un hombre “mantenido”, así generalizan sus formas de actuar en la idea de que “todos los hombres/mujeres son iguales”:

[...] aunque en realidad lo que hacía era tratar de ignorar la vocecita que, muy dentro de ella, vociferaba que era una pendeja por confiar en un hombre que ni siquiera conocía, un hombre que seguramente nomás quería aprovecharse de ella, engañarla con promesas falsas y frases bonitas, porque así eran todos, ¿no? Unos cabrones culeros que nomás hablaban pero nunca cumplían. (Melchor 119-120).

A la vez acentúan las semejanzas del exogrupo y le asignan comportamientos indeseables que posee por naturaleza: “[...] muchachos sin oficio ni beneficio, huevones todos sin excepción, inútiles y mantenidos, una panda de drogadictos enfermos de la mente [...]” (Melchor 47).

En cuanto a cómo favorecen a uno de los grupos, es importante considerar la función de la dominación de lo masculino, la preferencia por lo asociado a ello por sobre lo femenino. Las mujeres representadas no favorecen a su endogrupo, al contrario, su relación con otras mujeres es de vejación, menosprecio y violencia:

[...] cómo la vieja les pegaba y las llamaba arrimadas, arrastradas, inútiles, peor que animales, hubiera sido mejor que las putas de sus madres se las llevaran, o que las regalaran en la calle para que terminaran en el reformatorio, donde las lesbianas violan a las niñas con palos de escoba, pinches cabronas, son unas busconas, les gritaba [...] (Melchor 44).

Es así que encontramos mujeres madres solteras, “mujeres abandonadas”, que desprecian a sus hijas por sobre sus hijos. Estas hijas se erigen como las “mujeres víctimas” de maltrato (psicológico y físico), responsabilizadas de las tareas de crianza de sus hermanos y excluidas de posibilidades educativas. Los hijos constituyen los “hombres mantenidos”, los “hombres viciosos”. En este esquema, la figura del padre se da por entendida como “hombre abandonador” que por ello mismo no aparece como personaje pero sí como referencia repetida en torno a la figura de la mujer abandonada. La asignación de los roles y las relaciones de todos los personajes de la novela giran en torno a esta “lógica”, a este sistema que se reproduce como única opción en un ambiente determinista que supone la identidad según el sexo e impone su respectivo estereotipo de género.

Grupo interesante de revisar son las “mujeres prostitutas”. Pareciera que en esta representación alcanzan a ser más que mujeres objeto y se empoderan a través del ejercicio de la prostitución. Pero esto no escapa al esquema de estereotipos. A través del caso de Chabela podemos darnos cuenta que si ella alcanza cierto espacio de poder es porque adopta características asociadas a lo masculino tales como la libertad de acción, económica, laboral, la renuncia a la maternidad, el abandono del hijo y el ejercicio de

romanos de las élites ilustradas. En este marco, se concibe al “texto” como un artefacto cultural construido a partir de una serie de matrices que afectan y determinan su producción, recepción y circulación, y donde la realidad es lo que ese mismo texto construye como su referente” (34). En un caso la representación de género se aplica dentro de la ficción y en otro la representación textual para referirse a la novela como representación de una sociedad.

la sexualidad. Chabela traspasa el límite y por eso es sancionada como una “mala mujer” a los ojos de las demás: “[...] sabiendo perfectamente que la pinche vieja esa con la que andaba era puta de oficio, capaz de abrirse de piernas y de verijas ante cualquiera que tuviera dinero para pagarle” (Melchor 36). Pero a la vez ella misma reproduce un discurso de generalización y violencia:

Este mundo es de los vivos, pontificó; y si te apendejas, te aplastan. Así que tienes que exigirle a ese chamaco cabrón que te compre ropa. No te me apendejes, que así son todos los hombres: unos pinches huevones aprovechados a los que hay que andar arreando pa’ que hagan algo de provecho, y lo mismo ese pinche chamaco; o te pones verga o si no el dinero se lo va a gastar en pura droga, y al rato de pendeja te quedas tú manteniéndolo, Clarita. (Melchor 110-111).

Contraparte es el caso de Munra, pareja de Chabela. La condición física de Munra significa una disminución en su masculinidad y lo reduce a permanecer en el menoscabo y la humillación constante de la mujer y del pueblo cuya visión de él es “un cojo bueno para nada, borracho, mantenido” (Melchor 52).

Como apunta Copello sobre el disfraz: “Es a menudo la mujer quien se viste de varón porque eso le permite acceder a una situación superior. En cambio, no hay promoción social cuando es el hombre quien se disfraza de mujer: en efecto, el paso de lo masculino a lo femenino no es una mejora, muy por el contrario” (173). Es así que para Chabela desarrollar características masculinas, aun ante la reprobación social, es una mejora personal que le concede categoría para expresarse de la forma en que lo hace. Para Munra, al contrario, depender de su mujer, tener acceso limitado a situaciones laborales y sexuales lo mueve a un espacio de vergüenza, donde constantemente busca formas de sustituir sus “deficiencias”: “Aquella camioneta le

había salido bastante buena y cuando se iba a la carretera montado en ella a cien por hora sobre la recta con las ventanillas abiertas y viéndolo todo desde arriba, bien padrote, era un poco como si el accidente no hubiera sucedido nunca [...]” (Melchor 80).

Su relación es una especie de inversión de papeles: la mujer ejerce el dominio sobre el hombre que soporta la situación para no ser abandonado: “[...] y hasta le entró la esperanza de que Chabela seguramente regresaría a casa en cualquier momento; a lo mejor nomás estaba cotorreando por ahí con unos clientes y no había por qué hacer panchos, ni andar pensando que la cabrona al fin se había decidido a abandonarlo, ¿verdad?” (Melchor 69). Pero esto no quiere decir que escapen a la dinámica hegemónica sino que la reproducen desde posiciones distintas, señalados como un fracaso al género que deben representar.

En este mismo sentido funciona la negación de las prácticas homosexuales “por placer”. Existe un acuerdo explícito entre los hombres jóvenes de sostener intercambios sexuales con otros hombres mientras se realicen por dinero o bienes, esto se toma como una situación normal, pero por ningún motivo se puede aceptar que se accede por interés sexual ni mucho menos romántico. Las relaciones homosexuales pasan a ser incluso un factor de masculinidad como lo explica Sosa: “El binomio hombre-mujer llega hasta tal extremo que, el hombre que mantenía relaciones con otros hombres siendo el “activo” quedaba excluido de la categoría homosexual” (5).

Por último, es reconocible que estas ideas estereotipadas son reproducidas desde la enseñanza en el ambiente familiar. Las madres preparan a sus hijas para ser objetos sexuales, para ser abandonadas o violentadas y a sus hijos les dan la libertad de violentar, entregarse a las adicciones y ser “manteni-

dos”. Todos los personajes internalizan estos roles, el efecto de autocumplimiento es tal que cuando detectan que han fallado en la representación de su género dan salida a su culpa a través de acciones violentas contra sí mismos o contra otros.

Las relaciones violentas como “naturales”: el maltratador y la maltratada

Las relaciones entre los personajes están caracterizadas por darse a través de la violencia. Más allá de los casos en que la violencia de género se da en el sentido estricto de violencia en pareja, reconocemos un sinfín de acciones y conductas violentas normalizadas, es decir, aceptadas y reproducidas de forma “natural”, siendo imperceptible para quienes las ejercen y reciben que están siendo violentos o violentados.

Los estereotipos, al dejar a las mujeres la sumisión y la vulnerabilidad y a los hombres la dominación y la fuerza, suponen que ellas cumplan el papel de víctimas y ellos el de victimarios por “naturaleza”. Los personajes se vuelven una representación del estereotipo del maltratador o de la maltratada: deben recibir o propinar maltrato, abuso o violencia, lo que se explica o justifica a través de creencias asociadas con sus características estereotípicas y a mitos sobre la violencia de género.

Bosch-Fiol y Ferrer-Pérez definen los mitos sobre la violencia de género como “[...] creencias estereotípicas sobre esta violencia que son generalmente falsas pero que son sostenidas amplia y persistentemente, y sirven para minimizar, negar o justificar la agresión a la pareja” (548). Entre ellos las autoras clasifican los mitos sobre los maltratadores (los maltratadores son enfermos mentales, consumen o abusan de alcohol y/o drogas, han sufrido maltrato por parte de sus padres o han sido testigos de maltrato en sus familias) y los mitos sobre las mujeres maltra-

tadas (las mujeres con ciertas características tienen más probabilidades de ser maltratadas, si las mujeres maltratadas no abandonan la relación será porque les gusta o mito del masoquismo, si las mujeres son maltratadas algo habrán hecho para provocarlo). Además apuntan entre los mitos que minimizan la importancia de la violencia de género que la violencia psicológica no es tan grave como la física y entre los mitos sobre la marginalidad el hecho de que la violencia de género solo ocurre en familias o personas con problemas (pocos recursos).

Dos figuras que ilustran el caso son Norma y Brando. Siendo los dos personajes que más tiempo y desarrollo reciben en la narración, no funcionan sólo como las representaciones prototípicas de la víctima y el victimario sino que además nos hacen saber sus entornos, motivaciones y reacciones. Ello permite al lector poner en duda la normalización de su situación en la lógica social representada. Norma y Brando son adolescentes de trece y diecinueve años respectivamente, ambos provienen de familias marcadas por el abandono del padre donde la madre tiene que sobrellevar la precaria situación económica. Estos dos rasgos funcionan como las primeras características para justificar el abuso y la violencia presente en sus casos posteriormente.

Desde la mirada social, Norma cumple con el mito de la mujer maltratada: es joven, sin gran nivel educativo, de escasos recursos, ella “busca” el abuso, obtiene placer de él, es decir, le gusta. El abuso de Norma se justifica, incluso se predice (siguiendo la guía de predicción del estereotipo) y se le responsabiliza de él, de ahí la enorme culpa que siente y que su objetivo inicial sea suicidarse. Ante un ambiente que supone su conducta y la juzga por principios preestablecidos silenciando su situación emocional real, ese es el escape que encuentra al reconocerse ella misma como la causa del problema: “[...] y de madrugada, cuando lloraba en silencio en la cama

pensaba que verdaderamente tenía que existir algo muy malo dentro de ella, algo podrido e inmundo que la hacía gozar tantísimo con las cosas que ella y Pepe hacían juntos [...]” (Melchor 133).

El que las mujeres sean objetos “naturales” de violencia no solo se limita a las relaciones privadas sino que determina tratos institucionales. Tal es el episodio de Norma en el hospital después de su aborto donde es insultada, humillada, culpada y amenazada:

[...] con los mismos ojos acusadores y los labios tensos de las enfermeras después de que se enteraban del motivo por el cual Norma estaba amarrada a la cama; la misma mirada que la trabajadora social le había dirigido aquella noche que la internaron: estas cabronas no saben ni limpiarse la cola y ya quieren andar cogiendo, le voy a decir al doctor que te raspe sin anestesia, para ver si así aprendes. ¿Cómo vas a pagarle al hospital todo esto, eh? ¿Quién se va a hacer cargo de ti? Nada más vinieron y te botaron, se largaron sin que les importaras, y tú todavía de bruta que tratas de protegerlos. ¿Cómo se llama el que te hizo esto? Dime su nombre o la que se va a ir a la cárcel eres tú, por encubridora, no seas tonta, muchachita [...] (Melchor 102-103)

Por su parte, Brando cumple con el mito del maltratador: abandonado por el padre, de escasos recursos, adicto a la marihuana, la cocaína, la pornografía y pedófilo. La prefiguración de Brando como victimario proviene incluso desde la concepción religiosa de su madre que insiste en hacerle creer desde pequeño que está endemoniado y asocia la libertad, la inquietud sexual, la masturbación y demás prácticas adolescentes adjudicadas a lo masculino con una idea de maldad que él crece buscando en sí mismo:

Tal vez aquella era la prueba, la demostración irrefutable de que sí llevaba al diablo metido en el cuerpo, aunque nunca lograra detectar las marcas que supuestamente, según el padre Casto, aparecían en el rostro de todo endemoniado, por mucho que las buscara en el reflejo del espejo, cuando de noche y a oscuras, parado frente al lavamanos, miraba largamente su reflejo sin encontrar la menor presencia de lo satánico, lo demoniaco, solo su cara ojerosa y mofletuda, la mirada torva de siempre, la imagen banal de lo cotidiano. Le hubiera gustado descubrir un brillo maligno en sus ojos, un resplandor colorado al fondo de sus pupilas, o el asomo de una cornamenta sobre su frente, o la súbita aparición de colmillos, de algo, lo que fuera, carajo, cualquier cosa menos esa cara ridícula [...] (Melchor 166).

Lo masculino ligado a una maldad innata se refuerza en el encuentro con el gato en casa de la Bruja que Brando interpreta como “el diablo que lo venía siguiendo desde hacía tantos años” (Melchor 206) y con la presencia del dibujo del diablo en la escena final de la cárcel. Las prácticas sexuales e ilícitas en las que se va involucrando Brando están marcadas siempre por la presión de cumplir con las expectativas del círculo de amigos y obedecer a esa maldad inherente. La visión de la masculinidad que Brando recibe está marcada por la irrealidad y estereotipia que sanciona su entorno, su grupo de amigos, la pornografía y la visión religiosa de la madre.

Según los mitos sobre la violencia de género, estamos ante las circunstancias idóneas para que la violencia se dé. En un caso culpan a Norma de las acciones que sufre y en otro exoneran e imposibilitan a Brando de sentir culpa por sus acciones. Reconociendo el papel que juegan los estereotipos en su toma de decisiones, tanto Norma como Brando están limitados en la construcción de su identidad y en su libertad de

acción por un entorno que predice lo que harán con base en su sexo. La “vulnerabilidad” determina que Norma huya y se culpe a sí misma mientras que la “fuerza” determina que Brando no reconozca su responsabilidad en el asesinato y en los abusos en que participa. Ambos buscan esconder su “fracaso” en la representación de su género: por un lado el ejercer su sexualidad de una forma transgresora², buscando al marido de su madre, fallando como hija y mujer al salir embarazada y, en el otro caso, sentir deseo sexual por otro hombre, obsesionarse con uno de sus amigos mientras aborrece las relaciones con mujeres por placer y con hombres por dinero.

Los estereotipos actúan como formas simplistas no solo de clasificar a los individuos sino de explicar por qué ocurre la violencia normalizando así los patrones que se reproducen entre los personajes. Como explica Expósito:

Mas tal enfoque, en el que las mujeres aparecen a menudo como las víctimas y los hombres como victimarios, no señala a las disposiciones biológicas o de interacción como factores que aclaran por sí solos la violencia de género: ni las mujeres nacen víctimas ni los varones están predeterminados para actuar como agresores. De hecho, los estereotipos sobre cómo unos y otras deben comportarse, las experiencias que refuerzan la conducta estereotípica y la estructura social que apoyan la desigualdad de poder entre géneros ha contribuido a que se originen patrones de violencia a lo largo de nuestro ciclo vital (20).

Uno de los mitos que permea las relaciones entre todos los personajes es que la violencia psicológica no es tan grave como la física. En esta representación social funciona a tal grado que no solo se minimiza sino que se vuelve imperceptible. Tal es la situación (aunque no la única) de cómo las figuras maternas suelen tratar a sus hijas, en el entendimiento de que es su derecho e incluso su obligación humillarlas constantemente para tratar de evitar que terminen como ellas “saben” que acabaran (engañadas, embarazadas, abandonadas). En suma, en esta representación social la “lógica natural” sancionada a través de los estereotipos de género es que las mujeres deben ser objeto de violencia y los hombres deben ser sujetos de violencia.

La nota roja y *Temporada de huracanes*: representaciones estereotipadas que minimizan o justifican la violencia narrada

Que en la representación de la novela se construyan personajes limitados en su identidad por estereotipos de género como forma de justificar la violencia en que se relacionan puede asociarse con su origen a partir de una nota roja. Como lo ha expuesto León Torres, esta misma estrategia es utilizada en la narración de abusos sexuales en la nota roja. La autora propone que: “[...] en su aparente trivialidad, la nota roja continúa desempeñando una función importante en la circulación y naturalización de estereotipos genéricos que legitiman formas de violencia que afectan de forma distinta a hombres y mujeres” (129).

² Norma ni siquiera alcanza a reconocer que fue abusada sexualmente porque, al amparo del discurso general, ella es la única responsable de su cuerpo, lo que la lleva a considerar su embarazo como un castigo por el placer que experimentaba en el abuso: “Tenía miedo de que la corrieran de la casa, porque su madre siempre le estaba contando lo que le pasaba a las chamacas zonzas que salían con su domingo siete; de cómo las ponían de patitas en la calle y cómo tenían que rascárselas ellas solas, como mejor pudieran, completamente desamparadas, y todo por haber dejado que los hombres se aprovecharan de ellas, por no haberse dado a respetar porque todo el mundo sabe que el hombre llega hasta donde la mujer se lo permite” (Melchor 126). Por el mismo discurso, Brando tampoco es capaz de considerar la violencia de sus acciones que quedan siempre amparadas en la idea de “dominación” del hombre sobre la mujer y el homosexual

Al igual que en la representación de la novela, en este tipo de textos se organiza a los sujetos por el par dicotómico excluyente que caracteriza de forma innata a las mujeres como vulnerables, ignorantes, mentirosas, ingenuas y a los hombres como maliciosos, violentos, depredadores sexuales, astutos. Así “[...] evocan una suerte de arquetipo básico: los hombres ejercen un poder implacable e impune sobre las mujeres” (134). En el esquema de estas notas, hombres y mujeres tienen roles definidos que a través de ciertos recursos de enunciación se plantean como “lógicos o naturales”: “La identidad de las mujeres en estas notas es construida básicamente por lo que concierne al abuso en sí mismo [...] Ser hombre, en estas narrativas periodísticas, equivale a ejercer el poder de forma extrema, produciendo violencia sexual y reproduciendo relaciones asimétricas y vejatorias” (142-143).

La propia novelista alude al uso del estereotipo como estrategia narrativa en este género periodístico: “Por ejemplo, me gusta mucho la nota roja, es decir, las historias que terminan mal, pues. Generalmente, cuando las encuentras en los periódicos, te das cuenta de que están narradas a través del estereotipo y con mucha prisa” (Maristain). Cabe entonces cuestionar: si la nota roja echa mano del estereotipo como estrategia para trivializar, ridiculizar o invisibilizar la violencia creando lectores que se acostumbran a consumirla como un producto sobre una situación normalizada, ¿cuál es la reacción que intenta crear *Temporada de huracanes* en el lector respecto a la violencia descrita?

A partir de su análisis, León Torres localiza ciertos recursos que se emplean en la nota roja con el fin de minimizar o justificar la violencia de los abusos. Entre ellos está el uso de un estilo crudo, mordaz e irónico que sugiere sospecha a cerca del episodio referido o lo ridiculiza. En general, no se aclara quién escribe la nota ni se incluyen en la redacción testimonios ni

del denunciado ni de la denunciante. Estos dos primeros puntos dan como resultado que la narración de los hechos sea solo una versión acrítica y hermética que depende de quien la escribe.

En la novela, desconocemos quién es el narrador. Estamos frente a un narrador por el que se reportan los testimonios de algunos personajes relacionados con el crimen en los que se perfila a la totalidad de los personajes. El estilo que imita al flujo de pensamiento y la oralidad de la expresión crean un tono anecdótico, un suceso que se cuenta de una persona a otra, como lo diría Melchor “Una historia al fin y al cabo es como un buen chisme, te tiene que atrapar de principio a fin” (Maristain). La actitud con que el narrador refiere las palabras de cada personaje es neutra en el sentido de que las valoraciones dependen del personaje mismo y él solo las está reproduciendo. La narración del crimen y de los hechos en torno a él no está cargada nunca de ironía ni es ridiculizada. El lector recibe la descripción de las acciones en la forma más cruda posible, desnuda de recursos léxicos que la ablanden o ridiculicen. En esta actitud neutra, el narrador tampoco emprende juicios o reflexiones sobre los sucesos, no se presenta como una conciencia crítica, ni esperanzadora. En este caso tampoco se presentan las versiones de los involucrados solo se reconstruye su perfil y motivaciones por las voces de los demás tal como lo explica la autora: “La historia se va contando por partes, cada personaje que aparece en la narrativa va contando su versión de los hechos. Los únicos personajes que no se tratan en la novela es el principal victimario y la víctima, siempre son los discursos que se entretajan en torno a ellos” (Maristain).

Por otro lado, el tono impersonal empleado en las notas rojas no solo distancia al autor y a la víctima de la narración sino también al lector determinando su reacción:

La característica en común observada en estos textos es el estilo grotesco que adoptan los reporteros o las “agencias” en las que se basan los reportes de violaciones. Los textos en cuestión, emplean un estilo impersonal y burlesco que cosifica a la violación sexual; la víctima es deshumanizada y la gravedad de los hechos es minimizada. Dada la forma en la que son presentadas las tramas de la violación en la nota roja, el lector difícilmente podría establecer alguna clase de identificación con las víctimas y ponderar la gravedad de los abusos referidos (León Torres 129).

El estilo que llama “grotesco” surge del intento de reconstruir de forma pormenorizada los sucesos, incluyendo detalles que necesitarían que quien escribe hubiese presenciado el hecho para saberlos. Este estilo realista que busca dar verosimilitud a la nota, a decir de la autora, crea representaciones grotescas que hacen descripciones del abuso que no son necesarias o pertinentes. Dichas descripciones son acompañadas por un léxico que las ridiculiza y plantea como absurdas.

Dentro de la novela, hallamos pasajes donde se emula la redacción de un acta de ministerio público pero estos están limitados a ciertos momentos de narración. Las descripciones tienen cierto carácter realista y una forma que podría calificarse “grotesca” dada la crudeza del léxico y su construcción. Pero es precisamente esta crudeza descriptiva, libre de ironía, sarcasmo, tintes humorísticos o cómicos, lo que lleva al lector a sentirse incómodo ante la lectura y a cuestionar por lo tanto la normalidad de la violencia dentro de la representación social.

Otro factor dentro de la nota roja es que los involucrados en el abuso no se caracterizan, queda un vacío de información respecto a características que puedan ayudar a situarlos en su contexto o refieran a

sus trayectorias individuales o sociales. No hay interés por describir ni mucho menos por reflexionar sobre sus perfiles personales quedando definidos por características básicas y adjetivos estereotípicos en torno a su categoría de víctima o victimario.

Aunque se represente una sociedad que funciona bajo un esquema dicotómico excluyente, en la novela el conocer las características de los personajes, sus respuestas emocionales y sus motivaciones para actuar hace que el lector rechace la validez de esa lógica, sienta indignación o forme cierta empatía. Si en la nota roja la violencia está justificada o minimizada y se vuelve invisible en la lectura cotidiana del género periodístico, en *Temporada de huracanes* la violencia se presenta desnuda, de la forma más cruda posible, volviéndose innegable, obligando al lector a confrontar la existencia de los problemas y a reconocer la gravedad de las situaciones.

Conclusiones

La dinámica social representada dentro la ficción determina que los personajes de la novela se construyan a partir de estereotipos de género limitando los roles que pueden cumplir a los impuestos a su sexo. Esta organización funciona por el binomio dicotómico excluyente masculino/femenino que adjudica ciertas características a hombres y a mujeres que se cree poseen de forma innata y sanciona el desarrollo o adquisición de las opuestas. A través de estas características se justifica que las mujeres tengan el lugar de víctimas y los hombres el de victimarios en un ambiente donde se reproducen patrones de violencia normalizados.

Aunque dentro de la ficción se configure esta representación de una sociedad, la novela no pretende invisibilizar la violencia narrada como es común que suceda en los medios de comunicación, especialmente en la nota roja. *Temporada de huracanes* confronta al lector con una variedad de formas de

violencia normalizada que no necesitan el contexto extremo y estereotípico de la narración para existir en su propio entorno. El presentar los sucesos de una forma tan cruda y sin ningún atisbo de reflexión o crítica supone una gran tarea fuera del texto. La novela se limita a mostrar los hechos y es trabajo de quien lee reaccionar y cuestionar la representación ofrecida.

Al estar inmersos en una sociedad que nos ha enseñado a consumir la violencia en formas que la trivializan y vuelven cotidiana, es imposible evitar el shock, la incomodidad e incluso el dolor que la lectura provoca. Por ello mismo puede servir como un punto de partida para repensar cuántos patrones de violencia amparados en la estereotipia se reproducen en nuestra sociedad. No es simple ingenio que los narradores contemporáneos estén “dándole la vuelta” a géneros periodísticos como la nota roja. La novela aparece en un momento donde se lucha por el derecho a construir identidades libres sin que ello suponga sanciones sociales ni reacciones violentas. Inspirados en discursos que perpetúan la naturalización del discurso hegemónico sobre el género, autores y autoras como Melchor logran la visibilización.

Obras citadas

BOSCH-FIOL, Esperanza y Victoria Ferrer-Pérez. “Nuevo mapa de los mitos sobre la violencia de género en el siglo XXI”. *Psicothema*, núm. 4, vol. 24, 2012, pp. 548-554.

COPELLO, Fernando. “Los estereotipos del hombre y de la mujer en una novela publicada en 1622: El Andrógino de Francisco de Lugo y Dávila”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 1, vol. 56, 2008, pp. 155-173.

EXPÓSITO, Francisca. “Violencia de género. La asimetría social en las relaciones entre mujeres y hombres favorece la violencia de género. Es necesario abordar la verdadera causa del problema: su naturaleza ideológica”. *Mente y Cerebro*, núm. 48, 2011, pp. 20-25.

LEÓN TORRES, María de. “Supuestamente hechizada: acerca de mujeres, violencia de género y sutilezas de la nota roja en México”. *Femeris*, núm. 1, vol. 3, 2018, pp. 126-146.

GONZÁLEZ, Blanca. “Los estereotipos como factor de socialización en el género”. *Comunicar*, núm. 12, vol.6, 1999, pp. 79-88.

GUTIÉRREZ, Aleyda. “Instancias y distancias del estereotipo femenino en Señora de la miel de Fanny Buitrago”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, núm. 11, 2010, pp. 13-40.

LÓPEZ, Mixar. “Fernanda Melchor: la literatura es una llave de yudo”. *Yaconic*, 19 de abril de 2017, <http://www.yaconic.com/fernanda-melchor-temporada-de-huracanes/>

MARISTAIN, Monica. “Aquí no es Miami: la joven veracruzana Fernanda Melchor deslumbra con su primer libro de crónicas”. *Sin Embargo*, 18 de mayo de 2013, <http://www.sinembargo.mx/18-05-2013/623864>.

MELCHOR, Fernanda. *Temporada de huracanes*. Penguin Random House, 2017.

NOVELL, Noemí. “De Terminator a Terminatrix: representaciones y estereotipos de género”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 11, 2005, pp. 171-180.

PALACIOS, Jimena. “Identidad y diversidad: estereotipos y representaciones de género en *Metamorphoses de Apuleyo*”. *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, núm. 11, 2015, pp. 32-40.

PÉREZ, Martha y Sandra Leal. “Las telenovelas como generadoras de estereotipos de género: el caso de México”. *Anagramas. Rumbos Sentidos de la Comunicación*, núm. 31, vol. 16, 2017, pp. 167-185.

ROMERO, Dolores. “Identidad de género en personajes de ficción infantil y juvenil. Hacia una ruptura de los estereotipos”. *Acciones e Investigaciones Sociales*, núm. 29, 2011, pp. 173-200.

SOLARES, Martín. “Dos novelistas del riesgo”. *Revista de la Universidad de México. Nueva época*, núm. 160, Junio 2017, pp. 52-54.

SOSA, Estefanía. “La mujer en el realismo mágico latinoamericano”. Trabajo de fin de grado, Universidad de Salamanca, 2015.

TIZNADO, Karina. “Narcotelenovelas: la construcción de nuevos estereotipos de mujer en la ficción televisiva de Colombia y México a través del retrato de una realidad social”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.

La memoria disgregada: un caso de transfiguración narrativa en *Ángela y los ciegos* de Alejandro Meneses

ANTONIO MIGUEL MUÑOZ ORTIZ.

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA.

TONORTIZ16@GMAIL.COM

Resumen

Ángela y los ciegos de Alejandro Meneses no es un libro de cuentos o una novela fragmentada, sino un hipertexto que admite varias lecturas debido a la idea central del libro: la memoria desordenada e imposible de asir. Esto se explica mediante el concepto de transfiguración narrativa de Norma Angélica Cuevas Velasco, pues este cambio del tiempo narrativo nos da pistas de que el texto proporciona una nueva concepción sobre el mismo. Igualmente, el estilo, entendido por Middleton Murry como única forma de expresión de una idea, nos brinda un marco amplio para entender la escritura sonora y lírica de Meneses.

Palabras clave

Transfiguración narrativa, estilística, hipertextualidad, memoria fragmentada, libro conceptual.

Desde la segunda mitad del siglo XX, varios narradores comenzaron a reinventar las formas para contar una historia. Los ejemplos más cercanos geográfica y canónicamente son Elizondo, Melo y Pacheco, autores de la Generación de Medio Siglo, con sus novelas *Farabeuf*, *La obediencia nocturna* y *Morirás lejos*, respectivamente. No obstante, la experimentación podría llegar tan lejos como en *La nueva novela* (1977) del chileno Juan Luis Martínez, un libro extraño para su época que marcó el inicio de nuevos panoramas literarios, u otro mucho más contemporáneo como *Conjunto Vacío* (2016) de Verónica Gerber, texto donde la autora se vale de diagramas para contar una historia y ahondar en las emociones.

Este trabajo busca dar cuenta de *Ángela y los ciegos* (2000) de Alejandro Meneses desde la perspectiva de la transfiguración narrativa propuesta por Norma Angélica Cuevas Velasco, pues de este modo observamos que el libro de Meneses se distancia de lo comúnmente asociado con un libro de cuentos o una novela mediante el estilo de su escritura y las negaciones de preceptos narrativos. Un análisis desde este punto de vista permite observar que *Ángela y los ciegos* es un hipertexto difícil de catalogar porque su construcción se corresponde con el contenido tratado a lo largo del texto: lo inasible y fragmentario de la memoria.

Del mismo modo, y siguiendo las ideas de Cuevas, realizaremos un acercamiento donde la literatura misma sirva como teoría de análisis, pues las ideas de Gonçalo Tavares planteadas en *Agua, perro, caballo, cabeza* (2009) explicarán mejor el texto de Meneses. A su vez, *El arte nuevo de hacer libros* (2016) de Ulises Carrión funciona como marco referencial para entender la forma en que está construido *Ángela y los ciegos* y la propuesta que busca el autor con este libro.

Alejandro Meneses es un escritor tlaxcalteca fallecido en 2005. *Ángela y los ciegos* es un libro compuesto por 11 relatos, en el que cinco poseen título y los demás sólo se identifican mediante números romanos. En la producción del autor encontramos principalmente libros de cuentos, recopilaciones y relatos dispersos en revistas hispanohablantes de varios sitios.

Debido a su cultivo de este género, Beatriz Meyer y gran parte de la crítica menciona que como “Jorge Luis Borges, [Meneses] no le veía ningún caso a las historias que se prolongaban más allá de 20 páginas y, por tanto, sabía que cualquier recurso estilístico tenía que desplegarse en un espacio mínimo” (Martínez). Para nosotros, *Ángela y los ciegos* es más que un libro de cuentos o una novela fragmentada. Se trata de un texto que admite varias lecturas y borra la línea que divide ambos géneros con la intención de demostrar los límites y posibilidades de la escritura. Para dar cuenta de esto, primero debemos analizar los elementos formales de su técnica narrativa.

La diégesis de *Ángela y los ciegos* puede resumirse del siguiente modo: un narrador omnisciente e intradieético cuenta las ausencias y apariciones de Ángela Adónica, su prima y amante. No es posible decir más ni menos, pues el libro comparte, aparentemente, un hilo conductor: la presencia de Ángela en diversos momentos y lugares. El libro comienza con “I”, texto que inicia con una analepsis: “Hace diez años, en el verano, Ángela llegó a mi casa” (Meneses 13). Luego la narración avanza y se sitúa en lo que parece ser su presente de enunciación, el año 1969. Esto se deduce por un hecho que se corresponde con la realidad, el alunizaje:

«Véspers», susurra alguien cuando recuerdo a mi prima. Enciendo el radio. Voces de hombres perdidos en la lluvia preguntan por la Ángela Adónica que recuerdo: entre los cuervos desorientados [...] *posa para la cámara que un día*

*empeñé en una cantina por unos tragos de ron*¹. Muevo el sintonizador, el locutor describe la llegada del hombre a la Luna; un cuervo abre las alas, se eleva con un chasquido (14-15).

Justo en la línea siguiente, aparece otra analepsis que no se corresponde con el tiempo de la que inicia el libro, ahora refiere a: “Una tarde de hace muchos años, en el cuarto de mi madre [...]” (Meneses 15). Es destacable que, tras los saltos temporales que ya mencionamos, las cursivas de la cita larga anterior son otra analepsis respecto al tiempo de enunciación que, sin embargo, refiere a “Cuervos”, un texto que viene varias páginas después: “Quédese con la cámara, no traigo dinero... después vengo por ella -le digo al cantinero” (Meneses 99). Cuando leemos este diálogo, podemos recordar que el narrador ya había mencionado ese dato apenas iniciado el libro. A partir de este momento, es posible ir rastreando las pistas para fijar una lectura hipertextual del libro y afirmar, por lo tanto, que desde el primer relato el tiempo se muestra como un elemento determinante para la lectura, pues, como veremos más adelante, el factor de la memoria y el recuerdo son partes fundamentales en la construcción de este libro.

Otro indicio importante es cuando el narrador, apenas en el tercer párrafo de “I”, menciona una frase que se repite constantemente durante todo el libro: “Después de ella, siempre es noviembre” (Meneses 13). Esto devela más indicaciones para leer el libro, pues todos los relatos mencionan que es noviembre o ya casi, llueve y además hay cuervos o aves desubicadas: “Casi es noviembre, ¿lo oyes?” (Meneses 22), “Los cuellos sucios, los martes, las boletas de calificaciones en sus micas azules, los pajarracos extraviados, noviembre” (Meneses 33), “No contesta, mira la lluvia que escurre por los cristales. [...] No hay agua en la

fuerza ni viento en los árboles. Sólo cuervos desorientados [...] La luz del otoño sopla el polvo” (Meneses 40-41).

No obstante, pese a la marca temporal del mes nunca podemos situar con precisión el tiempo de la enunciación ni el tiempo al que se refiere al realizar las analepsis, pues Ángela no es descrita con exactitud. Todo esto se debe a un cuestionamiento sobre la objetividad de narrar y la posibilidad de asir el conocimiento a través de la memoria, idea que explicaremos una vez analizados los elementos constitutivos del libro.

Antes de analizar el contenido, es necesario destacar otra de las características más importantes: la ausencia de información sobre el narrador. Sabemos que se trata de un hombre por marcas como: “Ángela, yo soy tu ciego [...]” (Meneses 16), sin embargo, nunca se menciona su nombre o edad. Este rasgo también es analizado por Raúl Dorra, quien menciona que “el narrador-protagonista ocupa el espacio de la representación con sus palabras, que tratan de encontrar el sentido de toda aquella dispersión, y su prima ocupa el espacio representado con sus desestructurantes perversiones” (Palma 287). Es decir: el narrador cuenta, pero no hay nada de lo que esté completamente seguro.

Del mismo modo, el plano onírico y el de la memoria son constantes dentro del texto: “En la noche me llamo dos veces Ángela-recuerdo, dijo, esa madrugada en mi sueño” (Meneses 16), “Muchos años después, durante el sueño, recuerdo a mi tía Mercedes” (Meneses 65). Una vez más, el narrador muestra los saltos temporales, la nula objetividad que tienen sus palabras y así nos presenta los límites dentro de los cuales podemos creer o no en su narración.

¹ Cursivas del autor del artículo (N. del E.)

Una vez problematizados estos aspectos, es necesario retomar la propuesta de Norma Angélica Cuevas Velasco, quien menciona que existen

[...] textos que, cambiando algunos de los elementos propios de su configuración genérica y discursiva, transforman su modalidad narrativa sin perder su capacidad de existencia ficcional ni perder su configuración narrativa [...]. A este cambio de implicaciones formales tanto a nivel de la expresión como a nivel del contenido, le llamaré “transfiguración narrativa” en atención al proceso de hibridación discursiva originada por el fenómeno de disolución narrativa como una posible apertura a la manifestación del pensamiento teórico-literario encanado en los pliegues del texto (136-137).

Al mismo tiempo, comenta que una característica de este cambio se encuentra en la transformación de universales del relato como “[...] historia y discurso, narrador y narratario y roles actanciales” (Cuevas 137). *Ángela y los ciegos*, por lo tanto, es un caso de transfiguración narrativa porque la cuestión del narrador, el tiempo y la historia se problematizan, como ya demostramos anteriormente. Del mismo modo, debemos recalcar que estas problematizaciones se realizan mediante su escritura, es decir, mediante el estilo que ocupa para narrar; por lo tanto, también hay que analizarlo.

Antes de ahondar en su estudio, definiremos el estilo a partir de dos concepciones teóricas. Primero, la de Middleton Murry en *El estilo literario* (1975). Tras mencionar y cuestionar varias acepciones de estilo, concluye en líneas generales que se trata de la manera individual de sentir cuya forma de expresión se siente necesaria e inevitable (20, 50). Por otro

lado, en *Dafen: dientes falsos* (2017), Pierre Herrera parafrasea una idea de Pierre Bayard sobre el estilo: “Todas las obras de un mismo autor/ presentan similitudes de construcción/ más o menos perceptibles/ y traducen secretamente, más allá de sus diferencias,/ una manera idéntica de ordenar la realidad [...]” (46). Ambas definiciones coinciden en la cuestión de individualidad y correlación entre forma de expresión y sensibilidad.

Como ya han mencionado los estudios sobre *Ángela...* de Diana Hernández Juárez y Alejandro Palma Castro, los tópicos y las formas fragmentarias y difusas al narrar son una constante en los libros de Meneses. No obstante, hay algo único del estilo de *Ángela...* que provoca su acercamiento más a la poesía que a la prosa.

Middleton menciona que, mientras que la prosa se acerca a la descripción objetiva y más racional, la poesía es abstracción y emoción, es decir, menos objetiva (65). Traduce esta idea con ejemplos en donde la prosa describe con precisión mientras que la poesía elude y complica antes que ser directa. Es importante destacar que no entiende poesía y prosa como verso y escritura lineal, sino como un estilo o la forma de expresión dominante en cierto momento para determinados temas. Por lo tanto, y volviendo al objeto de este estudio, el estilo de *Ángela y los ciegos* se acerca más al género de la poesía por romper con los modelos narrativos establecidos, oponiéndose así a la objetividad de la prosa.

De la misma manera, gran parte del libro está escrito de un modo en el que la sonoridad se vuelve importante. Algunos ejemplos²: “Hace diez años, en el verano, Ángela llegó a mi casa. Consejera de Dios y del maligno, en el ambiguo espacio de

² Debido a la extensión de este trabajo, no ahondaremos en este aspecto, pues el libro contiene numerosos ejemplos de esta índole. Del mismo modo, sólo mediante un estudio exhaustivo y específico podríamos analizar este aspecto. La sonoridad se presenta mediante ritmo, cadencia y aliteración, como en los ejemplos aquí presentes.

su alma, tenía la capacidad de mantenerse ausente del mundo, intacta” (Meneses 13), “Ángela se levanta de la cama envuelta en una sábana [...]” (Meneses 74), “Abrió. Me miró sin verme. Nebli- na, peces en un estanque verde” (Meneses 87).

Una vez descrita la forma del texto, hay que explicar por qué está escrito de ese modo. Retomando a Cuevas Velasco, serán las mismas obras literarias quienes planteen su propia teoría de análisis. En este caso, Gonçalo Tavares, en *Agua, perro, caballo, cabeza*, presenta similitudes con *Ángela y los ciegos*, por lo que nos ayudará a explicar la obra del autor tlaxcalteca. En la contraportada del libro de Tavares, se menciona que los textos del portugués son un “[...] anómalo puñado de relatos cuyo seco lirismo contrasta con los violentos ámbitos donde acontecen sus historias”, lo que ya nos habla sobre el punto de contacto con Meneses: su lirismo. Dentro de varios relatos, que también comparten diversos hilos conductores de manera implícita, el narrador es constante con las ideas que enuncia. Por su carácter representativo³, consideraremos una sola de ellas que se ejemplifica con esta cita: “No puedes tener el conocimiento integral de las cosas.” (Meneses 57).

En su libro, Tavares construye las historias sin dejar nada claro, a veces, incluso, sin contarlas y la gran mayoría de las veces pasando de una narración o temática a otra sin terminar la anterior. Tal como menciona su frase, el lector nunca tiene una certeza. Podemos notar cómo, sin que se relacione de un modo textual, esta concepción es aplicable tanto para los lectores de *Agua, perro, caballo, cabeza* como para los de *Ángela y los ciegos*, quienes nunca saben desde dónde se narra, quién es el narrador ni qué pasa exactamente con Ángela Adónica.

El epígrafe general de *Ángela y los ciegos* pertenece a Bernard Malamud: “Y además, ¿quién conoce el mecanismo del alma?” (Meneses 11). En líneas generales, y tal como funcionan estos paratextos, las frases de Malamud explican la idea global del libro. La voz del narrador nos guía entre la niebla que es su memoria. No se trata de un conjunto de recuerdos perfectamente ordenados, sino de un constante ir y venir entre tiempos donde la existencia misma se pone en duda: “No estoy porque nada pasa. [...] O soy muchas veces porque no me encuentro, sólo me repito. Ya no sé quién es el que soy” (Meneses 70). La estructura inconexa se corresponde con la memoria del narrador, su incapacidad al tratar de recordar y precisar la información y la nula posibilidad de narrar para aprehender el mundo, pues sólo es posible obtener un conocimiento roto, nunca integral, como ya mencionaba Tavares. El concepto manejado por Meneses se corresponde con la construcción del libro: forma y contenido se complementan recíprocamente.

Ahora bien, resulta interesante visualizar cómo dos autores tan distantes como Tavares y Meneses, ubicados en polos opuestos del mundo, escriben y configuran hipertextos de un modo parecido. En *El arte nuevo de hacer libros*, Ulises Carrión reflexiona acerca de los métodos de construcción de libros, no sólo como objetos textuales, sino físicos. Dos de sus ideas ayudarán a entender mejor la escritura de Meneses en *Ángela y los ciegos*. Primero, que “en el arte nuevo el escritor hace libros” (Carrión 20); y segundo, que “hacer un libro es actualizar su ideal/ secuencia espacio-temporal/ por medio de la creación de una secuencia paralela de signos lingüísticos o no” (Carrión 21). Ese “ideal” que menciona Carrión podemos entenderlo como el concepto que maneja el autor en su libro.

³ Al igual que la sonoridad, este estudio comparativo requiere de mayor extensión. Por lo tanto, lo que presentamos aquí sólo es un atisbo. Los relatos poseen aliteraciones, ritmo y cadencia que se conservan incluso pese a la traducción al español. Uno de los conceptos manejados en el libro es la violencia y la imposibilidad de saber sus causas. Además de la crueldad que implican los acontecimientos, el lector se ve impedido por la información que el narrador le proporciona, igual que en el caso de *Ángela*, aunque por motivos distintos.

En este caso, el libro de Meneses está construido como una totalidad, un conjunto de textos que se relacionan unos con otros y, como lo demuestra su lectura, que se confunden y revuelven hasta formar algo que incluso resulta difícil de clasificar de acuerdo al género literario. Por otro lado, el libro se renueva mediante la transfiguración narrativa y la creación de nuevas secuencias donde, nuevamente, todo se revuelve, superpone y confunde para exponer la idea de la memoria subjetiva, fragmentaria y caótica. Si bien no podemos hablar de un libro objeto por la edición y el tratamiento que se le da al producto comercializado⁴, sí podemos hablar de la construcción de un texto donde la totalidad fragmentada implica unidad mediante su construcción temática y formal. Resulta interesante, sobre todo para posteriores investigaciones que realizaremos, notar cómo dos autores tan distantes pero contemporáneos comparten una propuesta narrativa conceptual en ambos libros.

En conclusión, *Ángela y los ciegos* es un libro en el que se reinventa la forma de contar una historia: se vale de la no-linealidad y el desconocimiento para expresar la concepción de la memoria imperfecta, desordenada y caótica. Del mismo modo, el autor crea mediante estos recursos un hipertexto que admite más de una lectura, además de que su estilo prioriza la sonoridad antes que contar una historia a detalle. Sobra decir que por lo anterior los relatos admiten una lectura independiente y conjunta sin perder en ningún momento el grado de escritura trabajada en todas las páginas. Sin duda, el trabajo estilístico de Meneses constituye un punto muy fuerte para acercarse a leerlo o estudiarlo.

Al realizar el análisis de esta obra, cabe preguntarnos por qué un libro de este tipo no tuvo mucha relevancia dentro del campo literario mexicano⁵. Como menciona Allan Kaprov, “[el hombre que se topa con lo nuevo] sólo puede prepararse para descubrirlo, quedándose lo menos protegido posible, lo más expuesto a la ‘extrañeza’ que lo consientan sus vínculos con la civilización” (18). Este libro, anómalo como sólo son los de su especie, sólo enfrentará su destino tras el paso del tiempo.

⁴ Sólo existe una edición del libro que fue publicado mientras el autor estaba vivo. Si bien no se trata de un objeto como *Sabor a mí* de la chilena Cecilia Vicuña, donde el libro se elabora de manera artesanal, no por ello es menos destacable el trabajo renovador de la escritura de Meneses.

⁵ Son pocas las críticas que recibió tras su publicación. Una de las más destacables es la de José Joaquín Blanco en el 2001, donde menciona el carácter lírico de Meneses como narrador. No obstante, en aspectos económicos, el libro todavía no agota su primera edición.

Obras citadas

CARRIÓN, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. TextJockeys, 2016.

CUEVAS VELASCO, Norma Angélica. “La transfiguración narrativa como apertura de la teoría en la literatura”. *Ejes y figuras. Estudios sobre problemas de la teoría literaria*, BUAP, Universidad Veracruzana, 2010.

HERNÁNDEZ JUÁREZ, Diana. “Fragmentación, hipertextualidad y ficción en la narrativa de Alejandro Meneses”. *Con/versiones en la literatura hispanoamericana*, BUAP, 2009.

HERRERA, Pierre. *Dafen: Dientes falsos*. CONACULTA, 2017.

KAPROV, Allan. “Ensayo sin título”. *Ensayo sin título y otros happenings*, Tumbona Ediciones, 2013.

MARTÍNEZ TORRIJOS, Reyes. “Por sus logros estilísticos, Alejandro Meneses es un narrador extraordinario”. *La jornada en línea*, 15 de Septiembre 2013.

MENESES, Alejandro. *Ángela y los ciegos*. Cal y Arena, 2000.

MIDDLETON, Murry. *El estilo literario*. Fondo de Cultura Económica, 1975.

PALMA CASTRO, Alejandro. “Los fragmentos de una escritura: *Ángela y los ciegos* de Alejandro Meneses”. *Anales del II Coloquio de Narrativa Mexicana Contemporánea*, BUAP, 2007.

TAVARES, Gonçalo. *Agua, perro, caballo, cabeza*. Almadía, 2009.

Topoiesis de las instancias enunciativas de Sor Juana Inés de la Cruz*

DRA. SAMANTHA ESCOBAR FUENTES
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
SAMANTHA.ESCOBAR@CORREO.BUAP.MX

Resumen

Las circunstancias que rodean al autor de una obra literaria han sido percibidas como una forma biográfica de hacer crítica. La propuesta de la *topoiesis* de las instancias enunciativas pretende mostrar otra forma de acercarse a la obra de aquel que escribe un texto literario considerando que este último tiene un carácter comunicativo del que depende en cierta medida el género y la publicación del mismo, entre otras cosas. Así, la *topoiesis* de las instancias enunciativas parte de los textos para reconstruir el entorno que rodeó el nacimiento de una obra literaria y la repercusión que el primero pudo tener sobre la segunda.

Palabras clave

Sor Juana Inés, Respuesta a Sor Filotea, enunciación, espacio, *topoiesis*.

* *Colaboración especial*

Sor Juana Inés de la Cruz, la “Décima musa”, es ampliamente conocida por su vasta obra literaria y aunque su vida despierta gran interés, es evidente que su genio creativo es independiente de sus circunstancias espaciotemporales particulares. Sin desechar esta afirmación por lo de cierto que en ella pueda haber, en este trabajo me interesa hurgar un poco en su situación de emisión particular: la de una monja de convento de reclusión en el siglo XVII. La idea es buscar en su obra señales de las circunstancias particulares que rodearon su producción escrita para ampliar la aprehensión de su contexto, pero a través de su propia escritura. Esta curiosidad que indaga en este aspecto de la obra no es nueva, sin embargo, el enfoque desde el cual se propone hacerlo este trabajo pretende dar muestra de las posibilidades de estudio de la *topoiesis* de las instancias enunciativas, un acercamiento más esquemático al respecto y propuesto después de una extensa revisión crítica sobre el asunto de la enunciación.

La idea general de la *topoiesis* es revisar las concepciones espaciotemporales, no sólo de la obra literaria sino de todos los elementos que intervienen en ella y dentro de esta, la *topoiesis* de las instancias enunciativas estaría enfocada al polo de emisión de la obra literaria, sin que por ello se vuelva a una crítica de tipo biográfica. Se trata, por tanto, de un acercamiento que, a partir de la obra de un(a) autor(a) apunte hacia las circunstancias espaciotemporales que lo(a) rodearon y el impacto que éstas pudieron haber tenido sobre su enunciación.

1. *Topoiesis* como propuesta de estudio espaciotemporal

A pesar de no ser un asunto nuevo, el espacio ha cobrado protagonismo recientemente en los estudios literarios. La bibliografía al respecto es enorme y diversa con el único inconveniente de que éste —el

espacio— no está definido ni sistematizado: se estudia igual el espacio de creación del que surge una obra que el espacio en el que sucede una narración o el libro como espacio material. Tratando de poner orden en tan intrincado panorama surge la propuesta de la *topoiesis*.

En “*Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)*” Palma Castro *et al* hacen una amplia revisión de los diferentes enfoques a partir de los cuales se ha estudiado la relación entre el espacio, el tiempo y la literatura para concluir con la propuesta del término arriba mencionado que “define esos espacios, siempre vinculados a un tiempo, que se generan en y alrededor de la creación de un texto que representa una modelización de mundo” (Palma Castro 7). Dado que la propuesta incluye, como acabamos de mencionar, relaciones intra y extra textuales, esta se organiza en cuatro diferentes categorías de análisis: 1) *topoiesis* de las instancias enunciativas; 2) *topoiesis* de los dispositivos de registro del texto literario; 3) *topoiesis* del espacio textual; y 4) *topoiesis* de la recepción literaria. Cada una de ellas se enfoca en uno de los elementos de la obra literaria, considerando que a partir de su estatus comunicativo tendríamos la presencia de, por lo menos, un emisor, un mensaje y un receptor. Así pues, la *topoiesis* de las instancias enunciativas se enfoca en el polo desde el que surge el mensaje revisando la diferente terminología —autor, escritor, enunciador, locutor— que, a lo largo de la historia de la teoría y de la crítica literaria se ha desarrollado.

La *topoiesis* de los dispositivos de registro, por su parte, considera la materialidad del mensaje, es decir, “las formas y dispositivos de presentación del texto. Esto es desde su formato (volumen, códex, texto digital, hipertexto), los paratextos definidos por Genette y las propuestas de índole editorial, ‘zona visuográfica’, propuestas por el autor y que supone una forma de presentación” (Palma Castro *et al* 10); mientras que la *topoiesis* del espacio textual,

se detiene en la red de significados de los lugares presentes en la obra literaria –narración, poema, etc. Finalmente, la *topoiesis* de la recepción literaria, se ocupa del receptor de la obra y su entorno que completan el mensaje a partir de dichas circunstancias de manera particular. Cabe mencionar que cada una de estas *topoiesis* se subdivide en diferentes aspectos que, por el momento no abordaremos para centrarnos en la *topoiesis* de las instancias enunciativas en Sor Juana.

2. *Topoiesis* de las instancias enunciativas

A pesar de ser un acto de comunicación, un texto literario, posee características particulares que podrían distinguirlo de los actos comunicativos del lenguaje oral, aun si ambos están hechos del mismo material lingüístico. Conceptos como “autor”, “escritor” o “narrador” han sido adjudicados al emisor de una obra literaria en determinados momentos históricos a partir de visiones particulares del asunto. La *topoiesis* de las instancias enunciativas, pretende arrojar un poco de luz al respecto y por tanto hace una revisión de la diferente nomenclatura para distinguir entre: 1) locutor, que, coincidirá con la figura del autor; y 2) enunciador “narrador heterodiégetico para Genette y locutor de la enunciación para Ducrot” (Escobar et al 29). De la relación de estas instancias con la obra literaria se desprenden tres categorías de estudio: 1) la situación de comunicación, 2) el esquema de enunciación y 3) la *topoiesis* del sujeto escribiente.

Por situación de comunicación se debe entender la circunstancia espaciotemporal bajo la que toma forma material la enunciación, de ahí que las variables a distinguir sean: 1) el repertorio temático y formal; 2) la posición ideológica; y 3) el lugar de publicación, aspectos vinculados como se puede notar, con en el acto de escritura comunicativo: un emisor elige un género para transmitir un mensaje en el que de manera consciente o inconsciente habrá una toma

de posición ideológica y en concordancia con esto será dado a conocer de una forma determinada. Así, la situación de comunicación está relacionada sobre todo al proceso extra textual de una obra literaria, que no por eso deja de tener influencia, si no sobre la obra, sí sobre las posibilidades de lectura de la misma.

En cuanto al esquema de enunciación, un análisis “deberá comenzar por situar al enunciador en su lugar para de ahí determinar el significado que produce” (33), es decir, buscar al enunciador a partir del enunciado para poder establecer la postura de la o las instancias de enunciación dentro de la obra literaria. Este esquema busca dar cuenta de las voces presentes en un texto y cómo pueden influir en la transmisión del mensaje contenido dentro del mismo, por tanto, se distinguen las instancias a través de las cuales se plantea la obra literaria al lector.

Finalmente, se debe considerar la noción de sujeto escribiente que es aquel que está presente a partir de “indicios de subjetividad que se sugieren desde el enunciado como pueden ser: los tiempos gramaticales, los deícticos, los conectores y modalizadores y los subjetivemas” (Escobar et al 34). La idea principal de la propuesta consiste en evidenciar los espacios y tiempos que rodean a la escritura de la obra literaria considerando que surge de unas coordenadas particulares, que si bien, no son determinantes para su creación, si influyen en la misma.

Resulta innegable que detrás de un texto se encuentra un(a) emisor(a) con una vida llena de filias y fobias que, como ya la teoría literaria de principios del siglo XX se ha encargado de demostrar, no es la responsable de aquello que está vertido en su creación, pero que tampoco puede ser simplemente ignorada. El punto medio que busca la *topoiesis* de las instancias enunciativas consiste en distinguir dichos aspectos espaciotemporales que inciden en la obra y su creador de manera que se pueda tener “una

comprensión más amplia de los autores, sus obras y lecturas” (Escobar *et al* 31). Partiendo de la idea de que el emisor se encuentra dentro o fuera de un espacio que lo lleva a escribir sobre determinados temas en una forma particular –en un género específico–, para ciertos receptores, coincidimos con Eduardo Mendieta cuando señala que “los espacios, el espacio, tal y como es escrito por una técnica o práctica conceptual, determina qué y cómo se piensa” (Mendieta 111). En el ámbito literario, a partir de los estudios culturales, los estudios poscoloniales y la sociocrítica se ha intentado analizar los mecanismos de enunciación escrita como práctica de una realidad social puesto que “cada teoría, ya sea consciente o inconscientemente, está determinada por un imaginario espacial” (Mendieta 113) –nunca desvinculado del temporal. Esto hace que en las siguientes páginas centremos nuestra atención en dos aspectos de los tres que hemos mencionado: la *topoiesis* de la situación de comunicación y la del sujeto escribiente. Este acercamiento no es ni excluyente ni exhaustivo, sino más bien representativo de los espacios y momentos más importantes de enunciación. Nos parece que aquellos que hacen literatura ejercen un poder desde un espacio que puede ser privilegiado o no, en un tiempo que puede facilitarles o entorpecerles dicho ejercicio. Se trata, entonces, de sistematizar el contexto de emisión de un discurso lo que podría (o no) enriquecer la lectura de obras o autores.

***Topoiesis* de situación de comunicación**

La primera categoría de análisis, la situación de comunicación, incluye en primer lugar el repertorio literario temático y formal, consideración que hace reparar en la historicidad y materialidad del texto literario puesto que “el autor adopta una forma del discurso literario dentro del repertorio que le brinda el tiempo y el espacio, la época o el lugar, en el que y desde el que escribe, ya sea para continuar o romper con la tradición. Esta decisión también admite un

modelo de mundo que conserva y legitima, subvierte y revoluciona, o desea restaurar”, (Escobar *et al* 32). Esto quiere decir que determinadas épocas han privilegiado o desestimado ciertos géneros como forma de expresión (la Grecia clásica, por ejemplo, distinguió entre tragedia y comedia, de manera que para tratar asuntos de altura se usaba la tragedia). Así el canon ha estipulado el género en que ciertas materias “deben” ser discutidas y en la decisión de verificar el canon o contradecirlo, el emisor se ve influido por el momento y el lugar desde donde enuncia.

La segunda variable de la situación de comunicación es la posición ideológica. Esta *topoiesis* considera que “el autor escribe desde cierta práctica discursiva y una perspectiva moral, ideológica o política esté consciente o no de ella, la haga explícita o no” (Escobar *et al* 32) por lo que la obra literaria comportará una cierta carga ideológica. Encontramos así emisores “social o políticamente comprometidos” como José Revueltas o Eduardo Galeano que, a la par de su compromiso literario y creativo, ostentan principios y valores políticos y sociales representativos de su tiempo, sin los cuales, su obra sería irreconocible. Estos dos ejemplos muestran cómo el momento y lugar ideológico de un emisor pueden influir en su producción.

Finalmente, la tercera variable de la situación de comunicación, el lugar de publicación, se centra en la producción del discurso literario a partir de los “espacios físicos que pueden ser institucionales o no (la universidad, el monasterio, la cárcel, etc.) y por dispositivos de registro del texto (el periódico, internet, etc.)” (Escobar *et al* 32). De las relaciones de los emisores con el poder y las clases dominantes pueden depender, no sólo la forma, el espacio o el momento de publicación de un discurso, sino también su difusión y visibilidad además de su aceptación o rechazo.

***Topoiesis* del sujeto escribiente**

El otro aspecto de la *topoiesis* de las instancias enunciativas que interesa al presente trabajo es la del sujeto escribiente. Esta aborda la situación personal del emisor de la obra literaria considerando que sus circunstancias personales puntuales pueden incidir en su escritura. El énfasis aquí se pone en el cruce del tiempo personal del emisor (juventud, salud, vejez) con el espacio en el que se desarrolla (una comunidad religiosa, la urbe, una comunidad indígena) y cómo esto puede marcar la enunciación de ciertos autores. Veamos cómo funciona este acercamiento para una de las poetisas más reconocidas del siglo XVII americano.

3. *Topoiesis* de las instancias enunciativas de Sor Juana Inés de la Cruz

El barroco¹ de la Nueva España que vivió Sor Juana ha sido ampliamente estudiado tanto por sus biógrafos como por historiadores en general. Entre los documentos más socorridos están aquellos relativos a la vida conventual y cultural. Sin dejarlos de lado, la fuente principal de este trabajo será la perspectiva personal de Sor Juana en su “Respuesta a Sor Filotea”. Dicho texto, nos parece que presenta de primera mano sus encrucijadas espaciotemporales.

El texto fue escrito en 1691 como defensa a los ataques en su contra contenidos en la “Carta de Sor Filotea”, escrita por el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz bajo tal pseudónimo. Se ha especulado mucho sobre el tipo de relación que existía entre ambos personajes antes y después de la carta, intentando determinar cómo esta pudo afectar la “carrera” literaria de la monja jerónima. El documento también ha sido largamente estudiado como una especie de “autobiografía”, la única con que se contaría hasta el momento.

3.1. Repertorio literario temático y formal

De España llegan viajeros dispuestos a la aventura. Traían consigo el castellano, su fonética, su gramática y sus obras literarias. Emilio Carilla hace notar que los primeros géneros en la Nueva España, por razones bastante comprensibles, fueron la crónica y la epopeya mientras que la lírica comienza tímidamente a tratar, primero temas religiosos y amorosos, mitológicos o morales, después. Poco a poco: “al avanzar el siglo, y dentro de una más perceptible estabilización social [la] producción [de la lírica culta] aumenta considerablemente” (240). El ser monja, colocó a Sor Juana en un lugar donde la escritura era permitida a las mujeres, con salvedades:

aunque este espacio fuese considerado el único lugar posible para acceder al saber por parte de las mujeres, se trataba de un saber codificado y controlado por la política eclesiástica colonial, ejercido por confesores y guías espirituales, y finalmente “repcionado” y resemantizado por esas mismas autoridades reconduciendo sus normas canónicas todo posible contenido diferencial [...]. De allí que el sermón, la interrogación y la admonición, entre otros, fuesen los géneros discursivos de la iglesia permitidos a los hombres y prohibidos a las mujeres. Confinadas al testimonio o al “desvarío místico” (lo que les permitía sublimar contenidos intolerables para las autoridades eclesiásticas, como eran las pulsiones eróticas y sexuales), eran por lo tanto marginadas del poder interpretativo, y carecían de autoría y de identidad discursiva (Rusotto 397).

Gracias a su talento indudable, la monja jerónima pudo incursionar en todos los géneros de su época (poesía, teatro, prosa, etc.), aunque parecía tener

¹ Cabe recordar que el uso de dicho término surgió en el siglo XIX.

cierta predilección, como muchos más, por la poesía. En la “Respuesta”, Sor Juana, explica que el género poético ha sido de gran utilidad a fines santos: “nuestra Iglesia Católica no sólo no los desdigna, mas los usa en sus Himnos y recita los de San Ambrosio, Santo Tomás, de San Isidoro y otros” (470). En cuanto a su criticada capacidad en este género, nuestra autora explica que “es tan natural” (469) que no entiende cuál es el daño que causa escribiéndolos porque aparecen “aplaudidos en las bocas de las Sibilas; santificados en las plumas de los Profetas” (470). De esta manera reivindica su uso de dicho género tan recurrido además por la época.

3.2. Posición ideológica

Durante la época que vivió Sor Juana se puede hablar de por lo menos dos discursos que se entrecruzan y reflejan en su obra: 1) el del poder ejercido por la corona española sobre los territorios de la Nueva España y sus habitantes y 2) el del poder ejercido por los hombres sobre las mujeres.

Aunque durante la primera mitad del siglo XVII el crecimiento de la población indígena cayó, el paulatino aumento de la mestiza planteó nuevos retos a la corona para mantener el control de los territorios y sus riquezas. Una de las armas más poderosas fue la religión católica que se implantó. Como monja y poeta cortesana, Sor Juana se encuentra en el centro de lo que Ángel Rama llamaría, “la ciudad letrada”. Según Mabel Moraña: “dada la centralidad de la monja dentro de los espacios de producción y transmisión de alta cultura, su obra vernaculiza los discursos del Poder: la razón de Estado del absolutismo imperial, el dogma contrarreformista, el gongorismo como estética del poder” (“Letra” 272). Sin embargo, Moraña también hace notar que el silencio es uno de los temas recurrentes de la obra sorjuanesca: “los textos de Sor Juana contienen numerosas alusiones a las voces mudas, donde la lengua inhibe su función emisora para que la palabra hable por

ausencia” (“Letra” 279). La misma Sor Juana en la “Respuesta” dice: “de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber que decir, sino no haber en las voces lo mucho que hay que decir” (442). Así, los silencios de su obra podrían dar un espacio de habla a la creciente ideología criolla, no bien definida todavía entonces. El momento histórico que vive la poetisa, según Moraña, la coloca en una encrucijada entre “el proyecto imperial de América” y la “emancipación nacionalista”: “sus textos participan a la vez del ideario que legitima la conquista y la guerra santa como camino hacia la persuasión catequizadora, y de los incipientes principios de reivindicación americanista que cristalizarían siglos después [...]” (“Colonialismo” 329). Recordemos que Sor Juana entra al convento no por una fuerte vocación religiosa, sino por así convenir a sus intereses, de manera que podría decirse que su servicio a la religión y sus fines es más bien una obligación que un placer: “sabe que le he pedido [a Dios] que apague la luz de mi entendimiento dejando sólo lo que baste para guardar su Ley, pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer; y aun hay quien diga que daña” (“Respuesta” 444). Reflexión que nos lleva a la segunda temática ideológica en su obra, la de su voz femenina.

Si bien Sor Juana se encontró privilegiada por los centros de poder, no se le perdonó que como mujer hubiera tomado la pluma para escribir. En la “Respuesta”, habla del ostracismo con que ha sido tratada:

Aquella ley políticamente bárbara de Atenas, por la cual salía desterrado de su república el que se señalaba en prendas y virtudes porque no tiranizase con ellas la libertad pública, todavía dura, todavía se observa en nuestros tiempos aunque no hay ya aquel motivo en

los atenienses; pero hay otro, no menos eficaz aunque no tan bien fundado, pues parece máxima del impío Maquiavelo: que es aborrecer al que se señala porque desluzca a otros (453).

Se puede leer en estas palabras una defensa de su genio creativo, asunto en el que ahondará más adelante reclamando su derecho como mujer a escribir al hacer un listado de mujeres virtuosas que estudiaron entre las que menciona a Débora, Abigail, Ester, Rahab, Ana y las Sibilas –en un listado a la vez cristiano y pagano.

El segundo argumento en defensa de su saber se basa en que el hecho de que los hombres tengan acceso al conocimiento no los hace necesariamente mejores y cita como ejemplos a Pelagio, Arrio y Lutero diciendo que: “estos malévolos, mientras más estudian, peores opiniones engendran; obstúyeseles el entendimiento con lo mismo que había de alimentarse, y es que estudian mucho y digieren poco, sin proporcionarse al vaso limitado de sus entendimientos” (463).

El tercer y último argumento consiste en la capacidad de las mujeres para transmitir conocimientos y así, educar específicamente doncellas pues halla que “el pudor del trato con los hombres y de su conversación basta para que no se permitiese” (“Respuesta” 465) y cita a la Biblia para fundamentar el conocimiento en las mujeres, pues si el santo libro dice que las mujeres deben callar, es para que aprendan mientras callan, no para que se abstengan de opinar.

3.3. Lugar de publicación

La vida cultural y literaria de dicho periodo estaba supeditada a los intereses de la Corona española, cuya principal preocupación consistía en mantener el control sobre los territorios y sus

riquezas. Este afán era uno de los criterios regentes para la producción y circulación de obras literarias.

La primera imprenta en la Nueva España llegó en 1539, ciento nueve años antes del nacimiento de Sor Juana, sin embargo, esto no garantizaba que las condiciones de publicación de su producción literaria fueran las mejores. La situación económica del país no permitía un desarrollo pleno de la labor de las imprentas –ni existía en realidad un gran interés en permitirlo. En 1639 se instala la segunda imprenta del país en Puebla, bajo la dirección de Francisco Robles. Es preciso recordar que la Iglesia, intentando ganar más adeptos al cristianismo (y no perder los que ya tenía) a través de la Inquisición, se encargaba de promover o censurar temas, autores y géneros. La vasta obra de Sor Juana, no obstante, siempre se vio privilegiada pues contaba con el favor de la corte y el apoyo del obispo de Puebla, de manera que fue bien conocida en su tiempo. Contradictoriamente, ella en la “Respuesta” argumenta que

Y así, en lo poco que se ha impreso mío, no sólo mi nombre, pero ni el consentimiento para la impresión ha sido dictamen propio, sino libertad ajena que no cae debajo de mi dominio, como lo fue la impresión de la Carta Atenagórica; de suerte que solamente unos *Ejercicios de la Encarnación* y unos *Ofrecimientos de los Dolores*, se imprimieron con gusto mío por la pública devoción (473).

Sin embargo, al principio de ese mismo texto, Sor Juana agradece a Sor Filotea “tan excesivo como no esperado favor, de dar a las prensas mis borrones: merced tan sin medida que aun se le pasara por alto a la esperanza más ambiciosa y al deseo más fantástico” (“Respuesta” 440) de tal manera que se lee entre líneas el agrado que le produce la pu-

blicación de su obra. Para su “mudo”² beneplácito sus obras (en tres tomos) fueron reimpresas varias veces entre 1689 y 1725 dato que es indicativo de la fama que alcanzó y la importancia de su creación. El lugar privilegiado que ocupó era fuente de envidias, hecho bien conocido por ella: “no puede estar sin púas que la puncen quien está en algo. Allí está la ojeriza del aire; allí es el rigor de los elementos; allí despican la cólera los rayos; allí es el blanco de piedras y flechas. ¡Oh infeliz altura, expuesta a tantos riesgos! ¡Oh signo que te ponen por blanco de la envidia y por objeto de la contradicción!” (“Respuesta” 454). Su fama fue también causa de escritos velados como la *Carta de Monterey* (1682) o la *Carta de Serafina de Cristo* (1691) en las que se descubre a una Sor Juana con la misma calidad literaria, pero más libre de argumentar lo que le venía en gana, sin el peso de su nombre.

Topoiesis del sujeto escribiente

Un hecho evidente, pero sobre el que muchos han vuelto y ya tratamos, es la condición femenina del “Fénix de América”. Es preciso establecer que al tiempo no sólo era problemático el ser mujer. Según Georgina Sabat- Rivers:

El ser humano, con los cambios que se producen en el paso del Renacimiento al Barroco, aun cuando sigue creyendo en Dios, subraya su carácter autónomo. Las conmociones sociales, políticas y económicas no le permiten ocupar a la mente en elaborar los medios altruistas de bienestar de la época anterior; la preocupación por conocerse a sí mismo para sobrevivir en mejores días (375).

Entonces, además del hecho de ser mujer, Sor Juana vive un periodo de continua búsqueda y cuestionamiento. Esta búsqueda es patente en gran parte de su obra lírica³. Sor Juana, se nos presenta en su “Respuesta” como una mujer, decidida —“engañando, a mi parecer, a la maestra, la dije que mi madre ordenaba me diese lección” (445)—, de fuerte voluntad —“me abstenia de comer queso [...] porque era más el deseo de saber que de comer” (446)—, tenaz en su deseo por aprender —“no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias que era más apetecible adorno” (446)—aunque de frágil salud —“por la poca salud que continuamente tengo” (471). También en la “Respuesta” cuenta que empezó su educación a los tres años y a los seis o siete ya sabía leer y escribir (445).

En 1663, con quince años, es incluida en la corte del virrey Mancera y a los veinte entra a la orden de las Carmelitas Descalzas, aunque abandona esa orden unos meses para después unirse a la orden de San Jerónimo, en la que permanecería hasta su muerte en 1695. La vida conventual a la que tuvo acceso como monja gozaba de beneficios, pues como explica Josefina Muriel las reclusas:

Poseían bienes en común, tenían sirvientes y esclavas para el servicio comunitario y particular. Aun cuando al profesar el voto de pobreza habían renunciado a sus propios bienes y se mantenían básicamente del producto común de las dotes monásticas, las donaciones posteriores de sus familias les permitían los pagos de servidumbre personal, renovación más frecuente de sus hábitos y aun alimentación especial diferente preparada en la cocina conventual (286).

² No quedan testimonios escritos de que ella manifestara de manera abierta su deseo de publicar más que dos obras suyas ya mencionadas, por lo que sólo queda su silencio ¿de aprobación? a la publicación de esta.

³ Remito al lector interesado en dicha cuestión al estudio de Georgina Sabat-Rivers quien se encarga a detalle del asunto.

Los conventos además contaban con bibliotecas y archivos de los cuales, las monjas podían sacar libros en préstamo con permisos del obispo y de la priora, facilitando esto la condición literaria de Sor Juana. En cuanto a la condición de clausura Muriel explica que “todas las órdenes pudieron siempre recibir tras las rejas de sus locutorios las visitas de padres, abuelos, y hermanos sin velo alguno que ocultase sus rostros” (290) y podían recibir la visita de personas de la corte que tuvieran un permiso papal. Tales circunstancias deben haber hecho más llevadera la reclusión de nuestra monja, aunque en un primer momento el pasar de la corte al monasterio haya sido un fuerte contraste. Sor Juana se muestra como una hermana solidaria, carismática y amable: “entre otros beneficios debo a Dios un natural tan blando y tan afable y las religiosas me aman mucho por él [...] y con esto gustan mucho de mi compañía, conociendo esto y movida del grande amor que las tengo, con mayor motivo que ellas a mí, gusto más de la suya [compañía]” (“Respuesta” 451). Estas cualidades contrastan sobremanera con la poca humildad –casi podría decirse soberbia– que muestra cuando se siente atacada:

Yo de mi puedo asegurar que las calumnias algunas veces me han mortificado, pero nunca me han hecho daño, porque yo tengo por muy necio al que teniendo ocasión de merecer pasa el trabajo y pierde el mérito [...] estas cosas creo que aprovechan más que dañan, y tengo por mayor el riesgo de los aplausos en la flaqueza humana, que suelen apropiarse lo que no es suyo, y es menester estar con mucho cuidado (“Respuesta” 473).

Fue, sin embargo, por gusto o por fuerza, obediente a las reglas de su orden y a los consejos de aquellos que la procuraban, hasta tal punto que se deshizo de su biblioteca y usó el dinero que obtu-

vo de su venta para los pobres. En este desapego al conocimiento la encontró la peste cuidando de sus hermanas y se la llevó el 17 de abril de 1695.

Mujer, monja y escritora son las facetas en las que la “Respuesta a Sor Filotea” nos presenta a Sor Juana Inés de la Cruz. A partir de la *topoiesis* de instancias enunciativas somos capaces de distinguir ciertas circunstancias espaciotemporales que rodearon la producción de la décima Musa. Sor Juana, como mujer de su tiempo, estuvo sometida a las circunstancias de su condición femenina aunque su obra le permitió una cierta libertad y movilidad que de otro modo no habría experimentado. Por lo mismo, su obra, valiosa *per se*, da cuenta de sus intereses, limitaciones y condiciones de emisión. El acercamiento a su obra y entorno a partir de la *topoiesis* de las instancias enunciativas permite reconocer las variables propias del momento en que su obra ve la luz y cómo ella se da cuenta de las circunstancias y lo atestigua en sus escritos.

En cuanto a su situación de comunicación, la monja jerónima echa mano de los recursos de la época y vierte su genio haciendo uso del repertorio literario, temático y formal que se le ofrece y conoce cosa que, si bien no era rara, pues muchos de los autores de su época manejan varios géneros, la maestría de la monja en todos ellos es incuestionable. Su escritura, además es reflejo de la posición ideológica de la época, si bien, ella muestra una postura crítica, pues aún encontrándose dentro de lo que Rama llamó “la ciudad letrada” su condición de mujer criolla la hace reticente al discurso imperante de la corona española. En cuanto a la publicación de su obra, estamos ante una circunstancia privilegiada puesto que fue bien conocida y reconocida, a pesar de tratarse de la obra de una mujer en un momento “editorial” en desarrollo.

En lo que a su circunstancia particular hemos discutido, su posición femenina le acarrea bastantes desaguisados y desacuerdos con la autoridad que, por otro lado, enriquecen su obra dejando ver su vena crítica y rebelde que, no obstante, se ve refrenada por la fuerza de la institucionalidad religiosa dentro de la que se encuentra. Así pues, lejos de ser concluyente, este trabajo busca abrir posibilidades de acercamiento a obras y autores que, como Sor Juana, se encuentran alejados espacio-temporalmente de nosotros y cuya lectura puede verse enriquecida a partir del reconocimiento de variables contextuales presentes en su escritura.

Obras citadas

BRAVO ARRIAGA, Dolores. “Sor Juana cortesana y Sor Juana monja”. *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano 1995*, Instituto Mexiquense de Cultura, Universidad Autónoma del Estado de México, 1995.

CARILLA, Emilio. “Sor Juana: Ciencia y poesía (sobre Primero Sueño)”. *Revista de Filosofía Hispánica*, núm. 36, pp.287-307.

DE LA CRUZ, Juana Inés. “Respuesta a Sor Filotea”. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Tomo IV. Comedias, Sainetes y Prosa*. Edición de Alberto G. Salceda, Fondo de Cultura Económica, 2012.

ESCOBAR FUENTES, Samantha *et al.* “Topoiesis de las instancias enunciativas”. *Romance Quarterly*, 4:1, 2017, pp.28-36.

GLANTZ, Margo. *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*. Grijalbo- Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

LAVRÍN, Asunción. “Cotidianidad y espiritualidad en la vida conventual novohispana: siglo XVII”. *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano 1995*, Instituto Mexiquense de Cultura, Universidad Autónoma del Estado de México, 1995, pp.203-219.

MENDIETA, Eduardo. “El mapa sin territorio.” Jáuregui, Carlos A. y Mabel Moraña. *Colonialidad y crítica en América Latina*, Universidad de Las Américas Puebla, 2007, pp.111-127.

MORAÑA, Mabel. “Sor Juana Inés de la Cruz: letra, lengua, poder”. *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano 1995*, Instituto Mexiquense de Cultura, Universidad Autónoma del Estado de México, 1995, pp. 271-283.

--. “Colonialismo y construcción de la nación criolla”. *Sor Juana y su mundo: Una mirada actual. Memorias del congreso internacional*. Coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo, Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 328-336.

MURIEL, Josefina. “La vida conventual femenina de la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII”. *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano 1995* Instituto Mexiquense de Cultura, Universidad Autónoma del Estado de México, 1995, pp.285-293.

PALMA CASTRO, Alejandro *et al.* “Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)”. *Romance Quarterly*, 64:1, 2017, pp. 1-12.

PASCUAL BUXÓ, José. *Las figuraciones del sentido*. Fondo de Cultura Económica, , 1984.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 2002.

RUSOTTO, Mágina. “La mujer en tiempos sorjuaninos. Condiciones y preliminares para el surgimiento y formación de los discursos femeninos en la Colonia”. *Sor Juana y su mundo: Una mirada actual. Memorias del congreso internacional*. Coordinado por Carmen Beatriz López Portillo, Fondo de Cultura Económica-Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, pp. 395-398.

SABAT-RIVERS, Georgina. “Sor Juana: mujer barroca, intelectual y criolla”. *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano 1995*, Instituto Mexiquense de Cultura, Universidad Autónoma del Estado de México, 1995, pp.141-157.

SÁNCHEZ ARTECHE, Alfonso. “Sor Juana Inés de la Cruz ante la crisis de su tiempo”. *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano 1995*, Instituto Mexiquense de Cultura, Universidad Autónoma del Estado de Mexico, 1995, pp.397-409.

Interpretaciones analógicas y expresión poética del libro-álbum *Lunática* de Martha Riva Palacio y Mercé López

ESTEBAN ARRAMBIDE SILVA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

VICDYLAN24@GMAIL.COM

Resumen

El libro-álbum es un texto que mezcla el lenguaje visual y verbal, éstos se unen para producir una obra literaria basada en la relación recíproca de estas dos formas de expresión artística. Nuestra investigación se centrará en la obra *Lunática* de Martha Riva Palacio y Mercé López. El contexto en el que ubicamos al libro pertenece a la literatura mexicana del siglo XXI y fue escrito con técnicas experimentales que explican algunos aspectos de la composición. El análisis hermenéutico se apoya en los postulados de Ricoeur, Gadamer, entre otros.

Palabras clave

Interpretación, poética, tradición, libro-álbum, contexto.

Nuestra dirección

En la presente investigación se desarrolla una nueva metodología para analizar el libro-álbum a partir de algunos procedimientos estructurales que complementan los postulados y datos que nos proporciona la hermenéutica. En esta dimensión, proponemos un triángulo interpretativo que está conformado por distintos niveles: impresión, comprensión e interpretación. Esta figura servirá para analizar el discurso visual y escrito de la obra con la finalidad de encontrar la línea de sentido que unifica cada una de las imágenes contenidas en *Lunática* de Riva Palacio y López (2015).

Desde un punto de vista estructural, la metodología que seguimos se basa en tres términos: el ritmo, la imagen (símbolo mono-sémico) y la metáfora. Estas pautas establecerán el tono, la melodía y otros hallazgos que nos puedan ayudar a argumentar los postulados que encontramos en el análisis hermenéutico. Así pues, para el corpus elegimos la obra *Lunática* de Riva Palacio y López. Nuestra elección no fue arbitraria, este libro-álbum en particular es un ejemplo de cómo la palabra y la imagen a la par forman un discurso multi-textual que plantea nuevas propuestas literarias.

Estado del arte

Existen estudios muy parecidos a la presente investigación. Estos trabajos son los siguientes: *Análisis semiótico de dos litografías realizadas en su etapa temprana de León, Guanajuato* (2014), de Altamirano; *Análisis icónico narrativo del libro-álbum ilustrado La niña del árbol de Eva Furnari* (2014), de Cisneros; y *La literariedad visual en los libros álbumes de Francisco Delgado Santo* (2015), de Vélez. La revisión de estos antecedentes será útil debido al estudio a profundidad

que muestran sobre el libro-álbum y cómo es posible definirlo desde otras perspectivas y disciplinas.

La diferencia que estas tres tesis tienen con respecto a lo que nos interesa está en los enfoques. El estudio sobre el libro-álbum, que nosotros presentamos, está interesado en estudiar el lenguaje visual y el verbal para reconstruir el sentido intencionado por las dos autoras. En cambio, en las tesis de Alejandro, Cisneros y Vélez hay un enfoque y prioridad en el abordaje de lo visual del libro-álbum: sí tratan el aspecto verbal, pero no estudian la armonía entre estos dos modos de comunicación.

Para armar la semblanza de las dos autoras, disponemos de materiales publicados en revistas académicas como el artículo titulado “Doble exclusión: *Frecuencia Júpiter* y la LIJ escrita por mujeres” de Flores en la revista *LIJ Ibero* (85-93). Con respecto a López, por el momento sólo disponemos de información sobre la página web que se creó para promocionar las obras en las que ha trabajado.

El artículo de Flores titulado “Doble exclusión: *Frecuencia Júpiter*” pone por escrito el principal problema que hemos tenido a la hora de buscar antecedentes de Riva Palacio. Esta problemática es que la autora todavía no forma parte de un canon. Por publicar literatura infantil y juvenil no se le toma en cuenta, porque este tipo de producción literaria es considerado como un subgénero; por tanto, no posee el mismo valor que una obra para adultos (Flores 85-93). El trabajo antes mencionado de Cisneros (4-13) también utiliza el término “literatura infantil” para referirse a la obra *La niña árbol* de Furnari. En esta investigación no se usará dicha denominación porque consideramos que el libro de Riva Palacio y López debe ser apreciado tanto por un público adulto como por uno más joven.

De igual manera, dicho artículo argumenta que es posible estudiar una obra literaria como *Frecuencia Júpiter* (2013) desde la perspectiva de género (Flores 85). Esto se logra a través de los recursos literarios que presentan las dos realidades que viven los personajes del relato: la realidad social y la realidad íntima (Flores 86). Nuestro objeto de estudio ubica el trabajo de esta escritora mexicana del siglo XXI desde una perspectiva interpretativa, enfocada a la hermenéutica.

Los primeros conceptos para una metodología analógica: el discurso, intencionalidad y pautas para el contexto

Primeramente, la hermenéutica es la disciplina que nos permite interpretar textos y esclarecer el oscuro significado que tienen. Así, el hermeneuta transmite el significado para un público. Sin embargo, ¿qué es un texto? El texto (del latín *textus*; “trama” o “tejido”) generalmente se asocia a un documento escrito, pero puede tratarse también de un discurso oral, un recurso audio-visual, entre otros tipos textuales. La hermenéutica considera a este término como una compleja estructura de signos y un contexto histórico que se deben de identificar para que pueda interpretarse con mayor efectividad (Gallo 1-16). Este concepto es un tejido que forma una totalidad que se conoce como el *discurso*. Para esta investigación, como el discurso es escrito y visual, el análisis tendrá que ser multidimensional.

Además, el discurso es parte del lenguaje y éste, a su vez, se divide en *langue* y *parole*. El primero consiste en un conjunto de códigos no-intencionados dentro de un mensaje. Por otro lado, *parole* es parte del discurso pues transmite un mensaje intencionado que el sujeto busca comunicar (Ricoeur 15-38). Aquí está la dualidad forma/contenido que será pertinente en nuestro análisis para una obra literaria interlingüística. Asimismo, el discurso es un acontecimiento del lenguaje (Ricoeur 20-36). Es el sentido, la

parte estructural del discurso que se fundamenta por medio del contenido. Por lo tanto, concluimos que todo texto que tiene la finalidad de comunicar algo es siempre intencional (Cervantes 75-88). El “querer decir”, o la intencionalidad, está presente en toda comunicación lingüística. Esta intención por parte del que produce el lenguaje está condicionada por el contexto en el que se produjo dicho discurso.

Para determinar el contexto tuvimos que abordar dos factores que serán decisivos para ubicarnos en nuestra investigación: la tradición a la que pertenece la obra literaria y la época en la que fue escrita. El contexto es importante porque el discurso de nuestro libro-álbum es una realidad, tiene un espacio real en un tiempo determinado, es pertinente manejar este tipo de datos porque así podemos separar el plano actual en el que se encuentra el hermeneuta del plano al que pertenece la producción discursiva. Por otro lado, se necesita ubicar nuestro corpus debido a que es necesario completar el nivel de la comprensión, lo cual es vital para llegar a una interpretación (Cerón 89-100).

Para concluir este apartado conviene destacar un aspecto esencial en todo análisis hermenéutico. El intérprete deberá identificar los *prejuicios*. Heidegger escribe:

El círculo hermenéutico no debe ser degradado a círculo vicioso, ni siquiera a uno permisible. En él yace una posibilidad positiva del conocimiento más originario, que por supuesto sólo se comprende realmente cuando la interpretación ha comprendido que su tarea primera, última y constante consiste en no dejarse imponer nunca por ocurrencias propias o por conceptos populares ni la posición ni la previsión ni la anticipación, sino en asegurar la elaboración del tema científico desde la cosa misma (Gadamer 332).

Heidegger aborda anticipación, conceptos populares, ocurrencias. Por su parte, Gadamer resalta la importancia de reconocer la existencia de los *prejuicios*. Este autor realizó una división entre “prejuicios por respeto humano” y “prejuicios por precipitación”. Se fundamenta en la idea de que el hermeneuta debe tener el valor de entenderse a sí mismo (Gadamer 332-339).

Nosotros entendemos el concepto de prejuicio como aquel en el que se comunica un juicio sin fundamento. El hermeneuta debe desnudarse de cualquier información que perjudique su habilidad para comprender, pero no debe desligarse por completo de esos datos (Gadamer 332). La solución a este problema está en la separación del plano de nuestros prejuicios y el perteneciente al texto que vamos a analizar. A continuación, explicamos nuestra propuesta metodológica para interpretar una obra literaria como el libro-álbum.

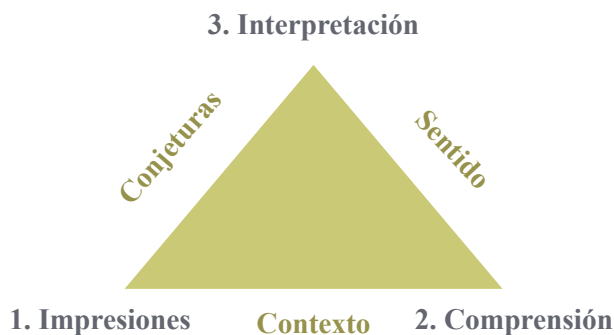


Figura 1. Triángulo hermenéutico

El triángulo hermenéutico que presentamos aquí está compuesto por tres niveles: impresión, comprensión e interpretación. Es pertinente acomodarlos de esta manera para medir el nivel de interpretación que un intérprete es capaz de realizar en un determinado objeto hermenéutico. Con el objetivo de guiar el proceso a seguir, cada nivel llevará a una pregunta que deberá responderse de acuerdo a las exigencias que proponemos en el esquema.

Primero se compone de las impresiones, es decir, consiste en la lectura del texto para formar una opinión fundamentada de acuerdo al bagaje cultural del intérprete, o sea los conceptos previos y obras leídas anteriormente (Gadamer 332-370). Responde a la pregunta ¿qué se comunica?

Después, para llegar a una comprensión se necesita conocer el contexto, cuyo proceso ya hemos explicado con anterioridad. La comprensión implica mediar entre el pasado cuando se escribió la obra y el presente en el que se encuentra el intérprete (Gallo 1-16). Responde a: ¿cómo se comunica el mensaje? Para finalizar, este último nivel de nuestro proceso hermenéutico consiste en entender el sentido (Gallo 16). Es decir, cuando interpretamos, alumbramos la intencionalidad del autor. Responde a la pregunta ¿para qué se comunica?

Consideraciones estructurales de poesía

Toda poesía busca comunicar algo al lector, esa comunicación es un diálogo que nos permite entrar en el plano de los sentimientos. Lo que el poema transmite es un sentir que puede resultar positivo o negativo (Bousoño 15-61). Primeramente, el ritmo es un recurso indispensable en la poesía. Este concepto consiste en una repetición de vocales y acentos en las sílabas del poema, además tiene la función de otorgarle a los versos un estado de ánimo que depende del tipo de ritmo que presenten el conjunto de sílabas. Por ejemplo, un poema con ritmo trocaico constante establece un estado emocional alegre y, por el contrario, unos versos que lleven un ritmo más “lento” son adecuados para establecer melancolía en el poema (Pfeiffer 32-54).

Después, la metáfora es un concepto que se forma por la tensión entre la semejanza de dos significados aparentemente diferentes. Este término de la poesía es la amplitud del sentido y la desviación de una se-

mejanza entre dos palabras (Ricoeur 58-83). Luego, la imagen es la evocación que surge en la mente del lector cuando está ante la presencia de un significado y un significante. Por otro lado, el símbolo es una imagen cuyo valor real es poco probable y que, además, busca transmitir una emoción (Bousoño 260-272).

Contexto de la obra

Nuestra obra literaria se ubica dentro de la tradición del soporte de libro-álbum. Este género de libros tiene como antecedente la obra de Jan Amos Comenius (1592-1670) titulada *Orbis Sensualium Pictus*. Este libro tenía la intención de enseñar a los niños por medio de la imagen y la palabra. No es el libro-álbum tal y como se conoce hoy en día, pero es el primer acercamiento a este género que tendrá un auge en el siglo XX (Cuentos imaginados: el arte de la ilustración infantil). A partir de los años cincuenta y sesenta, se producen textos en los que la imagen y la palabra se colocan en una misma página. Así, comienza a existir una relación de coherencia y reciprocidad entre estos dos lenguajes "(Cuentos imaginados: el arte de la ilustración infantil)".

Nuestro corpus se ubica en el periodo del posmodernismo latinoamericano. Lo posmoderno es aquella etapa del pensamiento humano que surge como respuesta ante el proyecto fallido del modernismo (Lyotard 9-14) y pone en tela de juicio la idea de un tiempo que va en progreso. Para el sujeto posmoderno ya no existe el futuro, si no hay futuro no hay fin y, por tanto, la historia no se puede acabar. Otro aspecto muy importante que caracteriza a este periodo es la relatividad del conocimiento humano (Barbosa 55-58). Ahora que contamos con el contexto histórico que rodea al libro-álbum que es objeto de estudio, se articulará toda esta información para que podamos analizarlo en su totalidad y sin la presencia de los prejuicios.

Primeras líneas de sentido

Primer poema

Verso	No. de sílabas	Tipo de ritmo
Por/ el/ fi/lo/ de/ mi/ ca/ma/	8	Troqueo
se/ pa/sea/	3	Troqueo
u/na/ lu/na/ lo/bez/na/.	7	Troqueo
Ple/ni/lu/nio/ de/ ra/ bo/ pla/tea/do/	10	Mixto
En/ ca/da/ áto/mo/ de/ ba/ba/ lu/nar/,	10	Mixto
flu/ye/ una/ jau/rí/a/	6	Mixto
de/ lo/bos/ trans/pa/ren/tes/	7	Troqueo

Tabla 2. Análisis estructural del primer poema

Imágenes	Símbolos	Metáforas
Por el filo de mi cama	Luna lobezna	Plenilunio de rabo plateado
una jauría	Lobos transparentes	Átomo de baba lunar

Tabla 3. Imágenes, símbolos y metáforas

Aquí podemos observar cómo predomina en el poema el ritmo del troqueo, mezclado con uno mixto, este tipo de unidad rítmica establece el tono alegre que da inicio al poemario. Los símbolos, imágenes y metáforas están relacionados con la luna y los lobos. Una isotopía, que parece repetirse a lo largo de la obra es el inicio de la infancia. El poema de apertura a *Lunática* nos comunica el sentimiento de la paz y

felicidad que surgen en el momento en que se vive la etapa de la niñez. En el poema también notamos el tema de la vida salvaje: la niñez es la etapa salvaje de la figura de la niña en los poemas de *Lunática*. La intención del uso de una tipología más grande para intensificar el significado de *luna lobezná*, el uso del troqueo, las imágenes cotidianas sumadas a la de los lobos contribuye a formar esta línea de sentido.

El atrapa sueños

Verso	No. de sílabas	Tipo de ritmo
(/A/tra/pa/ sue/ños/)	5	Troqueo
Lu/na/ ro/ja/	4	Troqueo
Col/me/na/ he/xa/go/ nal/	7	Mixto
de/ pe/sa/di/llas/	5	Troqueo
Por/ el/ ai/re/	4	Troqueo
zum/ba/ zum/ba/ que/ zum/ba/	7	Troqueo
un/ mal/ sue/ño	4	Troqueo

Tabla 4. Análisis estructural del segundo poema

El atrapa sueños que está presente en las imágenes y las palabras de los versos nos transmiten un conocimiento acerca del miedo nocturno. El texto que está tachado tipográficamente nos da la impresión de ser un punto en el que la poesía busca provocar un sentimiento de ansiedad o miedo por el futuro.

Imagen

Símbolo

Luna roja

Atrapa sueños

mal sueño

Tabla 5. Imágenes y símbolos del segundo poema.

El estado de ánimo que impera en los versos es la ansiedad. La poeta expresa el sentimiento del terror por el uso de imágenes pesadillescas como la luna roja, el atrapa sueños, el mal sueño, entre otros.

Análisis visual



Imagen 1. Primer poema

La figura de la niña despierta para encontrarse con la imagen de la jauría de lobos que marchan a su encuentro, esta imagen nos permite apreciar un sentido de pertenencia que siente la niña con los compañeros caninos. La manada la acompaña a lo largo de casi la mitad de los poemas. Es el inicio de una etapa de la vida, la infancia.

Imagen:

Comunicación (¿Qué representa?)

Luna llena

Plenitud

Lobos

La alegría

Átomos

La indivisibilidad

La niña	Inocencia
las constelaciones	Lo ordenado
La media luna	La parte

Tabla 6. Imagen y comunicación para la comprensión del primer poema

La luna llena es plenitud, la juventud es plena y, por tanto, asociamos la imagen de la luna con la niñez, por tanto, estos poemas comunican la idea de un inicio de la niñez. Los lobos representan una alegría que sólo puede encontrarse en los recuerdos de la infancia. El átomo marca la indivisibilidad temporal que algún día se romperá para dar lugar a días en los que se deja la infancia a un lado y comienza el crecimiento a la adolescencia, esto nos lleva a la segunda imagen.

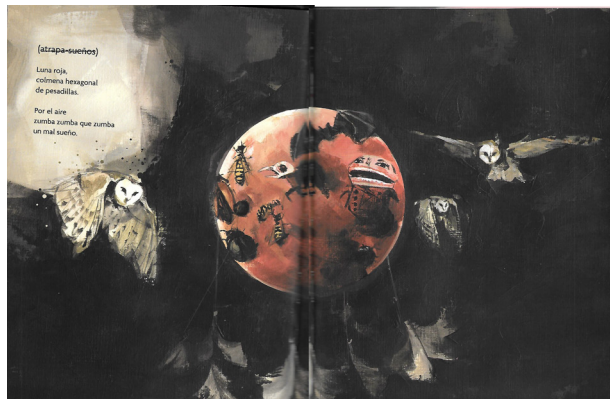


Imagen 2. Segundo poema, el atrapa sueños

El símbolo más presente es la luna roja, el rojo es un color llamativo que puede simbolizar la sangre, lo indeseable. El color negro y los animales nocturnos representan facetas de la noche como la oscuridad, el miedo a lo desconocido, entre otros elementos. En fin, los versos y las imágenes representan un fin de ciclo.

Imagen:	Comunicación (¿qué representa?)
Luna roja	La sangre
Murciélagos	La noche
Búhos	La luna
Avispas	El miedo
Cuervo	La oscuridad

Tabla 7. Resultados del proceso hermenéutico

La luna roja representa el final de una etapa, en el caso de *Lunática* lo que se termina es la infancia para dar paso hacia la adolescencia. Después del poema de “Atrapa sueños”, la figura de los lobos queda completamente ausente de las páginas que siguen, por tanto, esto nos lleva a concluir que el poema representa la transición hacia otra etapa de la vida.

Nuestros resultados

El estudio de la estructura de los versos fue de gran ayuda para interpretar las imágenes, si bien el análisis hermenéutico del lenguaje visual resultó ser menos riguroso que el estudio de los versos, por tanto, habrá que revisar más fuentes para mejorar óptimamente esta parte de la investigación.

Ahora bien, la línea de sentido que se buscaba desde un principio fue el paso hacia la adolescencia. No obstante, al terminar las interpretaciones de los poemas y de las imágenes el resultado no fue el que se esperaba. Los datos que nuestras interpretaciones encontraron dieron otros resultados porque la isotopía del inicio de la infancia se armó completamente de conjeturas acerca de la obra, cuando ya leímos lo suficiente acerca de la teoría de la interpretación nos dimos cuenta de que el libro-álbum de Riva Palacio y López es mucho más complejo de lo que pudimos predecir en un principio.

Obras citadas

“Cuentos imaginados: el arte de la ilustración”. *Artium*, 2010, catalogo.artium.org/dossieres/4/cuentos-imaginados-el-arte-de-la-ilustracion-infantil-en-construccion/historia/

ALTAMIRANO, Alejandro. *Análisis semiótico de dos litografías realizadas en su etapa temprana de León, Guanajuato, (1872-1876)*. Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014.

BARBOSA SÁNCHEZ, Alma. “El paradigma del posmodernismo y la modernidad inconclusa de América Latina”. *Inventio*, núm.1, 2007, pp. 54-58.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa, 1995.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética: Tomo I*. Editorial Gredos, 1985.

CERÓN, Alma. “Ensayando una noción de la tradición de nuestro tiempo”. *Hermenéutica literaria*, UG, 2011, pp. 89-99.

CERVANTES ROMO, María de Jesús. “Las puertas de la literatura. Llaves e imposibles: la intención en insistencia”. *Hermenéutica literaria*, UG, 2011, pp. 75-88.

CISNEROS VELA, Diane Karina. *Análisis icónico narrativo del libro álbum ilustrado La niña del árbol de Eva Furnari*. Tesis de licenciatura, UCEFCS, 2014.

FERRARIS, Maurizio. *La hermenéutica*. Taurus, 1998.

FLORES HILERIO, Dalina. “Doble exclusión: *Frecuencia Júpiter* y la LIJ escrita por mujeres”. *LIJ Ibero Revista de Literatura Infantil y Juvenil contemporánea*, núm.2, 2016, pp. 85-93.

GADAMER, Hans-Georg. “II. Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”. *Verdad y método I*, Ediciones sígueme, 2003.

GALLO ARMOSINO, Antonio. *Manual de Hermenéutica*. Universidad Rafael Landívar. 2005.

LÓPEZ, Mercé. *Mercé López*. 2017. Disponible en: www.mercelopez.com

LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa, 2005.

PFEIFFER, Johannes-Sierich. *La poesía: hacia la comprensión de lo poético*. FCE, 1971.

RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI, 2002.

RIVA-PALACIO OBÓN, Martha y Mercé López. *Lunática*. FCE, 2015.

El teatro del absurdo en Ionesco y Beckett

YESSICA ANDREA ESPARZA LOZANO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

ANDYXD0496@GMAIL.COM

Resumen

El teatro del absurdo surge después de la Segunda Guerra Mundial como parte de los diversos cambios sociales que se manifestaron a su término, se caracteriza por romper con varios de los elementos que componían el teatro hasta principios del siglo XX. En el presente trabajo se analizan algunas de estas modificaciones en dos obras: *Esperando a Godot* de Samuel Beckett y *La cantante calva* de Eugène Ionesco, para ello, se observan las similitudes y diferencias en ambos textos.

Palabras clave

Teatro del absurdo, comparación, Ionesco, Beckett.

Teatro del absurdo fue el término utilizado por Martin Esslin en 1961 para llamar a las obras de Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov y Jean Genet. En los textos de estos autores se encuentran una serie de similitudes que llevan a la caracterización de este subgénero del teatro; sin embargo, cada uno muestra de manera diferente el sinsentido. Lo anterior se puede ver en *La cantante calva* de Eugène Ionesco y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, ya que las obras tienen una estructura similar, pero algunas de sus partes funcionan de diferente manera.

El teatro del absurdo rompe con la unidad de acción aristotélica, es decir, su fin no es presentar una historia, la obra se vuelve un cúmulo de situaciones y desembocan en un final, que no es la conclusión de la trama, sino de la obra. Lo anterior no significa que no haya acción, existe “[...] pero no como desarrollo de un impulso lógico, sino como progresión (evolución o simplemente movimiento) [...]” (Núñez 633). Si bien no se encuentra el orden de principio, desarrollo y desenlace, presente en el modelo del teatro clásico, los autores del absurdo utilizan otros mecanismos para mostrar el paso del tiempo. Núñez dice que la acción se produce de cuatro maneras:

- 1) Transformación repentina del personaje. [...]
- 2) Intensificación progresiva de la situación inicial. Por ejemplo, movimiento paulatino del sinsentido parcial al sinsentido total [...]
- 3) Inversión del principio de causalidad. Las causas producen efectos contrarios a los que cabría esperar [...]
- 4) Énfasis rítmico y/o emocional: para crear una impresión de desenlace, para producir la ilusión de que la acción avanza [...] (634).

En *Esperando a Godot* se encuentra el primer punto, sobre todo en Pozzo y Lucky, ya que sufren un cambio radical: el primero se vuelve ciego y el segundo

mudo. Lo anterior se da del primer al segundo acto, no hay ninguna explicación, simplemente aparecen los personajes con las nuevas características:

VLADIMIR: A Lucky

POZZO: ¿Qué cante?

VLADIMIR: Sí. O que piense. O que recite.

POZZO: Pero si es mudo. [...]

VLADIMIR: ¡Mudo! ¿Desde cuándo?

POZZO (furioso de repente): ¿No ha terminado de envenenarme con sus historias sobre el tiempo? ¡Insensato! ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, ¿no le basta?, un día como cualquier otro, se volvió mudo, un día me volví ciego [...] (Beckett 79).

El segundo punto no es tan evidente, ya que los personajes siguen esperando a Godot, pero esto no se vuelve más desesperante o intenso, lo que cambia es el ritmo, como aclara el cuarto punto, ya que los silencios aumentan conforme se acerca el final de la obra. En el primer acto, todos los personajes interactúan y hablan, aunque los otros no los escuchan, hay poco espacio para las pausas, pero en el segundo acto esto cambia y el silencio se hace presente, con lo cual se intensifica la sensación de un tiempo interminable; sin embargo, es más corto, pareciera que si los personajes hablan más, el tiempo aumenta.

El tercer punto aparece como contradicción y no es tan frecuente. El ejemplo más representativo es un pequeño momento en el que Vladimir defiende a Pozzo: “VLADIMIR (a Lucky): ¿Cómo se atreve? ¡Es vergonzoso! ¡Un amo tan bondadoso! ¡Hacerle sufrir así! ¡Después de tantos años! ¡Verdaderamente!” (Beckett 26). Antes de esto se muestra a Pozzo como un amo cruel que trata a su sirviente como si fuera un animal, por tanto, se invierte el principio de casualidad, pues el personaje no debería responder así cuando tiene el antecedente del maltrato.

Al contrario de Beckett, Ionesco no le da importancia al primer punto, ya que los personajes no sufren

un cambio repentino. En cuanto al segundo, el sinsentido total aparece casi al final de la obra, cuando la comunicación pierde coherencia, cada personaje mantiene una conversación que no se relaciona con la de los demás; esto aumenta y todos terminan diciendo lo mismo, pero nada tiene sentido: “TODOS JUNTOS: ¡Por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí!” (Ionesco 73). El absurdo se lleva hasta sus últimas consecuencias.

Al igual que en *Esperando a Godot*, el punto tres se manifiesta a través de la contradicción. Se mencionó que en la obra de Beckett no es frecuente, pero en *La cantante calva* sirve para intensificar el sinsentido y su aparición es mayor: “SR. SMITH: Tiene facciones regulares, pero no se puede decir que sea bella. Es demasiado grande y demasiado fuerte. Sus facciones no son regulares, pero se puede decir que es muy bella. Es un poco excesivamente pequeña y delgada y profesora de canto” (Ionesco 12). La contradicción no se encuentra en las acciones, sino en los diálogos de los personajes, ya que ni siquiera ellos saben qué están diciendo. Ejemplos como el anterior se encuentran, sobre todo, en la conversación entre el Sr. y la Sra. Smith, son ellos quienes se encargan de mostrar este aspecto de la comunicación.

Ionesco utiliza el punto cuatro a lo largo de la obra, ya que el ritmo aumenta cuando el final se aproxima, pues los personajes acortan sus oraciones hasta convertirlas en frases, hay pocas pausas, pareciera que todos hablan al mismo tiempo. Antes del final, el ritmo es marcado por el reloj, así, cuando el momento es tenso, suena más veces.

La acción de ambas obras parece carente de lógica, como ya se mencionó, sólo son un cúmulo de situaciones que llegan a ser contradictorias, no hay una explicación para los sucesos, no se cuenta una historia, por tanto, se deben buscar otros métodos para que la acción avance.

Para Núñez, el teatro del absurdo también modifica la imagen de los personajes, ya que éstos no cuentan con una psicología propia: “La noción de identidad individual se pierde para dejar su sitio a la pluralidad indeterminada [...] El individuo carece de integridad, de unidad, de estabilidad. Es indiferenciado [...]” (638). Sin embargo, se cree que los personajes de *Esperando a Godot* se diferencian en algunos momentos, ya que, a pesar del absurdo, se mantiene la relación amo-siervo. Por tanto, Pozzo y Lucky no pierden esa identidad, no van a dejar de estar en ese papel: mientras el primero tiene una actitud egocéntrica todo el tiempo, el segundo sólo actúa cuando se lo ordenan; es decir, si bien la psicología de cada personaje no es profunda, los papeles no se modifican.

Por otro lado, Vladimir es el único que está consciente del paso del tiempo, recuerda lo ocurrido en el primer acto y le sorprende el olvido de los demás. Su rasgo individual es ser la unión entre los actos, recordar e intentar que los demás también lo hagan. Además, él reflexiona los hechos, se cuestiona, mientras que los otros sólo los viven: “VLADIMIR: ¿Habré dormido mientras los otros sufrían? ¿Acaso duermo en este instante? Mañana, cuando crea despertar, ¿qué diré acerca de este día? ¿Que he esperado a Godot, con Estragón, mi amigo, en este lugar, hasta que cayó la noche? ¿Que ha pasado Pozzo, con su criado, y que nos ha hablado? Sin duda. Pero ¿qué habrá de verdad en todo esto? [...]” (Ionesco 80).

Se mencionó que sólo en algunos momentos los personajes se vuelven individuales, ya que el problema de identidad sí está presente y se liga con los nombres. Vladimir y Estragón aceptan nombres que no son los suyos. El primero responde que es Alberto cuando el muchacho mandado por Godot aparece y Estragón responde con otro nombre cuando Pozzo le pregunta cómo se llama. El problema de la identidad se hace más evidente en los primeros diálogos de Pozzo: “(voz espeluznante): ¡Soy Pozzo! (*Silencio*)

¿No les dice nada este nombre? (*Silencio*) Les pregunto si este nombre no les dice nada” (Beckett 15). La respuesta de Estragón y Vladimir es negativa, por tanto, el nombre es algo que puede modificarse y le quita identidad al personaje, no lo define.

En *La cantante calva*, el problema de la identidad es más fuerte, pues los personajes se pueden cambiar unos por otros y no pasa nada. Lo anterior aparece al final de la obra: “[...] Se encienden las luces. El señor y la señora MARTIN están sentados como los SMITH al comienzo de la obra. Ésta vuelve a empezar esta vez con los MARTIN, que dicen exactamente lo mismo que los SMITH en la primera escena [...]” (Ionesco 73). Los personajes pertenecen a una comunidad, por lo tanto, representan lo mismo y pueden ser cualquiera, no importa, no están individualizados, la acción no cambia, ya que no tienen una psicología propia, ni siquiera tienen pequeños rasgos que los diferencien, como en el caso de *Esperando a Godot*. Además del final, hay una escena en la que la Sra. y el Sr. Martin no se reconocen, no saben que son esposos y comienzan a hablar de su origen general hasta llegar al lugar común: la cama, en ese momento se dan cuenta de que son esposos, pero Mary, la criada, dice que todo es una gran confusión, en realidad no son ellos, sólo creen serlo. Con lo anterior “las contradicciones se agudizan pues ya no es que nadie sea quien pretende o cree, sino que incluso puede que no exista” (Rigal *et al* 82).

Otra característica del teatro del absurdo es el diálogo que no comunica: “[...] muestra la desintegración del lenguaje como vehículo significativo y medio de comunicación que, en un juego incesante de repetición y vaciamiento, exhibe sus propias limitaciones e incapacidad para dar cuenta de una experiencia, alzándose como un «intento por comunicar lo imposible»” (Brncic 53). Esto se encuentra en las dos obras, aunque, de nuevo, Ionesco lo lleva al extremo, ya que al final de la obra las palabras ya no significan nada.

El diálogo no funciona, por lo tanto, no desarrolla la historia. Ambos autores utilizan la repetición para mostrar el sinsentido de la conversación: “SR. SMITH: ¡El Papa se empapa! El Papa no come papa. La papa del Papa” (Ionesco 72). Beckett la usa de manera diferente, pues no se trata de repetir palabras que cambian el sentido de la oración, sino de repetir fórmulas:

ESTRAGON: Todas las voces muertas.

VLADIMIR: Hacen ruido de alas.

ESTRAGON: De hojas.

VLADIMIR: De arena.

ESTRAGON: De hojas. (Beckett 52)

Aunque hay momentos en que los personajes interactúan y tienen una conversación, existen varios diálogos que se vuelven monólogos, pues nadie los contesta o los escucha, también hay intervenciones que son ignoradas, como cuando Vladimir quiere interrumpir el discurso de Pozzo para preguntarle si se quiere deshacer de Lucky, pero esto queda al aire, sólo cuando el monólogo termina se puede contestar la pregunta. Sin duda, el diálogo que muestra más la falta de interacción es el de la Sra. Smith en la primera escena, pues ella habla de la cena, pero su esposo no la escucha, sólo lee el periódico. Las palabras se convierten en sonidos hilados que se quedan al aire: “SRA. MARTIN: Los cacahos de los cacahuetales no dan cacahuates [...]” (Ionesco 69).

El escenario es un elemento básico en toda obra de teatro, y no es la excepción de este subgénero; sin embargo, cada autor lo utiliza de manera diferente. Ionesco sitúa al lector o espectador en un lugar específico que determina a los personajes: “Interior burgués inglés, con sillones ingleses. Velada inglesa. El señor SMITH, inglés, en su sillón y con sus zapatillas inglesas, fuma su pipa inglesa y lee un diario inglés, junto a una chimenea inglesa [...]” (Ionesco 6). Aclara perfectamente la posición económica de

los personajes, por tanto, se espera que éstos representen el ideal burgués o, en este caso, que lo ridiculicen.

Beckett no da tantos detalles, sólo pone de escenario un camino en el campo con un árbol; sin embargo, también tiene un significado, ya que el árbol se va a encargar de demostrar el paso del tiempo, pues un día está seco y al siguiente ya tiene hojas. Por tanto, Vladimir no soñó el acto uno, la prueba es ésta, aunque el cambio del árbol sea repentino, pero esto no debe causar impresión, ya se ha visto que es una manera de crear la acción; además, este elemento del escenario es el único que puede liberar a los personajes de su rutina a través del suicidio, pero nunca sucede, sólo es un pensamiento.

Es importante retomar el final de las obras, ya que ambas son cíclicas, muestran el absurdo de los días que se repiten. En el caso de *Esperando a Godot*, se sabe que todo continuará igual, pues Godot no ha llegado y Vladimir y Estragón lo van a esperar todos los días, en el mismo lugar, al ocaso, hasta que él aparezca y los libere. En *La cantante calva*, nada termina porque los personajes pueden cambiar de lugar, pueden decir cosas diferentes, pero al final todo concluye con el deterioro del lenguaje.

En conclusión, el teatro del absurdo muestra el sinsentido de la vida, ridiculiza los aspectos cotidianos, muestra la decadencia del lenguaje, pues ya no comunica, sólo hay emisores sin receptores, el mensaje queda en el aire y por tanto no hay historia, sólo situaciones que se van uniendo, pero no tienen una relación de causa-efecto. Las obras carecen de lógica, rompen con el modelo tradicional, no forman personajes, sólo entes vacíos que deben representar un papel cambiante.

Como se ha visto a lo largo del trabajo, Beckett e Ionesco pertenecen a este subgénero del teatro, pero cada uno muestra en su obra aspectos, que si bien

pueden llegar a ser similares, cambian dentro de la totalidad de la obra. Además, cada uno le da un mayor énfasis a ciertos rasgos, así, Ionesco trata con mayor profundidad la contradicción, el problema de la identidad y el desgaste de las palabras; mientras que Beckett se enfoca más en mostrar el sinsentido de la espera, los cambios repentinos de los personajes y dar un sentido al escenario. A pesar de las diferentes perspectivas, ambos autores exponen la imposibilidad de la comunicación y lo absurdo de la situación hasta volverla ridícula.

Obras citadas

BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*. Traducción de Ana María Moix, Editorial Último Recurso, 2006.

BRNCIC, Carolina. "Fin de partida de Samuel Beckett: La soberanía del lenguaje y el juego meta-teatral." *Revista chilena de literatura*, 2014, pp.51-73.

CONTRERAS, José J. "*Esperando a Godot*: Revelando el sentido sinsentido en la posmodernidad." *Acta literaria*, 2006, pp.115-128.

IONESCO, Eugène. *TEATRO de Eugène Ionesco*. Traducción de Luis Echávarri, Editorial Losada, 1964.

BOBES NAVES, María del Carmen. "El anti-teatro en *La cantante calva*." *Pygmalion*, 2010, pp.57-78.

DELGADILLO PEÑA, Angélica María. "El 'Teatro del Absurdo' en Europa y Latinoamérica: Convergencias y divergencias". Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael. "El Teatro del Absurdo como subgénero dramático." *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 1981-1982, pp.631-644.

ARAGÓN SÁNCHEZ, Margarita Rigal y Rosaura Suárez. "Aspectos existenciales en seis obras del Teatro del Absurdo." *Ensayos*, 1996, pp.79-90.

Y ahora... La palabra. La “disposición” en dos libros de Juan José Arreola*

EDDER TAPIA VIDAL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

EDDTAVI@GMAIL.COM

Resumen

Después de 1971, las labores escriturales de Juan José Arreola se enfocarán, entre otras, en la docencia, participación en televisión e intervenciones en eventos literarios. Se escribieron en 1973 *La palabra educación* y en 1975 *Y ahora, la mujer...*, libros hablados por Juan José Arreola cuyo origen se encuentra en la recopilación y reestructuración de entrevistas realizadas al escritor jalisciense hasta antes de 1971 por uno de sus discípulos, Jorge Arturo Ojeda. El siguiente trabajo rastrea algunas de sus fuentes, elabora una comparación entre ambas publicaciones y analiza el procedimiento llevado a cabo por Ojeda. Por otro lado, se cotejan las palabras que el propio Ojeda anticipa al lector con su procedimiento y con el testimonio que él mismo entrega años después de la publicación de los libros.

Palabras clave

Arreola, discípulo, dispuesto, entrevistas, fuentes.

* Este trabajo se deriva de la ponencia “Manifestaciones orales en la prosa de Juan José Arreola” que se presentó en mayo del 2018 en el III Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana. Crítica, Poética y Teoría Literaria organizado por la Universidad de Guanajuato.

Investigadores como Sara Poot o Felipe Vázquez han dicho ya que la producción literaria formal de Juan José Arreola “desemboca” en 1971 con la publicación de *Palindroma*, uno de los cinco volúmenes de las *Obras de J. J. Arreola*, proyecto de la editorial Joaquín Mortiz realizado en conjunto con el autor jalisciense¹. Después de este año, las labores escriturales del maestro se enfocarán, entre otras, en la docencia, participación en televisión e intervenciones en eventos literarios.

Diez años después de *La feria*, en 1973, se publica bajo la autoría de JJA *La palabra educación*, número noventa de la colección SepSetentas². En primera instancia, el nuevo libro del jalisciense presenta al lector una serie de fragmentos sistemáticamente dispersos y acompañados de ilustraciones a lo largo de seis secciones que podrían resultar poco “literarias” por su contenido: “Vida”, “Cultura”, “Conciencia”, “Los jóvenes”, “El maestro” y “Palabra”. A diferencia de apartados en la literatura arreolina, como lo son “Cantos del mal dolor”, “Prosodia” o “Variaciones sintácticas”, los de *LPE* no enmarcan escritos de creación literaria. Surge entonces la pregunta: ¿qué fue lo que escribió el autor de *Bestiario* para este libro? La siguiente exposición pretende responder a esa interrogante y abrir vetas a una línea de investigación descuidada de la literatura arreolina.

Según indica la nota en las primeras páginas del libro, *LPE* fue “dispuesto” por Jorge Arturo Ojeda (1943), alumno del taller Mester y compañero de Juan José Arreola durante su serie de charlas por universidades de los Estados Unidos en 1966. En este año Ojeda “[...] estaba por concluir sus estudios de Letras en la FFyL de la UNAM” (367), según cuenta Arreola a su hijo Orso en *El último juglar*.

En Mester, Ojeda estuvo a cargo de cinco números de la revista del taller: del 6 (noviembre-diciembre, 1964) al 10 (noviembre, 1965), de éstos el número 9 incluye su novela corta “Antes del alba” (Mata 217). Es decir, para 1973, año en que compila *LPE*, el conocimiento que el discípulo tenía sobre su maestro era amplísimo y sobre todo de primera mano.

Es importante indagar aquí el vínculo entre estas dos figuras. Los libros propios de Ojeda en torno a Arreola comienzan a salir a la luz en 1969 con la presentación de su tesis de licenciatura titulada *La lucha con el ángel* (publicada de manera independiente hasta 1989 por Editorial Premiá). Dicha tesis será publicada de nueva cuenta en ese año, a manera de introducción, como la primera parte de *Antología de Juan José Arreola* (Ediciones Oasis). Continuará en 1972 con otra antología: *Mujeres, animales y fantasías mecánicas* (Tusquets editor), selección de cuentos de su maestro que sigue la línea temática marcada por el título. De tal forma, la recopilación bibliográfica elaborada para su tesis es lo que sustenta a Ojeda en su nota introductoria de *LPE* para presentar la recopilación de lo que él llama “prosa oral de Juan José Arreola” de la siguiente manera:

Farragosa cantidad de trozos dictados para planes de estudio y entrevistas de diversos años y latitudes, intervenciones en mesas redondas, charlas informales, conferencias, postulados de acción, teoría y arrebatos de arte, que se acumularon en cintas magnetofónicas o taquigrafía, fueron vertidos a la escritura en máquina por Hilda Morán y la diversa dedicación y cambiante habilidad de personas desconocidas por mí; en otros casos el material ya estaba impreso (7).

¹ Hasta la fecha los proyectos de recopilación, al menos de la mayor parte, de la obra de Juan José Arreola en conjunto son tres: *Obras de J. J. Arreola* (J. Mortiz 1971-1972), *Obras* (F.C.E. 1995), recopiladas y prologadas por Saúl Yurkievich sin la participación directa de Arreola, y *Narrativa completa* (Alfaguara 1997).

² A partir de aquí abreviaré como *LPE* (*La palabra educación*) y *YALM* (*Y ahora, la mujer...*).

Lo que Ojeda anticipa al lector es la lectura de las ideas o *intervenciones* que Arreola ha realizado y no un nuevo libro de cuentos o novelas; sin embargo, esta selección no es la transcripción íntegra y fiel de dichas manifestaciones orales del jalisciense.

En lo referente a la estructura de *LPE* nos encontramos con una serie de apartados cuya distribución de fragmentos resulta desigual: “Vida”: 21, “Cultura”: 13, “Conciencia”: siete, “Los jóvenes”: 44, “El maestro”: 17 y “Palabra”: 32; la segunda mitad del libro; de las 171 páginas del libro la mayor parte del contenido se localiza a partir del tercer apartado. La disposición utilizada para el libro responde a la temática de las ideas de su maestro; se ha recopilado, seleccionado, recortado y ordenado según el interés temático en la disposición, de tal manera que las palabras disponibles en el archivo de Ojeda que Arreola ha dedicado a temas como la docencia o a la juventud se han reorganizado en los apartados de *LPE*.

Me resulta importante especificar que la enumeración de los fragmentos se realiza según la disposición del texto dentro de la página; aunque en ocasiones se marca claramente por una viñeta, no significa necesariamente que sea otro fragmento, pues las oraciones son correspondientes entre sí: “La voluntad de posesión va acompañada por una idea de destrucción, es decir, la idea de conquistar un pueblo a otro, de acercarse violentamente a su tierra y quitársela” (16). Más abajo, después de la ilustración, continúa la misma idea ya en otro párrafo, “Creo en la vuelta a nuestras dimensiones naturales. Dominar, poseer, conocer, empuñar los árboles como el sofista platónico, las piedras y las nubes y alejarme del suelo” Sobre las ilustraciones, en su mayoría grabados, se puede apuntar que no poseen títulos ni marcas de autor, se han colocado para representar visualmente lo escrito y, debido a la diversidad de técnicas y temas, podemos suponer que fueron extraídas de un catá-

go. Por consecuencia surgen nuevas interrogantes: ¿cuáles fueron tales intervenciones y entrevistas que Jorge Arturo Ojeda aprovechó para este libro y cuál fue la técnica? y ¿de dónde vienen las imágenes que acompañan la lectura?

Para tratar de responder debemos ir al siguiente libro. Al adentrarnos en *YALM*, también al inicio se encuentra una nota similar a la citada anteriormente. Esta vez Ojeda, además de repetir el anuncio de la disposición, proporciona el nombre de los autores cuyos textos ha dispuesto:

La materia de este libro pertenece a Juan José Arreola; a mí se deben solamente leves toques formales. Salvo la carta inserta, redacción de su puño y letra, todos los textos de que me he servido son transcripciones de lo que Juan José Arreola ha dicho en diferentes ocasiones. Entre otras, en entrevistas con Federico Campbell, Emmanuel Carballo, Mauricio de la Selva, José Luis Carabes González y Fernando Díez de Urduvía, que sobresalen por su abundancia o brillantez (7).

Si el libro se publica en 1975 sería pertinente rastrear las entrevistas que los autores mencionados han realizado a Juan José Arreola hasta antes de esta fecha. Tras la búsqueda los resultados fueron los siguientes:

- Federico Campbell, “J. J. Arreola: La mujer abandonada” en *Conversaciones con escritores* (1972), pp. 37-57, originalmente en *La cultura en México*, s/f, 1971.
- Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 1958 y sus posteriores ediciones en 64 y 65.

- Mauricio de la selva, “Autovivisección de Juan José Arreola” en *Cuadernos Americanos*, 4 (julio-agosto 1970) pp. 69-118.
- José Luis Cárabes González, se tiene registro de un libro con su nombre: *Sin punto final, 20 años de diálogos con Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, s/f.
- Fernando Díez de Urdanivia, “En busca del Arreola perdido” en *El Gallo ilustrado*, 489, 7 noviembre 1971, pp. 2-8.

El sistema de transmisión de información fue el siguiente: Toda esta serie de entrevistas e intervenciones orales (intercambio verbal) fueron transcritas en su momento por cada entrevistador (medio escrito) para posteriormente ser seleccionadas y ordenadas por Jorge Arturo Ojeda años más tarde (un medio escrito reestructurado), según sus intenciones.

A la lista de textos utilizados por Ojeda para la disposición se añade, a partir de la presente investigación, el contenido del coloquio *Imagen y realidad de la mujer*, celebrado en la Casa del Lago en septiembre de 1972. En tal coloquio Arreola dictó la conferencia “La implantación del espíritu” que fue recopilada, junto al resto de las participaciones, por Elena Urrutia dentro de *Imagen y realidad de la mujer* (SepSetentas) en 1979³.

Una vez rastreados los textos primigenios ha sido posible identificar en ellos el material utilizado para la disposición en ambos libros. Aunque publicados con dos años de diferencia tanto *YALM* como *LPE* comparten las mismas fuentes empleadas por Ojeda

para su disposición; la variante entre ambos compendios es, como señalan los respectivos títulos, principalmente temática.

La edición para *YALM* se modificó de su predecesor. En este segundo libro dispuesto por Ojeda únicamente encontramos dos apartados, “La mujer” y “Ahora”, ambos con 69 fragmentos claramente marcados por su número correspondiente. A la mitad del libro aparece el “Entreacto” que, como ya he citado, sí fue escrito. Además, las 48 ilustraciones de esta publicación, también diversas en épocas, autores y técnicas, sí cuentan con ficha de obra. Podríamos pensar que el cuidado editorial en *YALM* deriva de *LPE* pues, aunque los elementos internos son similares, resulta más amigable para lector.

Cabe añadir que el primer adelanto de estas dos publicaciones se encuentra en el número 8 (mayo-junio, 1973) de *La revista de Bellas Artes*⁴: un texto atribuido a JJA intitulado “Mujer” que incluye diecisiete fragmentos que serán publicados íntegros en el libro de 1975; sin embargo, no se menciona a Jorge Arturo Ojeda⁵.

Regresemos a los libros. Aunque la lectura de los fragmentos en ambas publicaciones no genera problemas para el lector, las técnicas de disposición que ha implementado Ojeda han alterado las transcripciones originales:

³ Desde su origen, cuenta Elena Urrutia, las participaciones en el Coloquio fueron pensadas para ser publicadas. Cada autor preparó un texto que fue leído y posteriormente publicado, con la excepción de Arreola, cuya intervención fue grabada en audio y más tarde transcrita para su presentación.

⁴ Editada por Brianda Rodríguez (Domecq) y con diseño de Rafael López Castro.

⁵ En 2002 la editorial Diana publicó ambos libros en conjunto. Por la composición del mismo, podríamos pensar que esta es la edición planeada para el libro.

La palabra educación

El hombre se ha revelado como la única criatura que destruye su habitat (sic), que rompe la economía de la naturaleza. La enormidad de los mares y de los cielos ya está al alcance de la voluntad de corrupción. Si el hombre tiene un sentimiento natural de criatura y puede sentir amor por su probable creador, debemos reconocer también que se puede sentir un odio muy grande por haber sido suscitado de la nada (14).

Aunque no conozco los planes de la Creación, la etapa de destrucción del hombre es mucho más de lo que Dios había presupuesto. Y la contaminación del ambiente no es sólo de carácter material (14).

La palabra educación

El espíritu se manifiesta a veces empleando la razón, y en los casos verdaderos, a pesar de ella. No importa que un músico sepa matemáticas ni que un matemático sepa música. El matemático intuye como artista su hallazgo y después recorre matemáticamente el camino que lo llevó al resultado (30).

“La implantación del espíritu”

El hombre se ha revelado como la única criatura que destruye su hábitat, que rompe la economía de la naturaleza *y la altera de tal modo que se han necesitado todos estos miles de años de ocupación del planeta para darnos cuenta de que lo estamos corrompiendo*. La enormidad de los mares y de los cielos ya está al alcance de corrupción *y de destrucción humanas*. Si el hombre tiene un sentimiento natural de criatura y puede sentir amor por su probable creador, debemos reconocer también que se puede sentir un odio muy grande por haber sido suscitado de la nada *hacia el ser, y para esto no podrán ustedes más que recordar a Calderón, ya que el delito mayor del hombre es haber nacido* (105-106).

Lo que el hombre ha destruido, aunque no conozco los planes de la creación, es mucho más de lo que Dios ha propuesto. Y ahora que el almirante Costeau nos habla de la probable destrucción del Mediterráneo y de sus faunas, por todas partes está cundiendo la alarma. La contaminación no es sólo de carácter material, *sino también espiritual* (111).

“Protagonistas de la literatura mexicana”

El espíritu *tiene una necesidad inagotable de manifestarse, y lo hace a veces* empleando la razón, *pero siempre*, en los casos verdaderos, a pesar de la razón *o haciendo caso omiso de ella. Que un músico sepa matemáticas no resuelve el problema; incluso que el matemático sepa matemáticas tampoco importa; el matemático intuye como artista, y después recorre matemáticamente el camino que lo llevó a solucionar el problema* (18).

YALM

La moda unisexual expresa, más que los derechos civiles, la abolición de las barreras y de las fronteras que separan al hombre y a la mujer... Yo nunca he comprendido la homosexualidad; la tolero espiritualmente como una trágica aberración y un mal negocio que conlleva la lacra de la esterilidad. Por fortuna hay parejita unisexual. El aquelarre es una señal de rebeldía de la mujer, pues la bruja siempre se ha jugado el pellejo en el suplicio. La prostituta es libre a pesar de su corrupción física y moral; casi adopta una actitud masculina para en revancha pagarse a un hombre. La moda universal es la expresión de que se está formando una nueva pareja más pareja que la de antes (114).

“Autovivisección de Juan José Arreola”

Y la moda unisexual expresa, *ésa sí*, más que los derechos civiles y *todo*, la abolición de las barreras y de las fronteras... Yo nunca he comprendido a la homosexualidad, y la tolero espiritualmente como una trágica aberración y como un mal negocio; *tiene desde luego* la lacra de la esterilidad, y *eso apenas pensando en Alfred de Vigny o en Musset, que quería también que la humanidad se acabara. [...]Y, en realidad,* el aquelarre es una señal *muy grande* de la rebeldía de la mujer; la bruja siempre ha sido la que se ha jugado el pellejo en el suplicio, *por tener una actitud distinta; como también la prostituta, que finalmente es un ser individual*, a pesar de su terrible corrupción física, moral, es un ser libre; incluso toma la suprema revancha: *se paga al hombre que quiere, se paga a su hombre; entonces, casi toma una actitud masculina. Yo digo: este mundo es verdaderamente terrible, y la moda unisexual es la expresión de que se está formando una nueva pareja más pareja que la de antes* (111-112).

Con los ejemplos anteriores, sólo por utilizar algunos, pues cada uno de los 272 fragmentos se elaboró de la misma forma, vemos la técnica de corte, pega y añadidura de Ojeda. En algunos momentos le ha servido para acomodar las palabras de Arreola cuyo interlocutor se manifiesta en la transcripción y es necesario eliminarlo; en otros fragmentos omite la cita de autores o de obras que le vuelven a la memoria; en otros, Ojeda condensa las palabras de Arreola y sintetiza el mensaje principal de su conversación.

Se encuentra, con lo anterior, uno de los problemas principales del procedimiento: la homogeneización de un autor; en otras palabras, el Arreola que se manifiesta en los libros de 1973 y 1975 es atemporal y con una sola opinión, el Arreola entrevistado por Carballo en los sesentas o el entrevistado por Federico Campbell es recreado como uno mismo. Las diferentes líneas temáticas de diversos momentos, lugares e interlocutores se funden en la versión presentada por Jorge Arturo Ojeda con sus fines particulares: educación, cultura, mujer, etc. Se pierden las variantes de pensamientos, las referencias literarias y, muy importante, el contexto de cada entrevista.

Resulta peculiar que un año después de la muerte del autor de *La feria* el discípulo del maestro haya publicado un libro epistolar en la serie Memorias Mexicanas: *Vuelo lejano* (2002). En el último apartado, “El maestro devorado”, escrito aproximadamente en 2001, el mismo año de la muerte, Ojeda escribe para un interlocutor anónimo lo siguiente:

Si usted cree que Arreola habla así, ha caído en un engaño. Yo trabajé con charlas y conferencias transcritas en pésimo estado: eran palabras sueltas y frases a veces inconexas. Tuve también que seleccionar las entrevistas publicadas u ajustar el texto, mejorarlo. Yo tenía entonces veintinueve años y lo hice con gran entusiasmo y un esfuerzo inmenso. No sospechaba yo que

el maestro me traería tantos problemas editoriales provocados por sus fobias, tics y manías (hay mucha gente loca que anda suelta). Lo único positivo en alto grado para mi persona fue que crecí interiormente al devorar al maestro: le hice dos obras y me sentí plenamente poderoso. No sabía yo que acababa de hacer la práctica del texto breve que publicaría después semanalmente durante quince años en el periódico, ganando un inmenso público insospechado y una rara popularidad.

Otro resultado sorpresa fue que Arreola dejó de escribir. Involuntariamente lo maté como escritor.

Del libro *La palabra educación* me siento autor en el cincuenta por ciento, aunque mucha gente crea que él lo escribió.

Respecto al libro *Y ahora la mujer*, dijo un crítico que tenía “una ternura bárbara”. Muchos años después me encontré al crítico en la calle y le dije:

—La ternura es mía (16).

De esta larga cita podemos rescatar la perspectiva del propio Ojeda sobre su trabajo. Afirmar que “mejoró” las entrevistas es conflictivo, pues se confiesa culpable de las labores escriturales de Arreola en 1971, porque los libros *LPE* y *YALM* “mataron” al escritor que vivía en Arreola. El resto de la carta es lo que se podía inferir de las notas previas de cada uno de los libros.

Conclusión

El investigador Raúl Dorra menciona en “¿Grafo-centrismo o fonocentrismo?” que “[...] la noción de oralidad es una noción construida desde la cultura

de la escritura" y por ende "[...] al hablar de oralidad nos situamos de hecho en el espacio de la escritura" (58). Al referirnos a los textos dispuestos por Ojeda hablamos de textos cerrados con un origen oral que el lector recibe con un marco de lectura fijo; el dinamismo de la conversación, la calidad del audio, los tonos y gestos de la conversación primigenia no son percibidos por el lector. Al reunir diversos fragmentos de orígenes desiguales y darles un orden específico, Ojeda reforma dicho margen de lectura con un fin en particular en momentos alejado del mensaje original del autor y tergiversando sus palabras. Podemos decir que, al igual que *Bestiario*, ninguno de los dos libros fue escrito por Arreola, pues en ninguno de ellos se puede encontrar una palabra escrita con puño y letra del maestro, todas fueron pronunciadas a diferentes personas en diferentes momentos con el fin de completar una entrevista.

Obras citadas

ARREOLA, Juan José. *La palabra educación*. SepSetentas, núm. 90, 1973.

--. "Mujer". *Revista de Bellas Artes*, núm. 9 (mayo-junio, 1973), pp. 58-60.

--. *Y ahora, la mujer...* Utopía (Perspectiva/Ensayo), 1975.

--. *Lectura en voz alta*. Porrúa (Col. Sepan Cuantos, 103), 2005.

ARREOLA, Orso. *El último juglar: memorias de Juan José Arreola*. Diana. 1998.

Dorra, Raúl. "¿Grafocentrismo o fonocentrismo". *Perspectivas para un estudio de la oralidad. Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Edición de Ricardo J. Kaliman, núm. I, Univ. Nacional de Tucumán, 1997, pp. 56-73.

MATA, Óscar. "Mester (1964-1967) (Revista del taller literario de Juan José Arreola)". *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 25, 2005, pp. 201-220.

OJEDA, Jorge Arturo. *Vuelo lejano*. CONACULTA (Memorias mexicanas), 2002.

RODRÍGUEZ, Efrén. *Arreola en voz alta*. CONACULTA (Sello bermejo), 2002

Entrevistas a JJA

CAMPBELL, Federico. "J.J. Arreola: la mujer abandonada" *Conversaciones con escritores*. SEP (SepSetentas, 28), 1972. En Rodríguez pp. 118-132.

CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Ediciones del Ermitaño/SEP (Lecturas Mexicanas, 48, Segunda Serie), 1986. En Rodríguez pp. 13- 61.

DÍEZ, Fernando. "En busca del Arreola perdido". *El Gallo ilustrado*, núm. 489, 7 noviembre 1971. En Rodríguez pp. 304-321.

CÁRABES GONZÁLEZ, José Luis. *Sin punto final, 20 años de diálogos con Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, s.f.

SELVA, Mauricio de la. "Autovivisección de Juan José Arreola". *Cuadernos Americanos*, núm. 4, Julio-agosto de 1970. En Rodríguez pp. 62-117.



MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

